

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

João Augusto de Medeiros Lira

POÉTICA DO GRITO & GEOGRAFIA DA VERTIGEM: Contradiscurso e
performatização desterritorializante na dramaturgia de João Denys Araújo Leite

Recife
2017

JOÃO AUGUSTO DE MEDEIROS LIRA

POÉTICA DO GRITO & GEOGRAFIA DA VERTIGEM: Contradiscurso e performatização desterritorializante na dramaturgia de João Denys Araújo Leite

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr: Roland Gerhard Mike Walter.

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

L768p Lira, João Augusto de Medeiros
Poética do grito & geografia da vertigem: contradiscurso e performatização desterritorializante na dramaturgia de João Denys Araújo Leite / João Augusto de Medeiros Lira. – Recife, 2017.
196 f.: il., fig.

Orientador: Roland Gerhard Mike Walter.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2017.

Inclui referências e anexos.

1. Contradiscurso. 2. Performatismo. 3. Ideologia. 4. Antinaturalismo. 5. Dramaturgia. I. Walter, Roland Gerhard Mike (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2017-218)

JOÃO AUGUSTO DE MEDEIROS LIRA

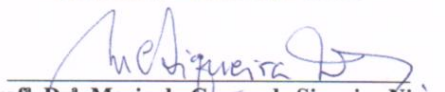
**POÉTICA DO GRITO & GEOGRAFIA DA VERTIGEM : Contradiscorso
e Performatização na Dramaturgia de João Denys Araújo Leite**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em TEORIA DA LITERATURA em 14/3/2017.

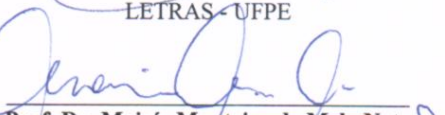
TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:



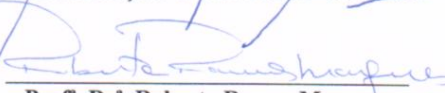
Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter
Orientador – LETRAS - UFPE



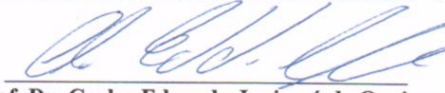
Prof. Dr. Maria do Carmo de Siqueira Nino
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Moisés Monteiro de Melo Neto
COMUNICAÇÃO E CULTURA - SORECH



Prof. Dr. Roberta Ramos Marques
TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA - UFPE



Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz
LETRAS VERNÁCULAS - UFS

Recife – PE
2017

Para Lucila Nogueira e seus “corações fora do peito”
Aqueles... que não há como parar de bater
E para Fernando Marcelo de Souza Medeiros, por tudo.
E por todo o mais que o tudo jamais alcançará.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a João Denys Araújo Leite por existir. Por tudo o que ele fez, faz e fará. Por ter me ensinado a força do grito e o êxtase da vertigem, que atravessam as cartilhas embaralhadas da vida e as gramáticas poéticas da arte.

Agradeço a Sônia Lúcia Ramalho de Farias por ter sido responsável pelo impulso germinal de eu ousar fazer este trabalho.

Agradeço a Moisés pelo estímulo, a cumplicidade, a transgressão; a faca só lâmina, o grito infinito, a palavra inaudita; e por nunca me deixar duvidar de mim mesmo.

Agradeço a todos do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE; e aqueles que, direta ou indiretamente, me fizeram chegar até aqui; e em especial ao meu orientador Prof. Dr. Roland Walter, a Jozaías Santos e a Diva Albuquerque, por todo o apoio, a paciência e a tolerância.

Agradeço ao apoio material da CAPES, que foi de ajuda imprescindível.

Agradeço a Glória e Izabel pelas mãos estendidas e a admiração incondicional.

Agradeço a meu tio Fernando pelo apoio ilimitado, sem preço, e sem o qual eu não chegaria a lugar algum. E que partiu logo depois de eu ter-lhe dado esta alegria.

Agradeço a todos aqueles que me deram algum, muito, ou todo amor; qualquer que tenha sido a natureza e intensidade; e de quem eu não preciso citar nomes.

Agradeço a Lucila Nogueira e a Esman Dias pelas palavras, que são tudo.

Agradeço a Dóris Arruda por ter me apresentado a Mikhail Bakhtin e, conseqüentemente, a grandiosidade incomensurável da linguagem.

Agradeço a minha mãe Bete pela vida; pelo amor; pela dor; pela saudade que me ensina cada vez mais a sentir; pelo perdão que me foi dado, mesmo sem ter tido tempo de pedir; por tudo mais que ela me deu, e que não foi pouco.

E agradeço a você, que chegou até o fim desta página, e quem sabe, talvez se disponha a ler aquelas que vêm logo em seguida. Muito obrigado.

A vida é uma vertigem.

Júlio Dantas

MÃE

E some dentro da mão,
mas como penetra fria
pelas carnes assombradas.
E para ali, bem no abrigo
onde treme emaranhada
a obscura raiz do grito.

Federico García Lorca (Bodas de Sangue)

Tenta viver em contínua
vertigem apaixonada;
Só os apaixonados levam a cabo
obras duradouras e fecundas.

Miguel de Unamuno

A paixão exige gritos.

Marguerite Yourcenar

RESUMO

Este trabalho empreende uma abordagem teórico-metodológica aplicada a um modelo singular, particularizado, e desestabilizador da representação ficcional do ideário tradicionalista do regionalismo nordestino brasileiro. Focalizamos aspectos incisivos e significativos de uma performatividade contradiscursiva, articulada nos domínios de uma estética da temática e, sobretudo, da problemática sertaneja, desenvolvida pela dramaturgia de João Denys Araújo Leite. Buscamos revelar a forma e os recursos com os quais a sua produção dramática desenvolve mecanismos diferenciados de representação ficcional do sertão nordestino. Desta forma, o seu discurso dramático – fazendo uso de artifícios notoriamente contraideológicos – desvela através de ardis antinaturalistas um imaginário mergulhado em uma dificuldade extrema e latente, nomeando na sua limítrofe condição dificultosa, estratégias demolidoras de categorias, fronteiras, e diferenças impositivas; promovendo, assim, e acima de tudo, a redenção humanitária e soberana das identidades que as configuram.

Palavras-chave: Contradiscorso. Performatismo. Ideologia. Antinaturalismo. Dramaturgia.

ABSTRACT

This work undertakes a theoretical-methodological approach applied to a singular, particularized, and destabilizing model of fictional representation of the traditionalist ideology of Brazilian Northeastern regionalism. It focuses on incisive and transformative aspects of a counterdiscursive performativity, articulated into the domains of a referential aesthetics of *sertão* (backland) themes and its problematic issues, detected in the dramaturgy of João Denys Araújo Leite. We seek to reveal both form and resources with which his playwriting production develops differentiated mechanisms for fictional representation of northeastern *sertão*; pointing out his dramatic discourse of provocatively counter-ideological devices; unveiling, through antinaturalist ways, an imaginary immersed in an extreme and latent difficulty; denominating on its utmost difficult conditions some strategies that remove imposed categories, borders, and differences; promoting, this way, and above all, the humanitarian and sovereign redemption of the identities that shape them.

Key-words: Counterdiscourse. Performativity. Ideology. Antinaturalism. Dramaturgy.

RESUMEN

En este trabajo intentaremos realizar un abordaje teórico-metodológico aplicado a un modelo singular, particular, y desestabilizador de la representación ficcional del ideario tradicional del regionalismo nordestino brasileño; focalizando aspectos incisivos y transformadores de una performance contradiscursiva, articulada en los dominios de una estética referencial de la temática y, sobretudo, de la problemática sertaneja; reconocida en la dramaturgia de João Denys Araújo Leite, revelando la forma y los recursos con los cuales su producción dramática revuelve y construye nuevos mecanismos de representación del sertón nordestino; singularizando su discurso dramático a partir de los artificios provocativamente contraideológicos; revelando a través del ardis antinaturalistas, un imaginario sumergido en una dificultad extrema y latente, y destacando en su limítrofe condición dificultosa, estrategias que demuelen categorías, fronteras, y diferencias impositivas; promoviendo de esta forma, y por encima de todo, la redención humanitaria y soberana de las identidades que as configuran.

Palabras-clave: Contradiscurso. Performatismo. Ideología. Antinaturalismo. Dramaturgia.

SUMÁRIO

1	RECOMENDAÇÕES DE ABERTURA	11
2	INSURGÊNCIAS INTRODUTÓRIAS	12
3	OS ARDIS DA CONTRADISCURSIVIDADE	27
3.1	CONTRADISCURSO: A VOZ QUE SE ATREVE A DESDIZER.....	27
3.2	PERFORMATIZAÇÃO: O GRITO QUE OUSA TRANS-EXISTIR.....	36
3.3	SALTO DESTERRITORIALIZANTE: A VERTIGEM QUE ARRISCA DESREALIZAR.....	47
4	AS PALAVRAS ALÉM DOS DEGRAUS DA CASA GRANDE	56
4.1	MANIFESTOS E IDEÁRIOS: O ENLACE DAS CORDIALIDADES REGIONALISTAS.....	56
4.2	A TRADIÇÃO DESAFIADA: CORTES, TRANSVIOS E DESVELAMENTOS...67	
4.3	RECONFIGURAÇÃO PLURALIZANTE: A VIRADA DO JOGO.....	80
5	A EXEGESE DO FINGIMENTO	88
5.1	CONJUGAÇÕES DE UMA GRAMÁTICA PERFORMATIVA: A SINTAXE DO FINGIR.....	88
5.2	VOZES POLISSÊMICAS DE UM DRAMA SECO: <i>DEUS DANADO</i>	104
5.3	MEMÓRIA E POTÊNCIA CRIADORA: <i>A PEDRA DO NAVIO</i>	113
6	POÉTICAS E GEOGRAFIAS	139
6.1	A PALAVRA-PERIGO: FICÇÃO, EXTREMOS E PULSÕES TRANSGRESSIVAS.....	139
6.2	A CRUELDADE DEFLAGRADA DO DRAMA: MORTE E TEATRO.....	155
6.3	O SUMIDOURO DAS VAPORAÇÕES FEMININAS: <i>FLORES D'AMÉRICA</i> ..	160
6.4	SERTÕES VISCERAIS A <i>HAMLET</i> ENCRUZILHADO: GRITO E VERTIGEM.....	168

7	CONFLAGRAÇÕES FINAIS.....	181
	REFERÊNCIAS.....	184
	ANEXOS.....	189

1 RECOMENDAÇÕES DE ABERTURA (FOYER DE APRESENTAÇÃO)

A palavra vai à palavra.

Mikhail Bakhtin

Sejam bem-vindos a esta casa de letras apalavradas!

Antes de adentrar no território das páginas que se seguem, nós tomamos a liberdade de fazer algumas recomendações.

A primeira e, certamente, a mais importante – por ser imprescindível para a aceitação das outras – é a seguinte:

Desarmem-se!

Deixem de lado pinças, bisturis, alicates.

Esqueçam torniquetes, agulhas, e linhas para sutura de tecidos seccionados.

Não se preocupem em usar lentes e lupas de precisão diagnóstica.

Livrem-se das luvas e máscaras de proteção.

Dispam-se de jalecos clínicos e da brancura esterilizada da rigidez academicista.

Permitam-se experimentar fórmulas alternativas; tratamentos profiláticos de outra natureza; e procedimentos cirúrgicos menos invasivos e mais indolores.

Relaxem ombros, costas e qualquer tensão de sua musculatura.

Alonguem pernas, braços, pescoço, nuca... e o olhar... antes de começarem a ler.

Abram bem os olhos... e a visão.

Dilatem os plexos e respirem fundo como se preparassem para alçar voo.

Sentem-se sem medo ou reticências... e virem a página.

Que acendam as luzes.

Boa leitura!

2 INSURGÊNCIAS INTRODUTÓRIAS (O ACENDER DAS LUZES)

Liso como o ventre
de uma cadela fecunda,
o rio cresce
sem nunca explodir. [...]

Em silêncio se dá: [...]

Para o pé ou a mão
que mergulha.¹

I

Encrustado no vale do Rio Pinturas, que desenha as suas águas sobre a Patagônia argentina, encontra-se um dos mais preciosos sítios de arte rupestre já encontrados: *La Cueva de las Manos* (Foto 1). Dentre as pinturas, datadas entre 9500 e 13000 anos, destacam-se painéis compostos por inúmeras mãos humanas que, indubitavelmente, pela sua presença impactante, deu nome ao local.

Foto 1 – *La Cueva de las Manos* (detalhe)



Fonte: Disponível em: < www.acasanomade.com.br > / Acesso em: 20 jan. 2017

Crivadas na crueza das pedras em diversos tons de vermelho-púrpura, branco, amarelo, e negro – agrupadas e sobrepostas em um desalinho harmonioso –, o conjunto pictórico das mãos parece nos “dizer” que elas não estão ali em vão. Mesmo fincadas na geografia vertiginosa do tempo inexorável, o “vigor cênico” da forma como estão dispostas – em uma circunstância situacional ímpar –, elas configuram o grito inesgotável de uma presença.

¹ Fragmento 01 do poema *O cão sem plumas* de João Cabral de Melo Neto (1997, p.74).

Elas não *estão* apenas presentes sobre as pedras. Elas são a própria presença em si mesmas. Concebidas por uma ação que as colocou na eternidade do instante, e que as faz existir. Não porque brotaram da pedra como uma flor desabrocha no campo. Mas porque um certo alguém, ou alguéns, as imprimiu ali, intencionalmente, fazendo-as ser o próprio ato da situação que performam.

Algum indígena, ou tantos deles, provavelmente da tribo dos *Tehuelche*, que habitavam aquela região. Seres humanos, homens e/ou mulheres que as gravaram naquelas cores vibrantes. Alternando-as em um conjunto variado de aflição ou vitória, de suplício ou celebração; ou mesmo, ações legionárias de forças primas avançando na luz do porvir, violando barreiras, ultrapassando limites, transpondo fronteiras; anunciando novos tempos, clamando por novos mundos, propagando novos gestos; e tantas outras sugestões possíveis.

E lá estão elas: sendo. Ainda que na solidez bruta das pedras, elas gritam através do discurso silencioso de suas cores e movimentos, que sugerem inúmeras interpretações e leituras. Reverberando o brilho dos seus dizeres ocultos e resistindo à mudez da escuridão implacável do esquecimento.

Mas afinal, o que esta introdução – que alguém poderia até dizer, um tanto digressiva –, tem a ver com o trabalho que se anuncia?

Por mais intrincado que pareça, o acima descrito – elaborado em forma e tom análogos a uma parábola –, contém uma série de indicadores alegóricos da argumentação que nos desafiamos a desenvolver. Todos eles relacionados com os atos de criação artística empreendidos por João Denys Araújo Leite ² – e que são vários –, cujo nosso enfoque se orienta na direção de sua produção dramaturgical.

Tomamos a gravura proveniente de *La Cueva de las Manos* como um referencial emblemático, não apenas por condensar implicitamente as diretrizes dos nossos propósitos, funcionando como metáfora visual de um prisma, através do qual tais diretrizes seguem o rumo e abrem o leque especular de suas iluminações. Mas como também, por representarem uma cadeia sistemática de fatores, que elaboram

² A partir de então, a maioria das vezes que nos referirmos ao autor estudado, nós o chamaremos apenas de João Denys. Obviamente, não por uma questão de simplificação. Muito pelo contrário. Procederemos desta maneira para fazer jus à forma pela qual ele é usualmente nomeado e pluralmente reconhecido nas atividades artísticas que desempenha, tanto como dramaturgo quanto encenador, cenógrafo, ator, figurinista, aderecista, maquiador e iluminador teatral. O que não impede que, vez ou outra, venhamos nos referir a ele pelo o seu nome completo. Principalmente, quando se tratar de sua produção acadêmica e ensaística.

a conjugação de uma série de elementos os quais justificam, ao longo de todo o percurso da história humana, tanto os esforços quanto as necessidades e interrogações acerca da própria natureza da arte. Em outras palavras, a sua razão de ser.

Implicando, desta forma, uma ação apreciativa das seguintes circunstâncias de sua realização: o quê, o porquê, o para quê, e conseqüentemente, o para quem. Sendo este último, o elemento receptor determinante para a sua caracterização enquanto construto decorrente de uma produção do espírito humano.

Fato este que, subseqüentemente, dentro do encadeamento justificativo de sua ação criadora, exige algum tipo de motivação ou objetivação, independente do seu grau de intencionalidade e, digamos, dos seus níveis de aprimoramento estrutural (evitando cair na armadilha de uma categorização reducionista, que colocaria em extremos opostos o primitivo e o evoluído, valendo salientar que nós somos radicalmente contra esta atitude). O que coloca em um mesmo patamar de valoração e significância, tanto uma gravura rupestre quanto uma obra de arte impressionista de valor inestimável.

E em nosso caso, especialmente, o foco está muito mais voltado para o expoente sugestivo e interpretativo que a gravura suscita, e sendo mais direto, o discurso imagético que ela enuncia e que dialoga com o desenvolvimento das abordagens que se seguem no desenrolar deste trabalho.

Abordagens estas, que associamos às premissas de uma Poética (pela potencialidade da carga expressiva que ela comunica através da leitura e interpretação que lhe atribuímos. Leia-se: um conjunto de contingências que prefiguram significações correlatas ao grito) e de uma Geografia (pelo recorte de localização da vertigem enquanto instância situacional e funcional da vazão e do devir, otimizando aspectos de libertação e sublimação; opondo-se ao esgotamento, queda destrutiva e dissipação arbitrária de suas instâncias. Leia-se: vertigem como redenção, livramento, entrega, êxtase, desejo, e eroticidade discursiva).

II

Além do alegoricamente colocado na insurgência primeira – que já traça o esboço de uma configuração –, o que caracterizaria a nomeação de uma “poética”?

Antes de partirmos para a possível caracterização de **uma** poética – leia-se: a poética de “algo” que, no caso deste trabalho, o próprio título já imprime enquanto uma Poética do Grito –, avaliemos primeiro os meios de uma caracterização **da** poética. Para somente assim, termos a propriedade de caracterizá-la como sendo de “alguma coisa”, cujas nomeações podem ser inúmeras: do vento, do fogo, da luz, do espaço, dos sonhos, das águas, etc. Muitas das quais, como bem sabemos e conhecemos, já instituídas, desenvolvidas e propagadas.

Procurando evitar um discurso de abecedário, por exemplo, uma repetição descritiva e minuciosa da poética aristotélica, etc. – deixando bem claro que, de forma alguma, seja por desmerecimento (muito pelo contrário, pois abordaremos a *Poética* de Aristóteles ao longo deste trabalho) –, mas sim, por questões de concisão estratégica do discurso que vai se implantando no avançar destas linhas. Focalizaremos, então, alguns aspectos precisos no sentido de não nos determos em demasia ao qualificá-los. Porém, o suficiente para situarmos a nossa perspectiva de utilização.

Tzvetan Todorov, em um breve tratamento dado ao verbete Poética³ ao longo de umas quatro páginas de curta extensão, destaca resumidamente alguns aspectos que, recortados e reagrupados de forma sucinta, possibilita o vislumbre de uma descrição satisfatória. Todorov (1998, p.83-84) aponta para uma designação inicial do termo “poética” enquanto toda “teoria interna da literatura”, implicando na “elaboração de instrumentos que permitem analisá-la”; tomando o discurso literário enquanto “princípio de engendramento” e atribuindo-lhe assim um “objeto de conhecimento”. Reforçando ainda que, dessa feita, a Poética também deve “distinguir os níveis de sentido”, “identificar as unidades que os constituem” e “descrever as relações em que estas participam”.

Voltando no tempo, vasculhando as origens das quais o termo deriva, nos deparamos obviamente com a referência grega que resultou no sentido da palavra

³ Referimo-nos a uma descrição encontrada no *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem* (São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998) com autoria de Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov.

poiësis. Palavra cujo significado mais antigo dizia respeito a um tipo de ação, que se assemelhava ao verbo “fazer”, mas no sentido de transformar uma coisa em outra, denotando o ato de produzir, gerar, e engendrar significações.

Retornamos ao presente com o intuito de se agregar ao passado para concluir uma conceituação cabível, que justifique o nosso propósito de uso. E concluímos que a poética possibilita, inclusive, a configuração de um ato poético em si. Uma configuração a partir da ressemantização de certos elementos, associados à significação de uma palavra inserida em um determinado contexto, provendo-a de novos sentidos, resultantes dos valores e analogias que lhe são atribuídas.

Portanto, podemos considerar que já possuímos recursos suficientes para classificar uma poética como sendo a poética de algo, e que neste trabalho emerge enquanto uma Poética do Grito. Tendo cumprido os requisitos, digamos, categorizadores quanto a e *uma* poética, gostaríamos de cumprir, em parte, alguns dos requisitos classificatórios desta poética. Falamos “em parte” devido à circunstância de que os fatores assertivos das justificativas, tanto classificadoras quanto classificatórias, do “princípio de engendramento” de uma poética do grito enquanto “objeto de conhecimento”, seguindo as colocações de Todorov, serão apresentados e desenvolvidos no desenrolar das argumentações e abordagens que constituem o trabalho como um todo.

Entretanto, nada impede que nesta etapa inicial nós apresentemos alguns dos “níveis de sentido” e “unidades que os constituem” a fim de que se possa ter uma ideia das “relações em que estas unidades participam”, continuando fiéis às orientações de Todorov. Na cadeia de remissões deflagradas pelos níveis de sentido que se pode atribuir ao Grito, gostaríamos de adiantar, por enquanto, as seguintes unidades: voz, enunciação, discurso *versus* contradiscurso, clamor, protesto, combate, visibilidade, participação, presença, insurreição, rompante, mudança, transformação, diferença, performance e performatização, direitos, legitimidade, soberania, aceitação, providência, justiça, justiça e liberdade, entre outras.

III

Antes de questionarem (pensando estar detectando uma possível ocorrência indevida): e a Geografia da Vertigem? Nada mais a dizer? Adiantamos em responder: agora não. Seria deveras inapropriado, e até mesmo imprudente, lançar-se nela ainda neste ponto. Ela chegará a seu tempo. Aliás, ela vem nos conduzindo sorrateiramente desde a primeira epígrafe instalada há onze páginas atrás. E também nos acenou com a sua languidez substantiva ao finalizar pontualmente a primeira insurgência introdutória.

Prossigamos, então. Por mais sistemática, precisa e rigorosa, que se exija da escritura acadêmica, isto não significa que a sua formalidade necessite ser agrilhoada, maçante, conduzida a ferro e fogo pelo cabresto do senhorio de fundamentos e referencialidade teóricas. Estas podem ser elencadas e agregadas sem a rigidez dos portentosos grilhões da sapiência.

Saber só é saber se conseguir fazer-se compreender; e promover a efetividade de internalização do entendimento (a transformar-se em conhecimento) de forma simples e cativante. Senão, corre-se o risco de não se atravessar a barreira da compreensão e os conteúdos ficarem presos em uma espécie de limbo. E deste ponto, eles não passam. Eles esbarram na própria soberba daqueles que os detêm. E assim, o saber não procede.

Nós levantamos esta questão pelo fato de nós mesmos termos sido vítimas desta soberba portentosa. E também pelo fato de sabermos, e por termos sido beneficiados por atitudes categoricamente contrárias a estas, que na verdade, são fruto de sabedorias nebulosas e sombrias, sem iluminações ou perplexidades prazerosas.

Enfim, todo este palavreado não é para justificar, mas sim, para comunicar que a linguagem do nosso discurso, mesmo inserido no código da formalidade acadêmica (a qual não viramos as costas e sim propomos flexibilizá-la) será conduzido de uma forma simples e a mais clara possível. E quando falamos simples, não quer dizer simplista ou simplória, a ponto de querer encobrir algum tipo de limitação ou desconhecimento da nossa parte. Pois não tememos o não saber. Tememos o fazer com que não se saiba. E também a falta de oportunidade de reaprender aquilo que foi mal ensinado e adquirido de forma equivocada. Pois, para

tudo tem saída quando se tem coragem para mudar e transformar ou, ao menos, empreender tentativas de mudanças e transformações. Senão, para que tudo isto? Por puro diletantismo? Para engrossar a labiosidade profícua dos salões imortalizados do academicismo?

Gostaríamos de esclarecer que os enunciados já proferidos, e aqueles que serão elaborados a partir de então, são desenvolvidos como se mantivéssemos um diálogo quase coloquial com o nosso leitor. Sem perder o compromisso e a seriedade em relação a nossas proposições. Pois, o que estamos lendo aqui faz parte da criação performatizada de um exercício de teorização com propostas ousadas e desafiadoras, a ponto de arriscarmos a instituir conceitos e cunhar termos a serem utilizados na aplicação pragmática de nossa atividade teorizante.

Em termos gerais, este trabalho versa sobre um modelo desestabilizador da representação ficcional do ideário tradicionalista do regionalismo nordestino brasileiro. Modelo este, cuja operacionalização é detectada na literatura dramática do escritor potiguar João Denys Araújo Leite, que, como justificado anteriormente, passamos a referir-nos na maioria das vezes como João Denys. De antemão, a detecção deste modelo em sua obra se orienta pelo fato de sua produção dramática opor-se a uma série de circunstâncias de natureza hegemônica e determinante do código ideológico em que ela está inserida.

No início das especulações quanto aos meios e recursos para abordar este tal modelo desestabilizador, cuja designação parece assustadora, embora assustador mesmo seja o objeto que ele desestabiliza; o desafio maior era como estabelecer diretrizes e abordagens capazes de trilhar, mapear e configurar estratégias para os esforços desta desestabilização. Ainda sem definir quais caminhos seguir, nós começamos a estipular o esboço de um projeto com ações a serem desenvolvidas, abrindo caminhos entre variadas possibilidades de orientação que pudessem dar uma luz ao que poderia ser feito.

O primeiro passo foi selecionar os domínios nos quais pudéssemos ir experimentando perspectivas variadas, que se somando pudessem compor uma teia de funcionalidades com as quais, finalmente, nós pudéssemos traçar uma linha a seguir. Partimos, então, para uma abordagem multidisciplinar cujo posicionamento articulária: (a) discurso ideológico e contraideológico (sob o qual subjaz um lastro de persuasiva prevalência de códigos e valores de perspectivas dominantes em

confronto com suas rupturas desestabilizadoras); (b) discurso dramático (pelo viés de uma forma particularizada de representação antinaturalista); (c) discurso filosófico (que nos servisse de suporte e desse embasamento às posturas e convicções que alinhavasse as articulações entre as perspectivas selecionadas; e (d) estética regionalista (ao focalizar um modelo estético de temática nordestino-sertaneja, performatizado e ressignificado a partir de uma dialogicidade empreendida com estatutos estéticos, filosóficos e temáticos de natureza universal).

Tendo demarcado o território do nosso campo de ação, faltava um esteio ou esteios de fundamentação, que preferimos chamar de orientação ou sustentáculos teóricos, que funcionassem como vértices, tanto para os quais convergissem os resultados coletados pelas especulações quanto servisse como pontos de partida para as diversas abordagens a serem feitas. Devido ao caráter multidisciplinar assumido, fazia-se necessário estratificar tais esteios ou vias de sustentação teórica. Estratificação esta, que não seria regida por critérios de priorização ou hierarquização, mas sim por estratégias de atuação.

Devido à estruturação fragmentária que se anunciava, era necessário que tivéssemos muito cuidado para que não houvesse uma fragmentação generalizada, o que faria com que voltássemos à estaca zero, sem definição quanto aos caminhos a serem trilhados. Se antes carecíamos por escassez, poderíamos a partir de então, correr o risco de falhar por excesso.

Como já tínhamos estabelecido a linha da teoria literária a ser seguida – a estética da recepção –, tomamos os pressupostos de Wolfgang Iser – principalmente a sua concepção dos *atos de fingir* – como referência centralizadora. Funcionando como uma “espinha dorsal” de sustentação, através da qual todos os outros vetores de suporte se articulariam, assim como o agrupamento das vozes referenciais arregimentadas para cada um deles. E pelo fato de ir-se anunciando ao longo do trabalho, não há necessidade de apresentá-las antecipadamente, porque perderia o efeito pretendido com as suas intervenções.

Tomadas estas decisões, passamos para especificar a ordenação do *corpus* selecionado como objeto de análise e aplicação teórica: as obras da produção dramaturgical de João Denys. Como já tínhamos direcionado a nossa objetivação para o conjunto dos seus Dramas Secos, que compõem a Trilogia do Seridó – A

*Pedra do Navio*⁴ (1979), *Deus Danado*⁵ (1993) e *Flores D'América*⁶ (1998) –, mantivemos o direcionamento original, mas decidimos ir além das fronteiras dos seu “sertão visceral”, e incluímos no escopo da nossa apreciação de sua obra, o texto dramático *Encruzilhada Hamlet* (2009), como arremate substancial das contingências pluralizantes de sua expansiva potencialidade criadora.

Mesmo com a definição de todas estas estratégias e com todos estes recursos em mãos, por melhor, bem acabado e bem fundamentado que fosse o resultado da nossa análise conjectural e abordagem crítica da nossa argumentação sobre um modelo desestabilizador; não passaríamos da tradicional forma, e fórmula, catalogadora das relações binárias vida/história, passado/memória, origens/imaginário, formação/influências, obra/estilo, importância/representatividade, etc., etc., etc. É mais do que evidente, óbvio, categórica e imprescindivelmente obrigatório, que não se pode abrir mão, ou deixar de lado estes aspectos citados.

O que nos incomodava é que não tinha nada de singular ou desafiador até então, com que arriscássemos ultrapassar os limites do receituário da mesmice. Não se trata de pretensão gratuita ou ousadia exibicionista. Trata-se de impulso experimentador. Que pode, ou não, ter resultados diferencialmente significativos ou, até mesmo, inovadores; ou, ao menos, renovadores. E também, nenhum resultado em especial. Só nos restava tentar. Talvez, não houvesse nada a perder. Mas, decerto, poderia haver muito a somar.

Como falávamos muito em contradiscurso, contradiscursividade, antidiscurso; ideologia, contraideologia, desterritorialização contraideológica; performatismo, performatividade, performativo, etc., observamos que não havia uma clareza e objetividade precisa para que um leitor compreendesse de fato qual a perspectiva de uso de tais termos.

Foi então, que surgiu a ideia, e junto com ela, o viés da possibilidade de empreender, experimentar e aplicar determinadas ferramentas teóricas. E para tal,

⁴ Premiada no Concurso de Peças Hermilo Borba Filho em 1979. Texto publicado pela Associação dos Dramaturgos do Nordeste em 2007

⁵ Texto escrito e encenado em 1993 e publicado pela Bastidores Textos de Teatro em 1999.

⁶ Primeiro lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia – Prêmio Hermilo Borba Filho, promovido pela Associação Nordestina de Dramaturgos em 1998, com o apoio da Fundação Joaquim Nabuco, FUNARTE, Fundação de Cultura Cidade do Recife, Sociedade Brasileira de Estudos sobre o Cangaço e Fundação Hermilo Borba Filho. Texto publicado pela Editora Universitária/UFPE e SESC Pernambuco em 2005.

nós tínhamos de defini-las, classificá-las e justificá-las. Mas isto implicava uma desestabilização da estrutura que havíamos determinado para o desenvolvimento do trabalho. E, em vez de nos desesperarmos (o que poderia facilmente acontecer), ocorreu exatamente o contrário. A proposta que se apresentava nos dava a possibilidade de desenvolver o trabalho aplicando na sua própria estruturação as ferramentas que passaríamos a utilizar para a abordagem e tratamento a ser dado ao objeto de análise e os objetivos pretendidos.

Era tudo o precisávamos para fazer desaparecer aquele incômodo quanto à falta de uma circunstância diferencial. Mas toda esta exigência de reestruturação e readequação demandava tempo. Mas era emocionalmente e teoricamente fascinante a sugestão de fazê-lo. E não pensamos duas vezes. Dos quinhentos e quarenta dias que tivemos para finalizar o trabalho (desde a qualificação final), nós encaramos reelaborá-lo e, praticamente, refazê-lo durante os quarenta dias que nos restavam para concluí-lo. Não precisa dizer que tal atitude beirava a insanidade. Mas também contávamos com a sensação e o desafio de que tudo aquilo feito sob pressão e com convicção tinha a chance de funcionar e corresponder a nossa expectativa. E este é o resultado.

O trabalho é composto por quatro capítulos. No primeiro deles, intitulado *Os Ardis da Contradiscursividade*, nós definimos, classificamos, fundamentamos, exemplificamos e justificamos as tais ferramentas teóricas que nos desafiaram aos novos rumos que decidimos dar ao trabalho. E desde então, sempre procurando estabelecer conexões com a obra e as características do processo de criação artística de João Denys. E neste ponto, pensamos ser importante destacar a perspectiva com que usamos a palavra “ardil”. Dentre os vários significados que pode assumir, nós usamos o termo no sentido de estratégia, “manha”, habilidade, esperteza, força e sutileza. Oposto aos também significados para o termo – de que se vale as forças da tradição combatidas neste trabalho –, que seria ardil no sentido de emboscada, armadilha, cilada e astúcia predatória.

No segundo capítulo, intitulado *As Palavras além dos Degraus da Casa Grande*, nós localizamos o referencial sociocultural, estético e histórico do tradicionalismo regional do qual a obra de João Denys se opõe. Ao longo deste capítulo, composto por três itens, nós fazemos um painel das figuras mais representativas de um regionalismo prioritariamente pernambucano, tanto na

perspectiva daqueles partícipes e defensores da tradição quanto daqueles que operam cortes e rupturas significativas no regionalismo de cunho tradicionalista. E situamos o papel de João Denys neste contexto referencial, focalizando o quanto ele se diferencia.

No terceiro capítulo, intitulado *A Exegese do Fingimento*, nós mergulhamos no universo do discurso dramático, fazendo uso das premissas de Wolfgang Iser quanto aos atos de fingir, e criamos um painel de contribuições de vários teóricos acerca da natureza do Drama. E neste mesmo capítulo, nós abordamos duas das obras de João Denys que fazem parte do corpus de análise deste trabalho. A primeira delas abordada é o *Deus Danado*, texto de maior representatividade de seu potencial criador, sendo, inclusive, o seu texto mais encenado por diferentes grupos em várias partes do Brasil, e também no exterior, tendo uma montagem produzida em Portugal. E também neste capítulo, trazemos a abordagem do texto *A Pedra do Navio*, tendo um enfoque diferenciado por ter sido analisada sob o prisma da memória enquanto força potencializadora da ficcionalidade.

No quarto e último capítulo, intitulado *Poéticas e Geografias*, nós mergulhamos em referenciais mais históricos e filosóficos em relação à ficção, tendo Georges Bataille como expoente em potencial. E juntamente com intervenções de outras vozes de teóricos, escritores, poetas e dramaturgos, que contribuem para situarmos um painel de influências que incidiram na produção artística de João Denys.

Neste mesmo capítulo, nós abordamos as outras duas obras selecionadas para análise, *Flores D'América* e *Encruzilhada Hamlet*, sob o prisma das colocações feitas nos dois primeiros itens do capítulo, como citado no parágrafo anterior. Como veremos ao longo da leitura, os aspectos abordados no decorrer dos quatro capítulos que compõem o trabalho são alinhavados pelas ferramentas teóricas estipuladas no primeiro capítulo, que se orientam pela conceituação e articulação de três elementos potencialmente referenciais: contradiscurso, performatização e salto desterritorializante.

IV

Tendo discorrido até então sobre o **quê** e o **como**, gostaríamos de abrir um breve espaço para fazer uma colocação quanto ao **para quê**. Deixaremos o **porquê** para o final, após o todo ocorrido, quando tivermos propriedade para falar do porquê de tudo isso. Voltando ao *para quê*, ressaltamos que a proposta primordial deste trabalho aponta para a importância de ressaltar as potencialidades da produção literária de autores nordestinos contemporâneos que, constantemente, procuram inovar as suas linguagens estéticas, ampliando os horizontes de suas realizações.

A proposta de trazer à luz da discussão o contingente multifacetário da obra de João Denys, colocando-o sob o crivo da análise, da aceitação, e do respaldo acadêmico, propõe enfaticamente uma maior abertura para propostas analíticas capazes de estimular e reforçar o interesse por produções artísticas e culturais, fruto de iniciativas de criação diferenciadas, que transgridam os limites de fórmulas, modelos, e estatutos estabelecidos de produção artístico-cultural.

Por isto que nos propomos a analisar os processos de produção da literatura dramática de João Denys, utilizando como prisma de investigação a sistemática de uma configuração analógica de uma Poética do Grito e uma Geografia da Vertigem, instituídas a partir da assunção de uma contradiscursividade estético-ideológica, deflagrada pela escritura de sua dramaturgia e suas correlatas textualizações. Como também detectar as interfaces do seu discurso crítico, ou seja, os mecanismos intertextuais e intratextuais com que ele empreende a via negativa do seu contradiscurso ideológico. Procurando, desta forma, evidenciar o jogo performativo de desconstrução, experimentação, ressignificação e ressemantização particularizada da estética regionalista (nordestina e sertaneja), focalizando as relações estabelecidas entre produção textual, formação social, experiência vivida, e memória; demonstrando como ele diferencia e singulariza a sua produção artística frente aos modelos estabelecidos pela tradição desta estética.

Sem deixar de mapear os mecanismos de articulação dos processos de produção e recepção de sua obra, através dos quais ele constrói o seu universo ficcional. Ressaltando as suas fontes, intertextualidades, influências, transgressões e intencionalidades. E tendo o Grito e a Vertigem como a condensação de estatutos metafóricos das suas referências históricas, sociais, estéticas, filosóficas e culturais.

V

Não é uma tarefa simples situarmos João Denys dentro de uma categoria produtiva de atividade intelectual e artística. De imediato, esta categorização se bifurca entre João Denys Araújo Leite, o ensaísta, pesquisador, professor, intelectual acadêmico, mestre em teoria da literatura; e João Denys, o artista, que engloba o ator, o escritor, o dramaturgo, o encenador, o poeta, o cenógrafo, o iluminador, o maquiador, o designer gráfico, o artista plástico; enfim, são tantas as classificações que compõem o seu código multifacetado de homem das artes, tornando-se delicado o fato de classificá-lo, categórica e exclusivamente, como um homem de teatro; embora, esta seja a sua referência de maior legitimidade.

Páginas e páginas poderiam ser preenchidas aqui na tentativa de definir João Denys e toda a sua representatividade em cada uma das habilidades listadas no parágrafo anterior. Muito já se escreveu sobre as suas encenações, sobre as múltiplas participações em projetos teatrais e prêmios alcançados. Se fossemos fazer jus a todos os críticos, pesquisadores, jornalistas e uma gama de artistas que já escreveram e publicaram textos sobre João Denys em jornais, revistas, prefácios, artigos, verbetes enciclopédicos, etc., seria necessário metade das páginas deste trabalho para dar conta de todos os merecimentos. Daí a dificuldade de condensar em duas ou três referências que possam sintetizar o amplo conjunto que forma a sua fortuna crítica.

Dentre elas, gostaríamos de destacar a dissertação de mestrado com autoria de Rafael Almeida Pereira do Rêgo, intitulada *Flores D'América – Memória e Imaginário Sertanejo Em Cena* (2015), apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre. Rafael Almeida atualmente é doutorando do mesmo programa tendo como objeto a obra de João Denys.

Um valoroso olhar sobre a obra de João Denys, escrito pela crítica e dramaturga Maria Helena Kühner, nós encontramos no texto de apresentação do advento de publicação do texto *Flores D'América*. E do qual citamos a seguir o último parágrafo do texto intitulado *Um Universo Singular*.

Se cultura é a extensa rede de relações dos seres humanos entre si e com o mundo, ela é um fenômeno vivido antes de ser mentalizado e expresso. O escritor que escolhe não desertar de sua realidade – como é o caso de João Denys – busca *compreender* e não apenas espelhar essa realidade, a atual ou real e a possível. Consciente de sua responsabilidade de escritor, de que seu compromisso não é apenas *estético*, mas também *ético*. De que um fenômeno nosso, brasileiro, precisa de um ponto de vista nosso – pois integrar-nos neste mundo planetizado em que hoje vivemos exige que nele estejamos *íntegros*, isto é, *inteiros*, que nele sejamos um *nós* identificado e identificável. De que só sabendo como *somos* podemos sonhar, planejar e agir no sentido de como podemos vir a ser. De que *teatrum* é lugar de ver e fazer ver. De que somos História, somos espaço e tempo – como esta nossa imensa América, hoje mais do que nunca, grávida do futuro. (KÜHNER, 2005, p.21-22). (Grifos do autor)

E não poderíamos deixar de registrar neste trabalho um dos vários textos escritos pelo poeta, escritor, jornalista, e agitador cultural Jomard Muniz de Britto, amigo e companheiro de João Denys em inúmeras empreitadas culturais.

joão denys. 1. Reconhecido muito mais pelos prenomes do que pelo familial da hereditariedade, ao contrário dos consagrados autores nordestinos, que se orgulham exultando seus sobrenomes, a marca da diferença em João Denys poderia (re)começar por aí: pelo avesso de tradições tão brasileiromente nordestinadas. Diferença das diferenças. Avessos agrestes. Sertões desrealizados. Perversos nordestes. E por essa diferença entre diferenças surgiria o imaginário de nossas contradições [...]. Tudo em pulsões e compulsões tão saudáveis quanto transcendentais. No menor gesto cênico e escritural, João Denys projeta empaticamente seu multiverso de complementaridades e interpenetrações, de passados futuríveis, de tempos *agostinianos*, de corajosas antecipações, de compreensão intuitiva e racionalidade fenomenológica a mais abrangente, alargada, atualizadora. Ele sempre, recorrentemente, trans-bordando pelas margens terceiras, infinitamente, sem medo das rimas nem dos azuis desmantelos [...]. Onde vai parar este rapaz? Ator-dramaturgo-encenador. E muito mais. [...] João Denys configurando-se persona-personagem-de-nós-outros em linguagem tão singular quanto solidária no agenciamento de novas subjetividades. Interfaces. Interjeições. Intertextualidades. Um autor múltiplo arrebatando-se como espírito renascentista. Artesanato de sabedorias. Artesão de complexidades. *Artevidente* de simbologias. [...] João Denys não faz nem finge uma estirpe missionária, catequista e conservadora. Preferindo, recorrentemente, ignorar os salvadores da pátria culturalista. Ignorar não, pelas imprecisões do verbo em ação. Mas arrebatado e arrebatado com a megalomania de todas as mitologias messiânicas [...]. Sua maestria pairando sobre todos. Sem nos humilhar. Sem perdões. Sem culpas. Tudo, quase tudo na desmedida de um *paideuma* – ideário de transformação humana – de quem padece e parece já ter lido e reinventado todos os livros, desconstruindo falácias do erudicionismo e reconstruindo todos os saberes de uma antropologia de nós mesmos. Contra nós mesmos. Tantas palavras para um “verbete passional” a pedido do funâmbulo João Augusto, filho quase espiritual de

João Denys. Tantas palavras para dizer o mínimo múltiplo incomum da grandeza de uma personagem que excede todos os dizeres e contradicções.⁷ (Grifos do autor)

Este é o universo que os convidamos a participar conosco em uma aventura de sonoros e vibrantes gritos poéticos e extensas amplidões da aridez vertiginosa da natureza humana.

⁷ Texto de autoria de Jomard Muniz de Britto, escrito em formato de “verbete passional” de apresentação do encenador João Denys, parte do programa do espetáculo *O Funâmbulo* de Jean Genet com direção de João Denys. Março de 2005.

3 OS ARDIS DA CONTRADISCURSIVIDADE

Junta-se o rio / a outros rios.
 Juntos, todos os rios
 preparam sua luta
 de água parada,
 sua luta
 de fruta parada. [...] a
 mesma força
 invencível e anônima
 de uma fruta
 – trabalhando ainda
 seu açúcar
 depois de cortada –, [...]
 gota a gota
 até as ilhas súbitas
 aflorando alegres.)⁸

3.1 CONTRADISCURSO: A VOZ QUE SE ATREVE A DESDIZER

O professor, crítico, e teórico alemão Wolfgang Iser ressalta a existência de uma relação hermenêutica entre teorias literárias e métodos interpretativos. Iser (1983) destaca que cada teoria personifica uma abstração do estado de coisas que ela se esforça em fundamentar.

Desenvolver um exercício de teorização multidisciplinar é uma tarefa que requer um norteamento quanto à perspectiva teórico-metodológica instituída pelas diretrizes de sua argumentação. Este norteamento necessita ser feito com a finalidade de não haver futuros problemas de compreensão, quanto aos meios de classificação e interpretação, relacionados a possíveis, e prováveis, abstrações que demandem a necessidade de serem personificadas. Procuramos fazê-lo, definindo parâmetros de focalização, determinados tanto pela forma conferida ao desenvolvimento da atividade teórica quanto pela causalidade de correlações e desdobramentos, que sejam condizentes com as abordagens elaboradas.

Faz-se necessário elucidar a aplicação de certos termos e conceitos, para que não haja dissonâncias ou discrepâncias posteriores, devido ao fato de que alguns destes termos, e seus correspondentes conceitos, podem assumir significações e sentidos diferenciados, a depender dos propósitos e do contexto no qual sejam aplicados.

⁸ Fragmento 02 do poema *O cão sem plumas* (1950) de João Cabral de Melo Neto (1997, p.82).

O primeiro aspecto a se considerar diz respeito ao caráter conceitual facultado a um *contradiscurso* prefigurado na dramaturgia de João Denys. Afinal, qual é o propósito deste *contra*, com o qual caracterizamos o discurso da sua dramaturgia? Qual a justificativa e o que se pretende alcançar, ou atingir, com a aplicação deste prefixo de natureza opositiva?

O fato de se posicionar em uma condição classificatória de ser “contra algo” – estabelecida, neste caso, pela nomeação da circunstância contrária em uma palavra própria para tal fim –, sugere que haja um porquê, que seja preciso e determinante; ou até mesmo, uma série de porquês que o caracterize. Mas, para chegarmos a estes porquês, é importante classificar previamente este “algo” a que eles se opõem. Desta forma, precisamos fazer algumas considerações quanto à perspectiva da forma como usamos a palavra discurso e, conseqüentemente, o termo *contradiscurso*.

A fim de auxiliar-nos nestas considerações, recorreremos às ideias e colocações de alguns ilustres teóricos das ciências da linguagem. Oswald Ducrot (1998, p.195) afirma que se considerarmos a palavra como o elemento linguístico determinante, um dos primeiros deveres a ser cumpridos é a sua classificação. O que implica em discernir com clareza a sua significação e o papel que ela desempenha em um uso determinado; ou seja, dentro do contexto de um discurso pré-definido.

Em busca de uma definição do que venha a ser discurso, Tzvetan Todorov em sua obra *Os Gêneros do Discurso* (1980) faz uma referência ao Livro I da *Retórica* de Aristóteles, trilhando uma distinção formulada pelo filósofo grego, na qual ele afirma, que “para estudar um discurso, deve-se isolar três fatores: aquele que fala, o assunto que se fala, e a quem se fala” (apud TODOROV, 1980, p.25); ou ainda, ressalta Todorov, a formulação do seguinte paralelismo: o caráter do orador, o próprio discurso, as disposições do ouvinte, e as suas subseqüentes atualizações.

Codificada hoje em dia pela teoria da comunicação, essa tripartição (da qual um dos elementos se subdivide imediatamente em dois, o próprio discurso e o seu assunto) funciona até no domínio da estética, permitindo classificar as diferentes concepções de obra de arte, ou mesmo os diferentes tipos de estudo que tomam a arte como objeto [...] que tratam das “estruturas específicas da obra”, como aponta René Passeron. (TODOROV, 1980, p. 25).

Simplificando a formulação de Aristóteles e o paralelismo apontado por Todorov, e falando de uma forma direta e coloquial, discurso é “algo que se diz”. Partindo para uma maior abrangência de conceituação, discurso é qualquer situação, que implica em um ato de comunicação inserido em um determinado contexto, envolvendo quem fala, para quem se fala, e sobre o que se fala. É um conjunto de circunstâncias relacionadas ao ato de dizer algo, pretendido a se fazer comunicar, resultando em um ato intencional de transmitir algum tipo de informação, independente da sua natureza.

Retomando a explanação feita por Todorov, o discurso assume o papel de um mecanismo de transmissão de algo a ser dito, que se processa codificado por uma intencionalidade específica. Como consequência disto, o discurso acaba tendo a propriedade de inserir-se em variados domínios, passando a classificar, nomear, e categorizar diferentes concepções de qualquer objeto plausível de apreciação e interesse. Devido as suas habilidades retóricas, o discurso passa a tratar e, inclusive, reger as estruturas específicas de tal objeto. O discurso pode chegar a apoderar-se da regência nominativa e valorativa das circunstâncias e contingências (no sentido das possibilidades de algo se realizar ou não), que caracterizam a própria natureza particularizada do objeto.

Do ponto de vista filosófico, quando se fala em discurso, diz-se da operação mental que se processa por uma série de operações intermediárias e parciais, como o raciocínio, a dedução, a demonstração, o discernimento, a recepção, a assimilação, etc. Estas operações dependem intrinsecamente da situação de discurso, que possibilita, permite e determina a realização de sua ocorrência. Portanto, torna-se imprescindível questionarmos o que caracteriza esta situação de discurso, para que fique claro o caminho dos questionamentos a serem feitos sobre certos aspectos tendenciosos e impositivos articulados nos domínios de sua operacionalização.

