

Um Sertão, um Drama Seco, e seu Deus Danado: uma leitura antidiscursiva e contraideológica do ideário regionalista e sertanejo na dramaturgia de João Denys Araújo Leite¹



João Augusto de Medeiros Lira
Doutorando/Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: Este trabalho pretende fazer a abordagem de um modelo particularizado de representação mimética do ideário regionalista e sertanejo detectado na literatura dramática de João Denys Araújo Leite, especificamente na produção textual da sua obra *Deus Danado*, focalizando a forma como o processo de sua criação dramática contrapõe-se a uma tradição dos mecanismos de representação artística do sertão nordestino brasileiro, singularizando o seu discurso a partir de artifícios singularmente contraideológicos, desvelando através de recursos antinaturalistas um imaginário mergulhado no referencial de uma dificuldade latente e extrema, nomeando na sua condição dificultosa limítrofe a valoração cultural dos elementos que a configuram.

Palavras-chave: ideário regionalista; contraideologia; antinaturalismo; dramaturgia.

Abstract: This work has the purpose to make an approach of a singular model of mimetic representation detected in the playwriting works of João Denys Araújo Leite, specifically in his play *Deus Danado*, focusing on the form how the creation process of his drama contrasts to a tradition of artistic representation mechanisms of the northeastern Brazilian backlands, singling out his artistic discourse through the uniquely counter-ideological devices used by him, unveiling through anti-naturalistic resources an imagery steeped in the reference of a latent and extreme difficulty, naming in its extremely difficult conditions the cultural valuation of the elements that frame it.

Keywords: regionalist Idea; counter-ideology; anti-naturalism; drama.

1. Recebido em 28 de junho de 2012. Aprovado em 7 de agosto de 2012.

Resumen: Este trabajo pretende hacer la aproximación de un modelo particularizado de representación mimética del ideario regionalista que se detecta en la literatura dramática de João Denys Araújo Leite, especialmente en su obra *Deus Danado*. Focalizamos en la forma en que el proceso de su creación dramatúrgica se contrapone a una tradición de los mecanismos de representación artística del sertón del nordeste brasileño, singularizando su discurso a partir de artificios contra-ideológicos, y así desvelando, a través de recursos anti-naturalistas, un imaginario inmerso en lo referencial de una complejidad latente y extrema, nombrando en su condición límite la valoración cultural de los elementos que la configuran.

Palabras clave: ideario regionalista; contraideologia; antinaturalismo; dramaturgia.

O lugar de onde se fala: posicionamentos preliminares de uma argumentação

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

Assim, colocados os rumos que se entrelaçam na condução desta análise, partimos para o enfoque dado a cada um deles. Primeiramente, quanto ao questionamento voltado para as articulações do discurso ideológico, duas considerações precisam ser feitas. A primeira diz respeito ao fato de não termos como fugir das articulações impositivas da Ideologia presentes em nosso globalizado capitalismo contemporâneo, e que, mesmo tentando

ir contra a força de suas correntes, corremos muitas vezes o risco de estar agindo a seu favor. A segunda consideração se coloca através de algumas questões: por que o objeto analisado prefigura um modelo *antidiscursivo* e *contraideológico* como vem sugerido no título do artigo? O que estabelece a colocação deste *anti-* e deste *contra-*? Qual a justificativa e, principalmente, a que se pretende o aplicativo de sua prefixação nos conceitos utilizados ao longo desta investigação?

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

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

[...] trata-se de encontrar uma via pela qual a contradição ideológica se ponha em movimento e destrua a construção imaginária. Essa via é o que denomino discurso crítico. Esse não é um *outro* discurso qualquer oposto ao ideológico, mas o *antidiscorso* da ideologia, o *seu* negativo, a *sua* contradição [...] um discurso que se elabora no

interior do próprio discurso ideológico como o seu contradiscurso [...] um discurso negativo dentro do discurso ideológico. (Chauí 1997:22-23)

Os esforços levantados por esta via *negativa* de criticidade discursiva investem contra aquilo que Antônio Fausto Neto (1979:33) chama de os “mecanismos ocultos” e o “espaço secreto” – onde a Ideologia tece o seu jogo de prevalência e mais-valia – 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, de suas práticas persuasivas, manipulativas, e deformadoras:

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

Ao tomarmos como objeto referencial de estudo a produção dramatúrgica do escritor, professor, e encenador João Denys Araújo Leite, nós situamos o foco argumentativo de nossa abordagem no âmbito desta competência “simbólico-ideológica”. Assim sendo, adentramos no campo representacional, alegórico, e performativo da mimetização do real pelo viés do discurso dramático, enquadrando a obra de João Denys enquanto “produção textual” e “prática social”, a fim de demonstrar que, mesmo inserida nos domínios do próprio código ideológico, ela ousa violar limites impositivos e desconstruir as suas bases e estruturas, transgredindo a sua ética reducionista e invertendo os seus valores instituídos. Desta maneira, o discurso de sua obra vai corroendo o discurso ideológico por dentro, colocando em prática a experimentação do

jogo transversal e especular de uma deformação singularizada sobre a concretude do real, oposto ao da performance ideológica assinalada por Fausto Neto, a qual deforma a realidade social a fim de dissimular, ocultar ou, ao menos, apaziguar, demagogicamente, as suas problematizações. O discurso dramático de João Denys não se aproxima – nem ao menos tangencia – de nenhum projeto que seja partidário de qualquer dissimulação astuciosa, apaziguamento oportunista, amenização predatória, e ocultação excludente. Colocado frente a esta perspectiva, o seu discurso se posiciona como um *anti-projeto* em relação a todo este conjunto de motivações ideológicas subjacentes.

A *deformação* empreendida pela dramaturgia de João Denys – como veremos mais adiante – não dissimula, não oculta, e não apazigua problematização alguma. Tudo tende a evidenciar-se, desvelar-se, arriscar-se, pôr-se à prova, consumir-se. Nada é escamoteado na deformação discursiva assumida pela concepção antinaturalista e alegórico-conceitual do seu drama. Daí a natureza performativa e *antidiscursiva* de sua produção mimética, e do seu modelo multifacetado de representação do seu referencial estético-sertanejo, e decantado em singulares leituras articuladas em seus processos de criação, englobando influências e processando renovações, expressas no seu estilo de encenador. Desta forma, a sua obra dramática transgride e ultrapassa *contra-ideologicamente* os limites conformativos e apaziguadores de uma tradição regional-naturalista calcada nos ideais de uma suposta *harmonização* e uma pretensa *cordialidade*, que não passam de ferramentas oportunistas, utilitárias, provedoras e mantenedoras da funcionalidade – e perenidade – do discurso ideológico.

Um homem, uma tradição, uma arte: rupturas e reconfigurações de um olhar problematizante

No amplo universo de conjecturas e considerações acerca das formas de representação artística – e simbólica de um modo geral – muito se questiona até que ponto a *realidade factual* do Sujeito criador interfere na dialética representacional da sua criação artística, remetendo à velha questão do *onde*

acaba o homem e começa a obra, e muitas vezes, procurando delimitar o *até onde* a interferência da realidade concreta do autor pode ir, e o *a partir de onde* começa efetivamente a se configurar a *realidade expressiva* do Objeto criado, como se chegasse a haver uma exigência prévia de cisão entre tais realidades, em função de uma legitimação essencialista do valor exclusivamente artístico da obra, sem levar em conta uma série de comprometimentos implicados na elaboração do diálogo travado entre elas. Decididamente, é impossível não haver reflexos significativos de um olhar sobre o outro. Não há como deixarem de se entrecruzar. O *factual* acaba empreendendo o *expressivo* como forma de visualizar-se, de apreender-se, de justificar-se, tentando expressar-se além dos seus limites, tanto concretos quanto discursivos. O *expressivo*, por sua vez, coaduna e transubstancia uma complexa rede de projeções, reações, expectativas, anseios, ressonâncias ideológicas, e sensibilidades, cuja origem é o próprio imaginário do universo *factual*. Daí o intrínseco dialogismo entre as bases discursivas de ambas as realidades.