Chama-se situação de discurso o conjunto das circunstâncias no meio das quais se desenrola um ato de enunciação [...]. É preciso entender com isso ao mesmo tempo o ambiente físico e social em que este ato se dá, a imagem que os interlocutores têm dele, a identidade desses interlocutores, a ideia que cada um faz do outro [...]. Os acontecimentos que precederam o ato de enunciação (principalmente as trocas de palavras em que se insere a enunciação em questão). [...] A essas circunstâncias também se dá o nome de contexto. (DUCROT, 1998, p.297).

Na nossa reiteração, seguindo as asserções de Ducrot, de que um ato de enunciação diz respeito ao ato ou efeito de enunciar – que tem como sinônimos as ações de exprimir, declarar, expor, manifestar –, há uma dilatação proposital na intensidade do significado de discurso, devido às exigências dos domínios do nosso objeto, que é o universo ficcional do texto literário. Mais precisamente o texto dramático, ou dramaturgia, cuja natureza estilística se caracteriza de modo primordial pela tensão.

Por isso que a ação enunciativa, ou seja, a enunciação, e ainda melhor dizendo, a ação de enunciar é enfatizada por nós como o ato de ser capaz de produzir no enunciado um conjunto de efeitos catalisadores (no sentido figurado de poder estimular ou dinamizar alguma coisa), resultando em algo expresso, declarado, exposto; algo com uma potente carga intencional de proposição, exposição e necessidade de deixar falar.

Desta forma, a enunciação é o ato manifesto de fazer-se dizer dentro da ambiência social, gerando múltiplas relações e reações diversas entre os seus interlocutores. Todorov (1998, p.291) diz que “a enunciação está sempre presente, de um modo ou de outro, no interior do enunciado; as *diferentes formas desta presença*, bem como os graus de sua intensidade, permitem fundar uma *tipologia dos discursos*.” (Grifos do autor).

Uma vez que, também se dá nome de contexto ao conjunto das circunstâncias que atualiza a situação de discurso, como afirma Ducrot, este é o momento oportuno de situar como o discurso age nos domínios de nosso objeto (texto literário) em relação ao seu contexto (situação de discurso) e aos atos de enunciação (operações discursivas). Segundo os pressupostos teóricos de Wolfgang Iser (1983, p.371):

O texto literário é um ato intencional quanto ao mundo, que, como tal, é por certo estruturado, mas cuja estruturação é comandada pela particularidade do ato intencional, que o texto ressalta. [...]. Os textos literários sempre se relacionam com contextos; é por esta relação que o texto alcança o sentido concreto de sua estruturação, ou seja, o sentido concreto do seu uso. O conceito de função tematiza a contextualidade do texto e elucida a relação recíproca que o texto e contexto entretêm.

Como podemos observar, o aspecto que se destaca na relação do texto (enquanto objeto do discurso) e o contexto (enquanto circunstância estrutural da situação discursiva) é o fato da estruturação do objeto ser comandada por uma particularidade intencional implicada, e ressaltada, pelo desenrolar do ato de enunciação no qual o objeto se atualiza.

É através desta “particularidade intencional”, que o discurso ficcional do texto literário é tomado de assalto pelas malhas tendenciosas e cobiçosas da ideologia. Neste ponto, precisamos deixar claro que assumimos o termo ideologia na perspectiva da dialética marxista, segundo a qual o caráter ideológico está associado diretamente ao discurso convencional do poder.

Um discurso que se sustenta sobre os pilares do poderio, desmando, e prevalência persuasiva – que corroboram valores impositivos, limitadores, retrógrados, opressores, e predatórios –, de uma classe social dominante, e também infecunda. É este tipo de discurso, que a partir de então, passaremos a referir como Discurso Ideológico. Um discurso contaminado pela atração do poder. Um discurso que se empenha em moldar e justificar o mundo através de uma voz condicionada a dizer somente aquilo que o preserve, enalteça, e o mais grave, que o perenize.

Alfredo Bosi em sua obra *Ideologia e Contraideologia* (2010), detalha os artifícios manifestos e nefastos da ideologia, juntamente com proposições restauradoras de uma contraideologia, cuja colocação do contra enquanto prefixo já assinala o caráter de contraposição aos mecanismos ideológicos. Na citação a seguir, ele desvela as artimanhas dissimuladoras da ideologia, delatando a operacionalização dos seus procedimentos infecundos, e propondo esforços contraideológicos para combatê-los.

A atração do poder espreita a linguagem e afeta *a priori* todo trabalho de naturalizar, racionalizar, sublimar ou universalizar a força latente do interesse. A ideologia está sempre a meio caminho entre a verossimilhança e a mentira. A verossimilhança torna plausível o que a fala enganadora tenta passar por verdadeiro. No polo oposto, o esforço argumentativo da contraideologia consiste em desmascarar o discurso astucioso, conformista ou simplesmente acrítico dos forjadores ou repetidores da ideologia dominante. (BOSI, 2010, p.394).

Em uma das partes, nas quais o livro é subdividido em abordagens diversificadas quanto aos questionamentos acerca da ideologia, Alfredo Bosi destina uma das sessões para a interpretação literária do tópico em questão.

Podemos prever as diretrizes a serem seguidas ao longo do texto, com uma interpretação sobre ideologia no ponto de vista da criação literária, já a partir da epígrafe de autoria do filósofo Theodor Adorno (apud BOSI, p.394), que ilustra a sessão: “A grandeza única da obra de arte é deixar falar o que a ideologia esconde”.

No desenrolar do texto, Bosi questiona a forma como a ideologia é, muitas vezes, tomada como um conjunto de ideias e características, agrupadas e categorizadas, sob a perspectiva da individualidade de um escritor.

Esta forma de interpretação da ideologia, com uma inegável assunção centrada na subjetividade de um indivíduo, ou um grupo de indivíduos, Bosi (2010) chama de ideologia coesa. Com o propósito de refutá-la, Bosi recorre às ponderações de Georg Lukács (apud BOSI, 2010, p.396-397), que lhe parecem bastante iluminadoras.

Na medida em que um pensamento continua sendo simplesmente o produto ou a expressão ideal de um indivíduo, por maior que seja o valor ou o desvalor que possa conter, não pode ser considerado uma ideologia. Nem mesmo uma difusão social mais ampla é capaz de transformar um complexo de pensamentos diretamente em ideologia. [...] Para que isso ocorra, é necessária uma função social bem determinada, que Marx descreve distinguindo com precisão as perturbações materiais das condições econômicas e as ‘formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, ou seja, as formas ideológicas que permitem aos homens conceber esse conflito e combatê-lo’.

Acreditamos que, a partir de então, temos propriedade para responder e justificar alguns pontos destacados no início deste bloco em relação a um norteamento quanto à perspectiva de utilização de certos termos ao longo deste trabalho. O primeiro ponto destacado foi a respeito da colocação do termo *contra* aglutinado à palavra *discurso*, resultando no que chamamos de *contradiscurso*.

E aproveitando a oportunidade de um esclarecimento mais abrangente, não deixaremos de asseverar o porquê deste *contradiscurso* vir a ser uma *Voz* que se atreve a *desdizer*, mesmo pensando que esteja implícito nas bases referenciais previamente apontadas ao longo do texto.

De pronto, este “contra” corrobora uma via contrária, uma via de diferenciação, oponente a artifícios e subterfúgios de um discurso que sustenta todo um projeto de predominância das vias manipulativas, redutoras, e castradoras do discurso ideológico, e do condicionamento de suas forças dominantes.

A ideologia, que serve como sustentáculo a estas forças, ocupa-se a “pôr uma ordem” no mundo e “ensinar” um conjunto de valores que lhe sejam justificáveis, i.e., úteis para o projeto de legitimação e perenização do seu discurso centralizador; 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.

Uma via discursiva, que se coloca contra esta ideologia impositiva, desencadeando uma série de questionamentos e cisuras e pondo em xeque as premissas de sua ética homogeneizante. Ética esta, que segrega e estratifica, ao passo que homogeneiza; e que ignora ou oculta, em sua nomeação da realidade, inúmeras contradições e diferenças. Esta perspectiva contradiscursiva dialoga substancialmente com as orientações do discurso crítico defendido por Marilena Chauí (1997, p.22-23).

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.

Os esforços levantados por esta via negativa de criticidade discursiva investem contra o que Antônio Fausto Neto (1979, p.32-33) refere-se como os “mecanismos ocultos” e “espaço secreto” onde a ideologia tece o seu jogo de prevalência e mais-valia. Jogo este, 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; sendo esta, uma das formas mais eficientes da ação e “astúcia” das suas práticas persuasivas de dominância.

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 a dramaturgia de João Denys, situamos o foco argumentativo de nossa problematização no âmbito arbitrário desta competência simbólico-ideológica. Assim sendo, adentramos no campo da mimetização pelo viés do discurso dramático.

Enquadramos a sua obra enquanto produção textual e prática social, a fim de demonstrar que – mesmo inserida no código ideológico dominante –, ela viola os limites de sua imposição, ameaçando bases, estruturas, estatutos; e desestabilizando a perpetração de seus valores instaurados.

O contradiscurso enunciado pela obra dramática de João Denys vai minando o discurso ideológico por dentro. Ele coloca em prática a experimentação do jogo transversal e especular de uma desestabilização 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. E também, como Alfredo Bosi localiza o jogo dissimulado da ideologia, ao situá-la entre a verossimilhança e a mentira.

As interfaces do discurso crítico de João Denys, ou seja, os mecanismos intertextuais e intratextuais do seu discurso dramático engendram a via negativa do seu contradiscurso ideológico.

Este processo se desenvolve através de um jogo multifacetado, que inclui o desencadeamento de uma série de atos performativos particularizados – tais como, desconstrução, experimentação, desestabilização, transfiguração, ressemantização e performatização (esta última ação será descrita detalhadamente no item 1.2) –, que incidem sobre o tradicionalismo estético-regionalista nordestino. Estas ações são desenvolvidas pelos mecanismos de estruturação de sua dramaturgia, focalizando as relações estabelecidas entre produção textual, formação social, experiência vivida, e memória.

O discurso dramático de João Denys não se aproxima de nenhum projeto que seja partidário de qualquer dissimulação astuciosa, apaziguamento oportunista, articulação predatória, e ocultação excludente. Colocado frente a esta perspectiva, o seu discurso se posiciona como um projeto contrário – um *anti-projeto* – a todo este conjunto de motivações e intencionalidades ideológicas.

Da forma como procuramos enquadrar a sua obra artística dentro de uma perspectiva contraideológica, ou seja, através dos pressupostos de enunciações contradiscursivas, é imprescindível que façamos o recorte do contexto histórico, cultural, social e artístico, no qual a sua obra articula e elabora o seu contradiscurso.

Este contexto é o modelo tradicionalista da estética regionalista brasileira de temática nordestina, interiorana e sertaneja (contexto cujas particularidades e agentes serão apresentados no Capítulo 2 a seguir). Um modelo que resulta de um longo e complexo projeto de configuração histórica, cultural e identitária de um povo e de uma nação, calcado na mestiçagem de suas origens, na pluralidade de suas diferenças, e na multiplicidade de suas contradições.

Tendo em vista as problematizações que afligem os subjugados, oprimidos, e excluídos, aquilo a que chamamos de contradiscurso atreve-se a desdizer o que falam as vozes da dominação.

É por aqueles que minguam na escuridão do descaso e da penúria – devido as suas origens desfavorecidas e as suas diferenças singulares e desviantes do discurso ideológico –, que o Contradiscurso arquiteta as suas insurgências; a fim de fazer valer o discurso da Voz subalterna e desvalida, que quer gritar, tanto a favor da legitimidade de sua presença e do seu direito de participação quanto contra a invisibilidade excludente que a subjuga a não-ser, e a nulidade brutal da ignorância e privação que faz com que ela emudeça.

Como o foco do nosso objeto de análise situa-se nos domínios do discurso dramático, e mais especificamente, no discurso da literatura dramática, i.e., a dramaturgia, nós gostaríamos de concluir este primeiro bloco de pressupostos teóricos, citando alguns dramaturgos que tiveram um papel fundamental na criação do teatro moderno.

Dramaturgos, cuja produção artística e intelectual dialoga intimamente com um contradiscurso opositor ao discurso ideológico, o qual será um dos fundamentos lapidares das discussões, explanações, e assunções defendidas e sustentadas no desenrolar deste trabalho.

Por carregar consigo esta marca referencial, estes autores são assumidamente declarados como influências cruciais, não somente na formação de João Denys como encenador e um artista múltiplo do universo teatral, como também

escritor de obras da literatura dramática; que o caracterizam como um criador insurgente, desestabilizador, genuinamente performativo, experimental, e pluralmente inovador.

Dentre as figuras exponenciais da dramaturgia moderna, e dos desdobramentos e influências, que contribuíram, e continuam a contribuir, para a formação do teatro contemporâneo, nós destacamos Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Jean Genet, Pier Paolo Pasolini, Luigi Pirandello, Guillaume Apollinaire, Federico Garcia Lorca, entre outros.

Sem esquecer aqueles que ousaram ser, juntamente ou separadamente, pesquisadores, diretores, autores, encenadores e/ou atores. E que experimentaram criar novos métodos e técnicas teatrais de códigos diferenciados, que dialogam potencialmente com os pressupostos do contradiscurso ideológico. Entre outros, são eles: o francês Antonin Artaud (Teatro da Crueldade), o brasileiro Augusto Boal (Teatro do Oprimido), o polaco Jerzy Grotowski (O Teatro Pobre), e o italiano Eugenio Barba (O Teatro Antropológico – Odin Teatret).

Entre os autores e diretores supracitados, nós gostaríamos de dar destaque a Bertolt Brecht, pelo fato de seu trabalho ter se concentrado na crítica artística às relações humanas desenvolvidas dentro do sistema capitalista e sua ideologia dominante.

Por ter desenvolvido o método do Teatro Épico e propagado o conceito basilar de Estranhamento – que se opunha à conformidade do Teatro Naturalista de Constantin Stanislavsky –, as obras de Brecht, tanto as dramáticas quanto as teóricas, influenciaram profundamente na formação do teatro moderno e do atual teatro contemporâneo.

3.2 PERFORMATIZAÇÃO: O GRITO QUE OUSA TRANS-EXISTIR

Um segundo aspecto essencial a ser considerado é um direcionamento esclarecedor sobre a funcionalidade metodológica que atribuímos ao uso do termo *performatização*.

Circunstância esta, que determinará a justificativa e entendimento da aplicação de alguns termos derivados, como os verbos performatizar, performar, e

tanto adjetivos quanto substantivos correlatos, tais como performatizado, performativo, performatizador, performatismo, performance, performatividade, i.e., derivações do termo originário e denominador, que se configura a partir do conceito de *performance*.

Não podemos – e nem teríamos como – abrir mão, ou desviar da necessidade patente de situar o surgimento e uso deste conceito, assim como, delinear um histórico acerca dos múltiplos significados que a palavra *performance* possa assumir, e as funcionalidades e sentidos, aos quais ela possa se destinar.

Na busca de uma “pré-história” para o termo, Jorge Glusberg em seu livro *A Arte da Performance* (1987), associa *performance* a movimentos de vanguarda como o Futurismo na Itália, França e Rússia; o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus, como propagadores de uma “arte da performance”, que viria a se firmar como gênero artístico a partir do início da década de 70.

Futuristas e dadaístas utilizavam a *performance* como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte. O seu nihilismo era carregado de ironia e de um certo espírito lúdico; mas era ao mesmo tempo, a expressão de uma originalidade criativa e de uma busca de envolvimento do público na atividade artística. Poetas, pintores, dramaturgos e músicos denunciavam a estagnação e o isolamento da arte de então. O que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social ou estético-social. (GLUSBERG, 1987, p.12).

Através dos aspectos apontados por Glusberg, começamos a vislumbrar certos pontos que nos direcionam rumo às contingências de alguns elementos substanciais, que compõem ou fazem parte de um estatuto de semantização para o que seja *performance*, ou melhor, uma arte da *performance*. Quanto a opção de usarmos aqui a palavra *estatuto* para caracterizar as circunstâncias de um processo de semantização, tal termo respeito a um conjunto de fatores que regem a organicidade e funcionalidade das atribuições de um significado específico.

Em relação ao conceito de *performance* – retomando a citação de Glusberg –, nós detectamos determinados fatores, que fazem parte do conjunto de características que prefiguram o estatuto de sua significação, ou melhor dizendo, de sua abrangência semântica. Dentre estes fatores, nós apontamos um “meio de

provocação e desafio”, o “rompimento com o tradicional”, a “imposição de novas formas”, a “denúncia de estagnação e isolamento” e uma “vasta abertura das formas de expressão”. Fatores cujos agentes se articulassem como “mediadores de um processo social ou estético-social”, ou seja, articuladores de um processo de transformação.

Ao situar o firmar-se da arte da performance, enquanto gênero artístico, somente a partir dos anos 70, Glusberg não deixa de destacar algumas relevantes manifestações anteriores a este período, juntamente com aqueles que as empreenderam.

Além disso, não se deve esquecer de que foi na década de cinquenta que se começou a desenterrar as teorias de Duchamp, os manifestos de Tzara, as contribuições de Stanislavski, Dullin, Baty e Piscator, os escritos de Artaud, as ideias dos cineastas soviéticos Pudovkin e Eisenstein, e os conceitos básicos do Surrealismo. Nessa mesma época, Jackson Pollock abria novos horizontes com sua “pintura instantânea” (*action painting*) e Bertold Brecht fundava o Berliner Ensemble em Berlim Oriental. (GLUSBERG, 1987, p.26).

Como pode-se identificar, trata-se de ilustres artistas de vanguarda, representantes de variadas áreas de expressão, os quais trilhavam diferentes caminhos, e até mesmo aparentemente divergentes segundo Glusberg (1987, p.27), mas que apontavam para uma única direção, a de reexaminar os objetivos da arte e abrir novas possibilidades. Artistas que compartilhavam de um movimento de “anti-arte” com a notória intencionalidade de ruptura, releitura e refeitura; convergindo os seus intentos através de um fenômeno artístico de contornos múltiplos, condensados na conceituação da assim chamada Performance.

Mesmo sendo algo comum a diferentes expressões artísticas, Glusberg (1987, p.43) ressalta que o termo em si carrega duas conotações basilares: (1) a de uma presença física e (2) a de um “espetáculo”, no sentido de algo criado e preparado com o objetivo de ser visto (*spectaculum*). Que em uma outra perspectiva, poderíamos interpretar como sendo a presença única e latente de uma imagem singularizada – quiçá construída por palavras –, que se projeta, mas que não se reflete apenas; e que quer gritar, não apenas falar.

O propósito de determinar um sentido para o que propomos nomear de performatização congrega intrinsecamente com as intencionalidades de ruptura,

releitura e refeitura, acima mencionadas, valendo-se da ressemantização de signos, códigos, formas e estruturas previamente estabelecidas.

A partir de interpretações em torno das ideias de Glusberg (1987, p.76-77), em cada ato performativo, a ressignificação nasce de ações que vão dar significados umas às outras. Estas relações vão se estabelecer entre signos que se sobressaem pela mobilidade e pelo domínio da sua mutabilidade semântica, i.e., pela propriedade de poderem ser continuamente ressemantizados.

Nos domínios do drama – enquanto conceito referencial da ficcionalidade dramática –, que engloba o teatro, em termos de fenômeno cênico (compreendendo entre outros elementos: palco, ação, imagem, diálogo, cena, etc.), e a sua escritura, o texto dramático – e mesmo da arte em geral –, usa-se bastante a palavra representação. Associando-a e, muitas vezes, tomando-a como sinônimo do próprio ato mimético da criação artística.

Entretanto, no campo da ressemantização performativa, a qual chamamos de performatização, que implica em uma ressignificação performatizada, tem-se que alertar sobre a distinção entre significação e representação. Com esta finalidade, nós recorreremos à perspectiva linguística das conceituações e diferenciações elaboradas por Tzvetan Todorov (1998, p.103).

Deve-se distinguir entre a significação e a representação, que é o aparecimento de uma imagem mental no usuário dos signos. Esta depende do grau de abstração que as diferentes camadas do vocabulário possuem [...]. Numa perspectiva semântica, pode-se igualmente observar graus variados de abstração. A ficção serve-se bastante das propriedades representativas das palavras e, durante muito tempo, um de seus ideais foi o grau superior de “evocação”; daí o hábito de falar da Literatura em termos de “atmosfera”, “ação”, acontecimentos”, etc. Essas oposições já eram assinaladas pelos estóicos, que distinguiram três relações da parte perceptível do signo: com a “coisa real” (denotação), com a “imagem psíquica” (representação) e com o “dizível” (significação).

Seguindo os preceitos desta distinção formulada por Todorov, gostaríamos de reiterar a mobilidade e o domínio da mutabilidade semântica dos signos, condizentes com as propriedades do ato performativo. Como ilustração, nada mais apropriado do que citar um exemplo, cuja fonte é uma das obras da dramaturgia de João Denys: o texto dramático da peça teatral *Deus Danado* (1993).

Nas primeiras palavras da primeira rubrica, ou didascália, que apresenta o espaço cênico onde vai se desenrolar toda a ação da peça (que iremos detalhar no Capítulo 5 mais à frente), pode-se detectar a marca de uma performatização, não apenas no plano cênico-espacial, mas inclusive, incidindo no plano da própria linguagem escrita. Denys (1999, p.5) começa a descrição com o seguinte enunciado: “Uma habitação-santuário em pedaços”.

Para comentarmos este extrato do texto, enquanto um ato de enunciação ficcional – formulado pela seleção, colocação e ordenação de determinados signos performatizados para este fim –, faz-se necessário algumas considerações prévias.

A ficção tem o poder de fazer existir o inexistente. É capaz de criar algo impossível de existir. Além de fazer com que este algo seja, ela ainda é capaz de dar-lhe um significado e nomeá-lo a partir daquilo que ela o faz ser.

Se a ficção tem a capacidade de ser fazedora e estruturadora do nada em qualquer coisa que seja, imagina o que ela é capaz de fazer com algo que já é, que já existe. Algo que lhe é ofertado como uma coisa pronta, “coisa real” como a denomina Todorov. Uma coisa existente, nomeada, e provida de significação. Algo que já existe enquanto signo, dotado tanto de significante quanto de significado.

Eis o terreno onde a performatização articula os lances de seu jogo performativo. Lócus performatizante de onde emergem e se elaboram significações outras. Ressignificadas, ressemantizadas, e trans-configuradas a partir da livre, e fecunda, mobilidade e mutabilidade dos signos; que se atualizam a bel-prazer dos artistas criadores de ficcionalidades várias, sejam quais forem os tipos e gêneros que as perfilam.

Temos, afinal, uma; habitação; santuário; em; e pedaços. Um pequeno número de signos existentes e nomeados. Habitação existe e tem significado, assim como, santuário também existe e tem significado. Já habitação-santuário não existe e nem tem significado, enquanto “coisa real”. Mas na ficção, no drama, na dramaturgia de João Denys, ela existe.

Lá está uma habitação-santuário. Com todas as circunstâncias estruturais e dramáticas que a fazem ser. Ao estar em pedaços (sugerindo desolação, miséria, abandono), ela se trans-configura numa imagem de grito que se projeta e ecoa em um espaço ameaçado de desmoronar. E faz isto através de um ato de enunciação

contradiscursiva, que não se limita ao ponto que conclui a sua condição de existência; diferente do ponto que marca o final do conjunto de frases escritas aqui.

Ela é resultado de um ato de performatização que a faz existir e ter a chance de ser vista, contemplada, e admirada no grande palco do mundo e da existência; por mais em pedaços que ela esteja. Esta é uma das mais importantes funções que a arte desempenha, ou melhor, que a arte performa.

Ainda no plano da incidência de práticas performatizantes cujas ações se desenvolvem nos domínios estruturais das ciências da linguagem e suas interfaces com o ato de criação das diversas expressões artísticas, nós gostaríamos de incluir no escopo dos propósitos de nossas argumentações, as abordagens desenvolvidas por Renato Cohen em seu livro *Performance como Linguagem* (2002).

Em um dos tópicos iniciais apresentados por Renato Cohen sobre uma *Ontologia da Performance*, no qual que ele aborda aproximações entre Vida e Arte, Cohen levanta alguns questionamentos básicos, porém essenciais, sobre o assunto, tais como os que se seguem. “Qual o desígnio da arte: representar o real? Recriar o real ou criar outras realidades? Isso, sem esquecermos a questão primeira, que já extrapola o campo da especulação estética, ou seja, de definir o que é o “real”? (COHEN, 2002, p.37-38).

Logo em seguida, ele elabora um bloco de afirmações, que poderíamos considerar como possibilidades de respostas para tais questões, a partir de aspectos concernentes aos possíveis conceitos, funções, ou sentidos da performance.

Tomando como ponto de estudo, a expressão artística *performance*, como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte-estabelecida”, a *performance* acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte. A *performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte: a *live art*. [...] A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-as numa posição “viva”, modificadora. (COHEN, 2002, p.38). (Grifos do autor)

Ao discorrer sobre as relações experimentais entre diferentes formas de arte e a *performance*, enquanto fenômeno artístico de ruptura e natureza modificadora, Cohen destaca a entropia como o elemento mediador de pontes e elos construídos,

não apenas entre a ação performativa e as variadas formas de arte, como também, construído pelas formas de arte entre elas mesmas. O processo de entropização, cujas características principais são a desorganização e a desordem, cujo aumento de sua ocorrência resulta em maiores graus de liberdade na criação. Neste caso, a entropização tem uma conexão direta com as características e propriedades do que tomamos como performatização.

Da forma como a entropia se processa, por exemplo, como Renato Cohen se refere à *live art*, enquanto um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, ao retirar dela uma função “elitista” que contempla “meramente” o seu lado estético, a entropização também congrega uma motivação contradiscursiva nas bases estruturais do seu conceito.

Após traçarmos um perfil histórico multifacetado da *performance*, compreendendo desde o surgimento do termo, conceituação de sua natureza, e condições de sua aplicabilidade, procuramos situar as múltiplas práticas de sua utilização por diferentes áreas e expressões da criação artística.

Ao longo deste caminho de especulações conceituais e funcionais, nós trilhamos o seu desenvolvimento como um novo gênero inserido na fenomenologia da arte. Articulando-se de diversas formas, não apenas como construto e resultado de experiências inovadoras neste campo, mas também, como método de transformação e renovação do próprio fazer artístico em diferentes níveis e categorias de sua atuação.

Seguindo o rastro dos caminhos multifacetados da ação performativa, leia-se *performance*, nos deparamos com outros campos de atividades e outras áreas de atuação de suas práticas. Dentre elas, nós gostaríamos de destacar as ações dos *Performance Studies* (Estudos Performáticos), cujo mentor exponencial é o professor e pesquisador norte-americano Richard Schechner, autor do livro *Performance Studies: An Introduction* (2002).

Para um melhor entendimento acerca dos Estudos Performáticos, a característica que melhor os define é a objetividade. Por exemplo, se *performance* é sinônimo de ação, então os estudos performáticos têm como objetivo estudar as ações. Categorizando tais estudos como uma nova disciplina, Schechner (apud FÉRAL, 2009, p.52) define quatro campos de exploração do seu escopo:

comportamento humano, prática artística, trabalho de exploração de campo (*fieldwork*), e engajamento social.

Continuando fiel aos nossos preceitos conceituais e pragmáticos de uma Performatização – enquanto ferramenta teórica multifuncional –, com objetivos prioritários de desestabilização e resignificação, algumas funções estruturais dos *Performance Studies* chamam a nossa atenção e despertam o nosso interesse. Tais funções tratam de “desfazer categorias” e “embaralhar as fronteiras”.

Nós tomamos como modelo as vanguardas históricas e a arte contemporânea que, há muito tempo, colocaram em questão as fronteiras entre as diferentes categorias – as mídias, os gêneros artísticos, as tradições culturais –, misturando-os ousadamente. O que acham interessante – a ópera chinesa, o barang balinês, o circo – nos interessa também. [...] Esses trabalhos de campo resistem criando um novo corpo de conhecimento ou metodologia ao modo do sonho dos cosmologistas em suas buscas por uma “teoria universal”. (KRISHENBLATT-GIMBLETT apud SCHECHNER, 2002, p.4). (Tradução de Josette Féral)

Ao se propor a empreender descategorizações e o embaralhamentos limítrofes, os pesquisadores dos *Performance Studies* dilatam e expandem os seus domínios além do horizonte da fenomenologia artística.

Nós partimos da premissa de que a performance não se limita às formas tradicionalmente etiquetadas como ‘artísticas’, e que toda teoria da performance deve, conseqüentemente, ser generalizável a um grande leque de práticas performativas, através e entre culturas, através da história e das categorias sociais [...]. Isso significa que os teóricos e estudantes dos *Performance Studies* devem desenvolver novas ferramentas para melhor compreender os sentidos dos objetos de suas análises; não um texto, mas a viva, respirante, (geralmente efêmera) performance ela mesma. (MAXWELL apud FÉRAL, 2009, p.54).

Orientando-se pelas diretrizes dos *Performance Studies* relacionadas ao desenvolvimento de novas ferramentas para lidar com as concepções, conceitos, e sentidos de objetos analisados sob o seu código de ações, nós gostaríamos de concluir as argumentações conduzidas neste bloco – destinado a especulações relativas ao conceito de *performance* e termos derivados –, fazendo uma aplicação cruzada e transversa de algumas práticas performativas sob a luz dos Estudos Performativos.

Mas por que motivo esta aplicação se caracteriza como “cruzada” e “transversa”, se de acordo com a sinonímica, ambos adjetivos compartilham de

definições similares. Mesmo comungando de significados afins, os adjetivos se diferenciam sutilmente quanto ao sentido de suas utilizações; observação esta, que vai qualificar e justificar a natureza da aplicação pretendida.

Tomemos a expressão “fogo cruzado” à guisa de exemplo para uma melhor clarificação. Ao classificar o fogo como “cruzado”, implica que ele vem de diversos pontos e se dirige a um mesmo objetivo. Já no caso de “transverso”, tal adjetivo denota o través de algo, ou seja, que este algo foi atravessado por alguma outra coisa; e que ao atravessá-lo, ele deixa de ser o que era antes e, portanto, torna-se algo novo. O mesmo acontece com os produtos performativos ao passarem pelo crivo do “tornar-se”, ou seja, pelo filtro processador de uma transformação multifacetada.

A Performatização que destacamos e evidenciamos na criação artística de João Denys – tanto como dramaturgo quanto encenador –, toma o performatismo como um instrumento causador e provocador de ações e reações. Circunstâncias imprescindíveis para que haja o conflito, que se configura como o elemento fulcral de toda ação dramática, e da unidade do próprio gênero dramático como um todo.

Sem conflito, não há drama. Assim como, sem ação, não há a existência do ato performativo da própria enunciação do discurso dramático. Segundo as premissas dos Estudos Performativos:

O termo “performativo” [...] deriva, com certeza, do verbo *perform* [...]; ele indica que o produto de uma enunciação é a performance de uma ação. O uso das palavras [*inclusive do corpo e do gesto enquanto “palavra” performatizada*], portanto, é tido como, ou o mesmo que, a principal ocorrência na performance do ato [...]. (AUSTIN apud FÉRAL, 2009, p.67). (Grifos do autor)

O instrumento performatizante, como agente do jogo articulador de ações e reações, busca desencadear uma série de eventos reativos e provocadores de tensões múltiplas. No cerne motivacional de sua tensionalidade, ele articula e deflagra inúmeras iniciativas de sensibilização, conscientização, estarrecimento, choque, perplexidade, delação, protesto, combate, etc., que se condensam na multifuncionalidade da enunciação libertária e poética, que se faz dizer na discursividade lacerada do grito.

Este instrumento provocador se apresenta através da condução de duas linhas paralelas de ação – uma sempre agindo em função da outra – e que se harmonizam e se completam na finalidade e nos objetivos comuns que pretendem atingir. Assim temos uma linha de *ação-sobre*, que se orienta na direção de ressaltar todo um conjunto de representatividades formado pelo resgate da memória, da história, das tradições culturais, da espiritualidade, e principalmente da identidade de uma determinada comunidade; e uma outra linha de *ação-para*, que se orienta no empenho de promover um efeito transformador, que faça articular todos estes valores representativos em um ato de inclusão e reconhecimento do espaço ocupado por esta comunidade dentro de um contexto sociocultural historicamente violento, explorador, excludente, e segregador. Esta ação performática identificada no texto literário comunga de forma direta com ações de resistência e delação. Desta forma, a literatura se torna uma grande arma, ao passo que ela consegue simultaneamente configurar o locus de dificuldade de uma comunidade, e fazer propagar as suas vozes. (LIRA, 2010, p.188). (Grifos do autor)

Ainda sobre este jogo performativo entre memória, história e cultura empreendido pelo discurso ficcional, nós encontramos suportes complementares nas colocações feitas por Leda Maria Martins em seu ensaio intitulado *A Oralitura da Memória*.

A partir de um estudo realizado sobre os *Reinados*, popularmente conhecidos como os *Congados* – manifestação cultural e religiosa de influência africana, celebrada ritualisticamente através da dança e de cânticos em algumas regiões do Brasil –, Martins explana a natureza performatizante da forma híbrida de sua representação, como uma encruzilhada transfiguradora, na qual se provoca o resgate e preservação da memória cultural dos escravos africanos.

O termo oralitura, da forma como apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. Se a oratura nos remete a um corpus verbal, indiretamente evocando a sua transmissão, a oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo. (MARTINS, 2000, p.84).

Experimentamos, então, empreender uma interface entre o conceito e a aplicação de uma ação ritual performativa com o processo de criação de João Denys. Ao fazermos uma correlação com as ideias de Leda Maria Martins, acerca de uma performance ritualística da memória presente na configuração e encenação dos

Congados, nós detectamos um paralelismo de elementos substanciais presentes em ambas perspectivas: o corpo, o gesto e a voz. Não há ação dramática ou ritualística sem a presença destes elementos. Eles são essenciais para a ação, tanto da dança e do cântico ritualístico quanto do gesto e da palavra no drama. E ainda de acordo com os Estudos Performáticos:

A performance é sempre ação, sempre um domínio do “fazer”. Mesmo ser, do ponto de vista da performance, está ligado a um “fazer” ou a um “re-fazer”. A performatividade, a fortiori, é marcada pelo princípio de ação (ela é processo mais que objeto pronto). Assim, fazer é um dos primeiros princípios do performativo. (FÉRAL, 2009, p.66-67). (Grifos do autor)

O performatismo transfigurador que ressaltamos na dramaturgia de João Denys aproxima-se da afirmação defendida por Leda Maria Martins (2000, p.81), que o corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto; e que performar, neste sentido, significa repetir, revisando, transcriando. E ainda diríamos mais, trans-existindo.

A dramaturgia de João Denys experimenta constantemente este paradigma de trans-criação. É possível estabelecer um diálogo transversal entre a ação dramática performativa da obra de João Denys com a genealogia performática dos *Congados* apontada por Leda Martins.

A palavra vocalizada ressoa como efeito de uma linguagem pulsional do corpo, inscrevendo o sujeito emissor num determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento, a palavra proferida grafa-se na performance do corpo, lugar da sabedoria. Por isso, a palavra, índice do saber, não se petrifica num depósito ou arquivo imóvel, mas é concebida cineticamente. Como tal, a palavra ecoa na reminiscência performática do corpo, [...] numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza o parentesco entre os vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer. (MARTINS, 2000, p.81-82).

Na interface experimentada a partir do que chamamos de diálogo transversal entre as diferentes perspectivas de ação performática, nós podemos fazer uma leitura cruzada da citação acima, ou melhor dizendo, uma leitura entrecruzada. Pelo fato de estabelecer correlações diretas com o processo criativo de João Denys, a partir da assunção de um performatismo trans-configurador como um paradigma de sua criação dramatúrgica.

3.3 SALTO DESTERRITORIALIZANTE: A VERTIGEM QUE ARRISCA DESREALIZAR

No primeiro bloco deste capítulo, nós destacamos a necessidade de fazer um norteamento sobre a utilização de alguns termos e conceitos utilizados ao longo deste trabalho, com a finalidade de explicitar e justificar a funcionalidade metodológica de sua utilização. Até então, apresentamos a forma e a proposta de uso dos conceitos de *Performatização* e *Contradiscurso*, estabelecendo uma relação na qual um se faz instrumento mediador do outro.

A partir deste ponto, partimos para a apresentação de um terceiro aspecto de articulação teórico-metodológica – e que se somará aos dois anteriores –, o qual assumimos denominar de *Salto Desterritorializante*. Composto, assim, a configuração estrutural e operacional de uma ferramenta de teorização tripartida, elaborada a partir das funções, e artifícios particularizados, que a compõem.

Como é de praxe em nossos esforços de conceituação, nós procuramos mapear o processo de formulação de termos, palavras compostas, e expressões instituídas. Expressões reformuladas pela necessidade da composição de determinados novos termos – seja por prefixação, sufixação, aglutinação, adjetivação, etc. –, cuja exigência da aplicação e uso de uma especificidade conceitual justifique a sua reformulação. Através da qual, a escolha e empréstimo de termos pré-existentis, e por isso, já constituídos de significação, seja determinante para o advento de novas ressignificações.

Vejamos o que ocorre com as propriedades atribuídas ao termo *desterritorialização*, enquanto substantivo, e suas correspondentes derivações. Tanto verbais, expressas por *desterritorializar* opondo-se a territorializar, quanto adjetivas, expressas pelos termos *desterritorializante*, *desterritorializado*, etc. Pelo fato de se adequar ao escopo de nossas abordagens, recorreremos ao conceito de performatividade linguística formulada por John L. Austin.

Esse conceito consiste num longo processo reiterativo das palavras para tornar concreta a concepção das coisas. Nessa perspectiva, Austin argumenta que a linguagem se torna um discurso formador e delimitador dos objetos. A fala desempenha o papel de instrumento formativo, e, além disso, performativo. Neste estágio, a performatividade é o ato ritualístico do discurso que concebe as coisas, esse ato torna os conceitos inteligíveis,

dessa forma, a linguagem concebe, molda e institui os objetos. (SANCHES, 2010, p.2).

Tomando o termo desterritorialização enquanto objeto de uma performatividade linguística, sigamos o processo que “concebe”, “molda”, e o “institui” como tal. Aproveitamos, conjuntamente, para estabelecer elos entre a formação do termo e a determinação tanto do contexto quanto dos propósitos com que vamos utilizá-lo. Assim sendo, comecemos com o seu processo de formação.

É preciso que tomemos como referência inicial o seu termo originário, ou seja, a palavra “território”, que vem determinar a sua posterior classificação. Fazendo algumas considerações acerca do seu significado e de possíveis sentidos correspondentes, a palavra território, seja por sinonimização ou inferência, possibilita-nos referir a alguns termos deveras pertinentes aos nossos objetivos norteadores.

Entre outros, podemos nos referir a: país, nação, região, terra, chão, zona, domínio, campo, area, lugar, lócus, localidade, e inclusive, identidade. Sem esquecer que, seguindo mais além, podemos fazer inferências a: plano, nível, instância, situação, acontecimento, fato, cena, palco, teatro, livro, drama, romance, conto, literatura, imaginação, o real, o irreal, o surreal, a realidade, e por último, mas não menos importante, a ficcionalidade.

Como podemos identificar, são todos territórios do ser, do estar, do fazer, do existir; assim como, da ação, da existência, da interação, da tolerância, da participação, e da presença. Mas também, inevitável negar, territórios da indulgência, da privação, do subjugo, da mais-valia, do usufruto, da hegemonia, da dominação, e do poder. Se no estabelecimento desta divisão em dois blocos territoriais distintos, tivéssemos de fazer prevalecer a ação de territorializar algo, este ato seria em direção ao primeiro bloco. E se, ao contrário, houvesse como *desterritorializar* algo, este ato seria dirigido a todo o conjunto de circunstâncias deletérias que fazem parte do segundo bloco.

Na perspectiva apresentada quanto às possíveis relações entre os conceitos de território e desterritorialização, nós assumimos um posicionamento crítico na orientação de utilizar esses conceitos para tratar das relações entre espaço e poder. Posicionamento este, que nos insere no campo da geografia humana, mais

especificamente, nos domínios da heterotopia, cuja conceituação elaborada por Michel Foucault (1967) descreve espaços outros, os quais possam funcionar sob condições não hegemônicas; ou seja, sem a prevalência e poderio de ideias dominantes centralizadoras. Espaços dotados de uma multiplicidade de camadas de significação e da capacidade de estabelecer relações e interações com múltiplos espaços diferentes entre si.

Neste sentido, a desterritorialização se orienta por um elemento-chave, que é o deslocamento. O que implica em uma desestabilização em função de uma flexibilização da mobilidade, mutabilidade, ou seja, performatividade de espaços múltiplos e significações várias. Circunstâncias estas, que se empenham em demover, remover, e desrealizar categorias, fronteiras, barreiras, diferenças, e identidades impostas; a fim de refazê-las e ressignificá-las no horizonte da livre aceitabilidade das escolhas, das assunções, do saber, do querer, e da própria ação genuína de ser.

Feita a apresentação da nossa perspectiva de uso quanto à desterritorialização, comunicamos que, a partir de então, muitas vezes, nós iremos fazer referência a esta como um *ato desterritorializante*, compartilhando do grupo de ações com finalidades afins, do qual fazem parte o *ato performativo* e o *ato contradiscursivo*. Assim sendo, sigamos para a contextualização dos domínios em que estas ações são aplicadas de forma conjunta.

Como já mencionamos no acender das luzes de nossas insurgências introdutórias, o contexto no qual iremos incidir as nossas ações de análise e apreciação diz respeito ao universo da criação literária brasileira, com enfoque na dramaturgia de João Denys, sob a luz, do que agora já podemos denominar uma performatização contradiscursiva desterritorializante, cujo alvo de incidência é o papel desempenhado pelo discurso da sua literatura dramática, dentro do código ideológico de uma contextualização artística e cultural, tida como regionalista e tradicionalista, do imaginário e da identidade de uma estética nordestino-sertaneja.

Para tanto, precisamos situar o lastro motivacional que subjaz a articulação destas ações dentro deste determinado contexto. Nós podemos esclarecer estes detalhes através de três breves e diretas colocações situacionais: o combate crítico contra a imposição de um discurso ideológico dominante, a respeitabilidade e o

reconhecimento participativo das múltiplas diferenças, e a legitimação das identidades soberanas. É difícil, mas não é de todo impossível.

Vamos por partes. Procurando traçar uma linha histórica quanto ao combate a imposições ideológicas, e os esforços de reconhecimento e superação de barreiras – a maioria delas intransponíveis – das diferenças, contamos mais uma vez com o suporte enriquecedor de Alfredo Bosi para iluminar os nossos caminhos por entre as veredas referenciais da história. Recorrendo a manifestações circunstanciais de reação aos mecanismos ludibriantes do poder, ele se empenha em vasculhar certas iniciativas da “relativização” de algumas verdades tidas como absolutas.

Trata-se de uma corrente isolada no contexto do racionalismo cartesiano, mas que abre uma cunha dentro do próprio sistema, acusando o vigor dos processos inconscientes, da libido e do medo, da vaidade e do apego ao poder, que manipulam o discurso pretensamente racional. A *relativização* de verdades supostas como inerentes à marcha da razão ressurgirá, na cultura política dos séculos XIX e XX, como uma das armas da crítica às ideologias. (BOSI, 2010, p.61). (Grifos do autor)

Em uma abordagem sobre a questão entre o mesmo e o diferente, Bosi (2010) argumenta que os intérpretes do Brasil e das nações egressas de sistemas coloniais partem, desde os meados do século XX, da aceitação tácita ou manifesta de uma dualidade fundamental: centro *versus* periferia.

O que em outras palavras, representaria a dualidade entre uma classe dominante, nomeadora dos princípios e valores de uma realidade e identidade nacionais; e de outro lado, uma classe subjugada, reprimida, dominada, e contida, quanto a fazer valer a voz do diferente. E ele ainda questiona:

Creio ser razoável perguntar se essa oposição é estrutural ou histórica; e, em consequência, se é estática ou dinâmica, se está fixada para todo o sempre como um conceito ontológico, ou se está sujeita ao tempo, logo à possibilidade de variação e mudança. (BOSI, 2010, p.227).

Mais adiante, especulando sobre uma possível chance de haver algum tipo de “variação e mudança”, Bosi cita uma passagem do historiador marxista britânico Eric Hobsbawm (1917), na qual ele exprime a sua perplexidade quanto ao desenvolvimento histórico, a partir do século XIX, em relação ao discurso sobre as diferenças.

Definir a diferença entre partes avançadas e atrasadas, desenvolvidas e não desenvolvidas do mundo é um exercício complexo e frustrante, pois tais classificações são por natureza estáticas e simples, e a realidade que deveria se adequar a elas não era nenhuma das duas coisas. O que definia o século XIX era a mudança; mudança em termos de e em função dos objetivos das regiões dinâmicas do Atlântico Norte, que eram, à época, o núcleo do capitalismo mundial. [...] Até os mais ‘avançados’ dos países ‘desenvolvidos’ mudaram parcialmente através da adaptação da herança de um passado antigo e ‘atrasado’, e continuam camadas e parcelas da sociedade resistentes à transformação. Os historiadores quebram a cabeça procurando a melhor maneira de formular e apresentar essa mudança universal, porém diferente em cada lugar, a complexidade de seus padrões e interações, e suas principais tendências. (HOBBSAWM apud BOSI, 2010, p. 227-228).

A dificuldade dos historiadores, ou ainda, a procura de uma melhor estratégia para “formular e apresentar essa mudança universal”, de que nos fala Hobsbawm, é porque esta mudança não ocorrer de forma “plena”, mas sim, de forma dissimulada e tendenciosa. Faz-se parecer que ela ocorre, ou seja, a aparência do seu processamento é uma das artimanhas ideológicas em simular a real natureza dos acontecimentos de “variação e mudança”, aos quais Bosi se refere, em relação às diferenças. Simplesmente, pelo fato de elas serem mantidas e reguladas pelas contingências socioeconômicas e culturais de uma classe mantenedora dos estatutos de dominação.

Esta dificuldade se torna ainda maior devido aos variados padrões (modelos), interações (cordialidade e harmonia no contexto brasileiro), e tendências (perenização dissimulada – e muitas vezes explícita – dos valores de uma classe dominante). Isto ocorre, não apenas no plano real dos fenômenos sociais, ou seja, na própria realidade e todo o contingente de suas normas e práticas.

Isto também ocorre no plano ficcional, i.e., nas formas de representação artística, cujo resultado expresso através da estrutura, função e comunicação (conceitos-chave descritos por Iser abordados mais adiante) de uma obra de arte, reflete a astúcia da manipulação e do funcionamento tendencioso das operações de dominância ideológica.

As relações entre o discurso ficcional (enquanto obra de arte literária) e a verdade histórica (enquanto realidade dos fatos reais) não deveriam, ou melhor, não devem sofrer interferência, e influência, deste tipo de forças. Orientações desta natureza eram discutidas, a seu modo, desde o século XVIII, como podemos

entrevier no posicionamento de Gotthold Lessing (1729-1781), poeta, dramaturgo, filósofo, e crítico de arte alemão.

Se a obra fosse determinada por aquilo que ela representa (imita), a maior verdade histórica daria a obra mais perfeita. Lessing inverte a relação: se os fatos históricos podem, eventualmente, servir à ficção, isso só ocorre na medida em que eles se conformam a certas exigências que são precisamente as da arte. (LESSING apud TODOROV, 1980, p.27).

A malha discursiva da ideologia rechaça veementemente este tipo de conformação. Em concordância com os seus intentos, a verdade histórica (leia-se: o que a ideologia toma como verdade a partir dos seus interesses) é o que determina os parâmetros estruturais e referenciais da obra de arte. As exigências menos consideradas são, precisamente, aquelas que se ocupam e dão prioridade aos preceitos genuínos e exclusivos da criação artística.

Localizando-se no nosso “fulgurante” contexto artístico-cultural brasileiro, se pensarmos bem, este tipo de posicionamento não mudou muito desde o século XVIII, quando Lessing já alertava (de certo modo e implicitamente) sobre o perigo potencial de ocorrências desta natureza.

Uma parcela significativa da nossa arte dita contemporânea, e a multiplicidade “impressionante” (para não dizer assustadora) de produtos culturais, principalmente os que ganham espaço através dos meios de comunicação em massa – chegando até a se autodenominar como “inovadores” –, estão drasticamente contaminados pelos subterfúgios persuasivos de um código ideológico estéril e degradante.

No território da representação ficcional da literatura brasileira, as ideias conciliadoras de cordialidade e harmonia, mencionadas anteriormente, vão encontrar um suporte na estética do naturalismo, empregada à produção literária brasileira a partir do século XIX, como bem analisa Flora Süssekind em sua obra ensaística *Tal Brasil, Qual Romance?* (1984).

No prefácio da publicação do livro, o professor, ensaísta e crítico literário Luiz Costa Lima enfatiza a relevância da produção da obra, destacando a importância esclarecedora do estudo desenvolvido ao longo dela.

Para Flora Süssekind, ele [o Naturalismo] se nomeia como a necessidade, internalizada pelo escritor e seu público, de afirmar a identidade nacional, de então tomá-la como um todo uno, sem fraturas, o qual se desvela e reitera pelo escritor. Ao mesmo tempo em que assim se fixa o mito da identidade nacional, do que é “ser brasileiro”, insinua-se a autoridade do escritor: é ele que a nomeia, a pesa, denunciando os que se desviam, “imitam” o estrangeiro e se “alienam”. (LIMA In: SÜSSEKIND, 1984, p.12).