Neste estudo, aquilo que chamamos de *realidade factual* corresponde ao *locus contextual* compartilhado pelo sujeito criador, assim como o *papel* que ele desempenha dentro desta sistemática, e a posição ético-valorativa assumida por ele como criador e, conseqüentemente, como produtor intelectual, ao inserir a produção de sua obra enquanto prática social e discursiva dentro de um determinado contexto. Resumindo: a *realidade factual* remete ao contexto referencial – com toda a diversidade e complexidade de suas condições, particularidades, e motivações – de onde fala a voz do sujeito criador.

Portanto, o recorte do contexto em que este sujeito atua é determinante para a abordagem analítica de qualquer produção intelectual por ele empreendida. A expressividade artística de sua obra parte de alguma origem, e esta se localiza no seio da realidade social, concreta, e referencial, em que ele se configura, e na qual ele especula, investiga, dialoga; vira, revira, constrói, desconstrói, e por fim, experimenta *criar*, transformando-se ele mesmo no local onde emana uma originalidade *outra*, que faz brotar uma realidade própria, única, essencialmente discursiva e simbólica. Uma realidade discursiva frutífera, abundante, e fértil; repleta de caminhos sedutores,

convidativos, e intrigantes. Desta maneira, o sujeito criador se faz a *origem* desta nova expressão de realidade. Daí o valor de sua criação e a importância de sua arte. E daí, também, o perigo deste discurso artístico vir a ser utilizado, insidiosamente, como instrumento oportuno do negligenciamento e apaziguamento de questões problemáticas, assim como um instrumento de alienação, predomínio, e controle, i.e., um instrumento ideológico potente e eficaz.

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

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

A figura emblemática e exponencial de Freyre encabeçou um coro de variados tipos de seguidores, inclusive aqueles que se colocavam como *desviantes* de sua temática, mas que acabavam corroborando com os princípios de suas idéias harmônicas e conciliadoras quanto à formação de um Brasil mestiço. Dentre estes seguidores diferenciados, gostaríamos de destacar o

romancista e dramaturgo Ariano Suassuna – paraibano radicado na cidade do Recife – como figura referencial de um projeto extensivo ao projeto maior de Gilberto Freyre, e que se orienta na configuração modelar de uma estética elaborada a partir de um ideário nordestino aglutinador e de traços próprios – um *ideário armorial* –, provedor de uma arte “genuinamente” brasileira, e de origens “essencialmente” populares, que conseguisse, por fim, legitimar valores culturais e estéticos “propriamente” nacionais:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. (Suassuna 1974:7).

Esta é a forma como Ariano concebe a “sua” arte nordestina e procura propagá-la através de suas criações. Elevando-a ao patamar de um “Movimento” artístico, ele não poupa esforços em disseminá-la através das mais variadas expressões – da tapeçaria ao cinema. A escolha do termo “Armorial”, segundo justificativa do próprio Suassuna (1974:4), 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”. Desta forma, o escritor paraibano procura nobilitar, contraditoriamente, a cultura popular, revestindo-a com um tipo de envernizamento erudito, cujo “brilho puro” de sua imagética salienta os aspectos encantatórios do *locus* regional sertanejo – e ofusca todo um conjunto de outros aspectos não problematizados – procurando focalizá-lo, preferencialmente, como um *locus de positividade* e magia, e não, como um *locus de dificuldade*. É a partir desta perspectiva, que Sônia Ramalho de Farias aponta uma clara consonância entre o ideário tradicionalista-regionalista de Freyre e o ideário armorial de Suassuna:

De forma análoga a este [Freyre], Ariano pensa a questão da cordialidade como elemento mediador da história brasileira, interpretando-a também pela valorização positiva conferida ao conceito de miscigenação. Desloca, no entanto, o *locus* regional privilegiado pelo autor de *Casa grande 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)