Ao acentuar o ponto de vista crítico de Süssekind contra uma ação apelativa em busca de se afirmar uma identidade e uma nacionalidade unificadas, sem divisões ou fraturas, o posicionamento de Costa Lima dialoga com as ideias de Stuart Hall (1932-2014). Teórico cultural e sociólogo, Hall defende em suas abordagens acerca da identidade, que esta não é construída de forma harmônica e conciliadora, mas sim no confronto com as relações de poder; negociando valores e crenças, que se articulam dentro de um determinado contexto histórico, econômico, político, social e cultural. Sem perder de vista o processo de formação ambíguo, instável, inconcluso, e fragmentado, ao qual as identidades são submetidas.

Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. (HALL, 2009, p.108).

Seguindo com as suas colocações sobre a relação entre o naturalismo e a literatura brasileira, Costa Lima destaca a natureza acrítica desta relação, não demonstrando qualquer traço de curiosidade ou interesse, por incursões e questionamentos mais reflexivos ou filosóficos; ou seja, sem qualquer problematização ou aprofundamento experimentado através do discurso ficcional.

Noutras palavras, nosso persistente naturalismo tem como contraface a ausência de indagação crítica, de capacidade reflexiva, de curiosidade filosófica. O ficcional é vetado mesmo porque ele exigiria uma resposta ativa do leitor, i.e., inquiridora de sua própria noção de realidade. Esta resposta ativa, portanto, é todo o oposto de uma formação autoritária. Assim, indiretamente, então se vê como nosso autoritarismo, e nosso conservadorismo infletem sobre o próprio caráter de nossa produção literária e crítica. (LIMA In: SÜSSEKIND, 1984, p.12-13). (Grifos do autor)

Na análise conduzida por Süssekind, ela aponta que, paralelo a esta tendência dominante de um naturalismo de cunho mais documental e apaziguador

da representação ficcional, tanto de uma identidade quanto da realidade nacional, coexistia uma tendência opositiva. Fazendo com que ela venha diferir conceitualmente dois polos opostos, elaborando a configuração de um naturalismo de dois gumes, através das metáforas de *faca cega* e *faca amolada*.

Quantos gumes terá a repetição naturalista? Talvez dois, como uma faca qualquer. Talvez se possa falar de uma repetição circular e ideológica, e de outra labiríntica e diferencial. Numa se busca o império do idêntico e da nacionalidade; noutra, espaço para diferença e o corte. Um lado cego, um lado afiado. Naturalismo: fé cega, faca às vezes amolada? (SÜSSEKIND, 1984, p.91).

Aqueles sob o crivo de faca cega não operam nenhum corte crítico e diferencial, e nem ressaltam ou dão prioridade ao aspecto ficcional das obras literárias, nem “a certas exigências que são precisamente as da arte”, como destacava Lessing, já citado neste trabalho. Enquanto que, os de faca amolada operam um corte diferencial, inovador, e questionador dentro do cenário da produção literária brasileira, principalmente a partir do século XX.

Tanto há naturalismos capazes de romper com modelos estéticos e séries históricas, como outros de cunho conservador que ajudam a preservar uma ideologia estética onde se mesclam as ideias de identidade, univocidade e nacionalidade. Seria possível pensar, portanto, em duas espécies de repetições naturalistas. As que operariam transformações cujo projeto básico estaria na restauração, na preservação. E outras, diferenciais, assimétricas, labirínticas, que, dialeticamente, ameaçariam a própria ideologia estética naturalista que lhes serve de base. As primeiras dariam um *salto em “trompe-l’oeil”*; as outras, um *salto dialético*, uma ruptura contra-ideológica. (SÜSSEKIND, 1984, p.92-93).

As ideias de Sússekind corroboram o corte contradiscursivo que procuramos revelar na dramaturgia de João Denys, na qual ele não hesita em performatizar o discurso dramático, empreendendo uma desterritorialização, um deslocamento, e posterior ressemantização do ideário regionalista nordestino e sertanejo. Ele deflagra este jogo performativo fazendo uso de recursos nitidamente antinaturalistas, com os quais ele constrói as bases de sua literatura dramática.

Quando pensamos na transposição do “salto dialético efetuado em pleno ar”, verificamos que há uma dupla possibilidade de ruptura sempre em jogo no projeto estético naturalista brasileiro. Tanto há os saltos que se realizam dentro de determinado modelo romanesco, como os que operam, de um momento histórico a outro, no interior da própria série literária de naturalismos. Tais saltos realizam-se quando, sem jogar fora de todo o

projeto estético naturalista, começam a se estabelecer rupturas ideológicas ou literárias que intranquilizam as identidades ao invés de garanti-las a que preço for. (SÜSSEKIND, 1984, p.94).

Tomamos este “salto dialético efetuado em pleno ar”, reiterado por Süsskind (referindo-se a Walter Benjamin nas suas *Teses sobre a Filosofia da História*), como a instrumentalização de um *salto desterritorializante* que operacionaliza rupturas ideológicas e literárias; assim como desestabiliza e intranquiliza identidades ao preço de desnudar as mais íntimas particularidades, complexidades e singularidades, ao arriscar desrealizá-las com o propósito de experimentar e fazer valer inúmeras possibilidades de resignificação.

4 AS PALAVRAS ALÉM DOS DEGRAUS DA CASA GRANDE

Ele [o rio] tinha algo, então,
da estagnação de um louco.
[...]
Algo da estagnação
dos palácios cariados,
comidos de mofo [...]
Algo da estagnação
das árvores obesas
pingando os mil açúcares
das salas de jantar
pernambucanas,
por onde se veio arrastando.⁹

4.1 MANIFESTOS E IDEÁRIOS: O ENLACE DAS CORDIALIDADES REGIONALISTAS

São muitas as elaborações discursivas, assim como inúmeros estudiosos, pesquisadores e profissionais diversos – sociólogos, antropólogos, jornalistas, escritores, críticos e acadêmicos de diferentes áreas, artistas de variadas expressões e tendências, entre outros –, que dedicam os seus esforços “bravios” e empreendem as suas práticas “louváveis”, tanto artísticas quanto intelectuais, focalizando o conjunto “magnânimo” das produções culturais do tradicional regionalismo nordestino.

É melhor delimitar a abrangência deste “incrível” tradicionalismo regional. Porque, afinal de contas, caso este recorte regionalista se baseie no sentido original da palavra região, e portanto, a região nordeste do Brasil, então, o regionalismo relacionado estende-se desde a vastidão imensurável do território baiano até a brancura óssea dos lençóis maranhenses. Passando, sem menor importância, pelo fogo em brasa das cercanias do Piauí. E não esquecendo da sua extensa faixa litorânea e a densidade demográfica expansiva dos seus centros urbanos.

Ironias à parte, precisamos fazer uma pequena correção quanto a uma provável errata nos parágrafos anteriores. Não necessariamente uma correção, mas um esclarecimento. Se vamos tratar de um modelo cultural e artístico de cunho tradicionalista e regionalista nordestino, estaremos no nosso caso, nos referindo

⁹ Fragmento 03 do poema *O cão sem plumas* de João Cabral de Melo Neto (1997, p.75).

prioritariamente a um *tradicional regionalismo pernambucano*. Que, por acaso ou benesse do destino, também faz parte da região nordeste e, dessa feita, sendo também nordestino por natureza, estado, condição, e inexorabilidade territorial.

No horizonte que se apresenta, surgirão como em um crescente, diferenciações, convergências e divergências, quanto a certas elaborações discursivas, tidas como simulacros predominantes da representação do espaço regional. E em particular, do ideário de um regionalismo, que se elabora tendo o Nordeste tanto como *locus* de sua identidade. E também como chão histórico legitimador da configuração de uma nacionalidade brasileira.

Fazemos um recorte dentre os diversificados matizes de sua configuração, tendo como referência prioritária, como já apontamos, o estado de Pernambuco e suas manifestações artístico-culturais. Partindo desde o litoral, ou seja, da capital do estado – a cidade do Recife –, seguindo pela zona da mata e embrenhando-se pelas tórridas paragens do sertão.

Referimo-nos a tais “simulacros predominantes”, para não perdermos de vista as condições, sobre as quais, este intuito de constituir um projeto de identificação e nacionalização edifica as suas bases e arregimenta as forças fomentadoras de sua viabilidade.

Moema Selma D’Andrea, em suas argumentações acerca das premissas de um chão histórico, assevera que todo e qualquer tipo de articulação que se orienta neste sentido, permanece fiel aos valores da dependência colonizadora imposta pela tradição. Ela também destaca – recorrendo às ideias de Helena Toller Gomes – alguns pontos substanciais relacionados com as forças potenciais envolvidas neste processo.

Os senhores de terra constituem uma classe organizada, sem deixarem, no entanto, de constituir uma minoria insignificante em relação à população. Como então explicar o domínio de uma minoria restrita sobre uma comunidade? Na verdade, um espírito de clã vincula os senhores de terra: [...] O poder que o senhor exerce corresponde a um tipo de denominação que Weber chama de tradicional: sua legitimidade se apoia na *santidade de poderes herdados de tempos distantes*. Acredita-se nelas *em razão desta santidade*. Obedece-se *não a disposições instituídas*, mas a um senhor *imposto pela tradição*. (GOMES apud D’ANDREA, 2010, p.54). (Grifos nossos)

D'Andrea (2010), estando de acordo com o argumento de Helena Toller Gomes, destaca o fato de que as disposições instituídas e o senhor imposto pela tradição são os mesmos elementos que compõem o conjunto da representação ideológica da tradição. E ainda acrescenta, que não podem ser vistos separadamente como instituidores de duas representações diferentes. Ambos são a mesma coisa: operações ideológicas que derivam simultânea e necessariamente do que Marilena Chauí (apud D'ANDREA, 2010, p.54) define como “um conjunto coerente e sistemático de imagens ou representações tidas como capazes de explicar e justificar a realidade concreta”.

Um dos marcos da formulação de um ideário regionalista é reconhecidamente o movimento encabeçado pelo sociólogo pernambucano Gilberto Freyre (1900-1987), deflagrado a partir do lançamento, em forma de manifesto, do *Movimento Regionalista, Tradicionalista e a seu Modo Modernista do Recife* em 1926. O Manifesto foi inicialmente divulgado através dos jornais em circulação na época, tendo sido publicado em sua íntegra no ano de 1952 pela editora *Região*, que era formada por jovens intelectuais e estudantes. E vindo a ter uma segunda publicação no ano seguinte, quando foi publicado pelo Instituto Joaquim Nabuco, no primeiro número do seu *Boletim* (1953).

Muitas controvérsias, assim como muito partidarismo e apoio, rondaram os pressupostos do Manifesto elaborado por Freyre, que deu margem a intermináveis discussões ao longo das décadas seguintes, acerca do aspecto representacional e ideológico que proviam os pilares das ideias e argumentações levantadas pelo consagrado sociólogo pernambucano.

Sobre o ideário regionalista de Gilberto Freyre, a professora e pesquisadora Sônia Lúcia Ramalho de Farias alerta para uma visão otimista do país, através de uma modernização das diretrizes orientadoras da história brasileira. A forma como Freyre repensa os fundamentos da nossa “civilização” reinterpreta a formação sociocultural brasileira com ênfase na família patriarcal como núcleo fundador. Desta forma, Freyre articula um redimensionamento da mestiçagem, elaborando uma mítica e decantada identidade nacional. Na perspectiva defendida por Freyre, segundo Sônia Ramalho de Farias (2007, p.265-266):

[...] a nação brasileira luso-tropical alicerça-se na ideologia cordial assegurado 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 [...] fundamentados na defesa dos valores regionais do Nordeste, e mais especificamente do *locus* patriarcal açucareiro [...]. (Grifos do autor)

Sobre esta “ideologia da cordialidade” e “convivência democratizante” do processo de colonização e formação da sociedade brasileira, Farias (2007, p.266) destaca o seguinte:

Esta constitui a base para que o autor pense “ternamente” as relações entre senhores e escravos no Brasil colonial, amortecendo, assim, via *semântica da confraternização* e seus correlatos linguísticos – *harmonização, contemporização e equilíbrio de antagonismos* (cf. FREYRE, 1978, p.53-54) –, a violência da ação colonizadora no Nordeste escravocrata. Funciona também para ressaltar os efeitos positivos decorrentes do “caráter híbrido” da sociedade brasileira. (Grifos do autor)

Indubitavelmente, a publicação em 1933 do renomado livro *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre – obra emblemática de um esboço do processo de formação de uma identidade cultural e de uma nacionalidade brasileira –, desempenhou o papel de um verdadeiro catalizador de ideias, passando a moldar um padrão especular, e ainda mais, um padrão redentor para uma nação e suas correspondentes referências culturais. Nação esta, em constante busca pela legitimação de um “nome”, que fosse capaz de aglutinar os preceitos de uma identidade, nacionalidade e sólidos valores culturais que a legitimassem.

Quanto a esta busca de legitimação, Moema Selma D’Andrea levanta algumas questões bastante pertinentes quanto a esta avidez por uma configuração unificada e de contornos bem definidos para o reconhecimento de uma identidade e cultura nacionais.

E o que é reivindicado por este *intuito nacionalista*? Reivindicam os tradicionalistas a *defesa de uma cultura genuinamente brasileira*. Uma cultura que, em última instância, repousa no poder colonizador: no passado de além-mar, na dependência de uma tradição cultural imposta, assimilada e totalmente acrítica. (D’ANDREA, 2010, p.55). (Grifos do autor)

Com a finalidade de fazer um mapeamento do impacto e reações desencadeados tanto pelo Manifesto elaborado por Gilberto Freyre quanto pela publicação de sua obra exponencial *Casa Grande & Senzala*, procuramos situar tanto as convergências quanto as divergências de sua conjuntura discursiva, que englobam o entrelaçamento de uma série de fatores determinantes como: história, tradição, ideologia, economia, sociedade, oligarquias, patriarcalismo, cultura popular, ideários, manifestos, predominância de ideias e valores, etc., que se refletem diretamente nos mecanismos de representação ficcional e produção literária de autores nordestinos, com as suas mais variadas temáticas, motivações e particularidades criadoras.

No âmbito das polaridades existentes entre as convergências e divergências na assunção de um ideário contextualizado a partir do *Manifesto Regionalista*, insurge-se a configuração de um regionalismo nordestino falado pela voz da hegemonia pernambucana, como afirma Moema Selma D'Andrea (2010, p.69-70).

A justificativa dessa hegemonia se dará pela *via harmônica*. Necessário será, então, eliminar toda a dialética das diferenças culturais e econômicas. Desse ponto de vista – no qual são esvaziados os pares antagônicos das diversas relações sociais –, a representatividade da região como um todo indivisível assumiria um papel decisivo. Para representá-lo, a ideologia reforça o *caráter conciliador e harmônico* dos elementos contrários nas disparidades regionais. [...]. No entanto, numa flagrante contradição desse todo coeso, prevalece o aspecto hegemônico do estado pernambucano. Em suma, a regionalização fortificaria a hegemonia que Pernambuco detinha sobre outros espaços nordestinos e que ameaçava perecer com o fortalecimento da política estadualista incrementada pela República (...). Portanto, falar de região será, necessariamente, falar de Pernambuco e de sua predominância também cultural, uma vez que os intelectuais dessa região se aglutinavam sob o respeitável teto da Faculdade de Direito, a tradicional Casa de Tobias Barreto. [...]. Sob este aspecto, a defesa da região apresentava-se essencialmente como a defesa da tradição.

Esta centralização hegemônica do estado de Pernambuco demonstra que a concepção de regionalismo de Gilberto Freyre estava atrelada a estatutos de defesa de um projeto de tradição unificadora, sem espaço para rachaduras, cisões, e fraturas conceituais e discursivas. E, principalmente, que não colocasse em risco a legitimidade de um movimento regional que resgatasse todo um histórico tradicionalista, capaz de avançar rumo aos pressupostos modernistas, que estavam em voga na região Sudeste desde a Semana de Arte Moderna de 1922. Contanto

que esta concepção regionalista trouxesse consigo um substrato ideológico que não comprometesse as bases da sociedade patriarcal, calcada no clientelismo, parentela e compadrio.

Quanto à representatividade de Freyre, Carlos Guilherme Mota analisa o discurso ideológico de uma “cultura brasileira” na primeira metade do século XX. Mota focaliza a lógica (ideológica) da intelectualidade da época a partir da publicação de algumas obras específicas, dentre as quais, ele destaca a obra célebre de Freyre, *Casa Grande & Senzala*.

O estudo da trajetória e dos vários impactos da obra de Freyre sobre os meios intelectuais assume grande importância por permitir a análise da cristalização de uma ideologia com grande poder de difusão: a ideologia da cultura brasileira. Sua postura se apresenta, ela mesma, como objeto de investigação estratégico: contém as ambiguidades daquilo que se poderia denominar uma *geração de explicadores da cultura brasileira*. Essa geração caracteriza-se pela *erudição, manipulação de informações e visão senhorial do mundo*. (MOTA, 1994, p.54). (Grifos do autor)

O papel centralizador de Gilberto Freyre encabeçou um coro de variados tipos de seguidores, inclusive aqueles que se colocavam como desviantes de seus posicionamentos, mas que acabavam corroborando com os princípios de suas ideias harmônicas e conciliadoras. Tendo a formação de um Brasil mestiço, como referência para nomeação de uma cultura brasileira, não se pode negar a relevância inquestionável da contribuição de Freyre, como sociólogo na busca de traçar um perfil identitário das origens de um povo “genuinamente” brasileiro.

Não se deve esquecer que uma identidade nacional já estava ligada à ideia de mestiçagem, levando em conta as devidas diferenciações, desde o final do século XIX. Como afirma Renato Ortiz, o mestiço é para os pensadores do século XIX mais do que uma realidade concreta. Ele representa uma categoria através da qual se exprime uma necessidade social – a elaboração de uma identidade que corresponda a uma demanda pela afirmação de uma nacionalidade.¹⁰

No final das considerações sobre Gilberto Freyre, Mota (1994, p.72-73) faz algumas colocações sobre a “cristalização” ideológica do Nordeste (em fins da

¹⁰ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 20-21.

década de 60), reafirmando o “sistema de relação de dominação” e o relacionando com a “produção cultural e o controle social”.

Mota conclui a parte dedicada a Freyre, buscando compreendê-lo como filho do contexto ideológico de crise da oligarquia ao qual ele pertencia: “pode-se afirmar que, em larga medida, Freyre sente, registra e mascara a crise, a lenta perda do poder do grupo oligárquico a que pertence, identificando-a com uma crise nacional”.¹¹

Como a nossa ênfase neste trabalho volta-se para a produção ficcional, e especificamente aos processos de criação dramática, gostaríamos de destacar, entre aqueles que corroboraram o discurso do ideário regionalista, tradicionalista e (a seu modo) modernista freyriano, a presença do romancista e dramaturgo Ariano Suassuna (1927-2014).

Paraibano radicado na cidade do Recife, Suassuna torna-se uma figura referencial de um projeto extensivo ao projeto de Gilberto Freyre, e que se orienta na configuração 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. E que, porventura, conseguisse, por fim, legitimar valores culturais e estéticos “categoricamente” nacionais.

Em um artigo intitulado *Diverso, mas não plural: reconfigurações de um Brasil mestiço em Ariano Suassuna em cotejo com Gilberto Freyre*¹², a professora e pesquisadora Sônia Lúcia Ramalho de Farias elabora um painel de aproximações (muitas) e distanciamentos (alguns) entre o pensamento e a produção cultural dos dois autores nordestinos supracitados. Ela assim o faz com o propósito de apontar uma clara consonância entre a forma como Ariano Suassuna pensa a diversidade cultural brasileira em seu ideário armorial e a concepção harmônica e conciliadora de Gilberto Freyre para um Brasil mestiço.

Sobre o ideário armorial de Ariano Suassuna, a autora destaca a presença mantenedora do eixo estruturador do discurso cordial de Freyre.

¹¹ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. 8 ed. São Paulo: Ática, 1994, p. 73.

¹² 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.

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 e 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).

Na trilha destas aproximações e distanciamentos, gostaríamos de salientar a referência feita pela autora a uma tendência dominante no sistema intelectual brasileiro, tão bem representada pela figura de Gilberto Freyre. Que tendência seria esta, senão aquela que, segundo Luiz Costa Lima (1981, p.16), trata-se da “tradição acrítica do nosso pensamento e da auditividade de nossa produção intelectual”, tendência esta, cujo:

[...] efeito de impacto produzido consistia em impressionar o auditório, em esmagar a sua capacidade dialogal, em deixá-lo pasmo e boquiaberto ante a perícia verbal e a teatralização gesticulatória, maneiras de rapidamente subjugar o auditório. Pois a cultura *auditiva* é profundamente uma cultura de persuasão. Mas de persuasão sem o entendimento. Onde, da persuasão sedutora. (LIMA, 1981, p.16). (Grifo do autor)

Afinal, por que este “diverso” e não “plural”, que Sônia Ramalho de Farias classifica estas “reconfigurações” de uma identidade nacional tanto na obra de Freyre quanto na de Suassuna. Eis as razões que a fazem pensar desta maneira.

Não se define como plural porque apaga pela afirmação da contemporização entre cultura adventícia e nativa, entre o branco europeu e o negro e o indígena, as marcas da alteridade e dos conflitos étnico-culturais vivenciados no cenário do Brasil colônia. Nem como polifônico porque é enunciado por uma voz que – não obstante dê abertura para a inclusão do outro atribuindo positividade à categoria de miscigenação, identifica-se, não sem oscilações e ambiguidades, à voz do patriarcalismo rural canavieiro, revisitado no contexto de crise que assinala o processo de modernização do país e a conseqüente perda de hegemonia da classe senhorial açucareira. A enunciação discursiva da mestiçagem brasileira aponta, assim, nas malhas textuais de Freyre para uma concepção apenas aparentemente plurívoca, mas de fato, unificadora da nossa diversidade, moldando-a numa concepção reducionista e estática de identidade: “uma identidade que anula e subordina a diferença cultural”, nos termos de Stuart Hall. (FARIAS, 2007, p.267).

O Movimento Armorial se configurou como uma iniciativa artística com objetivo de criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do

Nordeste, procurando orientar para esse fim todas as formas de expressões artísticas, tais como música, dança, literatura, artes plásticas, teatro, cinema, arquitetura, entre outras expressões.

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.7). (Grifos do autor)

As representações estéticas do ideário regionalista nordestino sempre se apropriaram das manifestações populares para as suas transposições artísticas. Assim como afirma João Denys Araújo Leite, em um dos capítulos da sua obra ensaística sobre o poeta e dramaturgo pernambucano Joaquim Cardozo¹³, em relação ao trato dado à matéria popular transfigurada.

Os dramaturgos nordestinos ou que escrevem sobre o Nordeste, e aqui estamos falando dos que de uma maneira ou de outra são consagrados entre 1960 e 1980, muitos já falecidos, preferem dar vazão às suas memórias interioranas, às suas vivências nas escadas, quartos e cozinhas das casas grandes ou das casas pequenas que imitavam as casas grandes. Eles revelam e solidificam a saudade de um tempo em que o pastoril, o bumba-meu-boi, o mamulengo, fizeram parte de seus divertimentos. Daí o gosto pelo léxico arcaizante, pelas expressões cheias de inversões, pela variedade de inflexões, pela fidelidade ao real quase fotográfico, pelas dores e injustiças dos trabalhadores do campo, adocicados pelo amolecido mel dos engenhos do litoral e da Mata, ou pela aspereza e rigidez da rapadura do Sertão. [...] usa-se, por exemplo, o mamulengo, o circo, fielmente nas peças, ou reescrevem-se assuntos do teatro clássico com uma roupagem nordestina, diga-se popular. De outra forma, aproveitam trechos inteiros do romanceiro popular ou transferem para suas peças tipos populares, já constituídos como personagens. (LEITE, 2003, p.90).

Esta é a fórmula, e a forma, que Ariano Suassuna se apropria para conceber a Arte Armorial Brasileira, ou melhor, a sua Arte Armorial Nordestina, procurando propagá-la através de suas criações, e de um grupo de seguidores que corroboram os seus esforços armoriais. Elevando-a ao patamar de um Movimento artístico, ele não poupa esforços em disseminá-la através das mais variadas expressões – da

¹³ LEITE, João Denys Araújo. *Um teatro da morte: transfiguração poética do bumba-meu-boi e desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003. 324 p.

tapeçaria ao cinema. A escolha do termo Armorial – segundo justificativa do próprio Suassuna (1974, p.4) –, 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.

A unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio. (SUASSUNA, 1974, p.11).

O escritor paraibano procura nobilitar 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, preferencialmente, como *locus de positividade* e magia, e não como *locus de dificuldade*.

Antes de concluir este item, não poderíamos deixar de tecer algum comentário sobre uma questão que sempre nos intrigou. Leia-se: “sempre” a partir do tempo em que passamos a ter certo discernimento sobre as coisas da vida, do homem, do mundo; e principalmente de nós mesmos, das nossas origens, do que somos, do que fomos e do que um dia deixaremos de ser. Sem dar mais voltas, precisamos confessar que nunca soubemos, de fato e com propriedade, o que realmente significa, e ao que se refere, quando falamos em “popular”, e para complicar mais, quando se fala em “cultura popular”.

Pelo apreço que nutrimos para com as palavras e suas combinações linguisticamente erotizantes, sempre nos causou um certo tipo de excitação especulativa com esta expressão: Cultura Popular. Principalmente, pelo tom de púlpito misturado com uma falsa humildade forçada, que ela sugere no labioso discurso espumante daqueles que se valem de algum tipo de usufruto nos domínios político-culturais das ações públicas. Não pudemos negar que sempre nos deu um frio na espinha quando estamos perante algum indivíduo que vocifera a favor de políticas voltadas para a “cultura popular”, como, por exemplo extremo, fosse extinguir toda a fome que grassa pelas regiões mais carentes do Brasil.

Sempre mantivemos um pé atrás em relação a estes indivíduos, por entrever um tipo peculiar de periculosidade tendenciosa em seu discurso, na maioria das vezes, panfletário. Por tudo de mais sagrado, não nos atirem pedras por pensar que estamos indo contra a promoção e preservação de manifestações culturais e artísticas, próprias de determinadas comunidades que desenvolvem práticas singularizadas de produções culturais, que tendem a ser generalizadas (e em nossa opinião reduzidas de forma predatória) sob a égide de serem de natureza “popular”.

Perdoem-nos se estivermos equivocados, e sem querer parecer simplista (mas sim provocador), se “cultura popular” remete a alguma atividade cultural promovida pelo (e para) o povo, que em nosso ponto de vista, refere-se a algo relacionado a pessoas ou grupos de pessoas que compartilham de um conjunto de fatores que os identificam dentro de uma certa comunidade ou realidade social; alguém, por favor, poderia nos responder: existe alguma prática artística e cultural que não esteja relacionada ao povo, às pessoas, e a indivíduos de toda e qualquer natureza? Nós desconhecemos.

O que conhecemos é uma atitude reptícia, manipuladora e reducionista (que resulta em situar a cultura popular em um enquadramento, igualmente simplório, a que se relega, na maioria das vezes, as manifestações folcloristas). Atitude esta, que se esconde, covarde e maliciosamente, por trás de máscaras tendenciosas – ainda que cordiais –, confeccionadas com expressões ternamente persuasivas. E ao mesmo tempo, controladoras e limitadoras dos direitos de liberdade legítima e soberana, de qualquer povo ou comunidade, em manifestar livremente a expressividade de sua cultura e sua arte. É importante deixarmos bem claro a colocação dos pingos nos is, para que não sejamos arrastados e ludibriados por atitudes forçosamente engajadas e discursos partidaristas, que rondam os atos enunciativos desta natureza.

A professora e pesquisadora Roberta Ramos Marques, em sua obra contendo abordagens realmente inovadoras, intitulada *Deslocamentos Armoriais: reflexões sobre política, literatura e dança armoriais* (2012), ao discorrer sobre o uso do termo “cultura popular”, explicita de forma sucinta e direta a natureza errônea, e mais grave, segregadora e excludente da utilização do termo. Recorrendo a Johan Herder e Renato Ortiz como suporte para as suas argumentações, Marques (2012, p.48-49) afirma que:

No entanto, o correspondente a que se refere o termo *cultura popular* não são as classes populares com sua cultura do presente, mas sim um significado mais específico de *povo*, que para Herder, por exemplo, não coincide com a “ralé nas ruas, que nunca canta ou cria canções, mas grita e mutila as verdadeiras canções populares”. Conforme Ortiz, os excluídos do organismo-nação existem: “não é a cultura das classes populares, enquanto modo de vida concreto, que suscita a atenção, mas sua idealização através da noção de povo”. Nessa compreensão, “os costumes, as baladas, as lendas, os folguedos, são contemplados, mas as atividades do presente são deixadas de lado”.¹⁴

E logo em seguida, a autora arremata as suas colocações dialogando com uma referência deveras esclarecedora e, gostaríamos de frisar, mais do que apropriada para fundamentar a nossa perspectiva em relação ao assunto.

Stuart Hall¹⁵ interpreta criticamente este hiato entre o popular e as classes trabalhadoras. Segundo o autor, o termo *popular* já indica um relacionamento deslocado entre a cultura e as classes, em que, ao “bloco do poder” – que não constitui uma classe inteira –, tem cabido decidir o que pertence e o que não pertence à cultura popular representada em seus discursos. (MARQUES, 2012, p.49).

Tanto o manifesto regionalista de Freyre – e as subsequentes produções culturais que refletem as suas ideias – quanto os pressupostos do Ideário armorial de Suassuna se enlaçam harmoniosa e cordialmente a respeito desta decisão quanto à pertença dos atributos de uma cultura popular. E retomando o que nos diz João Denys (2003, p.90), enlace este, “adocicado pelo amolecido mel dos engenhos do litoral e da Mata pernambucana, ou aspereza e rigidez da rapadura do seu Sertão”.

4.2 A TRADIÇÃO DESAFIADA: CORTES, TRANSVIOS E DESVELAMENTOS

Ao nos lançarmos além dos degraus da Casa Grande, conduzimos os nossos questionamentos, colocações e posicionamentos, tomando-a como uma metáfora do conjunto de motivações discursivas e ideológicas, as quais Gilberto Freyre faz uso ao se apropriar do termo. Este “lançar-se além” faz uma referência direta ao salto dialético de que nos fala Flora Süssekind, e o qual caracterizamos enquanto um salto desterritorializante.

¹⁴ ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas. Cultura popular*. São Paulo: Olho D'Água, 1992, p.26.

¹⁵ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003, p.262.

Assim fazemos, com a finalidade de identificar as ações de uma contradiscursividade que estabelece cortes e rupturas; que desestabiliza identidades e que operacionaliza transformações diferenciais. Ações que se articulam em prol de uma diversificação pluralizada de valores e identidades, que possam compor um referencial mais abrangente daquilo que se pode instituir como um ideário regionalista, tradicionalista, modernista a seu modo, armorial, ou qualquer que seja a classificação atribuída.

Dentre o contexto em que direcionamos o nosso enfoque, seguimos o caminho traçado por estas ações contradiscursivas, que acabam por desafiar e sobressaltar o discurso harmônico e cordial, proferido pelo ideário regionalista elaborado por Gilberto Freyre, a partir da divulgação do seu Manifesto em 1926. O foco do nosso questionamento é a tomada de uma referencialidade da representação ficcional através da criação literária e, portanto, da produção simbólica textual. Sendo esta, voltada para a restauração e preservação de valores e imposições tradicionalistas, mesmo procurando revesti-los – leia-se encobri-los – com uma roupagem de circunstâncias e ideais característicos da modernidade.

As colocações feitas em relação a uma tradição desafiada, que procuramos explicitar ao longo deste bloco do nosso trabalho, baseia-se na detecção da maneira como agem estes mecanismos de encobrimento ideológico; e a partir de então, situar escritores que se posicionam de forma contrária e opositiva a estas ações. Autores que provocam cortes, desvios, abalos e rachaduras no bojo deste projeto ideológico maior, agindo contra estes propósitos através da produção de suas obras.

Primeiramente, fazemos um mapeamento de como estas forças conservadoras se articulam. Em um breve prefácio ao livro *Cordel e a Ideologia da Punição* de Antônio Fausto Neto (autor citado inicialmente no item 3.3 do capítulo anterior), o professor Milton Cabral Viana expõe algumas diretrizes que permeiam o estudo da articulação entre ideologia e produção simbólica – e neste caso específico, da produção textual – que Fausto Neto se propõe a vasculhar através de uma leitura analítica da Literatura de Cordel.

Segundo Viana (in: FAUSTO NETO, 1979, p.9), se por um lado, pode-se afirmar que a ideologia está em toda parte, atravessando as práticas culturais da sociedade, por outro lado, todo um trabalho de identificação dos mecanismos que

produzem a ideologia permanece à espera de quem, com método e disposição, se disponha a fazê-lo. E seguindo este raciocínio, o professor conclui:

Fatalmente, a consciência deste trabalho se define na sistemática com que a leitura abordará os objetos disponíveis, desvendando, por assim dizer, a “outra cena” dissimulada pelos deslocamentos do significante, e pela produção e doação de significados que os mecanismos ideológicos põem em circulação. Ora, a leitura assume este modo não somente o lugar da constatação, da descrição, ou mesmo da solução, mas, ao contrário, o lugar da resistência, da estruturação e, por que não dizer, do impasse e da hesitação. É a metáfora da aranha, tecendo sua própria teia e nela se perdendo. (Idem. p.9-10).

Em capítulo sugestivamente intitulado *Do Ritual ao Desejo de Poder*, Fausto Neto estabelece o posicionamento de sua orientação analítica, centrada na análise dos mecanismos ideológicos que operam em função de forças dominantes, que se traduzem em toda manifestação de poder, expressa de forma simbólica, através dos mecanismos estruturais da linguagem. O autor recorre ao pensamento do escritor, filósofo e semiólogo francês Roland Barthes (1915-1980) para embasar os pressupostos de sua análise.

Descobrimos que o poder está presente nos mecanismos os mais sutis do intercâmbio social. Não apenas no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos de nós, intelectuais, que nos agitamos sempre contra o poder. Mas nossa verdadeira guerra está em outro lugar. Ela é contra os poderes, e esse não é um combate fácil. Plural, no espaço social, o poder é simetricamente no terreno histórico: derrubado, abatido aqui, ele reaparece mais longe. Não morre nunca. Façam uma revolução para destruí-lo e ele imediatamente reviverá, brotará de novo em outra ordem de coisas. A razão dessa vitalidade e dessa ambiguidade é que o poder é o parasita de um organismo transsocial, ligado à história inteira do homem e não apenas à sua história política, histórica. Esse objeto no qual se inscreve o poder, desde sempre entre os homens, é a linguagem ou, para ser mais preciso, sua expressão forçada, a língua. A linguagem é uma legislação, a língua, seu código. (BARTHES apud FAUSTO NETO, 1979, p.11-12).

Debruçando-se sobre uma sistemática da representação simbólica atravessada por discursos ideológicos, Fausto Neto levanta uma discussão em torno do conceito de ideologia e de estatutos da produção simbólica. Ele procura esboçar

uma “teoria da ideologia” que seja pertinente à análise de produção do trabalho simbólico enquanto produção de “comunicação”. Este aspecto nos interessa em especial por dialogar com os conceitos-chaves estabelecidos por Wolfgang Iser no âmbito da problemática de uma teoria literária atual que são: estrutura, função e comunicação. No tocante à verificação de estruturas no texto literário, segundo Iser (1983, p.369), costuma-se dirigir o olhar para os fatores intratextuais, ou seja, pelo estabelecimento de relações em uma coerência intratextual que se resolve na produção da dimensão semântica do texto. O que para Iser (Idem. p.369):

Desta maneira salta aos olhos a redução provocada pelo conceito de estrutura. A organização, causada pelo inventário de seus elementos e a dimensão semântica desta forma produzida como horizonte final do texto deixam sem resposta a seguinte pergunta: por que nasceu tal produto, como funciona e a que se destina?

Desta forma, Iser estabelece que uma abordagem orientada pelo conceito de comunicação permite compreender o texto literário como um processo, representado primeiramente pelo conceito de interação, que determina a relação entre texto e leitor. Aspecto que dialoga com a colocação de Milton Cabral Viana frente à sistemática da leitura, enquanto recepção comunicacional do discurso enunciado no processo de produção do texto. Discurso este, organizado pela funcionalidade de sua estruturação semântica. Em outras palavras, estruturado através da elaboração e operacionalização de significados e sentidos.

A partir de constatações desta natureza, Fausto Neto faz um paralelo entre o *modus operandi* ideológico com a sistemática de produção do sentido, destacando os mecanismos que operam para o trabalho de elaboração da significação; e conseqüentemente, da omissão, fusão, e justaposição de significados, que subjazem ocultos e mascarados.

Na perspectiva da produção simbólica e textual enquanto um processo de comunicação, Fausto Neto procura estabelecer parâmetros de conceituação de ideologia que vão desde a concepção defendida pelo semiólogo argelino Louis Althusser (1928-1990), para quem numa sociedade de classes, a ideologia é necessariamente deformante e mistificante. Por um lado, “deformante devido à opacidade da determinação exercida pela estrutura da sociedade; por outro, porque é produzida como deformante pela existência da divisão de classes” (apud FAUSTO

NETO, p.20). O pesquisador também aborda uma concepção mais ampla, como defende o semiólogo e antropólogo argentino Eliseo Verón (1935-2014), em que a ideologia é instaurada ao longo de toda formação social e ligada a toda cadeia de produção de sentidos, como uma prática de “combinação entre as forças produtivas e as relações de produção instituídas entre os homens, e que constituem o modo de produção ou a base social “ (Idem. p.21).

Fausto Neto destaca os mecanismos de articulação da ideologia, apontados pelo filósofo marxista e crítico italiano Antonio Gramsci (Idem. p.29), como a constituição de um sistema ideológico reunindo aparelhos de produção e difusão bem como os agentes de produção e seus conteúdos. Ressaltando, desta forma, como a ideologia opera, ou seja, como o discurso ideológico de uma classe dominante passa para as classes dominadas.

A função de hegemonia se exerce, essencialmente, ao nível da cultura ou da ideologia. É a função pela qual uma classe obtém o consentimento, adesão ou o apoio das classes subalternas. É a função pela qual uma classe se coloca como vanguarda e dirigente das sociedades com o consentimento de outras classes. Ela deve convencer: ela não pode se impor a uma classe social de pensar como ela mesma. A ideologia não é o domínio da força, mas aquele do convencimento. (GRAMSCI apud FAUSTO NETO, p.29).

O pensamento de Gramsci nesta citação – juntamente com as argumentações analíticas de Fausto Neto explicitadas até então –, apontam diretamente para as nossas proposições quanto a desvelar o encobrimento ideológico, que subjaz às elaborações do discurso hegemônico dos manifestos e ideários regionalistas, concebidos pelas representações tradicionalistas do espaço regional nordestino; e pelos movimentos culturais e artísticos criados para corroborar os seus propósitos.

No percurso trilhado pelos desafios a esta tradição regionalista, nos deparamos com cortes e transvios contradiscursivos, que confrontam e desestabilizam os modelos de configuração dos seus ideários. Aqueles construídos a partir de ideais harmoniosos e cordiais, voltados para a restauração e preservação de uma tradição redentora e unificadora das raízes culturais nordestinas. Aqueles com valores e identidades engessadas. Aqueles com um passado e presente de dificuldades e *locus* contextuais não problematizados.

São estes os modelos a serem confrontados pelo contradiscurso das *facas amoladas* definidas por Flora Süssekind. No contexto da produção literária pernambucana, posterior ao manifesto regionalista e tradicionalista de Gilberto Freyre, e contemporânea do ideário armorial de Ariano Suassuna, nós encontramos as vozes diferenciais de Joaquim Cardozo e João Cabral de Melo Neto.

Estes autores em particular vão empreender cortes significativos e marcantes no projeto restaurador do ideário regionalista elaborado e difundido por Freyre, e corroborado por Suassuna. Através do discurso poético e dramático de suas criações artísticas, tanto Cardozo quanto João Cabral irrompem como agentes de rupturas, cisões, fraturas, transvios, e rachaduras no chão harmônico e restaurador do regionalismo freyriano.

No livro *A Tradição Re(des)coberta* (2010) de Moema Selma D'Andrea, no qual propõe-se que sejam revistos os pressupostos do ideário regionalista de Gilberto Freyre, a autora aponta, entre outros, o poeta e dramaturgo Joaquim Cardozo e o poeta João Cabral de Melo Neto – assim como aqueles que tiveram influências sobre as obras destes –, como instauradores de um corte paródico desta tradição, assim como afirma Sônia Lúcia Ramalho de Farias, ao fazer o prefácio da publicação do livro, quando ela situa a obra destes autores como:

[...] contradiscursos poéticos cujas dramáticas e respectivas representações da cidade do Recife, da arquitetura canavieira e dos diferentes espaços regionais, nivelados pela miséria, desconstroem a harmônica imagética da tradição cultural do Nordeste agrário freyriano [...]. O alcance crítico de *A tradição re(des)coberta* consiste em desvendar esse feixe interdiscursivo por meio do qual a ensaísta esgarça a malha ideológica do texto freyriano e aponta toda uma filiação poética e artístico-cultural adotada como *nordestologia* pelo discurso regionalizante do escritor de *Sobrados e Mucambos* [Freyre], de que se ausentam aquelas vozes dissonantes que, como “facas só lâmina”, cortam os fios da tradição e corroem, ao mesmo tempo, o equilíbrio burguês do progresso através de uma imagética estética tensionadora dos dois pólos então em confronto: o da tradição e o da modernidade. (FARIAS In: D'ANDREA, 2010, p.13-14). (Grifos do autor)

Com o objetivo de criar elos entre as forças provocadoras (na qualidade daquilo que incita e discorda) que, segundo o comentário de Sônia Ramalho, “desconstroem a harmônica imagética da tradição cultural do Nordeste”, e os esforços do contradiscurso presente na performatização empreendida pela

dramaturgia de João Denys, nós consideramos imprescindível estabelecer conexões contextuais e motivacionais com autores, conceitos, e ideias que dialoguem com a sua produção artística.

A obra de João Cabral de Melo Neto põe em xeque a harmonização regional defendida por Freyre que, segundo Moema Selma D'Andrea, escondia principalmente a polarização que mantinha uma esticada tensão entre dominantes e dominados.

Se na ótica dominante havia uma representação regional edênica e fraterna, a mundividência dessa representação pela ótica dominada é bem diferente e desoladora quando posta literariamente por um autor que recria poeticamente a realidade nordestina. Sirva de exemplo a *viagem severina* que o retirante do poema de João Cabral [referindo-se a *Morte e Vida Severina*] faz do sertão ao litoral, um longo percurso em que a constância da miséria acompanha os passos do migrante, em que a suprema degradação humana se assume pelo preenchimento do significado de um nome próprio, que se torna comum e coletivo na transferência reificada com que é apreendida a nova significação para a vida *severina* [...]. Desfazendo a ilusória tentativa de uma região harmônica e edênica, de uma terra provedora, maternal e justa, o retirante reafirma a diferença através do signo contrário: a indiferenciação da miséria. Sertão, agreste, mata e litoral vão-se somando como signos negativos nivelados pela exploração. (D'ANDREA, 2010, p.67-68). (Grifos do autor)

Selma D'Andrea (Idem. p.68) ainda ressalta que o desvelamento enfático, expresso pela contundência da voz do dominado na obra de João Cabral, demonstra que a ideologia da coesão regional reivindica uma defesa cultural e dentro dela uma estética regionalista em que são apagadas as marcas das diferenças socioculturais entre estados e indivíduos. E, portanto, consolidando o mascaramento astucioso das suas estratégias de atuação.

Sobre o papel de João Cabral de Melo Neto quanto a cortes e transvios diferenciais de um regionalismo tradicionalista, empreendidos por novas formas de representação do espaço regional nordestino, encontramos na obra *A Invenção do Nordeste* (1999) de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, alguns argumentos que situam a obra de Cabral neste jogo performativo de diferenciação, levando em conta, inclusive, influências significativas que incidiram sobre a sua criação poética.

João Cabral é a fronteira e também o paradigma da chamada geração de 1945, momento em que a luta contra o academicismo já havia sido vencida e modernismo inicia uma fase de discussão interna dos seus

pressupostos, fazendo uma revisão do abandono da pesquisa estética e a submissão do discurso literário e poético ao discurso político, que caracterizara grande parte da produção da década anterior. Entre os romancistas da década de trinta, apenas Graciliano Ramos havia levado adiante a pesquisa de linguagem, a pesquisa formal, iniciada nos primeiros anos do modernismo, e é justamente este autor que exercerá grande influência sobre João Cabral, não tanto pelo que fala, mas pela forma como fala, por adotar o que o poeta chama do “modelo da míngua”. Ambos trabalham a linguagem para alcançar uma adequação desta ao objeto que é tematizado: o Nordeste. Eles buscam uma linguagem que seja radicada na terra, que não seja uma trégua ou fuga da realidade, mas sua expressão contundente. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p.252).

Ao tomar a obra de Graciliano Ramos como uma influência relevante ao discurso poético de João Cabral e, portanto, precursor de uma ideia diferenciada e particularizada de representação ficcional do espaço regional nordestino, Albuquerque Júnior situa a obra do escritor alagoano como um ponto referencial do deslocamento e distanciamento das ideias defendidas pelos tradicionalistas. Ele enfatiza o impacto das fendas e rachaduras provocadas pela produção literária de Graciliano Ramos no ideário unificador, pretendido por aqueles empenhados na defesa de uma estética regionalista atrelada à tradição, que pudesse ser harmonizada a partir do histórico de seu passado e o patrimônio de sua memória.

Ela [a obra de Graciliano] fala da decomposição do seu território existencial e dos territórios sociais em que viveu a sua infância, e aborda a sua vida e da sociedade nordestina como sendo marcada por esta sensação de decomposição lenta. Seus personagens são seres que terminam por se decompor, autodestruir-se, tanto física como mentalmente. Sua obra é atravessada pela sensação de morte e agonia do corpo e da alma; nela há seres [...] violentados, torturados, que trazem uma memória de um processo doloroso. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p.232).

A leitura feita por Albuquerque Júnior, quanto ao tratamento desterritorializante dado ao referencial da memória na criação literária de Graciliano Ramos, é particularmente significativa por demonstrar a performatização aplicada ao universo fraturado e inquietante do qual a sua obra emerge.

A memória do passado é voluntariamente construída com episódios escolhidos, tempo que se tem nas mãos, que aguça a angústia com o seu escapar ao vê-la se distanciar e perder a realidade. A escrita e a literatura são os únicos refúgios destes personagens em ruínas. A memória é, em Graciliano, o próprio testemunho da ruína e não a preservação, como para os tradicionalistas. Sua memória não flui como um romance proustiano, é uma memória fragmentada, cortada por traumas, brancos, tristezas, decepções, desconfianças. Seu Nordeste não surge de um trabalho de

recuperação da memória, mas de sua destruição. O ato de escrever é necessário para destruir uma memória insuportável: a memória da derrota de um mundo, de uma vida. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p.234).

Esta visão do Nordeste, esta focalização performatizada do chão histórico como um *locus* de dificuldade, demarca um corte afiado profundo nas premissas harmoniosas de um resgate da tradição equacionada com preceitos de modernidade e estética regionalista.

Arrematando este enfoque dado à obra de Graciliano Ramos, Albuquerque Júnior (1999, p.242) afirma que ela “surge como um grito de angústia, como fruto da insônia causada, desde a infância, por esta terra de vidas secas. São memórias do cárcere de uma sociedade injusta e miserável”. Sem sombra de dúvida, assim é deflagrada a influência e a reverberação de tons, efeitos e temáticas, que vamos encontrar refletidas na obra poética de João Cabral de Melo Neto. E que permeará os entremeios das obras de outros autores pernambucanos, tais como Joaquim Cardozo, o qual terá uma influência capital sobre a dramaturgia de João Denys.

O poeta e dramaturgo pernambucano Joaquim Cardozo (1897-1978) é um autor e artista singular quanto ao trato da estética regionalista e suas equações entre tradição e modernidade. Em artigo intitulado *A via alternativa da modernidade em Cardozo*¹⁶, Moema Selma D’Andrea dá-nos uma amostra da singularidade diferencial da criação literária de Cardozo, em relação às imagens do Nordeste representado em sua obra, através do que Selma D’Andrea chama de “desregionalização da cor local”. Aspecto que dialoga intimamente com a forma como nós assumimos e utilizamos o conceito de desterritorialização.

Os momentos nos quais Cardozo exercita sua qualidade mais intrinsecamente lírica – e a leveza de sua linguagem – estão justamente nos poemas cuja temática privilegia a paisagem nordestina, com sua peculiaridade vegetal e climática sem, contudo, prescrever-lhe a dose de ufanismo e pitoresco que desde a literatura colonial era a panaceia para os males do atraso. Para conseguir exorcizar este efeito (ou defeito), o poeta conduz a voz lírica ao espaço mais estritamente subjetivo de suas impressões particulares, das quais está ausente o recurso de uma natureza redentora. Por outro lado, ao se colocar nesta perspectiva lírica, Cardozo provoca uma mudança significativa em relação aos poemas de temática urbana, para os quais ele reserva a observação inquietante da

¹⁶ Artigo publicado no livro de ensaios *Intérpretes ficcionais do Brasil: dialogismo, reescrituras e representações identitárias* (2010), publicado pelas Edições Bagaço (Recife – PE), sob a organização de Sônia Lúcia Ramalho de Farias e Cristhiano Aguiar.

paisagem cultural, revolucionada pelos efeitos dos ajustes modernos. Não se trata, evidentemente, de excluir o traço subjetivo dos poemas anteriores, mas de realçar um outro tipo de apreensão, ou disposição subjetiva, que reserva os traços mais essenciais do lirismo a uma escolha muito particular. Digamos que a imagem da natureza, em Cardozo, fala uma linguagem contrária aos feitos da civilização e, assim fazendo, ela carrega em si a ausência e a presença desta mesma civilização. (D'ANDREA, 2010, p.77-78).

Nós podemos ver isto claramente em um dos seus poemas, que pela beleza e representatividade, compilamos na íntegra a seguir, intitulado *Recife Morto* (1924).

Recife. Pontes e canais.
 Alvarengas, açúcar, água rude, água negra.
 Torres da tradição, desvairadas, aflitas,
 Apontam para o abismo negro-azul das estrelas.
 Pátio do Paraíso. Praça de São Pedro.
 Lajes carcomidas, decrépitas calçadas.
 Falam baixo na pedra as vozes da alma antiga.
 Gotas de som sobre a cidade,
 Gritos de metal
 Que o silêncio da treva condensa em harmonia.
 As horas caem dos relógios do Diário,
 Da Faculdade de Direito e do Convento
 De São Francisco:
 Duas, três, quatro. . . a alvorada se anuncia.
 Agora a ouvir as horas que as torres apregoam
 Vou navegando o mar de sombra das vielas
 E o meu olhar penetra o reflexo, o prodígio,
 A humilde proteção dos telhados sombrios,
 O equilíbrio burguês dos postes e dos mastros,
 A ironia curiosa das sacadas.
 As janelas das velhas casas negras,
 Bocas abertas, desdentadas, dizem versos
 Para a mudez imbecil dos espaços imóveis.
 Vagam fantasmas pelas velhas ruas
 Ao passo que em falsete a voz fina do vento
 Faz rir os cartazes.
 Asas imponderáveis, úmidos véus enormes.
 Figuras amplas dilatadas pelo tempo,
 Vultos brancos de aparições estranhas.
 Vindos do mar, do céu. . . sonhos! . . . evocações! . . .
 A invasão! Caravelas no horizonte!
 Holandeses! Vryburg!
 Motins. Procissões. Ruído de soldados em marcha.

.....
 Os andaimes parecem patíbulos erguidos

.....
 Vão pela noite na alva do suplício
 Os mártires
 Dos grandes sonhos lapidados.

Duendes!
 Manhã vindoura. No ar prenúncio de sinos.
 Recife,
 Ao clamor desta hora noturna e mágica,
 Vejo-te morto, mutilado, grande,
 Pregado à cruz das novas avenidas.
 E as mãos longas e verdes
 Da madrugada
 Te acariciam.

Em uma análise sobre o poema, Moema Selma D'Andrea (2010, p.31) começa afirmando que, na década de 1920, Joaquim Cardozo não possuía nenhuma filiação ortodoxa aos modernistas ou aos regionalistas. Entretanto, a diferença insinuava-se na cidade beletrista da capital pernambucana.

Focalizando o título do poema – *Recife Morto* –, que se anuncia como um epitáfio lavrando o óbito da cidade, D'Andrea (Idem. p.32) destaca que ao leitor, tocado pelo título, “abre-se a consciência do espaço em crise de uma representação cultural”. Espaço em crise este, que vai denunciar o corte na tradição estabelecido pela poesia de Joaquim Cardozo.

Acertando o passo com a proposta modernista, a matéria verbal de “Recife Morto” torna-se intencionalmente provocadora. O desafio concentra-se na subversão da linguagem tradicionalmente aceita como “poética”. O encadeamento das palavras, a seleção e a combinação equivalentes manifestam-se no difícil intercurso de significantes ásperos, associações obscuras e enumerações caóticas. Tal procedimento formal desnuda as fraturas existentes em um conjunto literário que, no empenho de uma tradição de elite, manteve o homem em harmonia com a natureza e o meio. [...] construindo seu poema em cima de uma representação concreta da paisagem recifense, o poeta despoja-se do tropicalismo verbal tão caro à imagética da paisagem brasileira. Apesar do topônimo, o localismo funciona como medida de uma realidade que, abrangendo determinado contexto, todavia o transcende. Nesse sentido, a capital pernambucana incorpora a alegoria da imagem poética que vai questionar simultaneamente o peso da tradição e as mazelas do progresso. A tensão gerada entre esses dois polos revela-se na linguagem prosaica, deliberadamente ferina e paródica. (D'ANDREA, 2010, p.34-35).

O Joaquim Cardozo poeta foi sempre mais considerado e estudado do que o Joaquim Cardozo dramaturgo. Cardozo é um entre centenas de criadores que permanecem adormecidos no entre-lugar do esquecimento e do descaso. Os trabalhos mais consistentes sobre o poeta e dramaturgo pernambucano são as

dissertações e teses acadêmicas produzidas por Paz Ribeiro Dantas (1985) e de Moema Selma D'Andrea (1998), porém mais focados na poesia cardoziana. No entanto, como diz João Denys Araújo Leite (2003, p.38):

É, contudo, no campo da dramaturgia cardoziana que o esquecimento é lastimável. Os críticos e historiadores do teatro brasileiro não tocam no assunto. Desconhecem ou fazem questão de esquecer a sua obra, talvez por enquadrá-la no campo da poesia, ou porque não são capazes de entender a sua engrenagem teatral. Quando tocam, e são raros os que o fazem, tocam de raspão.

Quanto à abordagem da obra dramaturgical de Joaquim Cardozo, e ao esquecimento que lhe é relegada, João Denys classifica como uma grande raridade o fato de Maria Helena Kühner fazer-lhe referência em um ensaio intitulado *Reflexões sobre um teatro em tempo de síntese*¹⁷, traçando um painel do teatro ocidental no século XX. Analisando as proposições anti-burguesas do teatro brasileiro no âmbito de nossa realidade cultural, Kühner situa Joaquim Cardozo entre dramaturgos como Dias Gomes, Antônio Callado, Augusto Boal e Oduvaldo Viana Filho, que superariam em termos de representatividade e renovação, o grupo formado por Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Osman Lins.

A superação referida por Maria Helena Kühner, segundo João Denys Araújo Leite (2003, p.42), “diz respeito à ampliação e obtenção de um aprofundamento de visão e análise de temática, dos elementos e dos processos dramaturgicals, absorvendo a modernidade em suas obras”. Denys conclui que:

Kühner não imobiliza o autor dentro de uma região, num teatro feito numa região ou sobre ela, nem salienta o aspecto folclórico de suas peças. Esse aspecto é patente e visível, mas não constitui o núcleo nem o alicerce das obras. O folclore aberto e mutante de Cardozo é apenas o significante, e não o significado. Kühner coloca Cardozo com muita precisão, no quadro da realidade brasileira e da conseqüente dramaturgia do país ao lado de autores também díspares, de produção diferenciadas, de diferentes espaços geográficos, mas com um direcionamento que visa a uma dinâmica transformativa da arte e da sociedade. E é através desta dinâmica que se realizam os desvelamentos e as transfigurações da cultura e dos modos de produzir uma escritura teatral relevante dentro do nosso sistema de representação. (LEITE, 2003, p.42-43).

¹⁷ Ensaio que resultou em um livro publicado pela Editora Zahar, no Rio de Janeiro em 1971, com o título *Teatro em Tempo de Síntese*.

Esta dinâmica de desvelamentos e transfigurações dialoga substancialmente com as circunstâncias estruturais do discurso dramático de João Denys. Não sendo em vão o seu interesse pela singularidade da dramaturgia de Joaquim Cardozo, cuja obra foi objeto de um minucioso estudo desenvolvido por Denys, tendo lhe rendido o Prêmio Jordão Emereciano do Conselho Municipal de Cultura, na categoria ensaio, e publicado pela Fundação de Cultura da Cidade do Recife em 2003.

Em um trecho particularmente significativo da obra ensaística mencionada, que corrobora de forma substancial o nosso propósito de apontar a influência da dramaturgia de Joaquim Cardozo na obra de João Denys, podemos vislumbrar uma leitura singularizada feita por Denys sobre a diferenciação da obra de Cardozo.

O Teatro de Cardozo é diferente porque é um teatro da morte, assim como o é toda a sua poesia. Não a morte destruidora da vida e das ideias; não a morte apartada da vida [...], mas a morte inserida na vida e propiciadora de vida [...]. Seu teatro de sombras e luzes é povoado de duplos, personagens-morte que caminham em regiões não apenas determinadas pela paisagem seca e hostil, mas pelas contingências históricas e sociais. O tipo de apropriação da matéria popular e suas manifestações; o modo como Cardozo as transfigura não seria análogo a uma operação geométrica? Operação que toma a matéria e a retorçe, coloca-se pelo avesso, demonstrando que uma forma contém muitas formas e que muitas delas contém apenas o vazio. É no vazio contido nessas formas que se encontra sua utilidade. [...] Diante da alteridade, vamos retirar Cardozo da escola do Recife e colocá-lo na escola do mundo, sem delimitações de fronteiras entre ocidente e oriente, mas com um ponto referencial: o chão onde brota sua arte. Não há como emoldurar o seu teatro numa ótica aristotélica ocidental. Suas peças são filhas da dança, da música e da poesia como qualquer gênese teatral sobre a face da terra [...]. Um teatro que busca nas manifestações espetaculares dos povos a matéria prima para a criação e a expressão, mantendo uma posição extremamente crítica para com o poder das instituições capitalistas, desvelando com sua poesia as intrincadas, ambíguas e contraditórias relações socioculturais. (LEITE, 2003, p.45-46).

Esta descrição do Teatro de Cardozo se apresenta como um catalisador de uma série de elementos que fazem parte e, portanto, que se soma às instâncias múltiplas do universo teatral de João Denys, assim como veremos nos capítulos seguintes.

O conjunto destes elementos sumariza e condensa em um único bloco textual, em uma única citação destacada, tudo aquilo que apontamos nas doze páginas anteriores. As ações contradiscursivas que trilhamos, destrinchamos e

explicitamos, como estratégias de desafio e confronto ao poderio de uma tradição cultural hegemônica, convergem para este agrupamento sistemático de fatores determinantes.

4.3 RECONFIGURAÇÃO PLURALIZANTE: A VIRADA DO JOGO

Gostaríamos de destacar alguns dos fatores apontados por João Denys no discurso dramático de Joaquim Cardozo, como elementos referenciais de uma retomada dos esforços de renovação da cena teatral pernambucana rumo aos ideais libertadores da modernidade.

Um destes fatores diz respeito à “apropriação da matéria popular e suas manifestações” (LEITE, p.45). João Denys desloca a significação, ou seja, performatiza o enunciado a partir do deslocamento dos termos constituintes, com a finalidade de atribuir um outro sentido que se expressa como “manifestações espetaculares dos povos” (Idem. p.46).

Ao proceder desta forma, Denys desterritorializa as “delimitações de fronteiras” destas manifestações, e conseqüentemente, a forma como Cardozo as utiliza em suas criações artísticas. Elas deixam de se limitar ao horizonte da “matéria popular” que, como já vimos, é delimitada e definida pelo “bloco do poder” – como já referido por Stuart Hall –, e as universaliza ao possibilitar que, enquanto manifestações “espetaculares de povos”, elas não são mais representadas artisticamente sob o crivo de uma tradição ou ideário regionalista, que sirva aos propósitos de qualquer tipo de dominância. E assim, João Denys enfatiza a posição de Cardozo como “extremamente crítica para com o poder” à medida que ele desvela “ambíguas e contraditórias relações socioculturais”.

Posição esta, um tanto diferente daquelas assumidas pelos defensores da tradição e propagadores de uma cordialidade harmoniosa, que em nada problematiza as relações contraditórias desveladas pela obra de Cardozo.

A mesma perspectiva de problematização, vamos encontrar na dramaturgia de João Denys, quanto ao tratamento dado às manifestações e condições do povo, juntamente com as suas contradições, privações e ambiguidades. Circunstâncias que são abordadas de forma igualitária e pluralizante; e em nada, segmentária ou

hierarquizante. O que se diferencia, e muito, da posição de alguns autores que compartilham da mesma realidade sociocultural, mas com visões divergentes.

O papel de Ariano Suassuna tanto como artista quanto intelectual nos interessa, especialmente, pelo fato de sua literatura dramática ter assumido uma referencialidade exponencial da arte dramática nordestina e brasileira, tendo em vista a popularidade e inegável qualidade artística de sua obra. A qual compartilha do contexto sociocultural e artístico, principalmente, do cenário de produções teatrais de onde surge a criação da dramaturgia de João Denys, como também da sua formação em variados ofícios do universo teatral.

A necessidade de referenciar a dramaturgia de Suassuna, ao associá-la ao contexto de surgimento do discurso dramático e da produção dramatúrgica de João Denys, não segue apenas um critério relacionado ao fato de ambos partilharem do exercício de uma mesma expressão artística. Mas sim, e principalmente, pelos enfoques diferenciados que assumem na representação artística de um mesmo espaço regional: o sertão nordestino.

Não se trata de fazer uma abordagem comparativa e contrastante entre as obras dos dois autores, mas sim, de tomar o contexto representado por Ariano Suassuna, leia-se: o modelo de criação artística do seu ideário armorial, como um referencial que possamos situar a intervenção do modelo contradiscursivo, performatizado e desterritorializante da dramaturgia de João Denys.

Ao tomarmos como referência as diferenciações relacionadas ao tratamento dado aos enfoques, condições, tematizações, e motivações de criação da ficcionalidade dramática, adentramos nos domínios da *mímesis* e das variadas formas de articulação do *vetor semelhança* e *vetor diferença* que compõem o conjunto de possibilidades da sua configuração.

Ao colocarmos Ariano Suassuna e João Denys em posições diferenciadas e divergentes, procuramos justificar esta colocação recorrendo às considerações de Luiz Costa Lima a respeito da diferenciação antagônica entre uma *mímesis da representação* e uma *mímesis da produção*. A atividade mimética de Suassuna corresponde muito mais a assim chamada *mímesis da representação*, que se realiza através dos mecanismos da sua capacidade de se elaborar enquanto alegoria, concluindo-se que:

[...] a decodificação de um conjunto de índices, aparentemente autônomos, como remetentes a um 'referente' cultural, através de cujo enlace o objeto assume seu estatuto próprio [...]. Supondo a conjugação entre semelhança com o quadro previamente internalizado de expectativas e diferença – a qual, contudo, não anula aquela – a representação aludida não significa repetição do mesmo, mas apenas a atualização de uma configuração, cujos contornos são passíveis de significação para um certo receptor [...]. Na mimesis da representação, o ato de compreender não se limita à decodificação do sentido imediato do texto. (LIMA, 1988, p.294-295).

Este tipo de criação alegórica, sempre análogo a um determinado referente – que se ocupa apenas da “atualização de uma configuração” com contornos “passíveis de significação” e cujo entendimento “não se limita ao sentido imediato do texto”, como destaca Costa Lima –, dialoga com o modelo regional-naturalista assumido por Ariano Suassuna, cuja decodificação mimética dos referentes de sua representação ficcional ressalta muito mais a conformidade do *vetor semelhança* na elaboração do seu discurso artístico.

Ao priorizar os seus indícios, e assumindo uma fidelidade conformativa aos valores culturais e ideológicos que lhe são favoráveis, a dramaturgia de Suassuna acaba amortecendo o peso das problematizações internalizadas no conjunto destes referentes culturais. Levando o seu discurso artístico a sobrepujar opacidades, ocultar desvios, e dissimular as contradições – próprias da multiplicidade de vozes diferenciadas –, limitando e tolhendo a liberdade e a extensão da contingência plural de sua variedade.

Este tipo de mascaramento apaziguador e homogeneizante dialoga com o que Sônia Lúcia Ramalho de Farias chama de concepção democratizante alicerçada na ideologia da cordialidade via uma semântica da confraternização (ponto de vista citado anteriormente no item 2.1). Concepção esta, também subsidiária do ideário armorial de Ariano Suassuna. A obra do dramaturgo paraibano tende a se esquivar de toda uma conjuntura problematizante, opressora, violenta e cruel, que subjaz ao estatuto socioeconômico, político, e cultural do regionalismo nordestino-sertanejo.

Por outro lado, a atividade mimética empreendida pela dramaturgia de João Denys corresponde aos efetivos de uma *mimesis da produção* que, segundo Costa Lima (1988, p.295), supõe a divergência entre a proposta de significação de um texto e a maneira como um certo horizonte de expectativas costuma interpretar

indícios semelhantes. É sob as condicionalidades deste tipo de divergência, que João Denys edifica as bases do seu discurso dramático.

A partir de uma proposta discursiva divergente, ou seja, uma proposta contradiscursiva – contrária ao discurso padrão do naturalismo na representação ficcional e suas correspondentes expectativas –, Denys desenvolve um modelo performativo de representação do espaço regional composto de estratégias dramáticas particularizadas. Corroborando, assim, uma *mimesis da produção* em que “o performativo se tematiza a si mesmo, i.e., a forma com que se cumpre visualiza o seu processo” (LIMA, 1988, p.296).

No *locus* da ficcionalidade dramática de João Denys, a conformidade com os referentes previamente instituídos se rompe. Embora, ele não deixe de fazer uso destes referentes, enquanto fonte de recursos, para os propósitos contradiscursivos e antinaturalistas do seu drama. Denys os performatiza de forma deslocada, ressemantizada e desestabilizadora; ou seja, ele os ressignifica de forma desterritorializante.

A elaboração da referencialidade performatizada por João Denys se atualiza e se esgota no horizonte da obra ela mesma. Não se trata de um enquadramento meramente estruturalista (embora, fazemos questão de fazer uma reverência declarada aos estruturalistas e formalistas, sem os quais as teorias literárias e a própria Literatura não teriam nem um décimo da representatividade e respeitabilidade que têm hoje em dia). No caso da dramaturgia de João Denys, os referentes são desarticulados e ressignificados a partir dos atos performativos da sua forma de representação dramática. Passando, então, a ser preponderantes para a unicidade das articulações desempenhadas no espaço intratextual da obra.

A atividade mimética de João Denys se articula na sistemática da produção e apreensão de espaços e significados desterritorializados, priorizando o “vetor diferença” na performatização manifesta de sua atividade mimética. Tomando a perspectiva da diferenciação como fulcro de todo o seu projeto de criação artística, e também, de sua produção intelectual-acadêmica, como pudemos observar claramente na apreciação feita sobre o teatro de Joaquim Cardozo.

Quanto a esta priorização dada por João Denys ao *vetor diferença* na criação de sua obra, nós gostaríamos de abrir um parêntese neste ponto de nossa

argumentação, para nos referirmos a certos aspectos que consideramos pertinentes ao escopo deste trabalho; e que diz respeito a remissões relacionadas a termos como diferença, diferente, diferenciar, diferir, etc. E que no âmbito das nossas colocações desempenham um papel fundamental.

O filósofo franco-argelino Jacques Derrida (1939-2004), conhecido pelo desenvolvimento da *Desconstrução* enquanto uma forma de análise semiótica, elaborou um conceito instigador de discussões e interpretações diversas. Especulando sobre uma tipologia de forças sedutoras que agem nos interstícios do diálogo entre múltiplas diferenças, Derrida elabora o conceito inquietante de *différance*. Inquietante pelo fato do próprio termo ser performativo e tematizar-se a si mesmo.

A palavra *différance* não existe na língua francesa, ou pelo menos, não existia até Jacques Derrida cunhá-la como um jogo performativo a partir do verbo *différer* que significa tanto “diferir” (remete para uma temporalização, para a fala, para o uso) quanto “diferenciar” (remetendo ao fato de algo não ter significado em si, mas na relação diferencial que estabelece com outros diferentes). Segundo Derrida (apud NASCIMENTO, 2004, p.56):

A différence é o que faz com que o movimento da significação seja apenas possível se cada elemento dito “presente”, aparecendo na cena da presença, se relacionar com outra coisa diferente dele próprio, guardando em si a marca do elemento passado e logo se deixando escavar pela marca de sua relação com o elemento futuro.

Jacques Derrida parte do princípio de uma dialética do homem enquanto processo de construção mútua, ou seja, elaborando-se a partir da exigência imprescindível de uma relação com um outro, o diferente “aparecendo na cena da presença” e “se deixando escavar pela marca de sua relação”. Este mútuo construir-se exige uma aceitação, impõe uma participação, e não uma diferenciação separativa. Na cadeia das remissões, um se faz como traço diferido do outro.

Seguindo as observações de Evando Nascimento (2004, p.55), a *différance* assinala a plena convergência entre Tempo e Espaço, como sendo continuamente dependentes. Um não existe sem o outro, um se torna ou devém do outro. Interrompe-se a concepção de que os “diferentes” têm de ser subjugados a hierarquias ou categorias de exclusão. E nos domínios de nossa seara, os diferentes

não têm de ser subjugados a qualquer tradição e nem têm de ser identificados ou categorizados pela astúcia da prevalência e do mando.

Fechamos o parêntese sugerido, tendo reiterado a natureza diferida e diferenciada do discurso dramático de João Denys. A sua priorização ao *vetor diferença* assinala a sua propensão a incluir na cena da presença, ou seja, na visibilidade participativa e igualitária, a voz silenciada dos diferentes, dos subjugados, dos excluídos e dos abandonados ao destino cruel a que são relegados. Este é o mais plural dos gritos que a dramaticidade da obra de João Denys faz ecoar.

Dando prosseguimento ao inventário das divergências quanto às perspectivas artísticas e intelectuais entre Ariano Suassuna e João Denys, nós destacamos as posições antagônicas que eles assumem em relação ao Teatro e ao Discurso Dramático. Suassuna deixa bastante claro, no lançamento e publicação do seu *Movimento Armorial*, quais as orientações seguidas pela sua concepção de um teatro armorial e de suas “sólidas” e “nobres” raízes populares; o que demonstra, declara e oficializa uma contradição gritante.

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).

A citação acima explicita alguns equívocos indisfarçáveis. Ela possibilita entrever o caráter neutralizador e esquivante do discurso dramático de Suassuna. Chamar as formulações teóricas de Bertolt Brecht de sectárias é um equívoco de proporção calamitosa. Pois, chega a denotar o desconhecimento do que seja teatro popular, e até mesmo do que seja Teatro.

E mais uma vez nos defrontamos com o questionamento do que seja popular e, neste caso específico, o teatro popular. Porém, perante tamanha estupefação, não mediremos esforços. Teatro Popular é um teatro voltado para a problemática do

povo; que considera, engendra, e também faz valer o mágico, o fantástico, o ilusionismo, a graça, o riso; a catarse; e não, única e prioritariamente, em função de um encantamento pleno, sem espaço para a crítica, a renovação, a experimentação, o protesto, a transgressão, etc. Esta postura, sim, parece-nos sectária e infecunda.

Rechaçar os seguidores latino-americanos das ideias 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 artistas do porte de Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho, José Celso Martinez Correa, Gianfrancesco Guarnieri, e tantos outros partidários do libertador distanciamento brechtiano.

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 o sectarismo obtuso que ele vê, equivocadamente, nas ideias transformadoras de Brecht. Trata-se de algo, no mínimo, lamentável.

Em se tratando de João Denys, vamos encontrar posicionamentos dotados de notoriedade e grandeza inquestionáveis.

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).

Sob o código deste organismo tenso, cheio de ruídos e silêncios, ações e inações, o discurso dramático de João Denys performatiza a sua pluralização criadora. Neste cárcere de poesia viva e entrecruzamento de várias linguagens poéticas, abre-se o laço de sua polissemia textual, libertando vozes, palavras,

gestos, nuances e imagens, através da narratologia dramática do contradiscurso pluralizante das suas ressignificações.

Desta forma, Denys desterritorializa o *locus de dificuldade* das suas fontes referenciais, reconfigurando o meramente ilusório do qual o discurso ideológico se vale. E retomando Chauí (1997, p.22), se quisermos ultrapassar esta ilusão, precisamos 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. A obra de João Denys é toda explosão e grito.

5 A EXEGESE DO FINGIMENTO

Mas ele [o rio] conhece melhor
os homens sem pluma. [...]
Ali se perdem
como um espelho não se quebra.
Ali se perdem
como se perde a água derramada:
sem o dente seco
com que ele de repente
num homem se rompe
o fio de homem.¹⁸

5.1 CONJUGAÇÕES DE UMA GRAMÁTICA PERFORMATIVA: A SINTAXE DO FINGIR

A atividade de teorizar sobre a ficção, assim como os esforços de teorização sobre a arte em geral, aponta inúmeras perspectivas metodológicas que procuram vasculhar os nascedouros de seus construtos. Desde a antiguidade clássica, tem-se trilhado um sem-número de caminhos pelos teóricos a fim de identificar razões, justificativas, e objetivos da ficcionalidade em todas as suas áreas de expressão.

No tocante à ficcionalidade literária (diga-se: produção ficcional de textos para serem lidos), não se pode negar o fato de haver uma certa priorização que direciona o foco para os gêneros narrativo e lírico. Relegando (sem chegar ao extremo de negligenciar) o texto dramático a uma categoria diferenciada, não uma subcategoria da literatura, mas como se houvesse um certo deslocamento conceitual, localizando-o como um dos elementos constituintes do universo teatral (como de fato ele também o é), e não tanto como escritura ficcional (produção textual) de natureza dramática com peculiaridades específicas que a definem como tal.

A partir de certo incômodo quanto a esta possibilidade de diferenciação – falamos em possibilidade pelo fato de não quisermos tomar conclusões definitivas e nem fazermos pré-julgamentos –, abordamos alguns mecanismos de produção do texto dramático, enquanto construto ficcional, guiando-se pelas diretrizes da estética da recepção e do efeito estético, orientando-se pelas ideias de Wolfgang Iser quanto ao que ele classifica como *atos de fingir*, os quais têm o propósito de desvelar e mapear os elementos que configuram a natureza fictícia do texto ficcional,

¹⁸ Fragmento 04 do poema *O cão sem plumas* (1950) de João Cabral de Melo Neto (1997, p.78).

particularizando-o, ou melhor, singularizando a sua potencialidade artística a partir do processo de criação do qual ele resulta.

A iniciativa de utilizar na intitulação deste capítulo o termo *exegese*, articulado com a proposta condicional de interpretação do *fingimento* na ficcionalidade dramática (diga-se: fingimento assumido como uma circunstância fenomenológica que experimenta passar-se por algo real sem deixar de evidenciar-se enquanto representação ficcional de uma realidade mimeticamente implantada), anuncia o propósito de escrutínio da nossa abordagem que – como toda aventura experimental de qualquer natureza do saber – se valerá de práticas intuitivas, e mesmo abstratas, no exercício de elaborar relações, articulações, e paralelismos acerca do tema focalizado.

A palavra *exegese* vem do grego *exegeomai* e *exegesis*, carregando o sentido de retirar, derivar, extrair, externar, exteriorizar, e expor; também comungando com o termo *hegeisthai*, que significa conduzir, guiar, etc. No conjunto entrecruzado destes verbos afins, estabelecemos o cerne investigativo de nossa abordagem, situando bases e condições de uma criação multifacetada, que caracteriza a textualidade ficcional do texto dramático e da própria ficcionalidade dramática, sob o código do fingimento mimético, que é lastro e esteio para toda forma de ficção.

Gostaríamos de ressaltar que no campo da semiologia do teatro, o texto dramático sempre recebeu a devida atenção e importância, sendo estudado por diversos teóricos, tendo o merecimento da consideração de seu caráter primordial na conjuntura que o universo teatral agrega.

O certo incômodo citado anteriormente volta-se para a atenção, por assim dizer, atenuada, que este tipo de texto recebe por parte dos teóricos da literatura em sentido mais amplo. Dizemos isto, para não parecer que o texto dramático seja negligenciado de forma generalizada; muito pelo contrário, como veremos a seguir, pelo fato de vários teóricos se debruçarem sobre a sua problemática conceitual e estrutural dentro dos paradigmas ficcionais que configuram o universo teatral.

A nossa finalidade é eliciar o dinamismo das articulações de construção do texto dramático dentro das condições de produção que envolve qualquer texto literário, no que diz respeito aos princípios de ficcionalidade que ele também faz parte. Por esta razão, escolhemos os conceitos desenvolvidos pelo teórico da ficção

Wolfgang Iser para empreender tal mediação e demonstrar que a produção do discurso dramático dialoga intrinsecamente com as iniciativas ficcionais de que também partilham o discurso narrativo (a narrativa) e o discurso poético (a lírica).

Como exemplificação prática, ou seja, como recurso de aplicação dos questionamentos que levantamos e das colocações que nos esforçamos em justificar, nós fazemos uso de alguns extratos que compõem a dramaturgia de João Denys como demonstração do jogo performativo da mediação pretendida entre as bases de construção da ficcionalidade demarcadas por Iser e as marcas ficcionais de elaboração do texto e da ficcionalidade dramática.

O verbo fingir, em seu sentido literal, define-se como uma ação transitiva direta, tendo entre os seus significados o ato de inventar, fabular, supor, fantasiar, aparentar, fazer crer, simular ser, dar-se ares de alguma coisa, querer-se passar por algo, e imitar. Sendo este último – o ato de imitar –, aquele que dentro dos estudos ficcionais suscita a maioria das atenções e citações, por ser constantemente relacionado ao estudo da *mímesis* como imitação ou representação da natureza e do mundo. Imitação enquanto prática criativa, ou seja, enquanto produção de um objeto artístico. Tendo gerado inúmeras controvérsias em relação ao caráter amplo de *imitatio* que permeia a natureza das representações artístico-ficcionais.

Os questionamentos e controvérsias relacionados à natureza da *mímesis* como produção de um objeto artístico, a partir da imitação de um referencial encontrado na realidade, ou seja, na concretude do mundo real, vem se debatendo desde a antiguidade, desde as ideias lapidares e opostas de filósofos como Platão e Aristóteles. Para o primeiro, toda a criação era uma imitação, até mesmo a criação do mundo era uma imitação da natureza verdadeira, que existiria apenas no mundo das ideias. Sendo assim, a representação artística do mundo físico seria uma imitação descredenciada de valores relevantes.

Já para Aristóteles, ao rejeitar a priorização do mundo das ideias como fonte única de interpretação do mundo e da realidade, ele via na criação artística um produto de representação do mundo, das ações e do drama humano, como ele bem coloca na sua obra a *Poética*, a qual muito se considera como o registro dos primeiros esforços para teorizar a natureza da arte, e que no horizonte do escopo da obra, poder-se-ia ler como os primeiros esforços de teorizar as bases conceituais da ficção, vendo a finalidade de *imitatio* da *mímesis* como uma atividade de produção

expressiva do espírito humano. Atividade esta, dotada de valores próprios, e não meramente imitativos, ou seja, uma atividade de representação do mundo não como produção de uma cópia, mas de criação de uma nova realidade elaborada, uma realidade discursiva, artística e, portanto, ficcionalizada.

Desde então, despertou-se o germe do jogo performativo que brota das discussões, interrogações e asserções acerca da oposição entre realidade e ficção, que perdurou ao longo dos séculos seguintes, gerando frutíferas abordagens teóricas até os dias de hoje.

Na trilha destas problematizações que procuram opor ficção e realidade, Wolfgang Iser levanta a questão: “Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isento de ficções?” (ISER in: LIMA, 1983, p. 384). E a partir desta questão, ele aponta para a conveniência de recusar tal relação opositiva.

[...] as medidas de mistura do real com o fictício, neles reconhecíveis, relacionam com frequência elementos, dados e suposições. Aparece, assim, nesta relação, algo mais que uma oposição, de modo que a relação dupla da ficção com a realidade deveria ser substituída por uma relação tríplice. Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário. (Idem. p.384-385).

Esta preparação de um imaginário na tessitura do componente fictício, enquanto finalidade fingida que desarticula e decompõe a relação opositiva entre real e ficcional; expandindo-a em uma articulação triádica, em que o fingir ganha uma focalização capital, enquanto instrumento mediador e esclarecedor para o entendimento das complexas condicionalidades que fazem parte do universo ficcional. Esta perspectiva nos faz reverenciar o mérito de Wolfgang Iser, enquanto pensador da ficcionalidade, tornando os seus pressupostos extremamente valiosos, pela clarificação do esquema articulado na relação tríplice que ele argumenta.

Com a finalidade de particularizar teoricamente os processos de produção e recepção próprios da ficcionalidade e literatura dramática – ou seja, fazer o mapeamento do estatuto de sua criação textual e ficcional –, experimentamos articular os pressupostos teóricos de Wolfgang Iser quanto aos *atos de fingir* da

ficção, guiando-se pela relação tríplice que ele estabelece entre o real, o fictício, e o imaginário.

Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparece finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é referido. Decorre daí que a relação tríádica do real com o fictício e o imaginário apresenta uma propriedade fundamental do texto ficcional. Ao mesmo tempo, fica claro o que caracteriza o ato de fingir e, assim, o fictício do texto ficcional. Quando a realidade repetida se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. (Idem. p.385-386).

Seguindo esta “transgressão de limites” da relação que o ato de fingir implica ao transformar a realidade repetida, ou seja, “fingida”, em signo, nos propomos a aplicar certos mecanismos de caracterização própria do fictício no texto ficcional no âmbito da literatura e ficcionalidade dramática, baseando-se na orientação de Iser em que:

Como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de tematização do mundo. Como esta forma não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere, para que se imponha é preciso que seja nele implantado. Implantar não significa imitar as estruturas de organização previamente encontráveis, mas sim decompor. (Idem. p.388).

É nesta perspectiva do *fingir*, com que Wolfgang Iser vislumbra a implantação do fictício no texto ficcional. Apontando o propósito de engendrar o exercício mimético da imitação enquanto um meio de implantar um jogo performativo de decomposição estrutural. No sentido de desarticular as partes do todo unificado que compõe o real vivencial, e tornando estas partes em unidades sígnicas potenciais de uma recomposição propícia a uma realidade fingida. Portanto, transgredindo as fronteiras deterministas deste real vivencial, ou seja, engendrando uma implantação fictícia, performatizada, criadora, transformadora, e não copiada, de tematização do mundo.

Tecendo este jogo transverso e dialógico de decomposição e recomposição (leia-se: de performatização) de sistemas contextuais que entrelaçam realidade e ficção, Iser institui as seguintes categorias para os atos de fingir: *seleção*, *combinação*, e *desnudamento da ficcionalidade*.

Iser desenvolve tais categorias para explicitar a construção da natureza fictícia própria do discurso ficcional, dotada de uma estratificação singular de composição, com finalidades e efeitos discursivos implantados intencionalmente no texto ficcional. Elaborações transgredidas da realidade concreta, independentes da condicionalidade opositiva entre referenciais dos conceitos de verdadeiro ou falso, que fundamentam a natureza fictícia enquanto expressão de artisticidade, com elementos composicionais que a configuram e a caracterizam com princípios, características, e formas próprias de realização.

Enquanto a *seleção* opera a escolha, determinação, e deslocamento do contingente das referências da realidade concreta, que serão transgredidas (leia-se: performatizadas) na composição do texto ficcional; a *combinação* se ocupa da articulação intratextual destas referências tomadas pelo ato de *seleção*, para assim tecer a rede interna de intencionalidades a ser implantadas pelo texto. Ela procede como agente das relações construídas entre os referentes transgredidos, que foram selecionados para assim compor o jogo performativo de valores, efeitos e fins, elaborados pelo conjunto de relacionamentos estabelecidos pela criação fictícia implantada na realização do texto enquanto discurso ficcional.

É o ato de *combinação* que segundo Iser, “abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações” (Idem. p.391). Ou seja, o ato de *combinação* singulariza a efetividade ficcional pretendida pelo ato de *seleção* e que, também enquanto transgressão de limites vai moldando a formatação dos efeitos que se pretende imprimir no imaginário construído pelo texto.

Antes de seguirmos adiante para a abordagem do ato de fingir subsequente, pensamos ser este o momento ideal para estabelecermos certos elos de ligação ou pontes de conexão, como melhor condizer, entre as instâncias dos nossos impulsos teorizantes e as conjugações de uma gramática performativa. Através da qual, nós intencionamos dinamizar alguns mecanismos discursivos que se adequem às

remissões de uma sintaxe do fingir, aqui tomado como um fundamento estrutural de toda ficcionalidade.

Os mecanismos desta dinâmica que gostaríamos, não apenas de destacar, mas também de se ver operacionalizar, têm uma relação estreita com a particularidade do ato de fingir ser uma “transgressão de limites”, e ainda mais, com as condições circunstanciais e propositais da moldagem dos “efeitos que se pretende imprimir no imaginário construído pelo texto”.

Ao longo deste trabalho, nós vimos paulatinamente implantando à medida que vamos aplicando, as ferramentas teóricas elencadas e descritas no capítulo primeiro. A justificativa da necessidade de caracterizá-las e aplicá-las baseia-se primordialmente nos efeitos que se pretende causar ou detectar pela forma como elas são utilizadas. A efetivação e eficácia dos efeitos pretendidos ocorrem no alcance das ações e reações, provocadas e causadas, no âmbito das intervenções operacionalizadas pela ficção junto ao imaginário.

A natureza tanto da performatização contradiscursiva e/ou do contradiscurso performatizado quanto da desterritorialização e/ou do salto desterritorializante – operações discursivas que estabelecemos, defendemos e aplicamos –, incide na circunstância do “caráter difuso” do imaginário, infiltrando-se através das brechas e rachaduras pré-existentes ou provocadas por tais operações. Segundo Iser:

O imaginário [com o que, ao mesmo tempo, apontamos para a origem do discurso ficcional] não é de natureza semântica, pois, face a seu objeto, tem o caráter de difuso, ao passo que o sentido se torna sentido por seu grau de precisão. O difuso do imaginário, contudo, é a condição para que seja capaz de assumir configurações diversas, o que é sempre exigido se se trata de tornar o imaginário apto para o uso. A ficção é a configuração apta para o uso do imaginário. Por sua forma bem determinada, ela cria a possibilidade de o imaginário não só organizar, mas também de, através desta organização, provocar formas pragmáticas correspondentes. (Idem. p.379).

A circunstância de não ser de natureza semântica possibilita a difusão de sentidos vários, da mesma forma que abre espaço para a implantação de realidades ficcionais várias, de acordo com o grau de precisão. As brechas e rachaduras acima mencionadas não são nada mais do que o acesso que o imaginário dá para as infinitas possibilidades da ficção, sendo esta a configuração apta para o seu uso, como afirma Iser.

A capacidade de assumir configurações diversas a partir do seu caráter difuso torna o imaginário o território perfeito para o incidir de forças criadoras de múltiplas naturezas. Não somente aquelas que dele se utilizam para implantar discursos ideológicos hegemônicos e dominadores, como também de forças opositoras destinadas a combatê-los. Como por exemplo, a nossa tríade e combatividade libertária e redentora: contradiscurso, performatização e salto desterritorializante.

E neste sentido, o imaginário se torna um campo de batalha em potencial para as forças subjacentes que fazem uso do discurso ficcional para fazer valer os seus propósitos, tanto os libertários e transformadores quanto os utilitários e castradores. O jogo belicoso entre estas forças contrárias se dá na abertura de espaços para a recepção dos sentidos e realidades criadas pelas contingências da natureza fictícia.

Daí a sua essência fenomenológica de *fazer ser*. Que pelo fato de estar sempre ultrapassando as fronteiras entre o real e o imaginário, ela abre o lacre do entrelaçamento entre estas duas predicções, que se unificam através de sua performance binária enquanto devir de si mesma. O que remete a fatores determinantes que agem sobre os receptores sob à égide da “imprescindibilidade constante da interpretação”, assim como, entre outros, a compreensão, a persuasão, a instigação, a estupefação, o discernimento, o convencimento, o questionamento, a perplexidade, etc., de acordo com o que Iser afirma a seguir.

A ficção é também uma configuração do imaginário na medida em que, em geral, ela sempre se revela como tal. Ela provém do ato de ultrapassagem das fronteiras existentes entre o imaginário e o real. Por sua boa forma, ela adquire predicados de realidade, enquanto, pela elucidação de seu caráter de ficção, guarda os predicados do imaginário. Nela, o real e o imaginário se entrelaçam de tal modo que se estabelecem as condições para a imprescindibilidade constante da interpretação. (Idem. p.379).

O terceiro ato de fingir destacado por Iser, o *desnudamento da ficcionalidade*, aponta para os indicadores de evidenciação que determinam a ficção e a realidade como universos diferentes. Evidencia-se, portanto, a circunstancialidade de fingimento da ficção através de um pacto pré-estabelecido entre o criador da obra ficcional e os seus receptores.

Pois o sinal de ficção no texto assinalado é antes de tudo reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o

autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes. Assim o sinal de ficção não designa nem mais a ficção, mas sim o “contrato” entre autor e leitor, cuja regulamentação o texto comprova não como discurso, mas sim como “discurso encenado”. (Idem. p. 397).

Conjuntamente aos atos de fingir e seus mecanismos correlatos de produção ficcional, procuramos somar um referencial teórico que trate dos fundamentos de estruturação do discurso dramático e seus matizes composicionais. Englobando a semiologia do teatro enquanto expressão artística e as especificidades de estruturação de um texto que se caracterize como de natureza dramática. Apontando e categorizando os indicadores que particularizam a sua forma, e conseqüentemente, suas circunstâncias estruturais e seus efeitos.

Como o nosso objetivo é traçar um perfil particularizado da ficcionalidade dramática, faz-se muito sugestivo e pertinente elaborar as bases de nossa abordagem sob o referencial do fingimento, pois este se apresenta como uma condição primordial a partir da qual se qualifica o Drama.

Ao assistirmos a uma cena no teatro, por mais que ela queira parecer ser a representação de uma situação real, nós estamos cientes enquanto espectadores que ali está se desenvolvendo um *real fingido* pelos atores. Neste caso, a encenação é o meio essencial do ato de fingir no teatro, sendo a sua própria natureza de expressão um ato de fingimento encenado. E é esta natureza que problematiza a relação entre texto teatral e representação cênica; e como resultante, é esta relação que estabelece os paradoxos da ficcionalidade dramática.

Para conseguirmos estabelecer as interfaces e paralelismos da produção das bases estruturais da ficcionalidade dramática, que se configuram a partir da relação entre a criação do texto dramático e as finalidades e efeitos que se concretizam na representação cênica, ou seja, na polissemia da edificação visual e concreta do espetáculo teatral, precisamos fazer algumas considerações quanto à especificidade do próprio código teatral, para associarmos o seu processo de criação com os atos de fingir instituídos por Iser, como assim pretendemos.

A ficcionalidade dramática é por si mesma um fenômeno artístico plural. Assim como Umberto Eco (1988, p.18) destaca, “um fenômeno *multinívelar* no qual estão em jogo sistemas sígnicos diferentes”, chegando a afirmar que, como fruto de

debates sobre o assunto durante o Festival de Teatro de Veneza (1986), especialistas chegaram a conclusão de que:

O teatro é em tal sentido uma Terra Prometida da semiótica, porque a capacidade humana para produzir situações sógnicas desde o uso do próprio corpo até a formação, até a realização de imagens visuais, desenvolve-se aí completamente – o teatro é o lugar de condensação e convergência de “semióticas” diversas. (ECO, 1988, p.18).

Esta condição “multinívelar” possibilita vastas perspectivas de interpretação da ficcionalidade dramática, inclusive da produção textual que a serve como estrutura constitucional e indicativa do conjunto de elementos possíveis de serem utilizados em sua representação cênica, em seu discurso literalmente encenado: desde o enredo, o espaço cenográfico onde ocorre a operação cênica, a indicação da unidade dramática das ações, a construção das personagens, a instituição dos conflitos, os diálogos, intrigas, a caracterização dos tipos, a fala e a gesticulação dos atores; até indicações sobre o figurino, a maquiagem, a iluminação, a sonoplastia; e a urdidura dos efeitos de todo este conjunto articulado e realizado concretamente na configuração presencial edificada pelos mecanismos de encenação de uma obra de literatura dramática.

Anne Ubersfeld, no início de sua obra ensaística *Para ler o teatro*, é taxativa quanto a esta condição prulalizante e paradoxal do universo teatral.

O teatro é uma arte paradoxal. Poder-se-ia ir mais longe e considerá-la a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reproduzível e renovável) e instantânea (nunca reproduzível como idêntica a si mesma: arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte. [...] Mas o texto, esse é, pelo menos teoricamente, intangível, fixado para sempre. (UBERSFELD, 2010, p.1).

Este aspecto de “intangibilidade” do texto no teatro, o qual para Ubersfeld estaria “fixado para sempre”, referindo-se ao caráter originário de suas condições de criação, de seu código escritural, nos faz refletir sobre o caráter de mobilidade, ou até poderíamos dizer, de *moldabilidade* do texto dramático em função dos fins e efeitos da ficcionalidade dramática; o que aponta enfaticamente para esta natureza paradoxal do teatro.

Enquanto criação textual, empreende-se uma produção literária com o propósito capital de se apresentar, de se fazer ser, de se atualizar como encenação

visualmente concreta, a serviço de um discurso artístico de outra natureza, como se estivéssemos diante de uma serpente de duas cabeças, ou até além, como se estivéssemos diante da figura mítica da própria *Medusa* com a sua cabeça repleta de serpentes.

Um texto como *Hamlet* de William Shakespeare, escrito entre 1599 e 1601, enquanto escritura (mesmo tendo sofrido adequações de estruturas textuais ao longo dos séculos seguintes) está fixado para sempre como obra universal da literatura dramática. Porém, enquanto representação cênica concreta, a obra sempre foi produzida de forma diferenciada, ou melhor, de forma singularizada por parte dos produtores, encenadores, e atores que a concretizaram no palco. Em outras palavras, o referencial literário do texto dramático também tem sido transgredido de inúmeras formas.

Seguindo as ideias de Iser para a produção do fictício como uma sucessiva transgressão de limites realizada pelos *atos de fingir*, então o texto dramático teria este estatuto de transgressão reduplicado, por ser escrito como uma transgressão de limites contextuais para ser fonte de outro nível de transgressões empreendidas pela representação cênica do texto, que implica em possibilidades ilimitadas.

Se a construção do texto dramático enquanto literatura já é uma transgressão de limites, a sua transposição para a representação cênica implica em uma transgressão de limites do próprio referente ficcional do texto. Portanto, um espetáculo teatral é essencialmente um ato múltiplo de transgressão de limites, pelo fato de dilatar-se do referencial do texto que o configura, que o pretende “fixar para sempre”, como afirma Ubersfeld, enquanto literatura dramática, para um outro plano de atualização ficcional que se concretiza em suas múltiplas possibilidades de encenação.

Mas o que caracteriza o texto dramático e o diferencia do narrativo e do lírico? A resposta está na sua forma escritural. Um texto-paradoxo que é escrito sem a finalidade capital de ser lido, embora não tenha como não sê-lo, e que carrega os indicadores de todo o conjunto polissêmico supracitado.

Uma forma que se materializa e se conclui compartilhada com um forte contingente de implicitude, de incompletude, a qual possibilita que o texto seja encenado, ou seja, ficcionalmente concretizado no palco ou qualquer espaço cênico escolhido para a sua encenação e apresentação ao público a que se destina, tendo

o espectador um papel fundamental neste processo, assim como o leitor de um romance ou de um poema.

Em se tratando do aspecto de recepção do texto e da ficcionalidade dramática, tem-se que levar em consideração a pluralidade de seu receptores: o leitor/encenador (aquele que experimenta ler o texto escrito e o “encena” através de sua imaginação durante o processo de leitura) e o espectador/público (aquele a quem se exige a presença física na representação cênica do texto concretizada no espetáculo teatral). Sem a presença física deste último, o espectador/público, com toda a conjuntura sensorial que a sua presença carrega, o jogo performativo da ficcionalidade dramática simplesmente não se efetiva. Sem a presença do público, a realização artística do teatro não existe.

O leitor de um romance pode decidir dar uma pausa na leitura e retomá-la depois. Mas o espectador/público da experiência da representação dramática não. Ele pode até levantar-se e abandonar a cena do jogo em que ele se faz partícipe (devido à exigência imprescindível de sua presença), mas neste momento há uma quebra irreparável. O fenômeno artístico da dialogicidade da encenação teatral se desfaz, se esvai, dissolve-se no acaso, não concluindo-se, não deixando marcas da completude de sua existência na recepção do espectador.

Diferente do leitor, que pode voltar a ler o romance no momento que lhe desejar, pois este estará sempre à sua espera, disponível para ser retomado, relido, revisto, reinterpretado, recebido. O que inevitavelmente também pode ocorrer com o leitor/encenador do texto dramático, pelo fato de que, assim como o texto narrativo, o texto dramático também possui enredo, intriga e sequência de ações, o que também possibilita ao leitor/encenador retomar a sua “leitura encenadora” do texto dramático a qualquer tempo.

Mas também pode-se questionar até que ponto o texto dramático é satisfatório como potencial de representação cênica. E também até que ponto a representação cênica faz jus à qualidade do texto dramático, assim como pensa Jean-Pierre Ryngaert em sua obra *Introdução à análise do teatro* (1995).

Um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela. Portanto, esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não o era. Trata-se antes de uma operação de outra ordem, de um salto radical numa dimensão artística diferente, que por vezes ilumina o texto

com uma nova luz, por vezes o amputa ou o encerra cruelmente (RYNGAERT, 1995, p.25).

Esta colocação de Ryngaert nos faz voltar a tratar da forma escritural própria de composição do texto dramático e de suas particularidades potenciais. Dois aspectos se destacam como essenciais quanto à forma de criação do texto dramático: as didascálias e as situações de fala.