O papel de Ariano Suassuna como criador e intelectual nos interessa, particularmente, na abordagem deste estudo, pelo fato de sua obra dramaturgica ter-se incorporado como uma referencialidade máxima de arte dramática nordestina – tendo em vista a popularidade de sua obra – referenciando, claramente, o contexto estético-cultural e o cenário de produção teatral de onde insurge a criação do discurso dramático de João Denys. O interesse de abordar a dramaturgia de Suassuna – ao situar o contexto da produção dramaturgica de João Denys – não segue apenas um critério concernente ao fato de ambos partilharem do exercício de uma mesma expressão artística, mas sim, e principalmente, pelos enfoques diferenciados que assumem na criação representacional de um mesmo *locus regional* (o Sertão). Não se trata, necessariamente, de fazer um estudo comparativo entre as suas obras, mas sim, de tomar o contexto representado por Ariano Suassuna, e o seu modelo de prática mimética, como um referente contextual em que possamos situar a intervenção do modelo diferenciado e opositivo *performatizado* pela dramaturgia de João Denys.

Ao tomarmos como referência as diferenciações relativas ao tratamento dado aos enfoques e condições de produção mimética do discurso dramático, entramos, sistematicamente, no terreno de empreendimento da *mimesis*, e das variadas formas de articulação dos vetores mimetizantes da *semelhança* e *diferença* que a compõem, e a possibilitam. Ao colocarmos Ariano Suassuna e João Denys em campos diferenciados de articulação do fenômeno mimético, procuramos justificar esta colocação recorrendo às considerações de Luiz Costa

Lima a respeito da diferenciação antagônica entre uma *mimesis da representação* e uma *mimesis da produção*. A produção mimética de Suassuna se adequaria mais a uma *mimesis da representação*, que se realiza através dos mecanismos da sua capacidade de se elaborar como alegoria, isto é,

[...] 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 1988:294-295)

Este tipo de empreendimento alegórico (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” – dialoga, consistentemente, com o modelo regional-naturalista assumido por Suassuna, cujo jogo de decodificação mimética dos referentes de sua representação ressalta muito mais a conformidade do vetor *semelhança* na elaboração do seu discurso representacional. Ao priorizar os seus indícios, e assumindo uma fidelidade conformativa aos valores culturais e ideológicos que lhe são favoráveis, a sua dramaturgia acaba amortecendo o peso das problematizações internalizadas no conjunto destes mesmos referentes culturais, levando o seu discurso artístico a sobrepujar opacidades, ocultar desvios, e dissimular as contradições – próprias da multiplicidade de suas vozes diferenciadas –, limitando e, portanto, tolhendo a liberdade e a extensão da contingência plural de sua variedade.

Este tipo de mascaramento apaziguador e homogeneizante dialoga com o que Sônia Ramalho (Farias 2007) chama de “concepção democratizante

alicerçada na ideologia da cordialidade” – apontada, sobretudo, na obra *Casa grande e senzala* (1933) de Gilberto Freyre – via uma *semântica da confraternização e seus correlatos linguísticos: harmonização, contemporização e equilíbrio de antagonismos* (cf. Freyre 1978:53-54), a fim de amortecer, “a violência da ação colonizadora no Nordeste escravocrata”. Concepção esta, também subsidiária do ideário armorial de Ariano Suassuna. Desta forma, a obra do dramaturgo paraibano tende a se esquivar de toda uma conjuntura problematizante, opressora, violenta, e cruel, que subjaz ao estatuto sócio-econômico, político, e cultural do regionalismo nordestino-sertanejo.

Por outro lado, a forma mimética empreendida pela dramaturgia de João Denys corresponderia aos efetivos de uma *mimesis da produção* que, segundo Costa Lima (1988:295), “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 constrói as bases do seu discurso dramático. A partir de uma proposta discursiva *divergente* – contrária aos padrões naturalistas de interpretação e entendimento, juntamente com suas expectativas convencionais –, ele cria o seu modelo performativo de estética regionalista através do drama, corroborando a forma de uma *mimesis* produtiva, empreendedora, e instituidora de si própria, em que “o performativo se tematiza a si mesmo, i.e., a forma com que se cumpre visualiza o seu processo” (Lima 1988:296). No universo de sua obra, a conformidade com referentes instituídos se rompe; embora, não deixe de se utilizar deles, tematizando-os de forma transversa, deformativa, multifacetada, e singularizante. A referencialidade se esgota na obra ela mesma. Os referentes são reconstruídos e finalizados (concluídos e dispersados) dentro do limite interno da sua forma de representação, passando, desta forma, a ser predominantes e, singularmente, referenciais para a criação de sua própria *realidade expressiva*. É devido a este intrínseco caráter de singularidade que ela, inevitável e propositadamente, se diferencia. O discurso mimético de Denys se articula na sistemática da produção e apreensão (compreensão) de significados diferenciados, priorizando o vetor *diferença* na formatação