As didascálias caracterizam-se pelas indicações cênicas do universo ficcional implantado pelo texto. Elas indicam o espaço, o tempo, a presença e caracterização das personagens, e introduz ou sugere os acontecimentos que se desenvolvem através das ações subsequentes a sua indicação. Podemos dizer que as *didascálias* (comumente chamadas de *rubricas*) indicam a parte narrativa do enredo de um texto dramático. Elas apresentam as circunstâncias estruturais que precedem e situam os atos de fala e os diálogos que concretizam as ações decorridas ao longo do texto. Vejamos, como exemplo, a didascália que apresenta a cena inicial do texto dramático *Deus Danado* (1993) de autoria de João Denys.

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...

Teodoro chega da caatinga. Conduz Luiz às costas. Está exausto e coberto de pó. Parece o morto carregando o vivo. Suas roupas são cruas e sujas como se fossem feitas de alvas, grossas, e antigas redes, remendadas com restos de peles de bodes e bois. Luiz, escanchado às costas de Teodoro traz sobre os ombros um gibão de couro. Na cabeça um chapéu de vaqueiro e sobre ele uma lamparina pendular acesa, presa ao chapéu por uma engrenagem de ferro. 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. (DENYS, 1999, p.5).

A introdução narrativa da didascália apresenta uma série de indicadores da *seleção* dos referentes que o autor escolhe para a configuração do universo ficcional implantado pelo texto. Estes indicadores se anunciam, inicialmente, pelo conjunto das escolhas semânticas selecionadas pelo autor.

Este conjunto semântico constitui as bases referenciais que a ficcionalidade do texto transgride ao transpor os limites da realidade concreta em que tais referências se originam, para então decompô-las e deslocá-las desta realidade originária, e assim criar os efeitos do imaginário construído na composição fictícia da realidade fingida que, enquanto ficção, o texto vem implantar.

Nesta didascália de apresentação do texto *Deus Danado*, nós reconhecemos uma profusão semântica de referências do universo sertanejo nordestino, porém notamos claramente uma colocação diferenciada deste universo, não naturalista e desterritorializada do referencial de sua realidade concreta. Já no ato de *seleção* e na organização intratextual realizada pela *combinação* dos referentes selecionados, o autor articula um processo de ressemantização do conjunto das referências ao atualizá-las de forma diferencial de acordo com a implantação de intencionalidades e efeitos próprios do imaginário empreendido pela particularidade fictícia do texto. A didascália do texto *Deus Danado* apresenta um universo ficcional potencialmente transgredido e ressemantizado pelos *atos de fingir*.

Quanto ao outro aspecto que destacamos como essencial quanto à forma do texto dramático, as situações de fala, constitui de fato o elemento lapidar da ficcionalidade dramática. Pois no drama, *fala* e *ação* são consideradas quase como circunstâncias sinônimas. Ryngaert (1995, p.103) nos faz lembrar que:

Por uma convenção tácita, admite-se no teatro que todo discurso das personagens é “ação falada” (Pirandello) ou, em outros termos, que “falar é fazer”. No entanto, as relações entre as situações de fala e as situações dramáticas variam consideravelmente. Uma personagem fala para agir sobre a outra, para comentar uma ação realizada, anunciar uma outra, lamentá-la, enaltecê-la. A fala de uma personagem organiza sua relação com o mundo no uso que ela faz da linguagem.

Logo em seguida a esta colocação, Ryngaert (1995, p.103) distingue de forma geral dois casos mais importantes quanto à relação entre *fala* e *ação*: “(a) *a fala é ação*: o próprio fato de falar constitui a ação da peça; (b) *a fala é instrumento da ação*: ela desencadeia ou comenta a ação”. Esta distinção de casos da relação entre

fala e *ação* acaba por denunciar não uma distinção, mas sim um caráter de complementaridade que pode manifestar-se de maneira distinta, mas sem deixar de serem complementares como aspecto indicador da dialogicidade determinante da ficcionalidade dramática, na qual a relação entre *fala* e *ação* produz e define a expressividade artística do gênero dramático.

A partir da focalização dos aspectos que tomamos como essenciais na forma própria de produção da literatura dramática – as didascálias e as situações de fala relacionadas intrinsecamente com o acontecimento e desenvolvimento das ações que justificam a natureza de sua ficcionalidade –, podemos tentar traçar um perfil que ressalta as condições paradoxais que subjaz às implicitudes e discursos velados nas entrelinhas, ou talvez, melhor classificar como nas *entrefalas* do texto dramático.

Se todo e qualquer texto literário carrega em si um contingente de lacunas a serem preenchidas pelo leitor no ato de leitura, nos textos de literatura dramática estas lacunas são ainda maiores devido ao fato de em sua maior parte o texto dramático ser composto por diálogos, por situações de fala, que no intricado dos seus conflitos vão desenhando e configurando o conjunto das ações que compõem o enredo do texto e vai revelando o desenvolvimento de sua trama e intrigas.

Os diálogos escritos em um texto dramático carregam um estatuto de forte carga lacunar que se impõe como desafio de interpretação para o conjunto de receptores a que se destina, nos quais estão incluídos o leitor/encenador, o espectador/público, e principalmente ao encenador/criador que tem por ofício a transposição do texto dramático escrito para a sua representação cênica.

Esta característica lacunar abre um leque de inúmeras possibilidades de leitura e interpretação por parte dos receptores da literatura e ficcionalidade dramática. É no espaço lacunar das *entrefalas* que reside o componente preenchedor que define o aninhavar e a costura dramática que definem o imaginário que o texto possibilita implantar no exercício de realização da sua ficcionalidade.

Este preenchimento pode tanto aproximar-se quanto distanciar-se da intencionalidade e efeitos pretendidos pelo autor. Assim sendo, o jogo de intencionalidade e efeitos deixam de ser do domínio do autor e passam a ser determinados pela forma como o texto se apresenta enquanto obra, enquanto construto artístico, que ao ser concluída, assume e realiza uma realidade ficcional

própria. A leitura, interpretação, e representação do texto dramático tende constantemente a desprender-se da intencionalidade do autor e a condensar-se nas intencionalidades que o texto em si possibilita existir.

Ao utilizarmos como exemplificação de didascália a apresentação textual da obra dramática *Deus Danado* de João Denys, em que ele configura o universo ficcionalizado do texto com os referenciais transgredidos que ele ressemantiza, no qual ele localiza e faz existir um recorte de mundo fictício todo elaborado pela sua carpintaria dramatúrgica, dotado de uma polissemia sígnica que agencia nas suas bases uma desconstrução dilacerada da realidade vivencial de onde ele seleciona as suas referências – o sertão nordestino enquanto locus de dificuldade e o homem que o habita –, e procuramos demonstrar que já na apresentação da obra a engenhosidade fictícia transgride e redesenha o seu referencial originário sob um código de laceramento em que tudo está desmoronando: o espaço, os restos (“Tudo que restou de uma cultura se espalha pelo espaço”) que o preenchem, as personagens embrutecidas e animalizadas (“Parecem bichos/homens destruídos”), e o pó residual e cruel que a tudo macula.

Eis o mundo em que as personagens (introduzidas e caracterizadas pela didascália) Teodoro e Luiz habitam, e assim apresentados, começam a revelar a sua *vida encenada e fazendo agir* a sua estória a partir do que as suas falas enunciam. As situações de fala começam a engendrar a sequência das ações que irá conduzir o desenvolvimento do enredo. Logo após a introdução da didascália inicial, as suas vozes se anunciam simultaneamente ao desenrolar das ações.

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 pesando?

TEODORO: Como é que eu posso escavar a terra, rachar a pedra, arrancar a 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: O senhor vai me matar, não é padrinho? (*Cantando, distante da realidade*) A bênção, meu padrinho?

TEODORO: Cabeça oca de coité! Bata na boca! Esconjurado! (*Silêncio*) Deus lhe dê juízo.

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! (LEITE, 1999, p.6).

As falas iniciais do texto insurgem do universo ficcional demarcado pela didascália que as precede, e que as encaixa na engrenagem do discurso encenado que elas fazem pronunciar. Discurso este, impregnado, explicita e implicitamente, de dados e suposições acerca da realidade “estranha” que se encena. Quem são estes homens? Onde eles estão? Por que estão ali? O que aconteceu com eles? Por que estão vestidos assim? O que houve neste lugar? Por que tanta miséria e sofrimento? Por que tamanho abandono (“Foi-se embora a vida”)? Que mundo é este?

Esta estranheza afirma a preponderância do vetor da diferença sobre o vetor da semelhança na representação articulada na elaboração ficcional do universo do texto. A extensão da natureza estranha e diferencial denota a extensão dos limites transgredidos da realidade contextual a que se refere, utilizando-se dos elementos que esta dispõe, mas transgredindo-os e diferenciando-os através da natureza fictícia que o autor aplica no seu ato particularizado de tematização ficcional do mundo construído no texto.

Em vez de enunciados conclusivos, as situações de fala e ações lançam a todo momento, entre cada fala e a sua interlocução, uma série de interrogações que se oferecem para serem recebidas e decifradas. Na medida que isto vai ocorrendo, elas vão se configurando no código discursivo-ficcional que imprimem a partir do imaginário que implantam e que fazem ser decodificado pelo receptor que partilha do seu acontecimento. Assim elas se realizam, e se assumem real à medida que se fazem existir decorrente do que falam e das ações que criam. Em geral, esta é a cartilha em que se rabisca uma gramática paradoxal da ficcionalidade dramática e das condições de produção da sua literatura.

5.2 VOZES POLISSÊMICAS DE UM DRAMA SECO: *DEUS DANADO*

O texto dramático *Deus Danado* foi escrito em 1993, mesmo ano de sua primeira encenação, dirigida pelo próprio autor, para a *Companhia de Arte*

Pernambuco-Brasil, com os atores pernambucanos Gilberto Brito e Junior Sampaio no elenco. No texto de apresentação da montagem – e posterior publicação da obra – João Denys, ao introduzir a temática do espetáculo, permite-nos 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... [...] e 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.3).

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 transfiguração 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” – já assinala a condição performativa das ressematizações 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.

É desta maneira que o imaginário do sertão e do sertanejo é universalizado pelo discurso dramático de João Denys, diferenciando-se do modelo tradicional de conceituação e representação do Sertão, segundo o qual, de acordo com Walnice Nogueira Galvão (1976, p.36):

[...] no Brasil, desde o primeiro século da colonização, vai sendo chamado de *sertão* o interior e a palavra carrega consigo os significados de *interior*, *indesbravado*, *selvagem*, *desconhecido*, *não-urbano*. Geofisicamente, é impossível caracterizá-lo: é caatinga deserta e sem água, é campos férteis, é oásis, é barranca verdejante de rios, é serras e é florestas. Se geofisicamente é impossível caracterizá-lo, entretanto histórico-economicamente o sertão é um só: zona de gado, onde se pratica a pecuária extensiva.

Acima de quaisquer características geofísicas e socioculturais particulares, o sertão nunca deixou de ser uma *zona de exploração* – e conseqüente 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 desterritorializada. Ao apresentar 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 original do texto que não foi incluído em sua publicação –, Denys desvia-se substancialmente de um modelo de representação harmônica e conciliadora do sertão e de seu homem.

No cenário devastado em que se passa o drama, não há mais nada a ser explorado, senão a busca incansável por algo possível de os livrar da miséria sem fim que lentamente os consome. 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 riquezas como um tesouro) enterrada em algum ponto perdido na vastidão desértica do 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.

A estruturação dramática e temática da peça teatral *Deus Danado* desarticula qualquer possibilidade de representação naturalista do universo sertanejo nordestino e da condição humana dos seus agentes. Os elementos referenciais que compõem este universo são performatizados e desterritorializados. Estabelece-se, assim, um processo de ressignificação deste universo, não seguindo um modelo especular, conformativo e neutralizante, mas sim, pondo em ação um discurso dramático diferencial de natureza desestabilizante. A representação dramático-ficcional transubstancia diferencialmente as mesmas fontes e recursos utilizados por uma reflexividade que prioriza a semelhança no seu engenho representacional, empreendendo desta forma um processo de desterritorialização deste universo pelo viés da performatização sistemática de suas referências contextuais.

Ao diferenciar-se, o objeto artístico insurge-se além dos limites das expectativas que convencionalmente lhe são atribuídas. No prefácio da publicação do texto, Fernando Mota Lima localiza o caráter diferenciador da obra de 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 faiscando na moldura do pitoresco regionalista. (MOTA LIMA, 1999, p.2).

A forma diferenciada, assumida pela dramaturgia de João Denys, rompe com o culto de um regionalismo estético de metro fechado, denunciado por Mota Lima (1999), 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.

Walnice Nogueira Galvão (1976, p.37) enfatiza que esta tendência a uma representação medieval e pitoresca do Sertão sempre esteve presente desde o início do regionalismo literário.

Insistentemente – mas nunca assumido em primeiro plano, como tema ou como forma – o latifundiário é comparado a um barão da Idade Média, sua filha a uma princesa castelã, sua fazenda a um feudo, o poder que ele tem sobre os trabalhadores a um sistema de vassalagem, as lutas em que ele se empenha com outros fazendeiros a guerras feudais.

Este modelo *medievalizante* acaba dando suporte ao discurso subliminar e mascarado, como destaca Galvão, de um projeto maior que visa à legitimação do poder de uma classe dominante que preza pela perpetuação do seu controle, dominação e mando; ou seja, um projeto ideológico.

A dramaturgia de João Denys se opõe a este modelo. O seu discurso dramático não medievaliza o sertão nestes termos – embora não ignore os aspectos arcaizantes de suas origens ibéricas. Pelo contrário, ele abarca e absorve tais origens de forma particularizada. Ele brutaliza o conjunto estatutário de sua conceituação. O modelo do seu *Drama Seco* expõe a latência das circunstâncias conflituosas e trágicas do sertão, dissecando as raízes de sua profunda dificuldade.

O posicionamento de sua criação artística enquanto produção intelectual situa-se à margem do que Luiz Costa Lima chama de a tradição acrítica do nosso pensamento e a *auditividade* da produção intelectual brasileira, alertando que esta *cultura auditiva* é profundamente uma cultura de persuasão. Mas de persuasão sem o entendimento. Donde, da persuasão sedutora. Justificando o caráter persuasivo desta *auditividade*, ele acrescenta:

[...] persuasiva, por meios não demonstrativos, ela só pode ser demonstrativamente refutada através de uma cultura não auditiva. [...] A auditividade é, por conseguinte, a chave dominante de um edifício (social) que se sustenta nas práticas antidemonstrativas, i.e., autoritárias. (LIMA, 1981, p.18).

O regionalismo tradicionalista nordestino sempre se valeu desta *auditividade* persuasiva e sedutora na propagação do seu discurso – não apenas artístico-ficcional, como também acadêmico-intelectual, histórico-memorialista, socioeconômico e político-cultural. É por entre os interstícios deste contexto que

atua a *anti-auditividade* do discurso dramático de João Denys, promovendo as práticas demonstrativas (reveladoras, denunciativas, perturbadoras e expurgantes) de sua arte, que em nada compactua com o modelo cordial, sedutor, e persuasivo da *cultura auditiva* de grande parte dos nossos intelectuais e artistas. Assim sendo, Denys demarca a perspectiva problematizante do seu olhar criador e de sua criticidade. Desta forma, estabelece-se as bases de sua contradiscursividade.

A sua atividade criadora e intelectual 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 pluralizado de sua criação – como ele mesmo diz – fruto das múltiplas “lições de conhecimento” plasmadas em “universos distantes” (2003, p.15), 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 edifica a contradiscursividade e a anti-auditividade da performatização de sua estética regionalista.

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 ressemantizada e contra-ideológica do sertão e do homem sertanejo. A tomada deste recurso associa analogamente o seu teatro com as premissas artuadianas (que retomaremos no próximo capítulo) 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 define o próprio Denys (1999, p.4), “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 consequências”. E procurando evidenciar o *pathos* determinante do seu *Drama Seco*, ele acrescenta:

No momento em que o mundo passa por uma de suas piores fomes, a seca destrói outras culturas e a natureza humana aniquila o próprio homem/natureza, pomos o espectador diante deste silêncio aborrecido de Deus. Eterno conflito de todos os tempos. Desde Ésquilo a Beckett, sempre as violências do mundo: a solidão, as desgraças, a busca desesperada da morte através da vida. (DENYS, 1999, p.4).

E retomando Bataille (1992), quem não morre de ser apenas um homem, nunca será mais que um homem. E João Denys (1999) arremata que é morrendo nesta angústia, por não ter controle sobre a realidade, controle sobre a natureza, que foi realizado *Deus Danado*.

No flagelo que as personagens Teodoro e Luiz são entregues, o autor performatiza o jogo de sua crueldade cênica, na qual, a perspectiva naturalista de representação é implodida. No tratamento dramático dado à conflituosa e trágica relação entre pai (Teodoro) e filho (Luiz), João Denys provoca fissuras e rachaduras significativas na tradição do naturalismo literário brasileiro, na qual, segundo as orientações de Flora Süssekind (1984, p.34), repete-se proverbialmente a máxima “Tal pai, tal filho; tal escritor, tal obra; tal nação, tal literatura”. Um modelo de naturalismo que prioriza um tipo de linguagem só-transparência em que:

Exige-se do literário que perca suas especificidades, suprima opacidades, ambiguidades, conotações. Torna-se assim o texto mera denotação, transparência cujo significado se encontra em outro lugar. Em possíveis autoridades literárias, genealogias ou nacionalidades. Funciona a literatura, nesse sentido, como simples canal, objetivo, especular e fotográfico, para quem num filho se projete aquele que lhe deu o nome, numa obra quem a escreveu, num texto a imagem do país de onde se origina. Como se, ao tirar de cena a linguagem entre um *tal* e outro não houvesse repentinamente mais qualquer abismo. (SÜSSEKIND, 1984, p.34-35).

A dramaturgia de João Denys desestabiliza a dinâmica deste jogo de transparências. Frente a esta tradição naturalista, a ação dramática da obra *Deus Danado se desnaturaliza* a cada cena, a cada gesto, a cada fala. No desenrolar de suas jornadas não há supressão de especificidades, opacidades, ambiguidades. Como o próprio Denys já anunciava no texto de apresentação da peça, tudo é posto em jogo. Nada é camuflado. Tudo se fragmenta de forma inquietante, procurando colocar propositadamente as coisas fora do lugar. A fim de que, assim, desta forma diferenciada, elas possam expressar as suas mais ocultas e cruéis verdades. As suas origens e os seus referenciais não corroboram nenhum projeto de nacionalidade e identidade forjadas. A sua arte não se intimida em deslocar *tais* e *quais* algum, e nem muito menos, esquiva-se de vislumbrar a escuridão dos seus subterrâneos e a profundidade dos seus abismos.

Vejam os por exemplo, a forma como ocorre o clímax dramático do conflito marcado pela relação entre Teodoro e Luiz, que se assemelha ao *reconhecimento* no trágico grego. Ao longo das dez primeiras jornadas do drama, a personagem Teodoro/Pai nega, humilha, e brutaliza de forma extrema a personagem Luiz/Filho, sem que este saiba que aquele que 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 tá 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*): Paaaaaaai!

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 performatizada 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 agruras – e que ousa explodir literária e teatralmente através da engenhosidade dramatúrgica de João Denys.

Da boca de Luiz jorra todo o clamor do flagelo sertanejo, assim como a profusa referencialidade fragmentária e cruel do seu Sertão e do código velado de sua 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).

A performatização de tensionamento extremo orquestrada na fala de Luiz vai contra todo e qualquer projeto de positivação propagado pelas formas tradicionalistas e naturalistas da representação ficcional do sertão nordestino. Asseverando, assim, uma perspectiva de reconfiguração pluralizada para uma estética regional, sertaneja e nordestina. O discurso revoltoso do filho ressemantiza a figura paterna, 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 revolve um contingente de circunstâncias e condições limítrofes. Dando-lhes voz e lugar através dos caminhos desterritorializados do seu Drama Seco, que se mostra, sobretudo, plural e visceral, ao evocar na sua inquietante, labiríntica, e vertiginosa forma de representação ficcional, um grito de imanência e legitimização.

5.3 MEMÓRIA E POTÊNCIA CRIADORA: A *PEDRA DO NAVIO*

A Pedra do Navio – o primeiro texto dramático de João Denys – foi escrito em 1978, recebendo em 1979 o primeiro lugar no II Concurso Hermilo Borba Filho de Peças Teatrais, de âmbito nacional, promovido pelo Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística, da Universidade Federal de Pernambuco e patrocinado pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE).

A obra é fruto de quatro anos nos quais o trauma da realidade sedimentou-se numa pasta velha de papéis em que ele guardara recortes de jornais, fotos, e notas sobre um trágico acidente ocorrido em sua cidade natal, Currais Novos, no sertão do

estado do Rio Grande do Norte. Acidente em que um ônibus descontrolado atingiu uma multidão de fiéis que seguia uma procissão em devoção a Nossa Senhora de Fátima, vitimando dezenas de devotos. E resultando em um acontecimento, em um fato concreto de clamor extremo em que a dor, o luto, e o desespero impregnaram tal comunidade como nunca houvera acontecido antes.

Entretanto, a obra ficcional – que se estrutura em torno da memória traumática de tal fato concreto – não se consubstancia e nem se centraliza na representação do ocorrido na realidade histórica do evento trágico. A motivação da criação da obra parte da memória do fato, porém a tematização do discurso dramático é performatizada em vários matizes que se dilatam, se projetam, e se elaboram a partir da matriz memorialista.

Na dramaturgia de João Denys a memória penetra em sua ficcionalidade como uma semente prestes a desabrochar de forma inventiva, como um elemento de composição, um estilo a se fazer. Em seus textos, raramente a memória é memória crua, fato transposto para a ficção. E quando escreve, segue em busca de memórias, com ênfase no plural, pois é de cheiros, de sabores, de contatos, de imagens, de sons que elas se constituem.

É na trilha deste performatismo inventivo do aparato ficcional aplicado à perspectiva memorialista que procuramos explicar os mecanismos criativos com que João Denys articula memória, ficção e sociedade na configuração dramatúrgica da peça *A Pedra do Navio*.

Dentro de uma perspectiva memorialista de abordagem da criação ficcional, uma série de aspectos se entrelaçam no jogo dialógico que configura a incidência da memória no processo criador de uma obra artística, qualquer que seja a sua forma e a sua natureza.

No contexto em que se insere o nosso objeto de análise, a ficcionalidade literária – e mais especificamente a ficcionalidade da literatura dramática –, nós acreditamos que qualquer iniciativa de representação criadora de uma realidade diegética carrega, de forma explícita ou implícita, um *background* discursivo de componentes substanciais à singularidade da obra. Armazenados não apenas na memória subjetiva do autor, como também na memória coletiva do contingente

social, histórico e cultural do qual ele compartilha, e do qual ele pode utilizar como referencial originário para fazer a obra existir.

Ao fazer esta consideração, não queremos dizer que toda criação artística seja necessariamente uma espécie de testemunho das experiências de vida do seu criador. Mas sim, ressaltar o fato de que por ser um produto elaborado pelas faculdades mentais e as forças criadoras do espírito humano, não há como prescindir do conjunto das experiências vividas, informações compartilhadas, fatos, imagens, impressões, que resulta e soma-se a toda uma contingência de sensorialidades – emoções, medos, prazeres, devaneios, ilusões, suposições, perplexidades, etc. – armazenadas na memória. Armazenamento este, que se transforma em uma abundante fonte de recursos para a criação artística.

A questão de mesurar o papel da memória no processo de criação artística é uma tentativa de fazer um mapeamento de como este conjunto de fatores armazenados é tratado, trabalhado, ou melhor, lapidado para dar forma a um objeto artístico, dialogando e sendo moldado conjuntamente pelos mecanismos da razão e da imaginação.

A pesquisa do paradigma da memória no universo dos estudos literários tem sido utilizada e discutida por muitos teóricos e pesquisadores da literatura como um valioso suporte para a análise, interpretação e entendimento dos mecanismos da produção literária. Para nos auxiliar nas colocações interpretativas que faremos acerca da dramaturgia de João Denys, nós gostaríamos de destacar as ideias da pesquisadora Aleida Assmann em sua obra *Espaços da Recordação – Formas e Transformações da Memória Cultural* (2011), na qual encontramos um abrangente painel analítico acerca do papel da memória na literatura.

Dentre os aspectos explanados por Assmann, alguns nos interessam particularmente como instrumentos facilitadores do recorte analítico que nos propomos a fazer sobre o processo singularizado de utilização da memória na composição performativa e multifacetada empreendida por João Denys na criação da peça *A Pedra do Navio*.

Um desses aspectos, que se apresenta logo no início do livro, é uma diferenciação, ou melhor, uma bifurcação de caminhos relacionados aos estudos de literatura (e outras áreas) entre memória como “arte” e memória como “potência”, em

que Assmann destaca o retorno a duas diferentes tradições discursivas da Antiguidade.

No contexto da retórica romana, a memória é tida como um dos cinco passos procedimentais: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio*. Paralelamente há o discurso psicológico que compreende a memória como “potência”, uma *ingenita virtus* com significado antropológico central e localizada no conjunto de três dons mentais: fantasia, razão e memória. (ASSMANN, 2011, p.33-34).

Ao considerar a memória como “potência”, Assmann – referindo-se às ideias de Cícero enquanto patrono da mnemotécnica – estende o seu referencial de diferenciação até o pensamento de Nietzsche, o colocando como *patrono do paradigma da recordação formadora de identidade*. Categorizando a *recordação* como um ato de criticidade pela interferência da dimensão do tempo em sua formulação. Para Assmann (2011, p.33) “enquanto o tempo interfere no processo da memória, há um deslocamento fundamental entre o que foi arquivado (armazenado) e sua recuperação (recordação)”. A partir de uma oposição entre o *procedimento de armazenamento* (que estaria direcionado ao caminho até a memória intitulado “arte”) e o *processo de recordação*, ela associa este último à memória enquanto “potência”.

A recordação procede de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento de sua recuperação. Assim, nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um repositório seguro, e sim sujeita a um processo de transformação. A palavra “potência” indica, nesse caso, que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas sim como uma força imanente, como uma energia com leis próprias. (ASSMANN, 2011, p.34).

Não podemos deixar de ressaltar que os parâmetros que estabelecem esta *forma reconstrutiva* da memória/recordação como uma *força imanente* propulsora de *deslocamentos, deformações, distorções, reavaliações, renovações*, ou seja, resultando em um *processo de transformação*, assemelham-se aos mecanismos operantes de um *processo de criação*. Dialogando, desta forma, com os esforços, motivações, e iniciativas de produção do discurso ficcional. Indicando como o paradigma da memória (e tudo que a ela se relaciona) é inquestionavelmente uma fonte potencializadora para a ficção.

Estes parâmetros de *reconstrução* e suas resultantes *transformações*, sujeitos à concepção de memória como “potência”, dotada de uma *energia com leis próprias*, fundamenta as circunstâncias de uma performatividade criadora que encontramos na obra de João Denys. Para quem, as imagens e fenômenos de sua cidade natal, armazenados em sua memória, são motes para uma dilatação poética, para elaborar um fingimento, para engendrar uma máscara, e não para registrar ficcionalmente um documento memorialista. No seu processo criativo, ele vai não apenas resgatando e priorizando o que poderíamos chamar de recordação factual, mas sim construindo memórias com os sentidos transfigurados da mais próxima ou longínqua veracidade do cotidiano.

Por exemplo, ele cria personagens de naturezas múltiplas. Desde aqueles com recortes realísticos até personagens emblemáticos, alegóricos e antinaturalistas, através dos quais nós detectamos a sua liberdade criativa de deslocar, distorcer, reformular, e principalmente, instituir um repertório singularizado de personagens, perspectivas e ações. Empreendendo um processo de recriação performativa e transfigurada do referente do universo real que ele utiliza como fonte de inspiração. Como veremos a seguir na abordagem de algumas particularidades da composição e estruturação dramática e ficcional da obra analisada.

Outro aspecto valoroso da obra de Aleida Assmann que incide diretamente na perspectiva de nossa análise é a sua abordagem sobre a “memória dos locais”.

Quem fala da ‘memória dos locais’ serve-se de uma formulação que é tão confortável quanto sugestiva. A expressão é confortável porque deixa em aberto tratar-se ou de um *genetivus objectivus*, uma memória que se recorda dos locais, ou de um *genetivus subjectivus*, isto é, uma memória que está por si só situada nos locais. E a expressão é sugestiva porque aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos (ASSMANN, 2011, p. 317).

No processo de criação da obra *A Pedra do Navio* de João Denys, nós podemos dizer que há um entrecruzamento performativo, mediado pelo discurso ficcional, entre as formulações dos *genetivus objectivus* e o *subjectivus* da memória dos locais de que fala Assmann. Na composição da obra, Denys se vale não apenas das múltiplas recordações de sua terra natal para metamorfoseá-las em

construto artístico, mas também transforma o *locus* centralizador da ação – a própria Pedra do Navio – em sujeito presente e dotado de uma memória própria que vai se revelando e sendo revelado através da fala e ação das personagens.

Ao prover o local de memória, Denys solidifica e valida a recordação de tal lugar, que de acordo com as ideias de Assmann expressas na citação abaixo, é como se o “ancorasse no chão”, o que poderíamos interpretar como se dotasse o local de identidade, na medida em que lhe garante legitimidade através dos espaços culturais da recordação.

Mesmo quando os locais não têm em si uma memória imanente, ainda assim fazem parte da construção de espaços culturais da recordação muito significativos. E não apenas porque solidificam e validam a recordação, na medida em que a ancoram no chão, mas também por corporificarem uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas, que está concretizada em artefatos. (ASSMANN, 2011, p.318).

No capítulo da obra ensaística de Assmann dedicado à memória dos locais, ela categoriza em blocos uma série de locais diferenciados, e um destes blocos trata diretamente do tipo de local tematizado por João Denys na peça em questão: os *locais traumáticos*. Tomando como eixo condutor da ação dramática o trágico acidente de ônibus que atropelou e vitimou dezenas de pessoas durante uma procissão religiosa, Denys *potencializa* a presentificação da memória do *locus traumático* que ele mimetiza, ultrapassando os limites do referencial histórico do desastre ocorrido, e trazendo à tona outras contingências traumáticas veladas que vão sendo expostas na estruturação e no desenrolar das cenas.

Antes de formularmos qualquer consideração acerca da instrumentalização analítica do paradigma da memória como fonte, recurso, e até mesmo *leitmotiv* de uma obra literária, faz-se necessário qualificar a natureza específica do gênero e da forma na qual a ficcionalidade é construída, ou seja, a especificidade do discurso dramático e do texto teatral.

O discurso dramático se constitui de uma série de elementos que particulariza a sua forma própria de enunciação, direcionada para o empreendimento da *encenação*, que implica em fatores fundamentais como o desenvolvimento da *ação dramática*, que é composta pelo encadeamento de cenas conduzidas por *actantes*, personagens interpretadas por atores que encenam a ação que se anuncia através

de diálogos ou indicações cênicas estabelecidas pelo autor do texto, indicações estas denominadas de *didascálias*, ou mais comumente conhecidas como rubricas, que em seu conjunto compõem a estrutura do texto teatral e sua intrínseca organicidade.

Sobre tal particularidade do texto teatral, nós gostaríamos de citar o posicionamento do próprio João Denys que encontramos em sua obra ensaística sobre a dramaturgia do escritor pernambucano Joaquim Cardozo em um capítulo acerca dos questionamentos sobre a relação entre Teatro, Literatura e Texto Teatral.

O texto teatral é elemento orgânico do teatro. Reduzir o teatro à literatura seria estiolar o seu fenômeno fundamental: a transfiguração. O mundo imaginário no teatro transparece de forma mais direta que na literatura, através dos atores e da cena [...]. Questionar a organicidade do teatro significa, sobretudo, questionar os valores que estão em crise, como por exemplo: o centralismo cultural, o imobilismo, a liberdade, as diferenças, a divisão de classes, os tipos de subordinação, o grau de pureza e importância das artes e dos gêneros artísticos, a busca das origens, o grau de autenticidade, as hegemonias, os cânones, as dominações, os imperialismos, os poderes, a produtividade, o sistema de troca. (LEITE, 2003, p.62-63).

Ao tomar o texto teatral como *elemento orgânico do teatro*, e o conjunto de pressupostos associados ao questionamento desta *organicidade* listados na citação acima, João Denys Araújo Leite nos leva a vislumbrar, de forma condensada, o lastro das iniciativas, estratégias, e motivações que configuram a sua perspectiva criadora enquanto dramaturgo.

O norteamento de nossa abordagem e o foco da análise feita sobre a estruturação dramática da obra *A Pedra do Navio*, sob o prisma de um performatismo multifacetado que ele empreende a partir de fontes memorialistas, dialoga com o elemento-chave que João Denys determina como *fenômeno fundamental* de um texto teatral: a transfiguração.

Se há um aspecto predominante que sintetiza o tratamento dado ao paradigma da memória no processo de criação da ficcionalidade dramática do texto *A Pedra do Navio*, nós não hesitamos em afirmar que este aspecto é uma potencialidade latente de transfiguração performativa de instâncias memorialistas do autor concretizadas através da ficcionalidade do discurso dramático.

A adjetivação de performatividade com que classificamos tal transfiguração se dá devido ao fato de João Denys dilatar e pluralizar no intento transfigurador da

construção do discurso dramático um contingente multifacetário de inconformidades que ele desvela através da composição de seu drama, o qual ele categoriza como *drama seco*.

O performatismo da transfiguração empreendida pelo autor engloba uma série de circunstâncias singulares que particularizam a estrutura discursiva da obra. Circunstâncias estas que envolvem desde a forma escolhida para o desenvolvimento da ação dramática, incluindo a seleção das personagens elencadas, os temas e motivações que se entrelaçam na costura do enredo, e a elaboração da natureza ficcional do universo diegético construído.

Na apresentação da obra – que se encaixa como parte integrante e introdutória do texto –, João Denys revela claramente o teor memorialista do referente factual e histórico sobre o qual o texto toma como origem e sustentáculo temático.

Esta é uma obra de ficção. Os paralelos e semelhanças que venham a existir com personagens reais, vivos ou mortos, são apenas casuais. A Pedra do navio, enorme formação rochosa e solitária sobre as linhas curvas e mansas das serras que circundam a cidade de Currais Novos, no Rio Grande do Norte, é uma realidade impossível de descartar. Seu domínio absoluto sobre o relevo encanta aos que visitam o lugar, também chamado de o Cruzeiro. Isto porque o Cruzeiro que se localizava na frente da matriz da cidade foi trasladado para o alto da Pedra em 1930. Desde então, a Pedra do navio “converteu-se” ao catolicismo e tornou-se, além de curiosa localidade profana, um espaço de devoção. Outra realidade que não pode ser desprezada é o desastre que vitimou fatalmente dezenas de fiéis curraisnovenses, quando um ônibus atropelou a procissão de Nossa Senhora de Fátima, na noite de 13 de maio de 1974. Apesar de todo este recorte realístico, a peça deve ser representada de forma poética e antinaturalista, deixando o real contexto, acima referido, em suspensão. Os atores podem utilizar máscaras e dobrar os papéis, quando conveniente; os cenários devem ser sintéticos e, na maioria das vezes, demarcados por focos de luz. (LEITE, 2007, p.11).

O anúncio de empreendimento da transfiguração performativa supracitada nós encontramos ainda no trecho final de apresentação da obra, em que encontramos as indicações iniciais sugeridas pelo autor sobre os caminhos a serem seguidos pela encenação do texto.

Ao sugerir que a representação deva ser feita de *forma poética e antinaturalista*, e que o contexto da realidade em que baseia deva ser deixado *em suspensão*, detectamos que se trata de uma obra de natureza não documental, sem a intenção de produzir uma representação naturalista e especular de um referente

histórico, mas sim, engendrar um performatismo representacional sobre o contexto real referido. Performatismo este, reforçado pela indicação da possibilidade de os atores fazerem uso de *máscaras* e dobrarem a interpretação das personagens em *cenários sintéticos*, o que aponta para a criação de um espaço cênico que foge completamente do modelo de encenação realista.

Seguindo esta introdução generalizante, João Denys apresenta a seleção das personagens que povoam a obra, como é comum à maioria dos textos teatrais. No conjunto das personagens elencadas, nós identificamos claramente a formatação de uma tipologia de *personas* que configuram o contexto social do *locus traumático* em que se desenvolve a ação da peça.

Personagens: A Velha – Dona do Tempo / Teodora – Lavadeira / Inácio – Marido de Teodora / Albina – Amiga de Teodora / Manuel – Homem da Rua / Mariana – Amiga de Teodora / Edvirgens e Dasvirgens – Solteironas / Biá – Criada das Solteironas / Paulo Cosme e Pedro Damião – Repórteres / O Reverendo / Dois Policiais / Mulher Grávida / João – Morto / O Doutor das Estrelas – Morto / Dona Luzia – Morta / A Princesa dos Cabelos de Prata / Duas Beatas / O Cantador / Mulher Rica / A Mãe da Cega / Mordomo / O Filho de Ouro I / Cinco Velhas Cegas / O Filho de Ouro II / As Cantoras da Igreja / Mister Taylor / O Minerador / Homens da rua, Mulheres, Voz do Locutor da Rádio, A Galega, Chico Belo, Soldado, Homens da Feira, Mascate, Mulheres da Feira, Voz do Locutor da Difusora, A Santinha Luzia e sua Mãe, Chefe do Pessoal da Mineração, A Endemoniada e sua Mãe, O Cego, O Sacristão. (LEITE, 2007, p.13-14).

No agrupamento tipológico destas *personas*, nós vislumbramos um painel de alguns tipos característicos, próprios de uma cidade interiorana e sertaneja (como a lavadeira, as solteironas, o reverendo, as beatas, o cantador, o cego, o mascate, os homens e mulheres da feira, o soldado, etc.), juntamente com outros performativamente atípicos (A Velha – Dona do Tempo, O Doutor das Estrelas – Morto, A Princesa dos Cabelos de Prata, O Filho de Ouro I, Cinco Velhas Cegas, O Filho de Ouro II, A Santinha Luzia e sua Mãe, etc.), que apontam a natureza transfiguradora e antinaturalista de sua composição; e conseqüentemente, da composição do universal ficcional no qual o autor faz com que elas existam.

Partindo do eixo temático, cujo referencial memorialista e histórico é o desastre causado pelo atropelamento e morte de dezenas de vítimas, João Denys implanta nas bases de estruturação dramática do texto uma contingência de

tragicidade que permeia todas as tematizações paralelamente abordadas além da circunstância capital centrada no advento trágico do acidente causado pelo ônibus.

Para realizar a implantação permeadora deste efeito trágico, o autor faz uso de recursos formais da estrutura da tragédia clássica, como o *Prólogo* – parte completa da tragédia que apresenta a estória –, e o *Coro*, grupo de vozes cuja presença e intervenções vão narrando e conduzindo os acontecimentos da trama. O início da ação da peça demonstra a utilização de tais recursos que vão configurando os artifícios transfiguradores com que João Denys vai moldando o performatismo de sua ficcionalidade.

Um dos recursos utilizados por João Denys é a codificação de um estatuto de *desertificação* que funciona como um prisma através do qual a conjuntura dramática da obra é refletida e sobre o qual o autor estabelece o *chão desterritorializado* em que ele edifica o *pathos* de seu Drama Seco. A primeira *didascália* (rubrica) da peça já anuncia a presença deste estatuto desterritorializante ao situar a cena em um “deserto” e apresentar a entrada da personagem emblemática da “Velha (Dona do Tempo)”, o que muito se assemelha ao início estrutural de um texto do gênero trágico.

O deserto. De muito longe se aproxima A Velha, envolta num amplo manto negro que se arrasta pelo chão.

A VELHA

O tempo corre por entre as serras e enche o ar com suas maldições. Infelizes e dormentes, levantem-se! Escutem a minha história. Saiam das locas as cobras e os lazarentos, os padres e anciãos. Amaldiçoados sejam todos os animais! Malditos. Amaldiçoados eternamente. (*Silêncio*) Venham criancinhas, menininhos e menininhas beiradeiras! Deixem seus carros de lata, suas bruxas de pano. Que as velhas ponham o manto negro sobre as cabeças para ver e ouvir as maldições desta criatura espinhenta. Homens e Mulheres dos Currais Novos! Os que morreram e os que ainda não viram a luz do dia! Eu tenho o tempo do tempo, e deste alto vi os primeiros homens povoarem este inferno. Antes, o leito do rio corria lá por cima do cruzeiro. Ao passar dos ventos eu o empurrei para baixo, para baixo dos meus pés e das minhas raízes para que a minha pedra fosse vista e pudesse cumprir a vontade do Padre Eterno. Antes, os jumentos e os touros fizeram uma aliança, construíram seus intermináveis Currais e adubaram a terra. As fezes afundaram-se e se transmudaram em riquezas. Da Província de Pernambuco vieram os conquistadores: expulsaram os cavalos, os touros, as mariposas e os vaga-lumes para erguerem os Currais Novos: altar de tormentos e amarguras. (*Silêncio*) Chorem seus filhos! Chorem! Eu, daqui, vejo como Deus. Escuto tudo. Tenho uma memória infinita e nada me escapa. Vejam! Escutem! Chorem a terra dos

seus pais. Chorem seus meninos, por esta terra que não é terra. É chama debaixo do chão! É labareda! (LEITE, 2007, p.15-16).

Na fala inicial da Velha, encontramos passagens significativas que remetem a uma perspectiva memorialista, tal como “Eu tenho o tempo do tempo”, “Eu, daqui, vejo como Deus. Escuto tudo” e “Tenho uma memória infinita e nada me escapa”. O tom vaticinante denuncia no encadeamento das enunciações a construção de um universo desertificado, morto, e como se amaldiçoado por uma danação, que se reflete tanto no local quanto nas próprias pessoas que o povoam (“Chorem seus meninos, por esta terra que não é terra. É chama debaixo do chão! É labareda”). Na ancoragem desta desertificação instalada no início do texto, o autor planta o substrato de tragicidade que permeia toda a obra. Logo em seguida à fala introdutória da Velha, a cena é mergulhada na escuridão.

Escuro. Ouve-se o canto de fiéis numa procissão que entra pela plateia. No andor vem Nossa Senhora de Fátima. Os fiéis trazem velas nas mãos; alguns conduzem grandes pedras nas cabeças, pagando promessas; outros portam cruces, terços e flores.

OS FIÉIS

A treze de maio
Na cova da Iria
Do Céu aparece
A Virgem Maria.
Ave, ave, ave, Maria!
Ave, ave, ave, Maria!

Os três pastorinhos
Cercados de luz
Visita Maria
A Mãe de Jesus.
Das mãos lhe pendiam
Continhas de luz
Assim era o Terço
Da Mãe de Jesus.

Falou da pureza
Que agrada a Jesus,
Falou da luxúria
Que ao fogo conduz.

Quando a procissão já está no palco, encaminhando-se lentamente para o fundo, ouve-se o barulho de um ônibus em alta velocidade. A procissão pára. Buzina, estalar de ossos, gritos distantes. A luz diminui até a escuridão, enquanto a procissão cai lentamente. (LEITE, 2007, p.16).

E do escuro cênico, emerge o canto dos fiéis – como a primeira intervenção de um *Coro* – que acompanham a procissão, que logo é destroçada pelo ônibus desgovernado – cujo desastre é anunciado por uma buzina, o estalar de ossos e gritos distantes –, sendo a cena depois novamente mergulhada na escuridão.

A procissão é representada por uma série de artefatos que padronizam a sua representação cultural: o andor da santa, o canto dos fiéis, as velas nas mãos, as grandes pedras nas cabeças simbolizando o sacrifício dos pagadores de promessa, as cruzes, os terços, as flores; elementos estes, que codificam a representatividade identitária dos atos ritualísticos e religiosos que fazem parte da memória cultural compartilhada pela comunidade, e da qual o autor é partícipe, representando-a a partir do repositório que carrega consigo em sua memória. Este breve extrato do texto já revela uma simbiose performatizada entre a memória cultural e coletiva da comunidade e a memória subjetiva do autor.

Este jogo simbiótico e performático ocorre em vários momentos da peça, quando João Denys traz para o universo ficcional este tipo de articulação. Algumas motivações para tais articulações ficcionais partem principalmente da influência manifesta causada por determinados lugares como a *Feira Popular*, cuja dinâmica, personagens e episódios foram para o autor o que ele próprio define como a *enciclopédia de sua cidade* e o escaquinho precioso de suas memórias; o *Cemitério*, com suas relações comerciais, sagradas, memorialistas e psicossociais, e que como criança pequena, ele via cada cerimônia fúnebre, da casa do morto ao túmulo solitário, pós-enterro, como um épico espetáculo teatral; a *Igreja Matriz*, que ele toma como o seu lugar predileto, como um espaço pleno da memória corroída de devoção e maldade, de estúpidas estratificações, de prática coletiva de preconceitos, de discriminação de toda espécie regada de salmos, incensos, moralidades e rosários. Lugares estes, que ele assume como referências fundamentais de sua *memória teatral*.

São memórias emanadas destes lugares que se tornam fontes substanciais para os recursos utilizados na construção da ficcionalidade dramática de *A Pedra do Navio*. Tomando como *leitmotiv* a calamidade trágica do acidente, João Denys articula tematizações adjacentes que comungam com a tragicidade do fato ocorrido, expandindo o evento trágico a um conjunto de circunstâncias que desvelam e denunciam outras factuais de indulgências, precariedades e injustiças, que

igualmente acometem à realidade social da comunidade representada ficcionalmente. Além do *estatuto de desertificação* que Denys implanta no texto *A Pedra do Navio* – o que demarca o lastro de tragicidade sobre o qual ele compõe a ação dramática da obra –, ele soma este conjunto de circunstâncias deladoras, condensadas em uma espécie de grito subliminar de delação, protesto e resistência.

Logo após a anunciação desértica do início da peça – na qual se fecha um primeiro ciclo com o acontecimento trágico do acidente com o ônibus ao som de uma buzina, do estalar de ossos e de gritos distantes –, apresenta-se a primeira cena com diálogo entre dois personagens – Teodora (Lavadeira) e Inácio (Marido de Teodora). Já na apresentação da cena, compartilhamos da condição traumática infligida às personagens.

Foco de luz na casa de Teodora. O casal Teodora e Inácio prepara-se para ir à procissão. Inácio, sentado num banco, tem uma das pernas amputada na altura do joelho. Ao seu lado, sobre o banco, uma pedra grande e suas muletas. (LEITE, 2007, p.17).

No desenrolar da cena, através da pronúncia das vozes sofridas, dos corpos maculados, e dos gestos desesperançosos, toma-se conhecimento da indulgência a que as personagens estão submetidas e da memória trágica de acontecimentos que lhe deixaram marcas dolorosas e insuperáveis. A cena mostra Teodora e Inácio preparando-se para ir à procissão calamitosa, na qual Inácio e a filha deles, Mariazinha, serão vitimados. Fato este que conduzirá à potencialização dramática da personagem Teodora como portadora da voz cujo *grito performativo* pontuará as ações mais transfigurantes e desveladoras da peça.

TEODORA

Inácio, a procissão de Nossa Senhora de Fátima vai sair da igreja de Sant'Ana para a capelinha dela, lá na saída da rua. Você não acha, homem, que é muito caminho pra você andar?

INÁCIO

Nada, mulher. Deixe de conversa. Eu fiz uma promessa, você sabe: se eu escapasse daquele desastre na mina, que eu acompanharia a procissão com uma pedra na cabeça no dia de hoje, que é o dia dela, até a capelinha de Fátima.

TEODORA

Mina infeliz! Quando me lembro o inferno que é aquilo, tenho vontade de ter as mãos de Deus e destruir tudo, buraco por buraco. Não é possível que Deus vá deixar a terra escarrar xelita a vida toda, enchendo a barriga dos que já têm a barriga cheia e...

INÁCIO

Vamos, mulher! Esquece isso. Eu não estou vivo? Vá buscar Mariazinha.

[...]

Teodora põe Mariazinha no colo do marido e faz o que ele pede. Ajuda-o com as muletas e toma a criança nos braços. Caminham lentamente para a boca de cena. Ao longe, ouvem-se as vozes dos fiéis cantando.

FIÉIS

Com minha Mãe estarei
Na santa glória um dia,
Junto à Virgem Maria
No Céu triunfarei!

Retorna o barulho do ônibus derrapando; buzinas e gritos. Teodora e Inácio estão perplexos diante da plateia.

UMA VOZ

O ônibus! O ônibus! O ônibus! Valei-me Nossa Senhora!

Silêncio. Teodora e Inácio, absortos, observam o público como quem observa o deserto.

TEODORA

Sei não...

INÁCIO

O que?

TEODORA

Tudo isso... Minha revolta. Eu fico triste. Tenho medo de não ter fé. É engraçado...

INÁCIO

O dinheiro da aposentadoria é muito pouco...

TEODORA

A trouxa de roupa de seu Volfrânio estava tão grande que eu nem pude carregar...

INÁCIO

(Como se visse o andor sobre a cabeça do público) Veja! Nossa Senhora é tão branquinha...

TEODORA

Também... Não leva sol, não lava roupa...

INÁCIO

Sacrilégio! Bata na boca... Ah, minha mãe... Muito obrigado.

TEODORA

Queria comer comida de rico, em prato de rico, copo de rico...

INÁCIO

Pecado... Graças a Deus não falta feijão, farinha, copo de alumínio...

TEODORA

Um dia eu entrei no palácio do desembargador. Você precisava ver a mesa pronta para o almoço. Fiquei toda arrepiada. Cheia de comidas que só eles podem. Parecia o paraíso...

INÁCIO

Aquele homem foi abençoado. Descobriu a mina...

TEODORA

Dono da cidade, dono de Nossa Senhora, dono do nosso destino...

INÁCIO

Mas não é dono do céu. O céu parece que é da gente...