manifesta de sua *mimesis*, tomando a circunstância/perspectiva *diferenciada* como fulcro de todo o seu projeto de criação artística, e também, de sua produção intelectual-acadêmica.

Não é uma tarefa fácil situarmos João Denys dentro de uma categoria produtiva de atividade intelectual e artística. De imediato, esta categorização se funde aglutinando João Denys, o artista, e João Denys Araújo Leite, o intelectual acadêmico, que engloba o ator, o escritor, o dramaturgo, o encenador, o poeta, o professor, o ensaísta, o mestre em teoria da literatura, 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 apenas como um homem de teatro; embora, esta seja a sua referência de maior expressividade, i. e., o elemento primordial que o recorta e configura no universo da Arte e da Linguagem.

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

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

estritamente sectária e ideológica. Não aceito a sua fragmentação exagerada da ação [...]. (Suassuna 1974:25)

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

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

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

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

da explicitação dramática e antinaturalista destas “contradições internas” que a obra de João Denys articula as suas “implosões” e reconfigurações performativas.

Um sertão, *tal deus, qual danação*: raízes multifacetárias de um drama seco

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

Este projeto, de agora, busca descer mais fundo na crueldade humana, na veia nordestina, procurando, numa história de trancoso, resgatar um universo arcaico, de infinito deserto, onde o nada é a verdadeira experiência interior. Com Deus Danado, tento colocar tudo em jogo. Reinventar o continente das minhas origens com as lições do conhecimento que fui cavando nestes últimos anos. Cavei e me perdi em *Eclesiastes*, Calderón de la Barca, Antônio Vieira, Nietzsche, Kafka, Guimarães Rosa, Nelson Rodrigues, George Bataille, Pier Paolo Pasolini, Artaud, Beckett... [...]. Plasmei nestes universos distantes de mim procurando respostas. O nada, talvez. E este nada já estava dentro de mim. Escondido e cristalizado no mais escuro e matuto dos meus modelos. (Denys 1999:3)

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 reconfiguração do universo nordestino que foge completamente ao modelo tradicional de representação regionalista do Sertão e do homem sertanejo. A proposta de descida a um “mais fundo na crueldade humana” – mergulhando nos domínios de uma “veia nordestina” – já assinala a condição performativa com que ele pretende estabelecer o diálogo entre o *local* e o *universal*. Na sua proposta de mimetização do Sertão e do sertanejo, a significação destes referentes se dilata – e se delata. Ultrapassam-se as barreiras de suas referências tradicionais e convencionais. O *locus de dificuldade* do Sertão se transfigura no *locus de crueldade* da própria – e adversa – natureza humana, metaforizando as suas intrínsecas condições dificultosas e cruéis na idéia 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 Denys, diferenciando-se do modelo tradicional de conceituação (e representação) do Sertão, segundo o qual, de acordo com Walnice Nogueira Galvão (1976:36):

[...] 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 demolida. Ao apresentar-nos o drama das personagens Teodoro (um pai) e Luiz (um filho) através de *treze jornadas da existência trágica do homem do nosso tempo e do nosso lugar* – subtítulo do texto original –, Denys desvia-se radicalmente de um modelo de representação harmônica e conciliadora do Sertão e do seu Homem. Podemos perceber isto desde a primeira rubrica do texto, quando o autor situa o *locus dramático* em que transcorrem as cenas:

Uma habitação-santuário em pedaços. A terra tremeu, o mundo está se acabando. Grossas paredes, enegrecidas pelas chamas de velas e lamparinas, que sustentavam um teto inexistente. No alto da parede de fundo, uma grande estrela de cinco pontas, moldada em ferro. Abaixo, cobrindo-a por inteiro, uma infinidade de chocalhos de todos os tipos e tamanhos, dependurados por tiras de couro. Tudo que restou de uma cultura se espalha pelo espaço: dois grandes caixões de farinha, quartinhas de barro, cochos, fogareiros de ferro, treze lamparinas de formas e tamanhos variados, couros de boi e bode, restos de rede de dormir, picaretas, pás, martelos, facas, peixeiras e o pó. Pó, pó e pó... (Denys 1999:5)

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

Teodoro chega da caatinga. Conduz Luiz às costas. Está exausto e coberto de pó. Parece o morto carregando o vivo. [...] Parecem bichos/homens

destroçados. Teodoro traz, dependurado no pescoço, um chocalho de touro; Luiz, um chocalho de cabrito. Teodoro, com muito esforço, consegue transpor a entrada, que mais parece uma cerca ou mata-burros, entra na habitação e começa a girar em torno de uma cadeira improvisada com tijolos crus; pedaços dos escombros.

TEODORO: Nada!

LUIZ: Ah, Deus!

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

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

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

LUIZ: A noite é um sol, padrinho?

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

LUIZ: Tá brabo, padrinho? Tá cansado? Tô 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: Amanhã eu morro, viro graveto e o senhor acha a botija.

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

(Denys 1999:6)

A estruturação dramática e temática do texto teatral *Deus Danado* desarticula qualquer possibilidade de representação meramente reflexiva, documental e naturalista do universo sertanejo nordestino e da condição humana dos seus agentes. Os elementos referenciais que compõem este universo são redesenhados performativamente, e não, representados

naturalisticamente. Estabelece-se um processo de recriação deste universo, não seguindo um modelo meramente reflexivo – especular, naturalista, conformativo, e neutralizante –, mas sim, assumindo uma forma diferenciada, pela qual a representação dramático-ficcional transubstancia diferencialmente as mesmas fontes e recursos utilizados por uma reflexividade que prioriza a semelhança no seu engenho representacional.

Ao diferenciar-se, o objeto artístico insurge-se além dos limites das expectativas que convencionalmente lhe são atribuídas. No prefácio da publicação do texto, o sociólogo e professor Fernando Mota Lima localiza o caráter diferenciador da obra de 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 1999:2)

A forma diferenciada, assumida pela dramaturgia de João Denys, rompe categoricamente com o “culto de um regionalismo estético de metro fechado”, denunciado por Mota Lima, batendo de frente com a tradicionalista e “indefectível estética regional-naturalista” e suas vias alegóricas de representação não-problematizante, que se ocupam, na maioria das vezes, em medievalizar o Sertão, como o faz, por exemplo, Ariano Suassuna com o seu modelo armorial de heráldica popular. Assim como destaca Walnice Nogueira,

esta tendência a uma representação medieval e pitoresca do Sertão sempre esteve presente desde o início do regionalismo literário, enfatizando que:

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. (Galvão 1976:37)

Este modelo *medievalizante* acaba dando suporte ao discurso subliminar e mascarado (“nunca assumido em primeiro plano”, como diz Walnice) 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 –, mas sim, 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 nevrálgicas e de sua profunda dificuldade. Desta forma, o posicionamento de criação artística enquanto produção intelectual situa-se à margem do que Luiz Costa Lima (1981:16) 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 clave dominante de um edifício (social) que se sustenta nas práticas antidemonstrativas, i.e., autoritárias (Lima 1981:18).

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, sócio-econômico 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, João Denys demarca a perspectiva *problematizante* do seu olhar criador e de sua criticidade.

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 multifacetário de sua criação – como ele mesmo afirma –, fruto das múltiplas “lições de conhecimento” plasmadas em “universos distantes” (2003:15), 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, Artaud (1987:17) afirma que “se o teatro existe para permitir que o recalcado viva, uma espécie de atroz poesia se expressa através de atos estranhos onde as alterações do fato de viver mostram que a intensidade da vida está intacta e que bastaria dirigi-la melhor”. É no terreno desta espécie de “atroz poesia” e de seus “atos estranhos”, que a dramaturgia de João Denys Araújo Leite edifica o antidiscurso e a anti-auditividade de sua estética regionalista-universalizante.