TEODORA

Parece... (LEITE, 2007, p.17-20).

Na estruturação dramática da cena, desvela-se no encadeamento das proposições elocutórias uma série de fatores tematizados performativamente por João Denys. A elaboração e articulação dialógica das falas e as indicações cênicas (didascálias) são tensionadas e potencializadas pelo processo de recordação da memória do autor em simbiose com a memória das *personas* subjugadas à realidade cruel do *locus traumático* da sua comunidade de origem.

Na composição da cena, identificamos o universo de precariedades das personagens: a) o flagelo da mutilação de Inácio – resultado de um acidente nas minas de xelita (minério do qual é extraído o tungstênio, elemento químico cujos compostos são usados industrialmente como catalisadores, e utilizado, entre outras coisas, para produção do filamento de lâmpadas incandescentes), que fez a cidade de Currais Novos conhecer o seu apogeu econômico, tornando-se um dos maiores produtores e exportadores durante décadas; b) a resignação pela fé religiosa, que além do sofrimento ainda se oferece em sacrifício e promessa; c) a submissão dos impossibilitados à dominância dos ricamente favorecidos, reverenciando a riqueza destes como sendo uma benção; d) a impotência dos desfavorecidos perante a vida desértica de sua miséria, visualizando o mundo como quem observa um deserto; e) a indignação, revolta, tristeza e descrédito de Teodora em relação à mina, ao

sofrimento impingido pelas suas condições de trabalho, e ao poderio dos ricos senhores “donos de tudo”; f) a escassez de recursos financeiros pela afirmação de uma aposentadoria parca; g) a discrepância entre os privilégios dos ricos – identificada na descrição de Teodora sobre o dia que entrou na casa do desembargador (que ao longo da peça sabemos ser o proprietário da mina de xelita e pai dos Filhos de Ouro I e II) – e a falta de acesso a uma vida digna por parte das classes sociais subjugadas; h) mas também, a presença de uma semente embrutecida de atitudes e sentimentos revoltosos, aprisionados no mais íntimo da personagem Teodora. Semente esta que virá germinar no decorrer da peça, revestida de ira e redenção, como um grito lacerado de protesto e libertação; e assim, retomando a citação de Leda Martins (2000, p.81-82), inscrevendo-a e fazendo valer a voz da personagem como um sujeito emissor num determinado circuito de expressão, potência e poder performatizados.

Desta maneira, através do discurso ficcional, João Denys problematiza locais e situações de conflito, o que remete a utilização de suas fontes memorialistas a uma função transfiguradora relacionada não apenas ao paradigma da memória, mas também aos esforços questionadores de uma *contramemória* – termo associado aos trabalhos de Michel Foucault (1967), que focaliza as descontinuidades e as rupturas na escrita da história e de suas representações, contrapondo-se aos registros de acontecimentos lógicos e lineares, e dando espaço ao que é deixado de lado, mascarado e relegado à margem por forças de dominação e controle hegemônicos.

Sobre a natureza deste tipo de empreendimento discursivo, nós encontramos uma exemplificação bastante elucidativa nas colocações de Anh Hua, discutidas em seu artigo *Diaspora and Cultural Memory* (Diáspora e Memória Cultural).

By complicating oral and written histories as sites of struggle, memory studies can disclose the working processes of both hegemonic memory and counter-memory. Hence, memory studies can demonstrate how power works, but also give voice and agency to the subjugated. [...] Memory is found in historical records, literature, film, television, the visual arts, theatre, the web, scripture, speech acts, music, national anthems, monuments, souvenirs, museums and galleries, advertisements, journal and letters, rituals and ceremonies, carnivals, architecture, and cityscapes. Memory is one way to pass on traditions, rituals, and group history. Memory analysis can also unfold the working process of various traumas...¹⁹ (HUA, 2005, p.199).

¹⁹ Ao problematizar histórias orais e escritas como locais de conflitos, os estudos da memória podem divulgar os processos de ação de ambas memória hegemônica e contra-memória. Por isso, os

Ao utilizar a sua dramaturgia como um instrumento revelador da problematização do referencial histórico e sociocultural de suas origens, João Denys passa a fazer parte da categoria de autores cuja obra pode ser interpretada e analisada sob a perspectiva dos estudos da memória como elemento fulcral de seu discurso artístico, direcionado a abordar tematizações conflituosas como um ato de ruptura, de protesto, de denúncia, de grito e expurgo de realidades traumatizantes.

Os mecanismos de performatização do Drama Seco de João Denys deflagra o seu grito delator de várias maneiras. Uma delas é fazer proferir as condições traumáticas do enredo através das vozes vitimadas dos mortos. Como em uma cobertura jornalística do desastre, eles vão dando os seus depoimentos aos repórteres Pedro e Paulo (personas religiosamente apostolares), narrando a memória do fim de suas tristes histórias como se, ao mesmo tempo, estivessem dando um depoimento de morte/vida.

O efeito dramático produzido é como Vida e Morte se fundindo em uma instância coletiva, compartilhada por todos aqueles sob tais condições. O tom religioso marca o ritmo que vai regendo a costura das cenas como se a procissão e o acidente do ônibus que a destroçou estivessem acontecendo a todo instante. Um dos primeiros mortos a se pronunciar é o Doutor das Estrelas.

PAULO

Doutor José Clemente, “O Doutor das Estrelas”, tem setenta e um ano, é geógrafo, poeta, homem ilustre, bom e cristão.

O Doutor das Estrelas aproxima-se do foco central.

O DOUTOR DAS ESTRELAS

O vento soprava poeira... Uma poeira triste e fina que cintilava à luz das velas. Havia cirros no firmamento. Era a noite dos pequenos pastores Francisco, Jacinta e Lúcia. A Virgem alva caminhava sobre nossas cabeças. As estrelas, as minhas queridas estrelas, bordavam a cúpula do céu. Meteoritos percorriam no espaço como lágrimas e desmanchavam-se no ar. Só o canto ficou.

estudos da memória podem demonstrar como o poder funciona, mas também dar voz e atuação ao subjugado. [...] A memória é encontrada em registros históricos, literatura, cinema, televisão, artes visuais, teatro, internet, escrituras, conferências, música, hinos nacionais, monumentos, souvenirs, museus e galerias, anúncios, jornais e cartas, rituais e cerimônias festivas, arquitetura e paisagens urbanas. A memória é uma forma de transmitir as tradições, rituais e história de um grupo. A análise da memória também pode revelar o processo da manifestação de vários traumas... (tradução nossa).

Os mortos que estão no fundo do palco, cantam suavemente o hino “Com Minha Mãe Estarei”, sob a fala do Doutor das Estrelas.

O DOUTOR DAS ESTRELAS

Aquele monstro vinha de encontro a nós e eu corri à frente da procissão. Abri os braços e pedi para que ele parasse, para dar passagem à Mãe de Deus, a Virgem das virgens, a Estrela das estrelas. Não adiantou... Só ficou a lembrança. A saudade. *(Pausa)* Depois foi o pneu, o cheiro de sangue debaixo do ônibus, óleo preto... Deus... Nossa Senhora... Os Anjos... Nada... (LEITE, 2007, p.32-33).

O próximo morto a pronunciar-se é Inácio, marido de Teodora, que dá o seu depoimento de morte/vida e narra o instante do seu fim e da sua filha Mariazinha como se descrevesse os fundamentos de um martírio, que mais adiante vem a ser redimido pelo levante e elevação de Teodora, cuja voz se fará livre e soberana.

PEDRO

Inácio Araújo dos Santos e Maria Araújo dos Santos. Ele era minerador aposentado por invalidez. Inácio, esta que você traz no braço é sua filha?

Inácio aproxima-se do foco, sem muletas, com a filha no colo. Manca um pouco.

INÁCIO

É Mariazinha, sim sinhô. Minha filha.

PEDRO

E sua mulher?

INÁCIO

Está dormindo.

PAULO

Ela estava com o senhor na procissão?

INÁCIO

Estava sim senhor. Mas... *(Escuro)*

[...]

PEDRO

O senhor é paralítico, não é? Mas onde estão as muletas?

INÁCIO

Deste lado da vida não tem espaço para as coisas. Em mim faltava uma perna, sim. Foi na mina. Uma pedra grande caiu em cima da minha perna e ...

PAULO

Mas, lá nestas minas não há segurança?

INÁCIO

Quanto mais tem, mais falta.

PEDRO

Fazia pouco tempo que o senhor era casado?

INÁCIO

Um ano e dez meses.

PAULO

E sua mulher, o que fazia?

INÁCIO

Ela é estudada. Tem o primário completo. Mas não besta por isso não. Ela lava roupa. O que eu ganhava não dava. Ela tinha que ajudar.

PEDRO

E quanto o senhor ganhava?

INÁCIO

Eu? Eu ganhava o mínimo.

PAULO

O senhor era devoto da Santa, então?

INÁCIO

Quando eu perdi a perna, disseram que eu não ia escapar. Minha mulher estava no hospital parindo. Então eu pedi pra Nossa Senhora me deixar vivo. Se isso acontecesse, eu ia andar toda a procissão dela, com uma pedra na cabeça. Quando o ônibus veio, o povo empurrou Teodora, a menina caiu no chão e foi pisada feito terra. Quando Teodora se viu livre, o ônibus já tinha passado. Só ouvi a estaladeira dos ossos. (*Pausa*). Depois foi o pneu, o cheiro de sangue debaixo do ônibus, óleo preto... Deus... Nossa Senhora... Os Anjos... Nada...

PEDRO

E a mina?

INÁCIO

A mina? Muito calor.... Calor... Calor... Deus (*Pausa*) Nada...

Afasta-se. (LEITE, 2007, p.33-35).

Logo em seguida, pronuncia-se uma das personagens mortas mais marcantes da peça cuja voz profere a carga mais tensionada da instrumentalização da religiosidade performatizada por João Denys. A personagem Dona Luzia personifica a figura da “grande mãe”, que a todos quer bem e a todos dedica o seu olhar protetor, assemelhando-se em muito à figura imaculada da própria Nossa Senhora de Fátima, de quem é tida como “grande amiga” e “devota maior”.

É através do depoimento morte/vida de Dona Luzia que se vislumbra a realidade injustiçada dos mineradores, cujas vidas são corroídas e animalizadas pelo árduo trabalho que desempenham nas minas de xelita. O aspecto mais marcante da pronúncia da voz de Dona Luzia é a inconformidade com a injustiça a que são submetidos os fracos, pobres, os desvalidos, e os subjugados mineradores de Currais Novos. É ela quem verbaliza o fato de que, na verdade, a trágica procissão ainda não terminara, vaticinando que esta mesma nunca viria a ter um fim.

PAULO

Luzia Maria Pereira é a grande amiga de Nossa Senhora de Fátima. Viúva, com duas filhas e vários netos, foi quem sempre angariou fundos para a capelinha de Fátima. Nossa Senhora dormiu em quase todos os lares desta cidade levada pelas mãos de sua devota maior, dona Luzia.

Dona Luzia aproxima-se do foco de luz.

DONA LUZIA

Eu sonhei que iria morrer na procissão da Mãe de Jesus Cristo. Isto para mim foi motivo de imensa satisfação e alegria. Minha voz ainda está rouca, de tanto eu cantar os louvores à Virgem de Fátima. Ela foi sempre minha protetora. Quando eu ia rezar na Pedra do Navio, nos arredores do meu sítio, ela me aparecia perto da cruz da Pedra, com o mesmo sorriso, sobre uma nuvem alva... Contava-me história do mundo, das injustiças, me falava dos fracos, dos pobres e me ensinava a maneira de ajuda-los. Eu lhe contava meus pecados e ela ria de mim e eu beijava seus pés e ela se encolhia todinha com cócegas. Aqui na terra os pequeninos sofrem muito. Trabalham demais, comem pouco. Nossa Senhora vive olhando para os túneis que não têm fim e as riquezas que saem deles. *(Pausa)* Os pequeninos chegam contentes, de madrugada, em cima dos caminhões, amontoados feito bichos, capacetes nas cabeças, picaretas nas mãos e botas nos pés. Entram na terra assobiando, a marmita com o almoço do lado, todos os dias, todos os dias e se conseguem sair, saem tristes, cansados, banhados de suor, com os pulmões cheios de revolta e pó. Pobres, pobrezinhos... pobrezinhos...

PEDRO

Espere aí, dona Luzia. Por que isso agora? Pelo que nos consta, a senhora nunca foi de se importar com minerador. Sua preocupação era com Nossa Senhora de Fátima.

DONA LUZIA

Tolo! Tolo. Nossa Senhora também é mineradora. Ela penetra, disfarçada, nos túneis todos os dias. Por isso ela me contou tudo. E por mais que eu queira, eu não consigo me conformar com esse formigueiro de almas. Não devo me conformar, não consigo me conformar. Não consigo...

PAULO

Calma, dona Luzia. Calma! E a procissão?

Os mortos cantam, a boca fechada, uma marcha.

DONA LUZIA

A procissão? Ainda não terminou. Acho mesmo que nunca vai ter fim. É uma linha fina que se perde de vista. O princípio foi o pneu. O cheiro de sangue debaixo do ônibus, óleo preto... Deus... Nossa Senhora... Os Anjos... (Pausa) Nada...

Afasta-se lentamente. Escuro. (LEITE, 2007, p.36-37).

Com a fala de Dona Luiza, encerra-se os depoimentos morte/vida dos vitimados, voltando novamente a mergulharem na escuridão cênica, após todos eles terem reiterado ao final de suas falas – como o canto de uma ladainha –, o abandono a que são relegados no advento trágico de suas partidas. Os mortos seguem cantando de boca fechada a marcha que põe termo aos seus tristes destinos, que se precipitam na vertigem abissal e desértica do nada: “O princípio... Depois foi o pneu. O cheio de sangue debaixo do ônibus... óleo preto... Deus... Nossa Senhora... Os Anjos... Nada”.

Como anunciado previamente, as cenas de maior intensidade dramática são aquelas nas quais João Denys presentifica a voz e deflagra as ações de levante e insurreição da personagem Teodora. Após permanecer mergulhada em um sono profundo depois da ocorrência catastrófica que arrancou da sua pertença o marido Inácio e a pequenina filha Mariazinha – sono este do qual ela recusava-se a acordar como um ato performativo de extrema negação –, Teodora acorda da nulidade em que tinha se afundado, e como que se livrasse de uma cegueira, ela *desperta* – no sentido mais amplo e plural que o *ato de despertar* possa significar – para a sua cruel realidade. Ela desperta como um grito de insurgência, como um rasgo de libertação.

Há um silêncio profundo. Teodora, mais lúcida, observa o ambiente e começa a lembrar de tudo. Cai num choro grave. As mulheres, amedrontadas, começam a cantar ardorosamente para cobrir o choro de Teodora. Teodora, aos poucos, recompõe-se ouvindo o canto de suas amigas. Levanta-se, pega uma boneca que pertencia a Mariazinha, embala-a, beija-a, embrulha-a em um pano, coloca um lençol amarelado e esfarrapado na cabeça e se encaminha para a boca de cena com sua nova Mariazinha no colo. Pára e encara o público com um olhar inquiridor. As mulheres continuam o hino. (LEITE, 2007, p.45).

A mulher que se coloca em pé com olhar inquiridor perante o público – ou seja, perante o mundo, o tempo, a vida, a história – não é mais a Teodora de antes. Aquela está morta. Esta que agora se apresenta traz a morte cravada em si como se portasse uma arma implacável. E esta arma é detonada pelo grito que se faz ouvir na retumbância de sua voz transfigurada pela dor, pela revolta, pelo fulgor da verdade. Mais adiante, nós a vemos no meio da feira popular, no seio do povo, onde ela engendra os artifícios do seu grito transgressor com a sua voz de pedra. As palavras jorram da sua boca como pedradas.

Entra Teodora com uma boneca no braço; roupa suja e rasgada. A feira está chegando ao fim. Alguns desarmam seus bancos.

VOZ
O Ôôô nibbuuussss!!!

Grande alvoroço. Rapidamente Teodora sobe numa mesa.

TEODORA
(Aos gritos) É mentira! É mentira!

O povo retorna, aos poucos, fascinado pela presença de Teodora.

TEODORA
Vocês agora, não precisam mais de nada. (*Falando para a boneca.*) Eu só tenho minha Mariazinha e mais nada. Mas ela dorme tanto, coitadinha... (*Ao povo*) Vocês só têm a mim. Eu mostrarei o caminho.

BIÁ
(*Entrando apressada*) O que é que te deu, Teodora?

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

UMA MULHER
Eu vou ver Nossa Senhora?

TEODORA
Não! Essa mulher não mora na Pedra. De hoje em diante ninguém vai mais para a igreja. Quem for, vai receber o castigo. Quem for para a igreja se ajoelhar diante do padre e daqueles santos de gesso e madeira vai morrer pior do que os que morreram debaixo do ônibus. Esse povo de igreja, junto com os padres, fingem amar a Deus. Eles não amam não. (*Pausa*) Um pouco de silêncio! Mariazinha está dormindo. Silêncio! (*Pausa*) Eles enchem a igreja de santos de gesso, para poderem arranjar mais dinheiro. Nada de missa! A igreja é muito rica para receber a gente. Aquela santa não protege ninguém. Ela deixou o ônibus passar por cima

de todo mundo, até por cima dela mesma. Ela carregou meu marido. Ela destruiu as famílias da gente. Vamos arranjar outro lugar para rezar. Para rezar só para Pedra, nosso refúgio. A salvação dos pobres e desamparados, feito eu e vocês. Vamos para a Pedra do Navio. Lá ficaremos todos os dias. Eu ficarei esperando os doentes, os aleijados e desgraçados. Eu fui enviada pela faísca da Pedra para salvar vocês todos das mãos dos invencionistas e mentirosos, essas aranhas caranguejeiras que picam a gente todos os dias. A Pedra soltou minha língua que estava apeada. Louvada seja a Pedra!

Profundo silêncio. As pessoas estão extasiadas. Os homens tiram os chapéus e, aos poucos, todos se ajoelham.

Louvado seja os injustiçados e explorados! Amaldiçoados sejam os donos de tudo que nos faz ser pequenos a vida toda. Eles vão cair. Ah, se vão... Vão todos eles descerem para as profundas dos infernos. (LEITE, 2007, p. 53-55)

[...]

O POVO

Louvada seja nossa Pedra!

VOZ

É verdade, Teodora! A Pedra é grande!

TEODORA

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

VOZ

E Nossa Senhora? Ela é a mãe de Deus!

TEODORA

Deus não tem mãe. Eu sou a filha de Deus feito melhor. Essa terra vai esturricar. Não vai haver mais xelita. Todo minerador que quiser vir comigo pode vir. Meu marido também era minerador... Os donos da gente pisam nosso suor e que nos pagam é tão pouco que não dá para morrer. Não dá para morrer. (*Pausa*) Não dá, né Mariazinha? (LEITE, 2007, p.55-56).

As suas palavras transgressoras invertem toda uma cadeia de valores e verdades pré-estabelecidas. E mais uma vez pontuando a citação de Leda Martins (2000, p.81-82), como sopro, hálito, dicção e acontecimento, a palavra proferida

grafa-se na performance do corpo, lugar da sabedoria. A partir de então, Teodora por inteira – corpo, alma, e voz – é a performatização de todo um novo saber.

Um saber revelador, libertário, redentor. Um saber obstinado, capaz de remover montanhas e varrer da face da terra as injustiças e desmandos daqueles que impõem o seu poder flagelador e que se fazem “donos de tudo”. É por esta razão que os desfavorecidos, injustiçados e explorados aclamam os seus dizeres, a sua indicação de novos caminhos, a sua evocação de novos horizontes, os seus vaticínios para a ancoragem de um chão mais próspero e fértil – metaforizado pelo refúgio na Pedra do Navio, para onde ela conclama a todos para segui-la –, um local diferente daquele que os aprisiona na ignorância e no flagelo, o qual ela amaldiçoa e condena à destruição.

Não é sem motivo que, devido a todo este conjunto de fatores proferidos, Teodora passa a ser santificada pelo povo com clamor, adoração, e súplicas milagrosas. Mas Teodora é apenas uma mulher. Ela não tem nenhum poder divino que possa intervir e salvar os miseráveis que clamam por auxílio e acolhimento. Afinal, na situação em que se encontram, não há salvação.

Mais agitação. Todos pedem milagres. É o caos. Teodora faz um gesto com a mão pedindo silêncio. Todos silenciam.

TEODORA

Meus amigos, eu não posso fazer mais nada. Chegou a hora. A grande hora do meu padecimento. Vocês não têm ninguém, nem salvação nenhuma nesta terra. Minha fé agora é outra: fé de fogo no vivente. Vocês, meus amigos, só têm vocês e esta pedra. É uma pena, mas eu ainda estou vendo muitos típicos e tuberculosos, aleijados e cegos e famintos e sedentos. Eu não entendo porque é que vocês trabalham feito uns danados nessas minas para elas arrancarem e comerem seus dedos, braços, pernas, cabeças e pés. Os donos das terras não têm coragem de entrar buraco adentro do que é deles. É por isso que empurram vocês pra dentro do túnel para tirar o minério, encher os sacos para os guerreiros doutros mundos. Esse inferno de xelita já está secando. Não vai ficar nada. Amanhã só vai sobrar o calor, o mormaço e o cardeiro cheio de espinho. Venham todos para a nossa Pedra! Dentro dela a gente vai para outro lugar. Nesse outro lugar não pode mais haver nem cego, nem tuberculoso, nem aleijado. Lá não tem calor, nem mina, nem gente ruim. Só o vazio, o nada... Lá ninguém precisa de nada! Essa terra está com “aquela” doença e aqui só vai ficar quem não tem mais jeito. Esses, a terra há de comer.

Muitos, de joelhos, choram.

Meus amigos, chegou a hora de eu ir embora. Por que é que Judas matador não me mata de uma vez? Matador, matador, quantas dores já

matou? Mande a bala encomendada. Aqui está a mulher doida que sua roupa já lavou. Atira, matador.

Grande tumulto. Ninguém consegue entender o enigma.

VOZ

Não diga isso, Teodora. Ninguém aqui é doido para fazer uma desgraça dessa.

OUTRA VOZ

Teodora, não vá embora! A gente tá perdida.

TEODORA

Eu não vou morrer nunca. (*Grande silêncio*) Eu vou ficar como uma marca de ferro em brasa, ardendo todos os dias no peito dos miseráveis que acreditam na minha triste figura. (*Pausa*) Mariazinha, Mariazinha! Acorde, minha filha, tá na hora da procissão. (*Pausa*) Por que tanto silêncio?

Ouve-se um tiro. Teodora sente o impacto da bala, sorri mansa e cai suavemente. O povo, em misterioso silêncio, com gestos de dor e abatimento, avança para Teodora no mesmo ritmo de sua queda, ao tempo em que a luz sai em resistência. (LEITE, 2007, p.63-65).

Teodora se compadece pelo sofrimento daqueles que são vítimas das condições precárias e desumanas de trabalho nas minas de xelita, que trabalham como serem danados para as minas “arrancarem e comerem seus dedos, braços, pernas, cabeças e pés”. Nada pode ser feito, a não ser a tomada de consciência e a fuga daquela realidade arrasadora. Por isto que Teodora os convoca a partir, a dar as costas àquela terra amaldiçoada pela ganância e o usufruto. E a ela resta somente entregar-se ao martírio de ser abatida pelo poder dos ricos proprietários, os “donos de tudo”, cujo poderio se vê ameaçado pelo discurso vaticinante de suas palavras que os amaldiçoam ao fracasso. Teodora anuncia o seu sacrifício como uma forma de sacralização indelével do seu grito de redenção. Nada conseguirá silenciá-lo. Muito menos a sua morte. Pelo contrário. Ela o eterniza.

Na sequência da cena em que se dá a consumação do destino de Teodora – assassinada a mando do Filho de Ouro I, herdeiro do Desembargador e proprietário das minas de xelita –, entra em cena a Velha, dona do tempo, para narrar o que se passou posteriormente ao todo ocorrido a partir do levante, elevação e sublimação do martírio da personagem Teodora.

Imediatamente a luz retorna. O palco está vazio. Do fundo, surge A Velha em direção à boca de cena.

A VELHA

Fim de julho. Tempo de Sant'Ana. Tempo do tempo. Tudo passa... (*Pausa*)
 O ano passou como uma serpente na areia escaldante. Passaram mais de trezentas visitas do sol, alumiando suicídios, enlouquecimentos e prisões. A cidade murchou como os maracujás. Esturricou. Não restou nada além da poeira e a Pedra do Navio. Os burgueses miúdos e falidos procuraram outras cidades. As entranhas da terra produziram areia sem valor. Os mineradores, sem trabalho, fugiram para outras minas e outros santos. A enfurecida família do Desembargador fez uma aliança com povos bárbaros. Um raio novo vai começar a brilhar. Mas enquanto a luz não surge, chorem, meus filhos. Chorem. (*Pausa*). Eu, daqui, enxergo tudo. Nada me escapa. Chorem, meus filhos. Ainda é cedo. E enquanto é cedo, vejam, escutem, pensem! Pensem a terra dos seus pais. Imaginem o chão que lhes pertence: a labareda! (LEITE, 2007, p.65).

Na narração dos acontecimentos descritos na fala da Velha, nós constatamos a consolidação dos efeitos da desertificação imposta pela dramaticidade trágica elaborada por João Denys no desenvolvimento da ação dramática da peça. A fala da Velha opera como a conclusão da circularidade de um feixe de ações dramáticas do texto, sobre as quais fizemos um recorte seletivo, elencando personagens e cenas que tomamos como sendo lapidares em relação à perspectiva da abordagem pretendida, direcionada para uma performatização do paradigma da memória em função da criação ficcional.

Fazendo uso do discurso da ficcionalidade, o autor faz uma leitura memorialista do universo conflituoso e traumático de suas origens. Através da instrumentalização performativa dos artifícios de seu processo de recordação, Denys reafirma aquilo que segundo Aleida Assmann (2011, p.34) é reconstruído pela memória enquanto potência e força imanente propulsora de deslocamentos, deformações, distorções, reavaliações e renovações. São estes aspectos que vemos refletidos no jogo de tematizações e motivações empreendidas pela engenhosidade criadora de João Denys.

Na construção de uma personagem como Teodora, a simples lavadeira martirizada – cuja potência elocutória desmorona e redimensiona todo um universo edificado sob o ditame de flagelos e traumas desertificados –, nos deparamos com a performatização multifacetada da intencionalidade do discurso crítico do autor; que ressignificado pela ficção, presentifica a voz de sua estupefação e revolta expressa no seu grito de resgate através do ato performativo e redentor da sua memória e da sua arte.

6 POÉTICAS E GEOGRAFIAS

No extremo do rio / o mar se estendia,
 como camisa ou lençol,
 sobre seus esqueletos de areia lavada.
 (Como o rio era um cachorro,
 o mar podia ser uma bandeira
 azul e branca / desdobrada
 no extremo do curso
 – ou do mastro – do rio. [...])
 Fecha o mar ao rio
 seus brancos lençóis.
 O mar se fecha / a tudo o que no rio
 são flores de terra,
 imagem de cão ou mendigo.²⁰

6.1 A PALAVRA-PERIGO: FICÇÃO, EXTREMOS E PULSÕES TRANSGRESSIVAS

A atividade de imaginar (criação/invento) e contar (discurso/fala) histórias faz parte das práticas culturais e históricas de todos os povos e civilizações. Desde que o homem se entende como tal, ele experimenta a se representar. O trajeto percorrido pelo espírito humano, e os esforços do sujeito criador, vem trilhando uma longa e contínua jornada de transformações do seu imaginário em relação à natureza, ao mundo, ao outro e, principalmente, a si mesmo. Fatores que se refletem na produção do seu discurso tanto histórico quanto ficcional.

Desde a antiguidade clássica, a prática de narrar ou encenar histórias vem acompanhando, e configurando, a maioria das manifestações do espírito humano, sejam elas de natureza filosófica, histórica, social, cultural ou artística. Tendo elas em comum, certa particularidade que determina uma evidência: a narrativa ou encenação de um evento implica na tentativa de construção de algum tipo de verdade, real ou ficcional, que se pretende estabelecer como algo crível, para assim, configurar o objeto que se empenha em fazer existir.

O ato ficcional, portanto, denuncia a sua própria natureza de criação por trabalhar em função da elaboração de um “estatuto de verdade” que possa dar sustentação a algo que se pretende concretizar como existente no tempo e no espaço através da linguagem e da capacidade imaginativa do pensamento.

²⁰ Fragmento 05 do poema *O cão sem plumas* (1950) de João Cabral de Melo Neto (1997, p.80).

Desta forma, a ficcionalidade está intrinsecamente ligada ao processo pelo qual construímos a ideia de tudo o que concebemos como real. E é por este caminho, que o ficcional assume a legitimidade do seu papel, enquanto criação. Demonstrando, através da inventividade do seu discurso, a capacidade que tem para criar – fazendo uso de palavras, gestos e ações –, um conjunto incalculável de “realidades fictícias” em que o espírito humano possa tanto se reconhecer quanto se questionar; tanto se traduzir quanto se colocar frente ao fato, e ao ato, de ser.

Mas estes encaixes não ocorreram de forma tão simples quanto possa parecer. É nesta orientação que trilhamos caminhos tortuosos, que levaram ao que chamamos de literatura moderna, pós-moderna e contemporânea. Levando em conta toda uma gama de recursos e novas formas de criação.

O nosso foco se concentra em importantes mudanças de rumos, que possibilitaram uma verdadeira renovação (e revolução) de perspectivas para o sujeito criador do discurso ficcional. E contribuíram, substancialmente, para a legitimação da literatura enquanto gênero artístico. Assim como, contribuíram para o desenvolvimento e aprimoramento de variados elementos referenciais, ferramentas, métodos e teorias; elaboradas, não apenas com o propósito de classifica-la ou analisa-la, como também, de desbravar novos caminhos e possibilidades para a sua produção.

Assim sendo, gostaríamos de ressaltar as ideias de reconhecimento e questionamento, mencionadas anteriormente, como indicadores de aspectos cruciais para uma análise do papel do sujeito criador no desenvolvimento da ficcionalidade. Aspectos que apontam para uma dicotomia resultante das, assim chamadas, literatura ingênua e literatura sentimental.

Estes ramos bipartidos demarcaram um divisor de águas fundamental na história do fazer literário: o momento em que o sujeito criador rompe com a ingenuidade do simplesmente reconhecer-se, dentro de um sistema em uniformidade com o todo, centrado na objetividade do senso comum e previsível de todas as coisas. Para então, mergulhar nos domínios abissais de sua subjetividade, afastando-se do todo homogêneo, que antes o pretendia definir, para lançar-se ao abandono de sua própria sorte. E a partir disto, lançar-se ao desafio de uma invenção de si mesmo, que possibilitasse abarcar aquele outro perdido que agora lhe faltava.

Modelos antigos de criação não comportavam o peso de suas novas perguntas e inquietações, nem muito menos davam conta do sem-limite de sua procura por novas respostas. Outros tempos e outros espaços precisavam ser desbravados assim como outras vozes precisavam ser proferidas. Mas para tal, precisava-se da utilização de novos recursos e novas formas do fazer artístico.

Seguindo a trilha pela procura destes novos elementos essenciais, nós conseguimos vislumbrar a inesgotável capacidade do espírito humano de se reinventar a todo instante, no trânsito das infinitas possibilidades de renovação, com as quais procura-se criar os tempos e espaços do universo ficcional.

Se a conformidade de um mundo acabado, suficiente a si mesmo, não correspondia mais às aspirações do sujeito criador, era preciso recriar este mundo sob novos formatos, sob novas configurações, que procurasse preencher o abandono e o vazio que se abria aos seus pés. Em face desta incompletude, a arte passa a ser a grande agente restauradora desta perda irreparável. Segundo Georg Lukács (2000, p.34):

A arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade das esferas metafísicas foi rompida para sempre.

Mas havia um preço a ser pago: o sujeito criador agora estava abandonado à própria sorte e ao próprio desencanto. O enorme sentimento de abandono e a busca pela liberdade de novas formas de ser e de criar traduzem bem a perda da ingenuidade deste novo sujeito fraturado. Não mais inteiriço, completo e indiviso. Este sentimento e esta busca passam a ser componentes essenciais de novas exigências e, portanto, novas experiências discursivas.

Estas experimentações abrangeriam não apenas novas formas de configuração, mas também novos recursos, temática e perspectivas de abordagem. As obras literárias passariam a experimentar não somente novas formas, mas também, e primordialmente, novas estruturas discursivas. A necessidade de buscar uma maior abrangência em relação ao tratamento a ser dado ao objeto da criação passou a exigir do sujeito criador novas estratégias para melhor apreender este objeto dentro das novas expectativas artísticas que se apresentavam. O seu espírito

começava a ensaiar novas vozes e discursos, que de ingênuos, não tinham nada.

Em relação a estes discursos nada ingênuos, gostaríamos de trazer para o foco de nossa argumentação, o papel do Mal ao longo da história literária. Desde já, enquadramos o Mal enquanto uma sistemática discursiva da performatização de uma via negativa, no sentido de contrária e opositora. Deixando claro que não estamos nos referindo ao mal em um sentido generalizante de uma maldade contrária ao bem, mas sim, de um rico e complexo artifício performativo aplicado nos domínios da ficcionalidade.

Desta feita, tracemos então um sucinto perfil histórico da aplicação deste recurso performatizante na criação artística. O imaginário do Mal vem atravessando a história da humanidade e do espírito humano – com diferentes enfoques e abordagens –, desde a concepção dos mitos gregos, passando pelos textos clássicos da literatura universal, até as criações inovadoras, experimentais, e performáticas da literatura moderna e contemporânea.

A articulação artístico-literária do Mal nunca deixou de ser um poderoso instrumento discursivo de caráter filosófico e ficcional. Ao ser utilizado como uma ferramenta representacional de natureza performativa e contradiscursiva, resulta sempre na revelação, delação, e confronto de circunstâncias desconcertantes, violentas, e cruéis, que tendem a vitimizar a própria condição humana. Mas que, na maioria das vezes, o senso comum, a ordem vigente, e a moral das sociedades hierarquicamente organizadas de forma injusta, procuram, com insistência e repúdio, banir ou, ao menos, calar as vozes questionadoras que as desestabilizam.

As ações e efeitos da discursividade do Mal estiveram sempre rondando as produções artísticas e filosóficas desde a antiguidade clássica em variadas perspectivas, tanto nas suas aproximações quanto nos seus distanciamentos. Por exemplo, desde a conhecida recusa de Platão pela poesia, e o seu posicionamento em rechaçar os poetas, como quem defende a necessidade de repelir algo nocivo para a formação dos jovens.

E por outro lado, a importância fundamental do pensamento de Aristóteles, através de quem a filosofia e a arte travam um dos seus primeiros grandes encontros. Quando nos escritos de sua *Poética* e nas suas conceituações acerca da

mímesis, nós temos um protótipo preliminar de teorização da criação literária. Particularmente, através das acepções teóricas sobre a epopeia (plantando uma semente das premissas do discurso narrativo) e a clássica tragédia grega, com o conceito fundamental da catarse e da sublimação artística, a partir da estruturação do drama e os efeitos resultantes da unidade dramática.

O conjunto determinante dos efeitos, implicados no discurso trágico grego, acentua de forma essencial e basilar, a presença marcante do Mal enquanto elemento performativo da representação ficcional, assumindo a importância como um dos artifícios mais eficazes da mímesis aristotélica. A própria estrutura da tragédia o denunciava. Sem uma articulação decisiva da intervenção do Mal nas causas e efeitos pretendidos nas suas peripécias e no seu reconhecimento, não teria como haver catarse.

Não que os tragediógrafos gregos desejassem promover o mal enquanto um valor, mas o fato é que eles não tinham como abdicar de seus matizes artísticos e filosóficos. Sem ódio, traição, vingança, crueldade, incesto, e violência, não havia como dar sentido ao trágico. A tragédia, enquanto gênero, não existiria. Sem a utilização destes elementos não era possível evidenciar a intensidade dramática das ações representadas e, conseqüentemente, não era possível atingir a sublimação catártica.

O clímax do enredo trágico sempre esteve condicionado a um código de negatividade expurgadora, que pontua todo o seu desenvolvimento. A tragédia grega clássica assinalava a performatividade do Mal como um recurso de extrema eficiência e causador de efeitos incomparáveis.

Recursos e efeitos estes, que de certo modo, seriam resgatados pelos ideais iluministas, a partir da tomada auto-reflexiva do pensamento estético por Immanuel Kant (1724-1804), e pelo fervor dos ideais românticos (mesmo estes últimos vindo a romper posteriormente com o racionalismo). Os princípios iluministas já anunciavam certas instruções quanto a este tipo de resgate.

O iluminismo representa a saída dos seres humanos de uma tutela que estes mesmos se impuseram a si. Tutelados são aqueles que se encontram incapazes de fazer uso da própria razão independentemente da direção de outrem. É-se culpado da própria tutela quando esta resulta não de uma deficiência do entendimento, mas da falta de resolução e coragem para se fazer uso do entendimento independentemente da

direção de outrem. *Sapere aude!* Tem coragem para fazer uso da tua própria razão! Esse é o lema do iluminismo. (KANT, 1963, p.1).

A própria noção de reconhecimento, e enfrentamento dos infortúnios e desafios da existência, carrega em si um apelo implícito à razão. Assim como, a tomada de controle do próprio destino, sem os ditames impositivos de outrem; o entendimento independente; e a coragem para enfrentar as adversidades da vida e do mundo, fazendo uso do pensamento racional.

Kant conseguiu aglutinar os preceitos fundamentais de liberdade e da razão, o anseio do saber filosófico, e a perplexidade do prazer estético. A imaginação criadora passaria a ser um campo específico do saber e do conhecimento, voltado para a investigação das condições e efeitos da criação artística. Propondo assim, um estudo racional do que viria a ser o belo, considerando os múltiplos horizontes de sua abrangência – do sublime ao grotesco. Juntamente com a diversidade de emoções, sentimentos, e experiências, que era capaz de suscitar no espírito humano. Os quais viriam implantar o território fecundo e abundante do Romantismo.

Uma das características cruciais do espírito romântico é a insatisfação. Seguida de uma necessidade visceral de transformação, que faz o sujeito criador querer romper com o todo, e escapar lançando-se além de si mesmo. E a partir deste rompimento, criar um outro que o satisfaça idealmente. Tudo neste sujeito quer dilatar-se, projetando os contornos da sua imagem, da sua vontade, e da sua liberdade. Tudo nele quer gritar, urgindo pelas pulsões do seu espírito ávido por transformar as conjeturas do próprio ato de ser e de criar.

O poeta, escritor, ensaísta, e historiador mexicano Octavio Paz (1914-1998) observa que os poetas românticos concebiam a experiência poética como algo vital, sendo o poema um ato performativo que ultrapassa os limites verbais. “O poeta diz e, ao dizer, faz” (PAZ, 1994, p.386). Esta citação de Paz nos remete às considerações feitas pelo escritor, crítico e filósofo francês Jean Paul Sartre, quanto a este diálogo íntimo travado entre escritores e as relações mantidas com a linguagem poética.

O falante [o escritor / o poeta] está em *situação* na linguagem, investido pelas palavras: são os prolongamentos dos seus sentidos, suas pinças, suas antenas, seus óculos; ele as manipula a partir de dentro, sente-as como sente seu corpo, está rodeado por um corpo verbal do qual mal tem consciência e que estende sua ação sobre o mundo. [...]

Em vez de conhecer as coisas antes por seus nomes, parece que tem com elas um primeiro contato silencioso e, em seguida, voltando-se para essa outra espécie de coisas que são, para ele, as palavras, tocando-as, tateando-as, palpando-as, nelas descobre uma pequena luminescência própria e afinidades particulares com a terra, o céu, a água e todas as coisas criadas. (SARTRE, 1999, p.14). (Grifo do autor).

O dizer do ato poético, qualquer que seja a sua natureza ficcional, implica em um jogo duplo de criação e autocriação a partir da intensidade sensível deste trato com as palavras. Esta entrega ao excesso de sensibilidade faz com que o espírito romântico deflagre um ciclo de mudanças artísticas, estilísticas e linguísticas; como também, inúmeras inversões, e transgressões de crenças, valores e princípios.

Quando os artistas românticos rompem com o racionalismo, ocorre o que em inglês chamamos de *burst*. Termo que sugere tanto explosão (estouro de algo expandindo, extensiva e intensamente, por todos os lados) quanto o despertar, surgir, proliferar e precipitar-se com uma violenta potência de manifestação, afetando tudo o que esteja ao redor. Os domínios da inspiração, da reflexão, da paixão extremada e da transgressão se instalam no que Paz (1994, p.387) chama de “uma operação mágica [...] pela crença no poder das palavras [...] destinada a transmutar a realidade”, e detonam este *burst* romântico.

A imensa revolução inerente à ideia de remover os limites entre a vida e a arte resulta em uma série de consequências da busca do ser humano por uma nova visão de si mesmo, do outro, da vida, da arte, do mundo e da existência.

O ato de vislumbrar a vida através de olhares oníricos, que a tomam como sendo um sonho, determina uma experiência única na história da humanidade. Experimenta uma inversão e refeitura total do real, modificando a forma com que o espírito humano irá negociar o real e o ficcional como duas faces de uma mesma moeda.

O ato de cunhar estas moedas poéticas permite que elas estejam livres para serem utilizadas “como veículos de um pensamento antidiscursivo, cheio de ressonâncias mágicas” (PAZ, 1994, p.389). Esta licença vai coincidir com um princípio poético essencial para as premissas românticas: a analogia. A natureza das correspondências do pensamento analógico – “a analogia é o reino da palavra *como*” (PAZ, 1994, p.392) – segue, ao longo da história das inventividades do espírito humano, revelando a existência de um duplo – um correspondente – para

tudo. A analogia, segundo Paz (1994, p.392), age como uma “ponte verbal que sem suprimir, reconcilia as diferenças e as oposições”.

Esta reconciliação reitera o desejo romântica de suplantar as trincheiras do racional e apolíneo. E então, adentrar nos campos abertos da liberdade artística e celebrar o festim dionisíaco das suas possibilidades. Este ato reconciliador faz da analogia “uma metáfora na qual a alteridade se sonha unidade e a diferença projeta-se ilusoriamente como identidade”. (PAZ, 1994, p.392).

A analogia é tida como a engenhosidade de toda percepção ou interlocução nos domínios da arte. É ela que procede com as conjunções e disjunções das elaborações poéticas. É nesta tensão do eterno convergir e dilatar-se, que a analogia desempenha a sua natureza erótica. Este erotismo é o expoente do que Paz (1994, p. 392-393) chama de atração apaixonada; que vem assumir uma metáfora das trocas, uniões e separações. É neste jogo erótico da linguagem que as poéticas se arvoram.

No caso da ficcionalidade literária, englobando a poesia, a prosa e o drama, através da comunicação intensa e apaixonada entre autor/leitor ou autor/leitor/espectador, a analogia se faz processa de forma plena. Ela funciona com a língua da *poïesis* utilizada para estabelecer o diálogo poético (no seu mais amplo sentido) entre tais interlocutores. A fim de que, ao se relacionarem, um comungue da essência do outro, experimentando através da troca de instâncias sensíveis, ser apenas um.

Assim se processa a particularidade erótico-discursiva de suas relações. Puro erotismo dos sentidos e da linguagem em íntima comunhão através da arte. Comunhão esta, que traduz a essencialidade das aspirações românticas, do seu desejo de liberdade, e do seu espírito apaixonado. O espírito, cujas paixões transformaram a história do homem, a sabedoria, a linguagem e a arte. O Romantismo foi sem dúvida a semente de toda a modernidade e pós-modernidade.

Na perspectiva da argumentação que fazemos do Mal, os arroubos do espírito romântico, marcados pelo desafio às tradições e pelo incentivo à liberdade de pensamento e criação, contribuem decisivamente para o enfoque – e recorte das motivações e finalidades – com que abordamos o Mal enquanto um sistema

representacional performativo. Abarcando um conjunto de desvios, rupturas e transgressões.

Circunstâncias estas, que não hesitam em entregar-se ao expurgo da auto-revelação, do desnudamento, e da expiação; recorrendo a violentas e multifacetárias formas de delação – dentre as quais, a crueldade, a fúria colérica, as subversões e perversões de todo tipo, e outras contundentes ferramentas. Todas elas dispostas a vasculhar o sem-limite da natureza humana, o horror, o absurdo e o in-crível. Somando-se ao eterno hiato da falta de um sentido factível para a existência humana, transubstanciando este universo plural de contingências problematizantes, fazendo uso da performatização artístico-transgressora da miserabilidade, da dor, do desespero, da solidão, da loucura, da morte, do vazio, e do silêncio inabalável que norteia a concepção da ideia de todo e qualquer Deus.

Assim sendo, a performatização do Mal assume uma via contradiscursiva que articula uma série de transvios multifacetados, pelos quais as suas ações performativas afrontam o discurso impositor e moralizante das sociedades modernas. É através deste seu jogo performativo que se dá a inversão dos termos, o lance certo, a tomada de assalto, o golpe preciso e terminal; tanto em relação a pôr fim e termo quanto a sua própria finalidade de investidura. A contundência do seu impacto se determina na extensão e no in-tensionamento de sua dramaticidade.

Daí a efetividade dos seus extremos e os contornos de sua natureza tensionada, intensa e intencional. Que de forma manifesta, assume uma via de ação desviante e propensa a desestabilizar, abalar, e implodir performativamente as estruturas de todo um conjunto de modelos comportamentais opressores, diretrizes éticas excludentes, e valores morais padronizados, preconceituosamente racistas e fascistas.

Valores que são convencidos, instituídos, e impingidos pelas instâncias detentoras do poder, através das múltiplas vias ideológicas de sua dominação; que, por sua vez, são ditadas pela normatividade dissimulada da opressão, espoliação, e violação indiscriminada da dignidade de indivíduos e contextos, estigmatizados como diferentes, excluídos, ignorados e subjugados; os quais acabam sendo as maiores vítimas dos abusos de sua cobiça.

Eis, portanto, o território onde o mal real choca o ovo de sua podridão. Aquele que se define na maldade, na injustiça, na maleficência, e na maledicência oportunista. E sendo assim, não se pode negar, que é na direção deste mal real, que as estratégias discursivas do Mal performatizado acabam apontando o alvo do seu ataque estético-filosófico. E fazendo da literatura um dos mais propícios e eficientes campos de batalha para as investidas de suas ações transgressivas, como também, conscientizadoras e reveladoras de verdades inauditas.

Na apresentação de sua obra ensaística *A Literatura e o Mal* (1957), o filósofo e escritor francês Georges Bataille (1897-1962) afirma que:

A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal – uma forma penetrante do mal – de que ela é a expressão, tem para nós, creio eu, um valor soberano. Mas esta concepção não impõe a ausência de moral, mas exige uma “hipermoral”. (BATAILLLE, 1989, p.9-10). (Grifo do autor).

Seguindo a orientação desta “hipermoral”, ao longo do desenrolar das explicações que se seguem a sua citação, Bataille (1989, p.10) define a literatura – antes de qualquer conceituação prévia –, como sendo, essencialmente, uma “comunicação”. Um chamado, o alerta de um grande perigo; provido de forças potenciais, que regem a condição de “comunicação intensa”, própria do dialogismo que lhe é intrínseco.

Na sua perspectiva quanto ao papel do Mal na arte literária, Bataille destaca a seguinte constatação de um sentido da literatura, durante a sua única entrevista para a televisão, exibida na ocasião em que o seu livro supracitado teve a sua primeira edição publicada.

Ela certamente é um alerta. Ela afirma que o perigo existe, embora que, uma vez que você percebe este perigo, você tem boas razões para confrontá-lo. Em minha opinião, é importante confrontar o perigo que é a Literatura. E penso ser um perigo muito grande e real, e que você não é um homem se não confrontar este perigo. E penso que na literatura nós podemos visualizar a perspectiva humana em sua totalidade. Porque a Literatura não nos deixa, não nos permite viver sem encarar a natureza humana sob o seu mais violento aspecto. Basta lembrar as tragédias, Shakespeare, etc. Há vários exemplos deste tipo. E finalmente, a Literatura nos possibilita perceber o pior, e a aprender como confrontá-lo, e como superá-lo. (BATAILLLE, 1958).

A partir desta contextualização, a moral que lhe é associada – a hipermoral –, não pode ser arbitrária, mas sim partidária, daquilo que ela se propõe a comunicar

de forma intensa. No horizonte da hipermoralidade apontada por Bataille, esta moral se desloca dos seus domínios formais, e se projeta além de suas barreiras moralizantes, repressoras e castradoras.

Em um texto de nossa autoria intitulado *Poética da Errância & Geografia da Perdição* (2011), nós fazemos algumas considerações acerca das circunstâncias éticas no que diz respeito às condições de produção da ficcionalidade literária, tomando como referência as ideias levantadas por Bataille.

Uma ética do discurso literário, sob esta perspectiva, estaria ligada a uma adequação da moral às exigências do próprio universo ficcional em que ela se estabelece. Na literatura, não temos como deixar de admitir. Tudo está ali bem às claras no papel. Ela própria denuncia-se. “A literatura não é inocente”, dispara Bataille, “e, culpada, ela enfim deveria se confessar como tal”. (LIRA, 2011, p.27).

Esta culpa da literatura remete ao fato de ela carregar o “mal penetrante” que ele nos fala. Uma ferramenta performativa genuína de cisão, de corte, de transgressão e ruptura, que nos coloca frente às particularidades da natureza humana e da pluralidade de suas manifestações espirituais, morais, culturais e artísticas.

Entretanto, para conduzirmos tal enfoque, gostaríamos de classificar ou, melhor dizendo, compartimentar algumas formas e estruturas de como a representação deste Mal se manifesta, quais as faces que ele assume, quais os caminhos que ele trilha, quais as vozes que ele faz falar, e quais os discursos que ele profere através da literatura. Destacamos aqui, entre tantas, algumas figuras exponenciais, cuja seleção do seu conjunto nos auxilia a ter uma visão geral das diferenciações que procuramos abordar.

Historicamente, definimos o marco desta seleção representativa de escritores a partir do final do século XVIII, quando vemos surgir a presença de Donatien Alphonse-François de Sade (1740-1814), o Marquês de Sade, umas das personalidades mais extremadas da história da literatura. No ritmo furioso de suas palavras urdiam-se efeitos implacáveis. A apresentação que o poeta vitoriano Algernon Swinburne (1837-1909) faz de Sade nos dá a chance de vislumbrar quão contundente era a sua presença, assim como era feroz o seu discurso.

Em meio a toda esta ruidosa epopeia imperial vê-se a resplandecer esta cabeça aniquilada, este grande peito sulcado de raios, o homem-falo, perfil augusto e cínico, esgar de titã pavoroso e sublime; sente-se circular nestas páginas malditas como que um arrepio de infinito, vibrar sobre estes lábios abrasados como que um sopro de ideal tempestuoso. Aproximem-se e ouvirão palpitar nesta carcaça suja e sangrenta, artérias da alma universal, veias grossas de sangue divino. [...]. Então verão se destacar sobre esta sombra um fantasma imenso, resplandecente, inexprimível; verão despontar acima de uma época semeada de astros a figura enorme e sinistra do Marquês de Sade. (SWINBURNE apud BATAILLE, 1989, p.91).

O Marquês de Sade é dotado daquilo que Bataille chama de “frenesi sádico”, uma apropriada correlação entre um sentimento de extremo prazer e todo o mal que faz jus à adjetivação dada ao seu nome. A atitude máxima de seu discurso foi empenhar a sua arte e o seu talento na criação de uma obra direcionada exclusivamente para a destruição e o aniquilamento brutal e vergonhoso do homem. Bataille (1989, p.104) afirma que:

[...] o que mais decididamente o atraiu, foi enumerar até o esgotamento, as possibilidades de destruir seres humanos; de destruí-los, e gozar ao pensamento de sua morte e de seu sofrimento. Fosse a mais bela, uma descrição exemplar, teria tido pouco sentido para ele. Só a enumeração enfadonha, tinha a virtude de estender diante dele o vazio, o deserto, ao qual aspirava seu furor (e que seus livros estendem ainda diante daqueles que os abrem).

A brutalidade expressa em seu discurso literário é proporcional ao tamanho do vazio e do deserto que ele não consegue se livrar, e da total incapacidade de comunicação sincera com o Outro, com o todo, e principalmente com os abismos de si mesmo. Daí a fúria e originalidade de seu discurso artístico.

Bataille (1989, p.104-105) ainda ressalta, fazendo uma apreciação sobre a forma de composição de sua produção literária.

Este homem que em carta é instável, divertido, sedutor ou violento, apaixonado ou engraçado, capaz de ternura, talvez de remorso, se limita em seus livros a um exercício invariável, em que uma tensão aguda, indefinidamente igual a si mesma, se desprende desde o início das preocupações que nos limitam. Somos desde o início perturbados por arrogâncias inacessíveis. Nada resta do que hesita, do que modera. Num furacão sem apaziguamento e sem fim, um movimento leva invariavelmente os objetos do desejo ao suplício e à morte. O único termo imaginável é o desejo que o próprio carrasco poderia ter de ser a vítima de um suplício.

O tipo de auto-exclusão que Sade experimenta, quanto a uma padronização conformista da humanidade, foi certamente um dos mais radicais distanciamentos das centralizações do cânone da literatura ocidental. O rasgo – sem chance ou possibilidade de remendos ou cicatrização –, promovido pela sua literatura, expõe cruamente o homem frente a suas mais sórdidas vontades e investidas, e os faz experimentá-las através do seu discurso literário.

O Mal identificado na obra de Sade – repleta de rompimentos e empenhos de transgressão absoluta – deflagra performativamente um ato invertido de clamor humanista. A tensão maximizada dos efeitos de sua performatividade negativa opera como um alerta de tremendas periculosidades. Desta forma, ele as delata ao passo que as localiza nos extremos de suas circunstâncias. Ao representa-las ficcionalmente, ele as deflagra como se as abatesse, como se as libertasse de si mesmas, ao um ponto de que ele próprio, e os seus leitores, possam livrar-se delas, ultrapassa-las e exorciza-las.

O extremo daquilo que se convencionou chamar de sadismo indica, de forma inversa, o máximo de um sofrimento que se procura evitar ou superar. A particularidade desta catarse “maldita” aponta para o inverso da negatividade que propaga.

No seu discurso, age uma força contraideológica de protesto, de revolta, de ataque, de postura contrária a inúmeras injustiças e crueldades veladas, ou mesmo declaradas e defendidas. Nas instâncias alegóricas de sua “sordidez” artística, há um clamor de liberdade quase infantil, denunciando que, por trás de toda aquela parafernália de malignidade discursiva, está apenas uma criança que grita, chora, e se debate, por achar injustas e inadmissíveis as regras de um jogo que ela é obrigada a jogar. É acima de tudo, um ato de oposição libertária, aonde o humano se permite lançar-se ao extremo mais distanciado de toda uma maquinaria ideológica e moralizante que o escraviza. É através do viés deste ato máximo de clamor libertário, por onde escapa a propagação de um bem velado.

Outra figura representativa da aplicação extremada do tal “mal penetrante”, classificado por Bataille, é Isidore Lucien Ducasse (1846-1870), o Conde de Lautréamont. Em uma análise sobre o seu livro *Os Cantos de Maldoror e Poesias* (1868), Jorge de Sena (1979, p.13) condensa os esforços da sua criação artística, afirmando que ele surge como um artista inovador, cuja lição não foi ainda absorvida

pela poesia moderna. Alguém que do horror e da crueldade, constrói corajosamente uma visão do inferno, e, ao construí-la, nos ensina a voar sobre o abismo. E ainda destaca algumas características estruturais de sua literatura, que dialoga com a dramaturgia de João Denys.

O insólito das imagens, o absurdo transcendente das metáforas, a visão de um mundo animalizado, sádico e sinistro, que tanto e justamente atraíram os surrealistas como exemplo de um subconsciente em liberdade, e em revolta contra um mundo cruel, injusto, e desprovido de sentido moral, são na verdade expressão de uma juvenil personalidade, embebida de cultura e de solidão, que ataca a tradição literária e a visão do mundo como ordem transcendente, usando as mesmas armas da retórica, que haviam servido a propagá-las e defendê-las, mas levando essas armas ao absurdo, desmascarando o intenso vazio da sociedade humana e das palavras com que ela se engana a si mesma na contemplação do nada. (SENA in: LAUTRÉAMONT, 1979, p.9).

Gostaríamos de localizar a obra de João Denys em relação às referências feitas ao Marquês de Sade e ao Conde de Lautréamont, quanto ao uso deste Mal performativo. Por toda a obra de Denys, este tipo de performatização se faz presente. Daí o corte tão contundente, e o acesso a um contingente de forças limítrofes, subterrâneas, veladas, trazidas à tona e experimentadas na produção de sua dramaturgia.

Se detectamos algo de sádico em sua obra, a circunstância deste sadismo está diretamente relacionada com a ideia da proclamação indireta de legítimas aspirações humanistas e libertárias, que apontamos não apenas na obra de Sade, como também na de Lautréamont. Alguns momentos de intensa brutalidade e ação violenta, transcorridas em algumas cenas dos textos dramáticos de João Denys, dialogam diretamente com a “ordenação religiosa” que Bataille aponta na atitude artística de Sade. Ele assim o faz como uma alegoria de colocação do espírito humano diante de um mistério divino e inalcançável, pondo-o à prova de seus limites extremos, com a finalidade de libertar-se deles.

Mas em que se baseia esta “ordenação religiosa” do fazer literário de que nos fala Bataille? Em busca de um suporte para esta resposta, recorreremos às ideias singulares da filósofa, escritora, e poeta russa Lou Andreas-Salomé (1861-1937),

amiga, confidente, e partidária das ideias de seus companheiros inseparáveis Friedrich Nietzsche e Rainer Maria Rilke. Segundo Andreas-Salomé (1985, p.9):

Nossa primeira experiência é de modo notável uma desapareição. Momentos antes nós éramos um todo indiviso, todo o ser estava inseparável de nós; então somos impelidos a nascer, tornamo-nos um pequeno fragmento que deverá esforçar-se, doravante, para não sofrer reduções cada vez maiores, para afirmar-se perante o mundo adverso extremamente amplo, no qual, por termos deixado nossa plenitude, caímos – agora despojados – como num vazio. Assim, vivencia-se primeiramente como que algo já passado, uma rejeição do presente; a primeira “recordação” – assim a chamaríamos mais tarde – é, ao mesmo tempo, um choque, uma decepção pela perda daquilo que não é mais, e alguma coisa de um saber que se vai desenvolvendo, de uma certeza de que ainda teria que ser.

No universo real em que “desaparecemos” ao nascer, ou na crueldade que somos arrancados do todo indiviso; e ainda, na desoladora queda que sofremos ao sermos forçados a abandonar a “plenitude” de uma unidade antes indissolúvel, as palavras de Andreas-Salomé estende a mão ao doloroso engatinhar do homem até aprender a se colocar em cima das próprias pernas, e tentar compreender: o chão que está embaixo dos seus pés, a abóbada azul infinita que o contempla das alturas, e a gramática alucinante que orchestra a rapsódia plural da comunhão e intersecção de tudo aquilo que se manifesta ao seu redor.

Pela total impossibilidade de transparência no entendimento da origem e razão de todas estas manifestações, o homem se debate nas aflições próprias de sua incompletude original, que nasce junto com ele, e que o acompanha desde os primórdios da humanidade. Salomé afirma que este é o grande problema da “infância” do homem.

E também o de toda primitiva humanidade, pois nela continua a manifestar-se um sentimento de dependência do universo, ao lado das experiências da crescente conscientização: como uma poderosa lenda de participação inalienável à onipotência. E a humanidade primitiva sabia conservar-se nessa crença com tal confiança que a totalidade do mundo da aparência parecia subordinada a uma magia acessível aos homens. A espécie humana guarda permanentemente algo dessa descrença na validade universal do mundo exterior, que outrora parecia formar com ela um único e mesmo indiviso; continuamente ela lança uma ponte sobre esta fenda aparecida em sua consciência, com a ajuda da fantasia, se bem que esta também tenha que adaptar precisamente o modelo de suas emendas divinas a esse mundo exterior, cada vez mais consciente. Esse mundo “acima” e “ao lado”, essa duplicata imaginária – chamada para encobrir o

que de problemático foi sucedendo com a humanidade – o homem chamou de sua religião. (ANDREAS-SALOMÉ, 1985, p.9-10).

É dos preceitos que levam a esta ideia de religião que ela tece a sua arte e a sua poesia, e que aqui remetemos a tal “ordenação religiosa” levantada por Bataille. É na tentativa de preenchimento desta lacuna inexorável, “desta fenda aparecida em sua consciência”, que o homem vai se construindo, se encontrando, se reconhecendo, se adorando, se odiando, se desconstruindo, se recriando, e empreendendo os mais extraordinários “esforços para não sofrer reduções cada vez maiores”. Como se lutasse para recuperar um tempo germinal em que pudesse restituí-lo ao indiviso absoluto do qual ele foi expulso e jogado na adversidade da vida.

Mas com o advento das duas grandes guerras mundiais que sacudiram o século XX, o nosso sujeito criador fraturado, por fim, se esfacelaria. O excesso de violência e destruição acabaria com todas as premissas de esperança e colocaria todas as crenças contra a parede. Nada mais se justificava. O sentido que se procurava dar à realidade constantemente se esvaía. Tudo parecia demasiado irreal para ser creditado como realidade. E a arte literária, como todas as outras artes, teve de procurar caminhos para se reerguer destes escombros. O sujeito criador, agora esfacelado, precisava novamente de outros caminhos para se recriar no seu objeto.

O esfacelamento deste sujeito, tanto no período entre guerras, quanto no pós-guerra foi outro momento decisivo para a proliferação de uma série de movimentos artísticos e literários, que procuravam desenhar este novo mundo, que buscavam se afirmar. Foi o período dos, assim chamados, Manifestos, através dos quais se fazia ouvir as vozes de inúmeros grupos de artistas em defesa de suas causas, ideais, e principalmente, de suas novas formas de expressão.

E com a arte dramática não seria diferente. Em sintonia com as aspirações dos artistas representantes de várias áreas de expressão, o teatro também comungava de uma marca que era comum a todos eles: o desejo de renovação. A dramaturga, pesquisadora e crítica brasileira Maria Helena Kühner (citada anteriormente neste trabalho por fazer referências à obra de Joaquim Cardozo)

acentua que segundo a dialética própria da História, os valores que surgem com as novas necessidades trazem de início o cunho da negação.²¹

Kühner acrescenta que esta negação é expressa através de atitudes conflituosas como a ansiedade das pressões que ameaçam o sujeito criador a partir da segunda metade do século XX, o qual enfrenta um “sentimento trágico diante do desaparecimento de certezas fundamentais”²². Asseverando que tal sentimento não poderia deixar de acometer o teatro, Kühner sintetiza o reflexo desta busca por renovação como um denominador comum de toda a dramaturgia moderna. Para dar suporte as suas ideias, ela recorre ao pensamento de John Gassner e Robert Brunstein. Segundo Gassner²³, o drama moderno nasceu da rebelião e foi embalado pela crítica. E de acordo com a afirmação bastante esclarecedora de Brunstein²⁴, o protesto é a energia que impulsiona o teatro moderno, tal qual a fé impulsionou o teatro no passado.

6.2 A CRUELDADE DEFLAGRADA DO DRAMA: MORTE E TEATRO

A ideia da morte sempre esteve vinculada ao teatro, a ponto de alguns artistas determinarem o teatro como uma arte da morte. Jean Genet, por exemplo, dizia que qualquer teatro deveria ser construído perto ou dentro de cemitérios, como podemos ver neste trecho de um dos seus preciosos textos curtos, intitulado *A Estranha Palavra*²⁵.

Aos futuros urbanistas pediremos que dotem a cidade de um cemitério onde se continuem a meter os mortos, ou prevejam um columbário inquietante, de linhas simples, mas imperiosas, e ent

ão ao pé dele, para resumir, na sua sombra, ou entre túmulos, se edificará o teatro. Vê-se onde quero chegar? O teatro ficará situado o mais perto possível, à sombra verdadeiramente tutelar, do local onde guardamos os mortos ou do monumento ímpar que os digere. (GENET, 1988, p.30).

²¹ KÜHNER, Maria Helena. *Teatro em tempo de síntese*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1971, p.15.

²² ESSLIN, Martins. *Teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1968, p.346.

²³ GASSNER, John. *Rumos do teatro moderno*. Rio de Janeiro: Ed. Lidador, 1965, p.39.

²⁴ BRUSNTEIN, Robert. *O teatro de protesto*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1967, p.444.

²⁵ *A Estranha Palavra* faz parte de uma coletânea de textos curtos de Jean Genet, intitulada *A Criança Criminosa*, que é título de um dos textos contidos no livro, publicado pela Hiena Editora, uma editora portuguesa de referência por publicar autores ditos “malditos” e, portanto, tendo editado verdadeiras preciosidades da literatura moderna.

A máxima de Heráclito “viver de morte e morrer de vida” se adequa tanto ao estilo e processo de criação artística de Jean Genet quanto a sua experiência de vida. O momento é envolvimento recíproco e contraditório do antes pelo depois; somos ainda o que vamos deixar de ser e já somos o que seremos. Vivemos nossa morte, morremos nossa vida; assim como assevera Jean-Paul Sartre. E afirma que Genet carrega no coração um velho momento, que nada perdeu da sua virulência, vazio infinitesimal e sagrado que termina uma morte e começa uma horrível metamorfose. Eis o enredo do “drama litúrgico” de Genet. Um menino morre de vergonha, em seu lugar surge um marginal, e o marginal será possuído pelo menino. Houve morte – só isso. E Genet não é mais que um morto.

Tudo está na iminência de morrer no teatro. Tudo no teatro se resolve no instante da cena. Assim como as mortes mínimas que estão ocorrendo a todo instante. Daí a sua força de apreensão da vida; de condensação da vida no horizonte do espaço cênico. Morte e vida no teatro são sinônimos. Como diz Louis Jovet:

O teatro é uma arte viva, sem permanência, extemporânea, que é preparada, ordenada e executada de imediato como uma experiência química ou uma batalha. Tudo o que se pode dizer antes ou depois do ato – o jogo – antes ou depois da realização da representação, é incerto ou relativo [...]. Antes é cedo e depois é tarde demais para falar.²⁶

Mas a ideia da morte que impregna o teatro em muitas de suas circunstâncias não está associada à morte enquanto extinção, destruição ou aniquilamento. Assim como afirma João Denys, ao analisar o teatro de Joaquim Cardozo: “O Teatro de Cardozo é um teatro da morte. Não a morte destruidora da vida e das ideias; não a morte apartada da vida [...], mas a morte inserida na vida e propiciadora de vida”.

Em uma das sessões da obra ensaística sobre o teatro de Joaquim Cardozo, João Denys discorre magistralmente o seu posicionamento sobre a relação entre o teatro e a morte.

²⁶ Epígrafe de abertura do livro *Sobre o Trabalho do Ator* com autoria de Mauro Meiches e Sílvia Fernandes, publicado pela Editora Perspectiva em 1988, dentro da Coleção Estudos.

O teatro é a arte da morte, não no sentido restrito e destruidor [...], porém em sentido mais amplo e poético. É a atividade artística em que a morte se manifesta no ato poético de se representar. Lidando com a morte, o teatro assegura o seu duplo e o reverencia: a vida em sua transitoriedade. Na condição de poesia viva, enquanto fisicalidade, corporalidade em movimento, ação e instantaneidade. Representar cenicamente uma personagem, não importa por quais técnicas (antigas ou contemporâneas), significa dar *anima*, entusiasmar, num instante, um fantasma, um outro, um distante, um adormecido em sua virtualidade. Para que isso ocorra é necessária uma troca simbólica com a morte. Para dar vida, morre-se e neste morrer engendra-se vida nova. Os autores, atores e encenadores, ao criarem e recriarem as suas personagens passam por uma experiência análoga a da morte. Essa experiência é semelhante ao sonho, à embriaguez, à loucura, ao orgasmo, ao êxtase, à criação poética. (LEITE, 2003, p.71-72). (Grifos do autor)

A explanação poetizante da visão de João Denys acerca da comunhão entre o teatro e a morte corresponde a toda aquela efusão libertária e extremada da qual falamos no item anterior, que vinha se formulando com mais intensidade desde o Romantismo, e explode ao longo da modernidade e da pós-modernidade.

Esta pulsão do artista ser um homem que não pode se conformar com a renúncia à satisfação corrobora um pensamento de Sigmund Freud (apud COHEN, 2002, p.37) de que “toda a arte é o desenho do desejo. O artista dá vazão a seus desejos eróticos e fantasias [...]. A obra de arte se caracteriza pela transgressão, por não obedecer à gramática”. Ou seja, por não se deixar vencer pela conformidade de limites e barreiras que ameacem represar o seu vigor libertário e demolidor.

Na trilha desta efervescência nos deparamos com a figura perturbadora de Atonin Artaud (1896-1948), citado anteriormente neste trabalho no item 3.2 ao abordarmos o texto *Deus Danado* de João Denys. Inclusive, utilizaremos como elo de introdução, o que Denys nos fala sobre Artaud em sequência à explanação feita sobre a relação entre o teatro e a morte, citada logo acima.

De acordo com Denys (2003, p.72), “Artaud é sem dúvida, entre os seres que viveram o teatro, aquele que experimentou, em todas as latitudes, no corpo, na alma, na cultura e na sociedade, os tentáculos, violências e carícias da morte”. Dilacerado, disperso em um dualismo que o separa em uma divisão interminável; dividido entre a alma e o corpo; o bem e o mal; a percepção e a representação; o reino de Deus e o reino do mundo; o pecado e o prazer; enfim, entre uma

proliferação de contrários cuja proposta permanente era a cisão e a ruptura radicais, Antonin Artaud procurou avidamente por uma saída.

Algo que deveria passar por uma ligação do ser inteiro a si mesmo e às leis das coisas do mundo; pela descoberta de um modelo de cultura fascinante, implodida por uma força de unificação que se reproduziria a todos os níveis e a todos os instantes. É então, que Antonin Artaud lança o seu manifesto do Teatro da Crueldade.

Trata-se, portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com o objetivo de tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana. Mas nada disso pode servir se não houver por trás desse esforço uma espécie de tentação metafísica real, uma invocação de certas ideias não comuns cujo destino é exatamente o de não poderem ser limitadas, nem mesmo formalmente esboçadas. Essas ideias, que roçam na Criação, no Devenir, no Caos e que são todas de natureza cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio em relação ao qual o teatro se desacostumou. Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos.²⁷

A proposta apresentada pelo manifesto do Teatro da Crueldade é antes de tudo um grito lacerado de amor à vida e pela salvação do homem abandonado pelo próprio homem, o seu duplo, e por um Deus que não mais lhe acolhia. Há um sentimento de restauração que subjaz o manifesto de Artaud; e diz respeito a uma restauração não apenas do Teatro, mas sim da própria condição humana e das suas relações com o outro, com a natureza, com as coisas e com o desconhecido que se esconde por trás da máscara do divino.

A crueldade gritada por Artaud é um dos mais contundentes levantes da voz contradiscursiva, que procura romper com as estruturas estabelecidas, não só para a arte, mas para a própria vida, como um esforço de redenção e salvação do espírito humano através do teatro, ou seja, da arte. Podemos ver isto claramente a partir do trecho que citamos a seguir, em que detectamos um paralelismo notório com os nossos preceitos de uma performatização, a partir da necessidade de ressignificações da própria natureza do teatro em busca de novos sentidos:

Pretendemos basear o teatro antes de mais nada no espetáculo e no espetáculo introduziremos uma nova noção do espaço utilizado em todos os planos possíveis e em todos os graus de perspectiva, em profundidade

²⁷ Extrato retirado do Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade. Esta versão consta do livro *O teatro e seu duplo*, publicada pela Editora MAX LIMONAD LTDA. 3ed. 1987. p.115.

e em altura, e a esta noção virá se somar uma ideia particular do tempo acrescida à do movimento:

Num dado tempo, ao maior número possível de movimentos, acrescentaremos o maior número possível de imagens físicas e significações ligadas a esses movimentos.

As imagens e movimentos empregados não existirão apenas para o prazer exterior dos olhos e dos ouvidos, mas para o prazer mais secreto e proveitoso do espírito. (ARTAUD, 1987, p.156).

As significações ligadas ao deslocamento dos movimentos e das imagens empregadas remetem a um certo tipo de destemporização somada a uma desterritorialização de componentes estruturais. Visando, desta forma, uma reconfiguração radical dos próprios mecanismos de produção dos efeitos pretendidos; que ultrapassam as fronteiras formais e superficiais (“o prazer exterior dos olhos e dos ouvidos”), e adentram, ou melhor, performam um salto dialético e desterritorializante capital, ao lançar-se na mais essencial das vertigens (“o prazer mais secreto e proveitoso do espírito”).

A metodologia de um teatro da crueldade, ou talvez fosse melhor aplicar a expressão “pedagogia da crueldade”, como vimos na citação de Artaud no item 3.2, toma, ao mesmo tempo, como método e técnica, o flagelo. Através do qual, sociedades se liquefazem, ordens desmoronam, valores éticos e morais se desviam, fracassa a psicologia; enfim, implica em uma desconfiguração totalizante. Uma dessignificação em todos os níveis. Efeitos que vimos em *Deus Danado* e *A Pedra do Navio*; e também veremos em *Flores D’América* e *Encruzilhada Hamlet*. É inegável a influência de Antonin Artaud no processo de criação artística de João Denys. Não apenas como dramaturgo, mas principalmente nas suas criações enquanto encenador.

Outra influência marcante na atividade criadora de Denys foi Samuel Beckett, como já mencionamos anteriormente no item 3.1, autor da máxima: “Nada é mais real que nada”. Beckett só vem a ter reconhecimento como dramaturgo aos 47 anos, quando da encenação de seu texto dramático *Esperando Godot* (1953), sendo um sucesso de crítica e de público, e tido como a pérola de sua dramaturgia, sendo uma das obras dramáticas mais significativas do século XX.

Na peça *Esperando Godot*, temos as personagens Vladimir e Estragon, marionetes sofredoras na terra de ninguém, em que tudo se repete, e teimam em esperar uma ajuda redentora que os salve de seus questionamentos e de si

mesmos. E desta ajuda somente lhes é dado o nada. O drama de Vladimir e Estragon é uma comunhão latente de grito e vertigem.

O poeta, escritor, crítico e tradutor Paulo Leminski, que traduziu para o português o romance *Malone Morre* (1951), condensa as características determinantes do universo ficcional de Samuel Beckett.

Talvez nenhum escritor do século XX apresente o ser humano nas mais extremas fronteiras de abjeção e precariedade como o pai de Godot. Os personagens de seus romances e peças são aleijados, paralíticos, moribundos; a humanidade no limite máximo da carência e da penúria, mais digna de nojo e asco do que de piedade ou pena [...]. Seu desespero não é daqueles que se curam com soluções sociais ou coletivas, no sentido de uma sociedade mais justa e mais construtiva. É uma desesperança integral, essencial, inspirada na decadência física do homem, na falta de sentido de todas as coisas e na certeza da morte. Beckett é um escritor de vertigens. Implacável, não acena para o leitor nenhuma luzinha de consolo [...]. É um desespero *metafísico*, por assim dizer [...]. A desesperança dos seus personagens é uma sensação pré-apocalíptica, o estado de espírito de uma Humanidade que acorda e dorme com a perspectiva da hecatombe nuclear, não importa a classe social a que pertença. (LEMINSKI, 1986, p.147-148).

6.3 O SUMIDOURO DAS VAPORAÇÕES FEMININAS: *FLORES D'AMÉRICA*

Os arquétipos femininos normalmente estiveram relacionados a elementos da natureza, da fertilidade, e conseqüentemente, da maternidade. Elementos como terra, pátria, nação, casa, lar, origem, chão, são comumente associados à figura da mãe, do assim chamado, o Grande Feminino, a Grande Mãe, remetendo diretamente ao referente que engloba tudo, que é a própria Natureza, como a grande propiciadora e provedora da vida.

Desde os arquétipos das deusas gregas, as mulheres sempre foram relacionadas a forças e elementos que dizem respeito a todos os aspectos da vida de um indivíduo dentro de uma comunidade que compartilhe valores socioculturais. Por exemplo, a deusa Atena que é associada à sabedoria, civilização, ação profissional, educação, justiça, cultura; ação profissional. Afrodite, associada ao amor e a beleza. Perséfone, deusa do mundo oculto, intuitiva e atraída pelo místico e espiritual. Artêmis, deusa da caça, associada à aventura e a busca de liberdade; e temos também Hera, a deusa da terra, mulher de Zeus, mãe dos deuses, mulher líder e governante, sempre ligada nas questões de poder e da família.

Estamos começando este item fazendo esta série de associações, porque o texto dramático *Flores D'América* (1998) de João Denys versa sobre o universo feminino da mulher sertaneja. O que de imediato, nos leva a fazer um recorte situacional que estabelece um elo entre a mulher e o meio. No texto dramático de João Denys, o recorte se dá a partir da mulher inserida na aridez miserável do sertão e do código do cangaço, e de toda uma especificação semântica, que emana desta dura realidade sociocultural e o conjunto de seus valores e práticas contextuais de suas comunidades.

A peça gira em torno de três personagens centrais: Dona América, a mãe; e suas duas filhas virgens, Maria da Soledade e Maria das Dores. Para seguirmos com as nossas especulações preliminares, como sempre procuramos fazer, antes de adentrarmos no universo diegético do texto propriamente dito, gostaríamos de fazer algumas considerações correlatas ao título da peça e da nomeação de suas personagens principais.

Como procuramos partir de uma perspectiva performativa de significações, parece-nos bastante sugestivo as sugestões de significados e sentidos que podem estar implicados na escolha de tais nomes. E já conhecendo a prática performatizante empreendida por João Denys, a partir da abordagem analítica dos textos anteriores, estamos cientes de que existe um espiral vertiginoso de fatores envolvidos na configuração performatizada, não apenas do título, como também das personagens que conduzem a ação da peça.

Segundo depoimento do próprio Denys, ao ser indagado sobre como surgiu a ideia e o motivo de escrever e, portanto, criar o texto *Flores D'América*, ele diz que:

É a peça mais complexa do ponto de vista da pesquisa. Apareceu um concurso e o concurso era fechado, a temática era Cangaço, aí eu pensei, eu vou fazer uma peça que não tenha nenhum cangaceiro, que não apareça nenhum homem, isso para mim era importante. Aí eu já podia juntar muitas histórias. Essa época eu bebia que só, e nos bares eu escutava muitas conversas. Eu fui pesquisando mesmo, lendo sobre o Cangaço, eu já tinha lido muito sobre o Cangaço, tinha muito material, tinha um livro, um famoso, que é um clássico, de orientação mais marxista, que é "Cangaceiros e Fanáticos", de Rui Facó, eram dois assim bem fortes, o outro era um mais romanceado, de um cearense, Nartan Macedo, esses me davam informações sobre nomes de cangaceiros, o universo das orações, essa mistura que é Cangaço, jagunço, de mistura com romeiro, fanáticos religiosos [...] Foi um sistema bem diferente de "Deus Danado" e de "A Pedra do Navio", mesmo sendo uma encomenda havia um ano, o concurso abriu por um ano, pra poder você preparar já que você ia

escrever sobre o Cangaço, eu fui durante esse ano todinho juntando material, escrevendo, anotando, fazendo listas e mais listas, listas de nomes, de título, algumas obsessões que retornavam, como a Igreja, dos hinos, dos cantos. Houve outra demanda, ali eu queria mostrar todo o reflexo do Cangaço, a partir de América, de suas filhas e da própria invenção.²⁸

Tendo situado o contexto em que surgiu as razões e motivações para escrever o texto, o que proporciona dados suficientes para iniciar uma abordagem teórico-metodológica, nós gostaríamos de apresentar anteriormente algumas correlações mais generalizantes, as quais pensamos ser um tanto pertinentes e sugestivas.

Estas correlações dizem respeito, inicialmente, ao nome da personagem principal, que inclusive faz parte do título dado ao texto. A associação de Dona América com a América, ou as Américas, continental, enquanto princípio de identidade e legitimidade. O que, de certo modo, dialoga com as questões relacionadas à legitimidade de um chão histórico e de uma identidade regionalista-sertaneja. No tocante às ações do discurso ideológico de uma determinada classe dominante e detentora do poder, que se acha no direito, não apenas de nomear identidades, mas como instituir valores e padrões que sejam úteis a seu projeto de dominação sociocultural, econômica, política e, portanto, ideológica.

Da mesma forma acontece na América. Quantas raças, tribos, etnias, comunidades setoriais, e qualquer tipo de identidades diferenciadas, vivem relegadas a um nível de esquecimento semelhante à invisibilidade. E quando há visibilidade, ela é proporcionada a um determinado preço a ser pago, que normalmente acontece através da submissão e subjugação às forças, na maioria das vezes, predatórias, utilitárias e injustas do mando.

Como vimos na abordagem feita ao texto *A Pedra do Navio* no capítulo anterior, este tipo de submissão *versus* o poderio do mando toma proporções extremamente desumanas. E no caso do texto *Flores D'América*, existe um elo evidente que subjaz estes mecanismos, transformando a personagem Dona América (e as suas flores que simbolizam florescimento e renascimento), juntamente com as suas filhas Maria da Soledade (correlata à Solidão) e Maria das Dores (correlata à

²⁸ Entrevista concedida a Rafael Almeida Pereira do Rêgo, publicada no editorial da revista *Repertório*, salvador, nº 22, p. 127-137, 2014.1

Dor e ao Sofrimento) em personificações metaforizadas de situações limítrofes da condição humana.

O que se caracteriza como uma das mais marcantes particularidades do estilo performatizador e contradiscursivo de João Denys, que personagens em condições limítrofes e submetidas ao mais execrável flagelo de proporções artaudianas, Denys encontra uma maneira de redimi-las e expurgá-las de qualquer malefício que as aflija. Seja qual for o preço e os sacrifícios que elas tenham de pagar ou enfrentar. Nem que seja através da própria des-realização e des-existência de si mesmas.

Flores D'América é um texto de ato único dividido em oito mistérios, que marcam o desenrolar de oito cenas, nomeadas em sua maioria por horas, por exemplo, *Horas Abertas*, *Hora Prima*, *Hora Terça*, *Hora Sexta*. Todos os blocos de mistérios, nomeados pela sua hora ou instância, inicia-se com uma rubrica de apresentação das cenas, sendo a primeira delas a mais extensa, pelo fato de situar o espaço cênico onde ocorrem as cenas. Muito parecido com a estrutura textual de *Deus Danado*, que é também um texto de ato único dividido em treze jornadas, cada uma nomeada diferentemente. E também contendo uma extensa rubrica de abertura, que também demarca o espaço cênico; da mesma forma que ocorre em *Encruzilhada Hamlet*, diferenciando-se na abertura do texto *A Pedra do Navio*, no qual, mesmo não havendo uma extensa rubrica de apresentação, tem uma longa fala de A Velha Dona do tempo, que como uma das parcas gregas, anuncia o universo cênico que se abre em sua apresentação, como a abertura de uma cortina reveladora.

Que adentremos no Primeiro mistério de *Flores D'América* no ritmo do badalo de suas horas abertas.

Horas Abertas

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

muito antigo com os ponteiros arrancados e o pêndulo sempre em movimento.

Na completa escuridão escuta-se o barulho atormentado da máquina de costura de Dona América. A luz cegante do meio-dia invade lentamente a sala. Dona América usa um longo vestido preto de mangas compridas e óculos com a lente direita opaca. Ela costura um imenso manto azul que se espalha na mesa e se derrama pelo chão. De fora vem um grito atormentado de terror que a faz parar o trabalho. Pela porta central aparece Soledade, aos berros, enlouquecida, em trajes de Nossa Senhora (usando meia-máscara de dor), segurando em suas mãos ensanguentadas a cabeça da jumenta Benedita. (LEITE, 2005, p.27).

Quando lemos um texto dramático, seguindo os procedimentos inevitáveis do olhar performativo que processa em ação o que se lê como algo que se está fazendo acontecer. Nesta rubrica inicial de *Flores D'América*, digamos nos instantes iniciais do seu acontecimento, nós vemos brotar da morte escura que jaz no palco, ainda não iluminado, o resplandecer de uma “luz cegante” (não uma luz qualquer), que desvela a sala viva de uma casa.

Já no compasso ritmado do som da máquina de costura, nós vamos lendo/vendo um conjunto semantizado de elementos que vão nos informando – e vão se performando através do nosso olhar – em uma sala de uma casa sertaneja. Até então, nenhum elemento se apresenta com alguma estranheza ou diferenciação, além do fato de haver mais de uma máquina de costura, duas precisamente, que remete apenas à circunstância implícita de ter-se na casa mais duas pessoas. Porém, no compasso das horas abertas marcadas pelos pontos de costura, eis que emerge de fora da sala um “grito atormentado de terror”, aos quais se segue a entrada de uma jovem mulher “aos berros e enlouquecida”, e no mais, com “trajes de Nossa Senhora”, e agora sim, com uma “meia-máscara de dor” colada no rosto; e para o clímax da mais inesperada estupefação, esta mesma jovem carrega em suas mãos ensanguentadas a cabeça decepada de uma jumenta.

Ao assistir esta cena, presenciamos a total ressignificação performatizada de uma realidade diferenciada, que acabou de se formar no instante presencial em que ela ocupa o espaço cênico e transcorre no tempo ficcional. Não há a menor possibilidade de você cruzar na vida real com uma jovem usando uma meia-máscara de dor, vestida de santa, e carregando a cabeça ensanguentada de uma jumenta. Somente ali aquele acontecimento pode existir, naquele universo singular,

lavrado a partir de tal escritura cênica que estamos lendo/vendo, e naquelas condições desterritorializadas da realidade factual.

No prefácio da publicação do texto, intitulado *Um Universo Singular*, a dramaturga e crítica teatral Maria Helena Kühner (2005, p.14) anuncia:

E aquele universo começa a desdobrar-se ante os nossos olhos: o espaço confinado de uma vida agoniada em uma região em que “tudo vem a dar em nada”, que é o daquela mãe viúva, meio cega, sempre chamando pelos vinte filhos mortos, e que fez a promessa de manter “castas, virgens e santa” as duas filhas que sobreviveram e com ela ali vivem cumprindo essa penitência. O tempo, igualmente imóvel, que só passa nas folhas arrancadas da folhinha, mas não para as que estão ali costurando roupas, sem saber sequer para quem, mortalhas e mantos da Virgem.

Ao descobrir que uma das filhas, Maria das Dores, foi quem decepou a cabeça da jumenta Benedita – a sua mãe de leite –, e cujo facão ainda se mantém colado em sua mão, Dona América resolve decepar a mão de Das Dores. E em um dos momentos de revolta e fúria de Dona América pelo acontecido com Benedita, nós podemos detectar na tessitura do texto, que mesmo em instâncias tão limítrofes, a força poética do discurso dramático de João Denys permanece presente como uma tocha guiando o desenrolar das cenas:

Vinte machos pari! Vinte anjos enterrei! Vinte e uma barrigas com vocês. (*Pausa. Revoltada*) A trave negra da viuvez nos olhos, sozinha, sem homem nenhum perto de mim. A casa cercada por vinte covas. O povo pobre e de fé de Europa me arrodando na oração, na conversa, na água do buraco d'água. Meus peitos secos e vocês morrendo. Quase defuntas como seus irmãos. Se temem a Deus ou ao diabo, abram os ouvidos e tranquem (*apontando a boca com a peixeira*) a casa das palavras. (LEITE, 2005, p.35).

Dois aspectos estão presente de forma intensa no desenvolvimento de todo o texto: a Religião e o Cangaço. Não vamos nos ater diretamente no trato dado ao ponto de vista temático em nossa abordagem de *Flores D'América*, já que o nosso propósito se direciona mais para a questão dos mecanismos causadores e provocadores de efeitos performativos, dentro da perspectiva que estamos desenvolvendo ao longo de todo o trabalho.

Sem desmerecer a temática do Cangaço, nós vamos voltar a nossa atenção para os efeitos de cenas mais relacionadas ao forte clamor religioso, que chega a

assumir o papel de regulador da unidade dramática do texto. Na verdade, vamos abordar instâncias em que a própria religiosidade é transgredida ao máximo. Portanto, vamos focalizar a insurgência transcorrida no Quarto Mistério, quanto presenciemos a insurreição das duas filhas, Soledade e Das Dores, contra Dona América, em uma cena de extrema intensidade dramática, quando as filhas arrancam fora a cabeça da mãe.

Decididamente, sem diminuir a relevância das cenas de outras intensidades, João Denys alcança o primor de sua carpintaria dramática em cenas de tensionalidade extremada. Demonstrando, de forma exímia, como as influências advindas de artistas como Antonin Artaud, Pier Paolo Pasolini, Jean Genet, Samuel Beckett, etc., ganham forma e singularidade através do filtro de sua própria capacidade criadora.

Matinas

É o fim da noite. O dia quer nascer. Das flores e Soledade entram na sala de mansinho, cada qual com um lampião. Muito ágeis e silenciosas, cobrem todos os retratos da sala. Abrem e escoram a porta. Saem. Os passarinhos estão cantando. De fora, vêm os gritos das meninas. São gritos horríveis, bestiais, entremeados com palavras incompreensíveis. Relincham, rugem, berram. Soledade entra pela porta, aos prantos, e cai no centro da sala. Com um molho de chaves em cada mão, aperta-as com força contra a cabeça. Das dores grita lá fora.

SOLEDADE

(Perversa, entre dentes) Maledita! Sangue, sangue, cascavel, porca, porcalha, (urra) coisa suja, porcaria, veia, veia, cangote, estouro (relincha) cruz credo, fogo do inferno, arde, arde, arde, lama de sangue, (relincha) arranca, esfola, tripa, cangote, arranca. Arre! Arranca olho, corta orelha, arranca língua, tira o couro, quebra venta! Podre, temba, Lamec, careca, azougada! (Tira as mãos da cabeça e manipula as chaves grandes e velhas) errante, errante, setenta vezes sete, Irad, sete, sete, sete. Sela, sela. Ada, Ada, ferida, pereba, ira, nó, tirana, nó, vagabunda, pedra fugitiva, horas abertas, terra perdida, palmatória, marreca, cara macambira, carão, urtiga, cunannam, caçote, capuxu, socó, toitiço, quixaba, cachaço. (Numa longa dor) Maledita!

(Das Dores aparece na porta, erguendo a cabeça de dona América com a mão que lhe resta.)

DAS DORES

(No mesmo tom de Soledade) Maledita!!!

SOLEDADE

(Vendo o olho ainda aberto da mãe) Não! Horas abertas! Não, não, não! Não posso ver! É o fim! Vamos embora, errar terra, render mundo. Tô rendida!

DAS DORES

(*Possessa*) Sou maledita Luz com dor! Todas as dores do mundo! Espinho, veneno, dominada, terra maledita, ira, dó (*urra como um bicho ferido*), cabeça pesada, cabeça-dura amornando, gola cortada, decote pronto. Degola, toitiço, corta cachaço, talha pescoço, pica garganta, tora o cabelouro! (*Soluça baixinho*)

(*Soledade levanta-se em silêncio, enxuga o rosto e solenemente dirige-se para Das Dores e segura a cabeça de América com as duas mãos*)

SOLEDADE

(*Terna*) Coitada... (*Para das Dores*) Pode largar.

DAS DORES

(*Baixinho*) Tá agarrada! A mão não abre!

SOLEDADE

(*Ordenando*) Largue, das Dores, condenada!

DAS DORES

(*Num vagido, lentamente*) É o fim. Minha vida penitente. (*Solta a cabeça*)

(*Soledade leva lentamente a cabeça para a mesa de América*). (LEITE, 2005, p.75).

Esta ruptura extremamente violenta das filhas para com a mãe demarca um momento em que João Denys empreende um verdadeiro clímax de desestabilização no desenvolvimento da trama. Enfim, as filhas se livrarão do crivo dogmático e castrador de América, mas existe um paralelismo de ações e reações performatizadas, com o objetivo de causar uma dubiedade perturbadora quanto ao ato extremo de cortar a cabeça da mãe.

Ao ponto de colocar esta ação como a única saída para um corte de libertação, cuja reação do ato desencadeia uma explosão imediata e incontrolável de tamanha fúria represada pelas filhas, mas vai se alternando claramente com momentos de intenso pesar e autocondenação pelo ocorrido. Momentos que se vislumbra pelas indicações das rubricas e das falas subsequentes. Sem contar que João Denys não perde a oportunidade de acionar um recurso recorrente em sua obra, que poderíamos definir como um jorro semantizante, no qual ele profere um conjunto vertiginoso de termos próprios do universo sertanejo.

Recorremos mais uma vez a Maria Helena Kühner para reforçar a detecção destes singulares traços estilísticos na obra de Denys. Segundo Kühner (2005, p.19), ao falar da forma antinaturalista de construção da ação dramática de como as filhas se livram violentamente da mãe:

Talvez daí a escolha estilística do Autor, não se atendo a um teatro-espelho, ou a um teatro social, de protesto [engajado], que com sua análise redutora e intelectualizada, por vezes não dá espaço ao

desmesurado, ao heterogêneo, ao reversível. Nele poderiam ser descritas as contradições e ambiguidades que expressam a diversidade do social.

Acreditamos ser desnecessário explicar porque fazemos nossas as palavras de Kühner. E então, mesmo com a cabeça cortada, América retorna, a partir do Sexto Mistério, na Hora Sexta, para fazer jus ao seu nome e às suas flores.

AMÉRICA

(*Embriagada*) Nem uma, nem outra. São ervas e flores, o perfume dos meus amores. Hortelã de Conselheiro: bonina de Juriti e manjerição de Pensamento... Alecrim de Andorinha. Benedita de Mansinho, capim santo de Chumbinho, cajado de são José de Bem-te-vi. Açucena de Nevoeiro e espirradeira de Diferente e mastruz de Relâmpago... Angélica de Moreno, Jasmim de Azulão, bom dia de Barra Nova e saudade de Sabiá. Dália de Meia-Noite, margarida de Brilhante, rosa menina de Cajarana, bogari de Açucena, rosa prata de Beija-Flor e sorriso de Maria de Martírio... (LEITE, 2005, p.116)

6.4 SERTÕES VISCERAIS A *HAMLET* ENCRUZILHADO: GRITO E VERTIGEM

Para além do horizonte do Seridó – de onde emerge o imaginário ficcional da trilogia do Drama Seco –, a potencialidade criadora de João Denys experimenta, com a licença poética e liberdade criativa que lhe é inerente, adentrar novos caminhos e universos referenciais como fontes inspiradoras, e propulsoras para o exercício do seu talento. Não apenas adentrar, mas também desconstruir mundos, desterritorializá-los, performatizá-los, e reconstruí-los de acordo com os intentos de sua inventividade. Selecionamos uma destas suas experiências como marco de encerramento do capítulo final deste trabalho. E através do qual ele condensa todo o vigor de sua contradiscursividade.

Escolhemos o texto dramático *Encruzilhada Hamlet* (2009), ainda sem publicação, não apenas pelo fato de ser uma leitura livre (e não mais uma das inúmeras adaptações feitas a partir da obra original) da peça *Hamlet* (1599/1601) de William Shakespeare. Mas sim, e principalmente, por demonstrar a habilidade performativa e contradiscursiva de João Denys, aplicada nas ressignificações e reconfigurações com que ele desconstrói um referente universal paradigmático e que, enquanto transgressão de limites (retomando aqui uma interpretação sobre os pressupostos de Iser), vai performando os efeitos que se pretende imprimir no imaginário multifacetado construído pela releitura e ressemantização da fonte original.

Antes de adentrarmos nos domínios do texto propriamente dito, gostaríamos também de nos aventurar, fazendo um cotejo de alguns fragmentos contingenciais, construindo pontes, corredores, ou até mesmo encruzilhadas performativas, que tenham ligação e venham servir como uma ilustração da nossa leitura interpretativa acerca do que pudesse estar envolvido, ou relacionado, no processo de produção do texto.

Como o romance *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, a tragédia *Hamlet* de William Shakespeare é por várias razões um dos grandes marcos da história da literatura. Fazendo parte de um grupo seletivo de obras literárias que mudaram substancialmente os rumos da história e produção da literatura universal a partir do advento de sua criação.

No caso destas duas obras em especial, tanto a figura emblematicamente revolucionária de Dom Quixote quanto o espírito atormentado e escrutinador do jovem príncipe da Dinamarca plantaram sementes de mudanças significativas e fundamentais de várias naturezas, indo além da própria ficcionalidade.

Tanto para o papel do seu sujeito criador (ao longo dos séculos seguintes e reverberando até os dias atuais) quanto para o a forma como o espírito humano passa a se reconhecer a partir de então, cheio de fraturas e dúvidas quanto à natureza de si mesmo; e mais, quanto à aflição que brotava de interrogações perturbadoras que o afligiam. Tais como: qual o sentido e o porquê disto tudo? Da vida, do ser, do existir, do mundo e das coisas que o preenchem? E a maior de todas: qual seria o sentido da natureza humana, do Homem, dos seus mais intrincados e complexos sentimentos, e das suas mais vis atitudes.

A história do jovem príncipe e suas desventuras se tornaria em uma obra emblemática de um novo modelo de tragicidade, centralizada na subjetividade do personagem às voltas com os tormentos do seu espírito angustiado e questionador. Alguns possíveis indicadores de um *pathos* singularizado para este novo modelo trágico; e no caso da criação do personagem Hamlet, um novo modelo de dramaticidade monológica. Estes indicadores podem ser revelados através de alguns recortes do famoso solilóquio do personagem acerca do sentido da vida e da própria existência, que se seguem a umas das mais conhecidas enunciações da literatura universal: “To be, or not to be, – that is the question: – [...].” (SHAKESPEARE, 1996, p. 688).

A partir da máxima “Ser, ou não ser, – eis a questão: –” se segue uma série de ditames que vão pontuando quão vertiginosa se apresenta esta nova subjetividade. Entre outras, destacamos: “sofrer na alma o destino feroz”, o “mar de angústias”, “morrer...dormir...talvez sonhar”, as “dores do coração”, as “mazelas naturais”, a “sujeição da carne”, o “tumulto vital”, a “vida longa da desventura”, o “açóite e insultos do mundo”, a “afronta do opressor”, o “desdém do orgulhoso”, a “prepotência do mando”, o “amor humilhado”, as “delongas da lei”, o “fardo da vida servil”, etc. (SHAKESPEARE, 1988, p. 88).

Os ecos destes clamores hamletianos perpassariam por inúmeras gerações de poetas e escritores, cujas obras parecem fazer parte de uma mesma teia dialógica sobre as experiências de desnudamento do espírito humano, frente aos enigmas indecifráveis da sua condição de ser e estar no mundo.