Tomando a crueldade como instrumento discursivo basilar na criação dramática do texto teatral *Deus Danado*, o autor assume o *flagelo* enquanto linguagem. Eis a forma como ele faz a sua leitura contraideológica do Sertão e do homem sertanejo. A tomada deste recurso associa analogamente o seu teatro com as premissas artuadianas de um Teatro da Crueldade.

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

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 João Denys (1999:4), “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 1999:4)

E ainda citando George Bataille (1992:41) – “quem não morre de ser apenas um homem, nunca será mais que um homem” –, João Denys (1999:4)

arremata: “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 *crudeldade cênica*, na qual, a perspectiva naturalista de representação é abolida por completo. No tratamento dramático dado à conflituosa e trágica relação entre pai (Teodoro) e filho (Luiz), João Denys quebra o elo de uma cadeia tradicionalista do naturalismo literário brasileiro, na qual, segundo as orientações de Flora Süssekind (1984:34), 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 1984:34-35)

A dramaturgia de João Denys, por sua vez, inverte todo este jogo de transparências e correspondências. Frente a esta tradição naturalista, a ação dramática de sua obra *Deus Danado* se *antinaturaliza* a todo instante, a cada cena, a cada gesto, a cada fala. No desenvolvimento do seu discurso representacional não há supressão de “especificidades”, “opacidades”, “ambiguidades”, ou “conotação”. Como o próprio João 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 – ideologicamente mascaradas.

As suas origens e os seus referenciais não corroboram com 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.

Vejamos como 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, tão bem teorizado por Aristóteles em sua *Poética*. 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 quem o oprime e desumaniza é o seu próprio pai. Na décima primeira jornada – denominada *Lux in Tenebris* – as personagens enfrentam o seu momento de máxima tensão dramática, promovido pela circunstância cruel em que se evidencia a violência de tamanha revelação:

A noite surge, cheia de escuridão. Luiz acende as lamparinas, forçado por Teodoro. Luiz é jogado sobre o que restou da cadeira. Teodoro ameaça-o com uma picareta.

TEODORO: Nada! A noite ta correndo. Cadê a valentia?

LUIZ: Quero saber o resto. Dona Luzia me contou quase tudo. Tem um mistério: sua mãe.

TEODORO: Cale a boca! O que foi que ela falou daquela mulher?

LUIZ: O senhor não perdoa sua mãe, não é? Frouxo! Medroso! Sua mãe não tolerava sua mulher Luzia. Ela, sua mãe, estuporou de raiva. Rogou a maior praga do mundo. [...] Praguejou que se nascesse filho ia ser morto. Se vivo nascesse, era pra ser cego, doido e endemoniado. Praguejou que o filho, se vivo fosse, era pra matar o pai. Foi praga por cima de praga, não foi? O senhor casou, sua mãe morreu de desgosto. Dona Luzia ficou prenha. Veio a tromba d'água. Veio um menino. Mais outro. Dois meninos. Dois machos. No quartinho. Morreu tudo!

TEODORO: Pare, pare, pare! A noite tá indo embora!

LUIZ: Que se dane a noite! No quartinho só tem um menino. Eu quero ver o outro!

TEODORO (*Alcança um jarrinho, dos penduricalhos do traje, destampa-o e despeja o conteúdo nos olhos de Luiz*): Não vai ver nunca! Não pode, não pode, não pode.

LUIZ (*Desatinado com a dor*): Paaaaaaaai!

TEODORO (*Descontrolado*): Cego! Cego da mulinga! (*Solta Luiz*) Você cavou e se perdeu. Tá tudo perdido, meu filho. Seus olhos são dois buracos escorrendo leite de avelós. Leite das unhas do cão. (*Cai, exausto*)

(*Luiz se levanta e tateia no ar. Teodoro cai exausto sobre a cadeira. Luiz apanha uma enxada e, vendo tudo, avança e quebra as pernas de Teodoro.*)

LUIZ: Tome isso, desgraçado! Tome isso, cão dos infernos!