Eis a grande encruzilhada na qual se encurrala o destino duvidoso, cruel e implacável de toda a humanidade. Não é sem motivo que o texto dramático *Hamlet* de William Shakespeare é tido como o lavramento estatutário da invenção do homem ocidental.

Guiados pela noção da grande encruzilhada para a qual convergem e se atravessam as condições que infligem e martirizam o destino e o coração do homem, nos propomos a arquitetar nas paragens deste texto um vislumbre desta encruzilhada. Fazendo isto através de algumas vozes e discursos que se complementam, ao passo que se afunilam na agregação do grito vertiginoso que as redime pelo expurgo libertário da arte.

A partir daquele conjunto de enunciados extraídos do solilóquio de Hamlet, muitos extratos de outras obras literárias poderiam dar continuidade ao tom dramático, monológico (centrado no Eu) e, porque não, confessional da fala de Hamlet. Entre tantos, começamos fazendo um breve cotejo, livre e entrecruzado, com recortes de dois poemas do poeta português Fernando Pessoa: *Tabacaria* (1928) e *Passagem das Horas* (1916).

Ao final do solilóquio, quando Hamlet profere para Ofélia: “Ninfa, em tuas orações / Sejam lembrados todos os meus pecados” (1988, p. 89), poderia se seguir:

Falhei em tudo.
 Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.
 A aprendizagem que me deram,
 Desci dela pela janela das traseiras da casa.
 Fui até ao campo com grandes propósitos.
 Mas lá encontrei só ervas e árvores,
 E quando havia gente era igual à outra.
 [...]. Em que hei de pensar? (PESSOA, 1980, p. 257).

[...]. Penso em que é que me ficará desta vida aos bocados, deste auge,
 Desta turbulência tranquila de sensações desencontradas,
 Desta transfusão, desta insubsistência, desta convergência iriada,
 Deste desassossego no fundo de todos os cálices,
 Desta angústia no fundo de todos os prazeres,
 Desta saciedade antecipada...
 Deste jogo de cartas fastiento... (Idem. p. 238).

Seja o que for, era melhor não ter nascido,
 Porque, de tão interessante que é a todos os momentos,
 A vida chega a doer, a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger,
 A dar vontade de dar gritos, de dar pulos, de ficar no chão, de sair
 Para fora de todas as casas, de todas as lógicas e de todas as sacadas,
 E ir ser selvagem para a morte entre árvores e esquecimentos,
 Entre tombos, e perigos e ausência de amanhã,
 E tudo isto devia ser qualquer outra coisa mais parecida com o que eu
 penso,
 Com o que eu penso ou sinto, que eu nem sei qual é, ó vida. (Idem. p.

239).

Seguindo os cruzamentos da arquitetura da nossa encruzilhada, adicionaremos alguns trechos retirados do livro de poemas da escritora e poetisa brasileira Hilda Hilst (1930-2004), intitulado *Amavisse* (1989), que em latim é uma das formas conjugadas do verbo amar, significando “ter um dia amado”. Dentre os tantos caminhos pelos quais poderíamos traçar um perfil da criação literária de Hilst, um nos interessa em especial: o que em inglês se denomina como *juggling of genres* (malabarismo de gêneros), denotando a flexibilidade em jogar com os gêneros, articulando a instalação de uma encruzilhada com a lírica, a narrativa e o drama.

Antes de concatenar os trechos selecionados da obra de Hilda Hilst que se seguirão aos extratos dos poemas de Fernando Pessoa (continuando a nossa proposta de tecer a contingência de uma “encruzilhada hamletiana”), faz-se necessário justificar a razão do enquadramento da poesia de Hilst no ato performativo desta costura discursiva.

No conjunto da obra de Hilda Hilst, encontramos uma evidente performatização de uma via negativa de dissecação poética; uma via mais cirúrgica, mais “ferida aberta”; uma geografia da cicatriz. No pequeno e curto livro *Amavisse*

(não chegando a sessenta páginas) – composto pelos poemas Amavisse, Via Espessa e Via Vazia – detecta-se uma síntese dos elementos temáticos mais representativos da obra de Hilst. Elementos que agrupamos no quarteto Amor-Loucura-Tempo-Deus.

O Amor, enquanto um dos temas mais utilizados pela literatura, sempre contou com uma enorme flexibilidade de articulações sub-temáticas, tendo a habilidade de se transfigurar, de se multifacetar através de uma grande diversidade de elaborações analógicas e reconfigurações de outros amores ressignificados. Além das prefigurações do amor romântico, que implica em uma necessidade de comunhão, desejo, paixão e erotismo; o amor, enquanto tema, tem a capacidade de ir muito além dos limites de si mesmo. A ação poética do verbo amar pode assumir várias funções. Estabelecer elos estreitos com outros verbos, como ser, sentir, experimentar, sofrer, gritar, vertiginar, etc.

Quando nos deparamos com a temática do amor na obra de Hilst – e no reverberar de suas múltiplas performatizações – somos remetidos, como que tomados de assalto, pelo eco das palavras proferidas por Albert Camus (1995, p. 29), ao dizer que “não há amor de viver sem desespero de viver”.

Que este desespero apaixonado pela vida, e a urgência dramática da precipitação de seu grito vertiginoso, marque o alinhavar desta junção das palavras de Shakespeare, Pessoa, e agora de Hilst, rumo às vias enredadas que nos conduzirão pela *Encruzilhada Hamlet*.

Porco-poeta que me sei, na cegueira, no charco
 À espera da Tua fome, permita-me a pergunta
 Senhor de porcos e de homem:
 Ouviste acaso, ou te foi familiar
 Um verbo que nos baixios daqui muito se ouve
 O verbo amar?
 Porque na cegueira, no charco
 Na trama dos vocábulos
 Na decantada lâmina enterrada
 Na minha axila de pelos e de carne
 Na esteira de palha que me envolve a alma
 Do verbo apenas entrevi o contorno breve:
 Écoisademorreredematarmastemsomdesorriso.
 Sangra, estilhaça, devora, e por isso
 De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora.
 É verbo? Ou sobrenome de um deus prenhe de humor
 Na péripia aventura da conquista? (HILST, 1989, p. 5)

E através do simulacro de irrespondíveis perguntas e experiências inauditas, encruzilhadas na voz de sua poesia (“Porco-poeta”); o seu sentimento de desamparo existencial (“na cegueira, no charco”); o abandono de Deus (“À espera de Tua fome...Senhor de porcos e de homens”); um jogo tríplice entre vida/linguagem/experiência (“Na trama dos vocábulos/ Na decantada lâmina enterrada/ Na minha axila de pelos e de carne”); e uma marcante necessidade de compreensão, ou melhor, apreensão do sentido do amor, que se confunde com a busca de sentido da própria existência (“Sangra, estilhaça, devora, e por isso/ De entender-lhe o cerne não me foi dada a hora”); nós lançamos a vertigem do seu verbo na comunhão da tríade contradiscursiva que ousamos elaborar.

Amor chagado, de púrpura, de desejo
Pontilhado. Volto à seiva de cordas
Da guitarra, e recheio de sons o teu jazigo.
Volto empoeirada de vestígios, arvoredo de ouro
Do que fomos, gotas de sal na planície do olvido
Para reacender a tua fome. (Idem. p. IX).

[...]
Há um incêndio de angústias e de sons
Sobre os intentos. E no corpo da tarde
Se fez uma ferida. A mulher emergiu
Descompassada no centro da outra:
Uma mulher de mim nos incêndios do Nada.
Tinha o rosto de uns rios: quebradiço
E terroso. O peito carregado de ametistas.
Uma mulher me viu no roxo das ciladas:
Esculpindo de novo teu rosto no vazio. (Idem. p. X).

[...]
De dolorido sumo e de duras frentes
É que são feitas as caras. Ai, Tempo
Entardecido de sons que não compreendo.
Olhares que se fazem bofetadas, passos
Cavalos, fundos, vindos de um alto poço
De um sinistro Nada. E bocas tortuosas sem palavras.
E o que há de ser da minha boca de inventos
Neste entardecer. E do ouro que sai
Da garganta dos loucos, o que há de ser? (Idem. p. XX).

[...]
Que me devolvam a noite, o espaço
De me sentir tão vasta e pertencida
Como se águas e madeiras de todas as barçaças
Se fizessem matéria rediviva, adolescência e mito.
Que eu te devolva a fonte do meu primeiro grito. (Idem. p. VI).

A tomada de liberdade para ter empreendido este entrelaçamento de vozes, percorrido ao longo de seis páginas, antes de entrarmos na abordagem do texto de

João Denys, dialoga com um grito participativo de inúmeras vozes e ofícios do próprio fazer teatral. A nossa proposta se baseou na intenção de fazer falar um contingente incalculável de angústias veladas e emudecidas que se oprimem pelo enquadramento restritivo e limitado de suas catalogações.

E também para quebrar a noção de uma mera adaptação do célebre texto de Shakespeare, ousando uma possível configuração tripartida dos múltiplos questionamentos que do texto afloram e que podem se somar a inúmeros atentados provocativos e reverências desterritorializadas. Assim como afirma João Denys:

Encruzilhada Hamlet não é uma adaptação do Hamlet shakespeariano, mas um texto original, dividido em três partes assim denominadas: Um retábulo para os luminares celestes, Um retábulo para os espíritos e Um retábulo para os loucos e deserdados. O texto/encenação rende homenagem à arte de jogar em cena e a todos os trabalhadores do teatro: do bilheteiro ao ator, revalorizando o cenotécnico, o maquinista, o cortineiro, o aderecista, o contrarregra, o electricista, o iluminador, o operador de som, todos os artífices e oficiantes da liturgia teatral.²⁹

Enfatizando a natureza de performatização e ressignificação dos matizes estruturais da composição do texto sem agrilhoar-se ao referente originário:

Essa obra dobra-se sobre si mesma e se desdobra plena de intertextualidade implícita e explícita. Nela, aglutinamos nossas verdades e mentiras, nossas afirmações e negações, ou seja, nossas contradições e crenças na arte, com falas, ideias e lampejos de mim mesmo, de Shakespeare, de Samuel Beckett, de García Lorca, de Tennessee Williams, de Bertolt Brecht, do Gênesis e de São Paulo, do Antigo e Novo Testamento da Bíblia, de Karl Marx, de Nelson Rodrigues, de Pier Paolo Pasolini, de Jean Tardieu, de Jean Genet, de Joaquim Cardozo, de Hermilo Borba Filho, de Jomard Muniz de Britto. Em suma, das marcas que recebi de todos com os quais cruzei nos caminhos, veredas, ruas, estradas e pontes visíveis e invisíveis.

João Denys segue apresentando o desenvolvimento da ação dramática do texto, ressaltando de forma enfática a contradiscursividade ideológica que se entranha na construção das intencionalidades motivacionais do texto, enfatizando elementos a serem confrontados como as “artimanhas do patriarcalismo”, a “extenuada luta de classe”, a “má fé das promessas e pactos sorridentes” dos

²⁹ Os quatro blocos de citação que se seguem são resultado de uma entrevista concedida por João Denys a João Augusto Lira, tomando como referência as informações que viriam configurar o programa da peça, e que acabou não sendo impresso para a apresentação do espetáculo. Recife, 10 set. 2016.

detentores de “qualquer tipo de poder” que se consideram “superiores aos (des) semelhantes”.

No texto *Encruzilhada Hamlet*, os personagens Hamlet e o Coveiro, removem a cova onde foram enterrados há cinco séculos e ressurgem no ano em que a peça está sendo mostrada. Com eles vêm à tona as artimanhas do patriarcalismo, a renitência da vida, a ilimitabilidade do sonho, a restringência da morte, a extenuada luta de classe, a inconciliação dos opostos, o êxtase aflitivo de ser criador e criatura e a má fé das promessas e dos pactos sorridentes dos que detêm qualquer tipo de poder e se consideram superiores aos seus (des)semelhantes. Nesta encruzilhada de inumeráveis caminhos, interpretações e interpenetrações, as personagens de todos os teatros brincam de adquirir autonomia figural, para além dos golpes certos de Pirandello. Rejubilam-se com a artificialidade do mundo e dos homens: céu de teatro, terra de teatro, lumináres de teatro, luz de teatro, voz de teatro, gente de teatro que ainda acredita no teatro, trabalhador de teatro que insiste em atuar com o mínimo de dignidade, quase em desespero.

E por fim, Denys estabelece a linha a ser seguida pela encenação, indicando uma tendência pós-dramática “independente de sua vontade”, mas enfatizando a característica de um “cruzamento ilimitado de ludicidades teatrais”; ressaltando o aspecto de pluralidade através da indicação das “multiplicidades de conexões temáticas”, e não perdendo o esteio de criticidade e confronto pelas múltiplas “visões cênicas e interseções críticas”.

A encenação não deseja filiar-se a nenhuma corrente ou tendência contemporânea de teatro, mas é teatro contemporâneo e pós-dramático, independentemente de nossa vontade. Como cruzamento ilimitado de ludicidades teatrais, o que se mostra é imóvel, lento, rápido, leve, pesado, burlesco, exato e multidimensional. Essas multiplicidades de conexões temáticas, de confluências autorais, de visões cênicas e interseções críticas, configuram meu inventário e meu testamento poético expandidos para os atores todos, equipe competente, dessa encruzilhada e às testemunhas desse nosso desbragado e pretensioso encontro teatral.

A razão de incluir a abordagem do texto *Encruzilhada Hamlet*, pontuando um percurso a partir dos sertões viscerais que serve de chão para o universo do Drama Seco de João Denys – composto pelos textos da sua Trilogia do Seridó –, não significa que adentramos em um universo de todo diferenciado daquele em que situamos o nosso ponto de partida.

Da forma como dispomos os polos referenciais pode dar a entender que nos deslocamos da aridez sertaneja para a subjetividade conflituosa e palaciana do

jovem príncipe dinamarquês. Não que desmereçamos a sua “reputação universalizada”. Muito pelo contrário.

Inclusive, provamos isto ao fazer uma introdução caprichosa para a sua entrada, elencando talvez o maior poeta da língua portuguesa moderna encruzilhando as suas palavras juntamente com as do bardo inglês, e com a voz de uma das mais polêmicas e talentosas escritoras brasileiras.

Uma exímia artista da palavra que teve a coragem de arriscar a sua reputação de nobre escritora, para escrever com a mesma qualidade de sua poesia e prosa, alguns dos textos mais declaradamente e acintosamente obscenos e chulos, com a sofisticação de um Camões escrevendo *Os Lusíadas*. Ela assim o fez para cuspir na cara do mercado editorial e gritar-lhes que o Brasil é um país bandalho. E que se para ser lida, ela tivesse de levar as suas palavras até as mais fétidas latrinas públicas, onde os seus textos pornográficos fossem enfim lidos, mesmo como estímulo para a masturbação alheia, ela assim o faria; assim como ela o fez.

Portanto, disfarçados e encobertos com lustrosas palavras poéticas – e que se observe e se registre, que se trata de poesia de altíssima qualidade –, nós arrastamos os senhores para esta encruzilhada em que o traçado do arco faz o caminho exatamente inverso. Não é a aridez e as facas amoladas do nosso contradiscurso que vai até a aflição e tormento principescos do espírito aquebrantado de angústia por ser ou não ser. Que nada.

A *Encruzilhada Hamlet* de João Denys arrasta o príncipe dinamarquês da profundidade quatrocentona dos vermes que dele se alimentam e o traz à luz das áridas estrelas que cintilam no firmamento que encobre o fogo sertanejo dos nossos palcos e das nossas “salas de jantar pernambucanas”.

Que se abram as cortinas para esta crônica abstrata e breve do nosso tempo:

I

Um retábulo para os luminares celestes

Ao entrar na sala de espetáculos, o público depara-se com um cortinado do universo semicerrando o palco. São estrelas e planetas pequenos e grandes, formando uma elipse idêntica a do telão que encerrará o tríptico. Tudo como um móbile, dependurado em fios. A luz vara lateralmente. Para início do espetáculo tudo escurece (palco e sala). Entra som celestial.

Minúsculas luzes brancas e amareladas, que se insinuam entre os astros, tremeluzem. O sol, ao centro, está às escuras. Uma luz especial atinge o sol e o transforma em lua crescente. Do profundo da cena e de debaixo do chão surge um denso nevoeiro que se espalha por todo o espaço. Os astros movem-se para cima e desaparecem, à proporção que os feixes de luz atravessam os orifícios das estrelas pintadas no céu-teto e revelam o túmulo transparente de onde surgirão, movendo-se de debaixo da terra, em ascensão, os corpos nus de Hamlet e do Coveiro.

O texto, cuja duração não passa do transcorrer de pouco mais de trinta e cinco páginas, inicia com a eloquência do jovem príncipe a celebrar o mundo (“O Mundo !!!” / “Que dia magnífico!!!”). O coveiro, em sua praticidade inquietante, questiona insistentemente quais são as horas. E o jovem quatrocentão e tumular Hamlet continua o seu devaneio atemporal (“Jamais vi luz igual. São faróis estelares tão próximos que quase posso tocá-los”). E o Coveiro na insistência de saber do tempo, do mês, do dia e da hora, atormenta tanto Hamlet, que este acaba dando-lhe uma resposta:

HAMLET
O relógio parou!

COVEIRO
Parou em que hora?

HAMLET
Zero e zero; zero e zero!

COVEIRO
Como, se há tanta luz nas trevas?

HAMLET
Zero em diante!

COVEIRO
Mas que diabo de hora é essa, de zero pra frente?

HAMLET
É a hora mais aflitiva. Um entretempo. A hora do desmoronamento das certezas e das histórias, da voragem das armas e das urnas, da vertigem dos orgasmos e dos homicídios, das negociações ardilosas e jurídicas, da liturgia dos espíritos e dos serafins. É a hora em que os túmulos e os corações lascam-se, fendem-se, explodem...! Hora em que as sepulturas expõem os condenados e os odores pútridos do inferno. (Tempo). Mas esta luz...

E a partir de então, João Denys vai tecendo um intrincado jogo dialógico; codificando, transcodificando, descodificando uma profusão de atentados,

intempéries, desaforos e escárnios poéticos, que vão ao mesmo tempo, brincando costumes, hábitos, valores, etc., em uma performatização feroz e vociferante, que vai se desvelando através dos embates travados entre Hamlet e o Coveiro.

HAMLET
Respeita os patriarcas!

COVEIRO
Patriarcas? É por esse respeito aos patriarcas que o mundo está assim: sem espaço para sepultar os corpos. Os patriarcas viraram ossos. Caveiras, como tantas que bati com a colher de pedreiro na cabeça, que limpei e enfileirei com marginais, trambiqueiros, aduladores, advogados, rufiões, juizes, padres, ladrões, banqueiros, bufões, governadores, dedos-duros... Uma fila de cabeças... E olhando assim, como o pintor faz para ver a obra em construção, todas eram cópias: todas iguais!

[...]

HAMLET
Vermes devoradores de sonhos... Nesta terra há muito poeta popular! Qualquer um quer ser artista!

COVEIRO
Daqui a pouco você vai entender. Tadinho...! Veja bem: há séculos as coisas estão como estão. Muda-se para permanecer como sempre estive. Veja bem: há séculos estamos enterrados. Os vermes, como privaram, por mais de trinta anos, de minha intimidade, devoraram minhas pobres vestes e recusaram minha pele seca, minhas carnes duras. Veja bem: me deixaram inteirinho. Nem os olhos quiseram. Agora, veja bem! Você: comeram todo aquele bom tecido, seus veludos, peles e a cueca melada de donzelo punheteiro.

HAMLET
Chega, imundo!

Nas sobreposições contradiscursivas que se performatizam em um limite máximo de tensionalidade, João Denys vai entrelaçando intertextualidades que põem em xeque todo um espiral de contingências culturais, artísticas, sociais, econômicas, intelectuais, acadêmicas, como se girassem em um redemoinho cujo destino inevitável é um ralo qualquer prestes a desaguar na primeira vazante que os dejetete.

COVEIRO
Sonhar, quem sabe... Mania de poetas! Pois eu que não sou ninguém, estou descansado e tranqüilo, pois, pobre e sem letras, a única parte que me cabe deste latifúndio, já dizia o poeta carrancudo, é este buraco.

HAMLET

E tu acreditaste nesta severinagem? Quem é estúpido agora? Tu nunca tiveste nem terás terras. Propriedade? (Cai na risada) Só arrendamento, e olhe lá! Serão necessários a foice e o facão. Uma guerra, meu coadjuvante!

COVEIRO

Oba!!! Agora você quer ter colhões, é? (Tempo) (Melodramático) Já está cobiçando meu tão pequenino chão? Invejando a mortalha de terra de um miserável indigente? Desejando meu buraco? (Violento) Este buraco é meu! Só meu! Esta é a pura...

HAMLET

Mentira!!! Terra custa caro! Custa vida! Quando tu apodreceres, outros construtores, de tua laia, desocuparão o terreno, jogarão teus ossos desarticulados na grande cisterna, no ossuário comum. Teus membros serão misturados com outros miseráveis, numa promiscuidade calcificada. A parte deste latifúndio que imaginavas tua é apenas provisória. Teu pedaço de terra permanente é a grande fossa, onde todos os esqueletos se misturam, perdem a identidade, e darão um espetáculo medonho no Juízo Final!

COVEIRO

(Aplauda) Magnífico! Além de louco é palhaço! Taí, gostei! Você aprendeu esta teoria econômica na universidade de Wittenberg? Descobertas teológicas ou geopolíticas? Você se saiu bem pros que se saem mal. Mas só tem um detalhe: você se atrapalhou mais uma vez. Preste atenção: a pele, os músculos, os ossos são dos atores. Nosso corpo é outro.

[...]

HAMLET

É admirável! Quanta excentricidade! A que ponto chegou o desenvolvimento humano e humanístico em minha terra! É por isso que eu amo minha nação guerreira, minha Roma renovada, meu reino imortal! Neste lugar até um coveiro é poliglota: ler em grego, hebraico, aramaico, latim... É espantoso!

[...]

E tudo vai sendo colocado em jogo. Como se tudo fosse se dando preço à medida que vai perdendo o valor. Em um jogo performativo em que giram-se espelhos, rompem-se limites e fronteiras. O ficcional parece que estar prestes a se romper como um dique a transbordar as suas correntezas de palavras, enunciados, significados, tudo se mesclando como algo uno. Tudo acaba por se esbarrar em uma encruzilhada comum a todos, e da qual ninguém se salva.

COVEIRO

Tudo nesta vida tem um preço, um valor, um custo-sacrifício. O preço subtrai o amor, divide os amigos, multiplica a desconfiança, soma desesperos.

HAMLET

Mas isto é aritmética. (para a platéia) Qual é o seu preço? (Ao coveiro) Pago o que for preciso!

COVEIRO

(Cortando o riso) Nem se você possuísse todo o ouro da terra, nem se você fosse o dono de todos os mares, nem se sua fortuna fosse a arcada celeste com todos os astros visíveis e invisíveis, você poderia comprar a paz neste planeta.

E ao final, em um efusivo rompante, tudo se deflagra como um profícuo florescer, explodindo em um imenso frenesi caleidoscópico.

Os atores bailam em frente do planisfério uma dança de abraços, de cumprimentos, de saudações características de diversos povos do planeta. A nota ou ritmo de fundo deve ser uma dança festiva dos hebreus misturada com tonalidades da África, do indígena brasileiro, dos negros americanos do norte, da China, da Índia, da Inglaterra, dos árabes, dos gregos, da América Central, dos sul-americanos, hispânicos etc. Embora a nota hebraica prevaleça, por ser o fundo e a origem do pacto de Hamlet com o Coveiro, a festa dos países mais pobres deve ter destaque na composição final. Com o fim da música e da coreografia, blackout brusco, ficando visível apenas o ípsilon na escuridão. Tambores graves ressoam. Os atores retornam à boca de cena. [...] *Attention spirits, please. End game. Go home, please. Good luck, good night, good by.*

E assim, deixemos que a própria voz de João Denys encerre esta vertigem:

Tudo que construímos e é colocado à vista, nesse encontro, leva em consideração a magia, o fingimento, a oferenda dos corpos ao público, a descarada defesa dos pequenos, das minorias, dos desterrados, dos exterminados, dos despossuídos, dos derrotados de todos os tempos e lugares. Banhada com a música imensa de Naná Vasconcelos, a peça pretende farejar a significância e a insignificância de cada gesto, de cada movimento, de cada melodia de luz, de cada impossibilidade, de cada indizibilidade, de todas as invisibilidades, varando palco e plateia, corpo e alma do teatro.

7 CONFLAGRAÇÕES FINAIS (CAI O PANO)

Aquele rio / está na memória
 como um cão vivo / dentro de uma sala.
 Como um cão vivo / dentro de um bolso.
 Como um cão vivo / debaixo dos lençóis,
 debaixo da camisa, / da pele.

Um cão, porque vive, é agudo.
 O que vive / não entorpece.
 O que vive fere. [...]
 O que vive / incomoda de vida
 o silêncio, o sono, o corpo [...]
 O que vive é espesso
 como um cão, um homem,
 como aquele rio.³⁰

Assim como havíamos anunciado nas insurgências introdutórias, que tendo percorrido sobre *o quê*, *o como* e *o para quê*, deixaríamos o *porquê* para o final, ou melhor, para depois de todo ocorrido ao longo do trabalho. De pronto, nós poderíamos dizer que existem variadas perspectivas e olhares através dos quais podemos nos perguntar o *porquê* de tudo isto. Qual a razão de se fazer? Qual a contribuição que tal atividade implica? Por que criar? Por que urdir estes mecanismos beligerantes através da carpintaria artística? Por que fazer a ficção ser, e assim sendo, processar forças que chegam a ser tão potenciais?

Quando trabalhamos com literatura, além do próprio objeto de estudo, ou seja, uma obra ou o conjunto das obras de um autor, existem outros aspectos que o universo literário agrega, ou ao menos, dialoga. Por exemplo, aspectos socioculturais, humanitários, identitários, éticos, etc., i.e., todo um conjunto de circunstâncias e fatores que estão diretamente relacionados com o espírito humano, com os sentimentos, as práticas cotidianas, a memória, o passado, o presente, e com todo o manancial da existência; ou seja, da condição de vida das pessoas.

No caso deste trabalho, quando objetivamos abordar analiticamente a dramaturgia de João Denys sob um prisma multidisciplinar, sugeriram várias diretrizes metodológicas que possibilitavam adentrar por diversos caminhos, sempre tendo como esteio referencial o universo da arte e o que se pode atingir através dele. E em

³⁰ Fragmento 06 do poema *O cão sem plumas* (1950) de João Cabral de Melo Neto. [1997, p. 83]

se tratando de um artista do porte de João Denys, com potencialidades tão plurais, as possibilidades e oportunidades se multiplicam.

Ao definirmos focar na diferença, no diferente, no desviante em seu sentido mais amplo, as sugestões se tornaram muito mais desafiadoras, mas também deveras instigantes. Porque ao incluir o elemento diferente (no seu mais amplo sentido), estamos abrindo brechas de inclusão para perspectivas inovadoras e renovadoras, ou melhor, estamos ao menos tentando cingi-las de alguma forma. Quando focalizamos nas estratégias de combate ao discurso ideológico que opera em função de preservar e perenizar um bloco de poder, seja ele de que natureza for, os objetivos e as metas tendem a se tornar ainda mais instigantes, pelo seu grau de dificuldade.

Hoje em dia, nestes tempos quando a nossa cultura, as nossas instituições estão todas desestruturadas; isto abre caminhos para forças controladoras e oportunistas que se valem desta fragilidade para impor padrões de valores que vêm beneficiar um número muito reduzido de pessoas privilegiadas. E o pior, o elemento diferente é rechaçado. É posto de lado. É excluído.

E novos comportamentos retrógrados e doentios estão brotando no seio da sociedade como um verdadeiro câncer que se ocupa em corroer os ideais libertários mais triviais. Um país que um pai mata o filho apenas porque ele foi participar de uma caminhada pacífica de protesto legítimo. Ou uma mãe que mata um filho adolescente a facadas porque o rapaz, com apenas dezessete anos, era homossexual. A imagem de uma mãe apunhalando o seu próprio filho com três golpes no pescoço, e depois queimando o corpo para omitir o seu crime mais do que atroz, aponta que tem algo muito errado se gerando entre nós.

Não estamos fazendo discurso panfletário, ou engajado; e também se estivéssemos, qual seria o problema? Se estamos assistindo à sociedade encrudescer e brutalizar-se entre si. O exercício teórico-literário que executamos aqui não está nas ruas e nem nos lares em busca da legitimação das diferenças. Mas ele é uma semente de comportamentos e atitudes a partir de renovações quanto ao processo crítico de leitura. E quando falamos leitura, não se restringe apenas a ler um livro, mas a “ler” o mundo, e o que acontece a nossa volta com olhos, mais atentos e vivazes.

Aquilo que aqui procuramos instituir enquanto “performatização contradiscursiva desterritorializante”, mesmo sendo um conceito teórico-literário, ele é destinado à aplicação prática, como fizemos com a obra de João Denys. A sua natureza é incidir sobre processos de diferenciação. É destinado ao fazer diferenciado, ao promover o inovador, o novo, e legitimá-lo. E o fato de a arte em geral ser um produto do espírito humano. A arte é vida. A literatura é vida. O teatro é vida. O drama é vida. A linguagem é vida. E é na vida que fazemos algo acontecer. É na vida como na arte que fazemos algo ser. E este ser pode ser diferente, e ter a sua voz própria.

Os cães não latem em vão. O cão como o homem, como rio, e como o tempo não passam em vão. Não deixe que este rio passe sem vocês se banharem em suas águas, e emergirem cintilando de vida e de luz cristalina. Iluminem-se! E sigam em frente na busca constante de novos refazerem. É para isto que vocês existem. É para isto que nós somos. É para isto que a linguagem existe. É para isto que a arte e a ficção persistem.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999. 340 p.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Editora Max Limonad, 1987. 226 p.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011. 456 p.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Tradução: Celso Libânio Coutinho et al. São Paulo: Ática, 1992. 205 p.

_____. **A literatura e o mal**. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989. 224 p.

_____. Entrevista televisiva concedida a Pierre Dumayet em 1958. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=WiwNekNJGA> >. Acesso em: 12 outubro 2010.

BOSI, Alfredo. **Ideologia e contraideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 275 p.

BRUSNTEIN, Robert. **O teatro de protesto**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1967. 450 p.

CAMUS, Albert. **O avesso e o direito**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995. 109 p.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. 7. ed. São Paulo: Editora Cortez, 1997. 309 p.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. 176 p.

D'ANDREA, Selma Moema. **A tradição re(des)coberta**: o pensamento de Gilberto Freyre no contexto das manifestações culturais e literárias nordestinas. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. 240 p.

D'ANDREA, Selma Moema. A via alternativa da modernidade em Cardozo. In: AGUIAR, Cristhiano; FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. (Orgs.). **Intérpretes ficcionais do Brasil**: dialogismo, reescrituras e representações identitárias. Recife: Edições Bargaço, 2010. p. 75-102.

DENYS, João. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1999. 30 p.

DERRIDA, Jacques. **Writing and difference**. Chicago: University of Chicago Press, 1999. 342 p.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998. 339 p.

ECO, Umberto. A semiologia dá um salto de quantidade. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p.17-21.

ESSLIN, Martins. **Teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1968. 406 p.

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. 265-271.

_____. A voz da tradição sob a perspectiva da ensaística contemporânea. In: D'ANDREA, Moema Selma. **A tradição re(des)coberta: o pensamento de Gilberto Freyre no contexto das manifestações culturais e literárias nordestinas**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p.11-17.

FAUSTO NETO, Antônio. **Cordel e a ideologia da punição**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1979. 164 p.

FERÁL, Josette. Performance e performatividade: o que são estudos performáticos? In: BAUMGÄRTEL, Stéphan; COLLAÇO, Vera; MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel (orgs.). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 49-86.

FERNANDES, Sílvia; MEICHES, Mauro. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988. 177 p.

FOUCAULT, Michel. **De outros espaços**. Trad. Pedro Moura. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967. Disponível em: < http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html >. Acesso em: 23 abril 2015.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. 574 p.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de gatos: ensaios críticos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976. 146 p.

GASSNER, John. **Rumos do teatro moderno**. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1965. 404 p.

GENET, Jean. A estranha palavra. In: GENET, Jean. **A criança criminosa**. Hiena Editora: Lisboa, 1988. p. 29-42.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. 145 p.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p.103-130.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003. 262 p.

HUA, Anh. Diaspora and cultural memory. In: ADNEW, Vijay (Org.). **Diaspora, memory, and Identity**. Toronto: University of Toronto Press, 2005. p.191-208.

HILST, Hilda. 1989. **Amavisse**. Introd. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Massao Ohno Editor. 55 p.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou O que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Vol. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p.384-416.

_____. Problemas da teoria da literatura atual. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Vol. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 359-383.

KANT, Immanuel. **What is enlightenment?** Tr. by Lewis White Beck. Indianapolis: Bobs-Merril, 1963. Disponível em: https://en.wikisource.org/wiki/What_is_Enlightenment%3F
Acesso em: 22 agosto 2016.

KÜHNER, Maria Helena. **Teatro em tempo de síntese**. Rio de janeiro: Zahar Ed., 1971. 122 p.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Cantos de Maldoror**. Trad. Pedro Tamen. Introd. Jorge de Sena. Lisboa: Moraes Editores, 1979. 301 p.

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.

_____. **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. 324 p.

_____. **Flores D'América**. Recife: Ed. Universitária da UFPE / SESC Pernambuco, 2005. 129 p.

_____. A Pedra do Navio. In: SANTOS, Racine (org.). **Antologia do teatro nordestino**. v.2. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste/ Fundação José Augusto, 2007. p. 9-77.

LEMINSKI, Paulo. Beckett, o apocalipse e depois. In: BECKETT, Samuel. **Malone Morre**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. 160 p.

LIMA, Luiz Costa. Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil. In: **Dispersa Demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 3-29.

_____. Aproximação a Jorge Luis Borges. In: _____. **O fingidor e o censor**: no ancién regime, no iluminismo e hoje. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988. p. 257-304.

LIRA, João Augusto de Medeiros. Ecofeminismo e Literatura Chicana: Performatização literária e delação multifacetária em *So Far From God* de Ana Castilho. In: WALTER, Roland; FERREIRA, Ermelinda (Orgs.). **Narrações da violência biótica**. Recife: Ed. Universitária, 2010. p. 185-201.

_____. **Poética da errância ou geografia da perda?** Paul Bowles e as palavras sem margens de uma ficcionalidade expatriada. 2011. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras/ Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000. 240 p.

MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos armoriais**. Recife: Editora Universitária, 2012. 363 p.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Brasil Afro-Brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 61-86.

MELO NETO, João Cabral. O cão sem plumas. In: _____. **Serial e antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 71-86.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira**. 8.ed. São Paulo: Ática, 1994. 303 p.

MOTA LIMA, Fernando. Potiguar e potiguares. In: DENYS, João. **Deus Danado**. Natal: Bastidores Textos de Teatro, 1999. p. 2-3.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**: cultura popular. São Paulo: Olho D'Água, 1992. 102 p.

PAZ, Octavio. Los hijos del limo. In: PAZ, Octavio. **La casa de la presencia**: poesía e historia. 2.ed. México. D.F.: Fondo de Cultura Econômica, 1994. p.321-484.

PESSOA, Fernando. **O Eu profundo e os outros Eus**. 13. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 280 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 192 p.

SALOMÉ, Lou Andreas. **Minha vida**. São Paulo: Brasiliense, 1985. 212 p.

SANCHES, Júlio César. Corpos performativos: Os entre-lugares e as zonas queers em Lady Gaga. In: VIII CONGRESSO IBEROAMERICANO DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA E GÊNERO, 2010. Curitiba. **Anais...** Curitiba: UTFPR, 2010. p. 1-11.

SARTRE, Jean P. **Que é a literatura?** São Paulo: Editora Ática. 1999. 248 p.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. London et New York: Routledge, 2002. 288 p.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1988. 198 p.

_____. **The Complete Works of William Shakespeare**. London: Wordsworth Editions Limited, 1998. 1263 p.

SUASSUNA, Ariano. **O movimento armorial**. Recife: Editora Universitária, 1974.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. 203 p.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1980. 305 p.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2010. 202 p.

ANEXOS

Dados Biográficos de João Denys Araújo Leite

1957 – Nasce em Currais Novos, no Rio Grande do Norte, em 13 de dezembro, filho de Moacir de Azevedo Leite e Severina Rita de Araújo Leite.

1975 – Passa a residir no Recife, Pernambuco.

1977 – É levado através de um amigo ao curso de formação do ator oferecido pelo Teatro Hermilo Borba Filho (THBF), em Olinda-PE, tendo como professores Marcus Siqueira e Luiz Maurício Carvalheira.

1978 – Faz sua estreia como ator pelo THBF na montagem de “Os Fuzis da Senhora Carrar”, de Bertolt Brecht, dirigida por Marcus Siqueira. Ingressa no Bacharelado em Comunicação Visual da Universidade Federal de Pernambuco-UFPE.

1979 – Escreve a primeira peça da Trilogia do Seridó: “A Pedra do Navio”. O texto é vencedor do II Concurso de Peças Teatrais Hermilo Borba Filho, promovido pelo Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco, sob o patrocínio da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE.

1980 – Participa como ator das montagens de “O Amor do Não”, de Fauzi Arap e “Murro em Ponta de Faca”, de Augusto Boal, ambas dirigidas por Marcus Siqueira para o THBF. Recebe o Prêmio Destaque de Pernambuco 1980 (Dramaturgia), pelo Governo do Estado de Pernambuco.

1981 – Conclui a graduação em Comunicação Visual pela UFPE.

1982 – Passa a integrar, como bonequeiro, o Grupo Teatroneco, da Fundação Centro Educativo de Comunicação Social do Nordeste – CECOSNE.

1983 – Participa, como ator e cenógrafo, da montagem de “A Visita de Sua Excelência”, de Luiz Francisco Rabello, com direção de Carlos Bartolomeu.

1984 – Cria o espetáculo de bonecos e multimídia “Risco de Vida/Rischiare La Vita”, baseado no texto de Armia Escobar Duarte. Começa a atuar como professor colaborador no Curso de Licenciatura em Educação Artística / Artes Cênicas da UFPE, lecionando as disciplinas de Indumentária e Maquiagem.

1985 – Leciona na Universidade Federal de Alagoas – UFAL as disciplinas de Indumentária, Maquiagem e Cenografia do Bacharelado em Interpretação Teatral.

1986 – Começa a lecionar no Curso de Formação do Ator da UFPE (CFAUFPE).

1987 – Interpreta o papel do “Bispo” como ator convidado na montagem de “O Balcão”, de Jean Genet, com direção de Antônio Cadengue para o Curso de Formação do Ator da UFPE.

1988 – Encena “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, com alunos do Curso de Formação do Ator da UFPE.

1989 – Dirige a montagem de “Fim de Jogo”, de Samuel Beckett. Traduz para o português e encena pelo CFA-UFPE “Calderón”, de Pier Paolo Pasolini.

1990 – Nasce, em julho, sua filha Hana Luzia de Abreu Leite.

1991 – Escreve a peça “O Círculo da Vida”.

- 1992 – Encena “O Círculo da Vida”, na Itália, cumprindo temporada em 22 cidades.
- 1993 – Escreve e encena o segundo texto pertencente à Trilogia do Seridó: “Deus Danado”.
- 1994 – Publica em parceria com Jomard Muniz de Brito o livro “Arrecife do Desejo”, pela editora Leviatã.
- 1995 – Em junho nasce seu filho João Pedro de Abreu Leite.
- 1996 – Encena “Esperando Godot”, de Samuel Beckett, com alunos do Curso à Formação do Ator da Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ.
- 1998 – Escreve a terceira e última peça integrante da Trilogia do Seridó: “Flores D’América”.
- 2000 – Conclui o curso de Mestrado com a dissertação “Um Teatro da Morte - Transfiguração Poética do Bumba-meu-Boi e Desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo”.
- 2002 – Sua dissertação de Mestrado é vencedora do 1º Prêmio Jordão Emerenciano, na categoria Ensaio, do Conselho Municipal de Cultura da Secretaria de Cultura da Cidade do Recife.
- 2003 – Sua dissertação de Mestrado é publicada pela Fundação de Cultura da Cidade do Recife.
- 2004 – Montagem de “Deus Danado”, no Rio de Janeiro-RJ, com direção de Vinícius Arneiro.
- 2005 – Encena “O Funâmbulo” de Jean Genet.
- 2007 – “A Pedra do Navio” é publicada no segundo volume da coleção “Teatro Nordestino”, numa editoração da Associação dos Dramaturgos do Nordeste e Fundação José Augusto.
- 2008 – Montagem de “Deus Danado” em Caruaru-PE, com direção de Nildo Garbo.
- 2009 – Escreve e dirige “Encruzilhada Hamlet” para a Companhia do Ator Nu, de Recife, com estreia em Guaramiranga – CE.
- 2010 – Dirige a encenação de “Os Fuzis da Senhora Carrar”, de Bertolt Brecht, como parte do projeto “Transgressão em Três Atos”.
- 2011 – Montagem de “Deus Danado” em Manaus-AM, com direção de Daniel Mazzaro.
- 2012 – Publica o livro “Marcus Siqueira: Um teatro novo e libertador”, pela Fundação de Cultura Cidade do Recife, como parte das homenagens prestadas ao encenador durante o XV Festival Recife do Teatro Nacional.
- 2014 – Escreve e dirige “A Deus Todomundo”, para montagem de conclusão do Curso Regular do SESC-PE.

Criação Dramatúrgica (Textos, roteiros, adaptações e traduções teatrais)

- Encruzilhada Hamlet
Recife, PE, 2009.
- O Canto do Teatro Brasileiro I
Recife, PE, 2005.
- Flores D'América
Recife, PE, 1998
- Deus Danado
Recife, PE, 1993.
- O Círculo da Vida
Recife, PE, 1991.
- A Farsa de Inês Pereira, de Gil Vicente.
Adaptação à linguagem nordestina/brasileira.
Recife, PE, 1990.
- Calderón, de Pier Paolo Pasolini
Tradução para o português
Recife, PE, 1990.
- A Minhoca de Sete Cabeças no Reino de Maravilha
Texto para Teatro de Bonecos (infantil) – Recife, PE, 1986.
- O Molequinho que Caiu do Céu
Auto de Natal para Teatro de Bonecos
Recife, PE, 1985.
- Risco de Vida / Rischiare la Vita
Roteiro Cênico para Teatro de Bonecos e Multimídia sobre texto de Armia
Escobar Duarte.
Roma, Itália, 1984.
- Ôn, O Mônstrobust
Recife, PE, 1983.
- O Mistério da Boneca 44 – Recife, PE, 1982.
- E Haja Doutor ou Saúde-se Quem Puder
Texto Didático (em Saúde Popular) para Teatro de Bonecos
Recife, PE, 1982.
- Ecce Homo
Recife, PE, 1982.

- A Pedra do Navio
Recife, PE, 1979.

Direção Teatral

- Encenação de Encruzilhada Hamlet, de João Denys.
Companhia do Ator Nu
Teatro Rachel de Queiroz
Estreia: Guaramiranga, CE, 07 de setembro de 2009
Teatro Barreto Júnior
Estreia: Recife, PE, 12 de setembro de 2009.
- Encenação de O canto do teatro brasileiro I, de João Denys
Grupo da Quinta
Mostra Internacional de Teatro MIT/Entretanto / Alongo
Estreia: Alongo, Portugal, novembro de 2005.
Teatro Arraial
Estreia: Recife, PE, 19 de agosto de 2006.
- Encenação de O funâmbulo, de Jean Genet
Companhia dos Navegantes
Teatro Hermilo Borba Filho
Estreia: Recife, PE, 05 de março de 2005.
- Encenação de O círculo de giz (primeiro e quinto quadros de O círculo de giz caucasiano, de Bertolt Brecht.
Alunos do Curso de Licenciatura em Educação Artística/Artes Cênicas
Centro de Artes e Comunicação
Universidade Federal de Pernambuco
Teatro Milton Cascarelli
Recife, 2º semestre de 2003.
- Encenação de Esperando Godot, de Samuel Beckett
Alunos do Curso Básico à Formação do Ator
Espaço Cultural Mauro Mota / Fundação Joaquim Nabuco
Teatro José Carlos Cavalcanti Borges
Estreia: Recife, PE, 05 de dezembro de 1996.
- Encenação de Deus Danado, de João Denys
Companhia de Teatro Pernambuco-Brasil
Teatro José Carlos Cavalcanti Borges
Estreia: Recife, PE, 19 de agosto de 1993.
- Encenação de Um Gesto Por Outro, de Jean Tardieu
Grupo de Teatro Luiz Marinho / APCEF- PE
Teatro Apolo
Estreia: Recife, PE, 02 de dezembro de 1992.

- Encenação de O Círculo da Vida, João Denys
Capoeira de Sant'Ana: Universidade Popular D. Hélder Câmara: CECOSNE
Espetáculo de Rua
Estreia: Palermo, Itália, 08 de maio de 1992. Com temporada em 22 cidades da Itália, maio de 1992.
- Encenação de Leitura de Um Bonde Chamado Desejo, de Tennesse Williams
Projeto: Exercícios Teatrais - Leituras Dramatizadas
Produtores Associados; MEC; Fundação Joaquim Nabuco
Teatro José Carlos Cavalcanti Borges
Recife, PE, 27 de novembro de 1990.
- Encenação de As Máscaras, de Menotti del Picchia
Grupo de Teatro Luiz Marinho / APCEF-PE
Teatro Apolo
Estreia: Recife, PE, 24 de outubro de 1990.
- Encenação de Calderón, de Pier Paolo Pasolini
Curso de Formação do Ator da UFPE
Teatro Joaquim Cardozo
Estreia: Recife, PE, 18 de novembro de 1989.
- Encenação de Fim de Jogo, de Samuel Beckett
Refletores Produções
Teatro de Santa Isabel
Estreia: Recife, PE, 20 de abril de 1989.
- Encenação de Guerreira et Amorosa
Espetáculo de Música, Dança e Canto do Barroco Europeu
Camerata ad Libitum
Teatro de Santa Isabel - Estreia: Recife, PE, 06 de abril de 1989.
- Encenação de Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues
Curso de Formação do Ator da UFPE
Teatro Joaquim Cardozo
Estreia: Recife, PE, 14 de julho de 1988.
- Encenação de Festins da Renascença
Espetáculo de Música, Dança e Canto do Renascimento Europeu
Camerata ad Libitum
Teatro Waldemar de Oliveira
Estreia: Recife, PE, 13 de julho de 1987
- Encenação de A Minhoca de Sete Cabeças no Reino de Maravilha, de João Denys.
Grupo Profissional de Teatro de Bonecos - TEATRONECO - CECOSNE
Teatro da Fundação CECOSNE
Estreia: Recife, 15 de outubro de 1985.

- Encenação de O Mistério da Boneca 44, de João Denys
Curso Regular de Teatro da Fundação CECOSNE
Teatro da Fundação CECOSNE
Estreia: Recife, PE, 29 de janeiro de 1983.
- Encenação de Por Telefone, de Antônio Fagundes
Mandacaru Produções Teatrais
Teatro Apolo
Estreia: Recife, PE, 20 de agosto de 1982.
- Encenação de De Medéia à Gota d'Água (colagem de textos teatrais)
Curso Regular de Teatro da Fundação CECOSNE
Teatro da Fundação CECOSNE
Estreia: Recife, PE, 03 de julho de 1982.
- Encenação de E Haja Doutor ou Saúde-se Quem Puder, de João Denys
Grupo Profissional de Teatro de Bonecos TEATRONECO - CECOSNE
Salão de Convenções do Hotel Tirol – Estreia: Natal, RN, 27 de abril de 1982.

Livros Publicados

- A pedra do navio. In: Antologia do Teatro Nordestino v. II. Natal: Associação dos Dramaturgos do Nordeste: Fundação José Augusto, 2007. 342 p.
- Sobre Hermilo. In: Lúcia Machado. (Org.). Hermilo: lembrança viva de um mestre. 1 ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007, v. 1, p. 83-92.
- Trilhas abertas no teatro brasileiro pela dramaturgia francófona. In: COIMET, Yarcylda. (Org.). La francophonie: un espace de confluences artistiques et littéraires. 1 ed. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2006, v. 1, p. 89-95.
- Dialogismo cultural em Hermilo Borba Filho. In: Lúcia Machado. (Org.). O diálogo como método: cinco reflexões sobre Hermilo Borba Filho. 1 ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2006, v. 1, p. 25-39.
- Flores D'América (Dramaturgia). Recife: Editora Universitária da UFPE / SESC Pernambuco, 2005. 129 p. ISBN 85-7315-257-5
- Imagens do Brasil na literatura (Organizador com Sônia Lucia Ramalho de Farias). Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, 2005. 278 p. ISBN 85-9896-03-X
- Teatro e transfiguração: uma poética do instante. In: CÉZAR, Cirinéia do Amaral; PEREIRA, Margarida Maria de Souza; MENEZES, Maria Lúcia Cordeiro (Orgs.). Mosaico cultural: múltiplos olhares sobre a cultura brasileira. Recife: Baraúna, 2004, p. 87-97. ISBN 85-98152-03-X

- 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. 324p.
ISBN 85-7044-123-1
- Deus Danado
Texto Teatral. Natal: Bastidores, 1998.
- Outros Orf´eus, de Jomard Muniz de Britto
Projeto Gráfico e Ilustrações
Rio de Janeiro: Blocos, 1995.
- Arrecife de Desejo, em parceria com Jomard Muniz de Britto.
(Intersemiótica texto X imagem). Rio de Janeiro: Editora Leviatã, 1994.