TEODORO (*Aos berros*): Bata, meu filho!

LUIZ: Bato, bato e rebato!

[...]

TEODORO: Ai, que dor! Estou quebrado! Você é muito besta. Besta! Não está vendo que você está cego?

LUIZ: Tô vendo sim. Tô vendo tudo. Agora é tudo igual: noite e dia. (*Apanha um chocalho de touro na parede do quartinho*) (Denys 1999:27)

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

LUIZ: Tudo está desembestado. O dia se intrometendo... (*Pondo, lentamente, o chocalho no pescoço*) [...] Estou cego, enxergando tudo. Os astros se rebulindo dentro da minha cabeça... (*Silêncio*) Não pode ser! Não pode ser! E eu imaginando que não tinha o seu sangue de bicho dentro das minhas carnes. Tudo por causa do medo... Que danado de medo é esse pai? O medo, o medo, o medo... O tempo todo o senhor me arrebetando... Todo dia, todo dia (*Grita*) Ai, minha cabeça! (*Chora*) Morto. Tudo morto. Fui parido morto! Finado a vida toda! Como pai? Que porcalhada é essa? Não pode ser! Não pode ser tanta malvadeza! Infeliz! Só pode ser isso. O senhor sempre foi isso. Um bicho sem alegria. [...] E eu? Eu sempre aprendendo o nada que o senhor me ensinava [...]. Ai, meus olhos! Duas bolas de fogo. (*Silêncio*) Tudo é uma danação: ave avelós, botija, cruz, chão, diabo, escavacar, fel, goela, honra, inferno, juízo, luto, maldade, nada, ouro, pó, quente, réstia, sangue, tempo, última, vida, xiquexique, zunido. Eu não aguento 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 1999:28)

A performatividade vertiginosa e violenta orquestrada na fala de Luiz, ou seja, em sua *voz*, investe contra todo um projeto de posituação generalizante propagada pelas formas tradicionais de representação, asseverando a experimentação de uma referencialidade diferenciada para uma estética regional, nordestina, e sertaneja. O jogo multifacetado urdido no discurso revoltoso do filho performatiza a figura oponente do pai, entrelaçando-a com a mudez onipotente de um Deus, e com a inaudita circunstancialidade provedora da existência e do espírito humano. O discurso dramático de João Denys Araújo Leite revolve o labirinto assustador de todas estas forças, dando-lhes voz através dos caminhos tortuosos do seu *Drama Seco*.

Referência bibliográfica

ARTAUD, Antonin. 1987. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Editora Max Limonad.

BATAILLE, Georges. 1992. *A experiência interior*. Trad. Celso Libânio Coutinho et al. São Paulo: Ática.

CHAUÍ, Marilena. 1997. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 7. ed. São Paulo: Cortez.

DENYS, João. *Deus Danado*. 1999. Natal: Bastidores Textos de Teatro.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. 2007. 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. p. 265-271.

FAUSTO NETO, Antônio. 1979. *Cordel e a ideologia da punição*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda.

FREYRE, Gilberto. 1978. *Casa grande e senzala*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

GALVÃO, Walnice Nogueira. 1976. *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades.

LEITE, João Denys Araújo. 2003. *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.

_____. 1999. *Deus Danado: uma opção estética pelo homem da terra e seu drama seco*. In: —. *Deus Danado*. Natal: Bastidores Textos de Teatro. p. 3-4.

LIMA, Luiz Costa. 1981. Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil. In: —. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. p. 3-29.

_____. 1988. Aproximação a Jorge Luis Borges. In: —. *O fingidor e o censor: no ancién regime, no iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. p. 257-304.

MOTA LIMA, Fernando. 1999. Potiguar e potiguares. In: DENYS, João. *Deus Danado*. Natal: Bastidores Textos de Teatro. p. 2-3.

SUASSUNA, Ariano. 1974. *O movimento armorial*. Recife: Editora Universitária.

SÜSSEKIND, Flora. 1984. Tal Brasil, tal naturalismo. In: —. *Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé. p.19-88.