

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E OUTRAS ARTES

O TEATRO DE OSWALD BARROSO: O POPULAR E A EXPERIÊNCIA TRÁGICA

Fabíula Martins Ramalho

Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E OUTRAS ARTES

O TEATRO DE OSWALD BARROSO: O POPULAR E A EXPERIÊNCIA TRÁGICA

Fabíula Martins Ramalho

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Literatura e Práticas Sociais. Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes.

Brasília

2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rt Ramalho, Fabíula Martins
O teatro de Oswald Barroso: o popular e a experiência
trágica / Fabíula Martins Ramalho; orientador André Luís
Gomes. -- Brasília, 2023.
360 p.

Tese(Doutorado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. Oswald Barroso. 2. Dramaturgia. 3. Experiência
trágica moderna. 4. Popular. I. Gomes, André Luís , orient.
II. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

O TEATRO DE OSWALD BARROSO: O POPULAR E A EXPERIÊNCIA TRÁGICA

Fabíula Martins Ramalho

Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. André Luís Gomes (PósLit – UnB) – Presidente

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory (PLE - UEM) – Membro Externo

Prof. Dra. Sônia Aparecida Vido Pascolati (LET - UEL) – Membro Externo

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (PósLIT – UnB) – Membro Interno

Prof. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis (PósLIT – UnB) – Suplente

Brasília

2023

SOBREVIVENTE

Hoje
minhas palavras são
livres como o gavião
ferindo os ares,
porque as trago na
ponta da língua e
sei de cor a
lição que me ensinou
esse tempo de
morte e desespero.

Duras
são as minhas palavras
como esse fardo de
cicatrices que carrego,
porque eu
sei dos porões sujos
onde a manhã
se debate, sob descargas elétricas
e dos frios sumidouros
onde se
abate e retalha como
gado, os da minha
geração.
Os melhores, talvez.

Eu
por sorte ou fraqueza
sobrevivo.

[...]

Doces
são as minhas palavras
porque elas voltarão
sem esta couraça
de fogo que me defende
e atíça.
Eu viverei o amor que nunca
me foi permitido
mas que estava comigo
desde a mais tenra infância
e serei o terno
rouxinol da manhã
a cantar nos olhos
das novas gerações.

IPPS – Aquiraz, 08/04/1979.

AGRADECIMENTOS

O caminho para a elaboração de uma pesquisa é fascinante, mas ao percorrê-lo o pesquisador encontra-se, muitas vezes, em um processo desafiador, solitário, de leituras e releituras, de escrituras e reescrituras, de questionamentos, de diálogo constante entre antigas e novas interpretações. Neste percurso, todavia, podemos contar generosamente com o estímulo e com o apoio de professores, de familiares e de amigos. De maneira especial, agradeço:

Primeiramente a Deus e à Nossa Senhora, pois sem essas Presenças não teria chegado até esta etapa da minha jornada acadêmica.

Ao meu querido orientador, professor Dr. André Luís Gomes, pela sua companhia, pela sua gentileza, pela sua paciência, pela sua generosidade, pela sua amizade, pelo seu carinho e, sobretudo, pela sua orientação atenta e competente. A você, querido André, minha gratidão por confiar na minha pesquisa, na minha capacidade de desenvolvê-la ao longo da escritura da tese, e por me apoiar nos desafios da vida durante o doutorado.

Ao professor Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto pelas suas contribuições e pelas suas indicações na qualificação. Com elas, a pesquisa obteve novo vigor. Obrigada, professor, por sua atenção ao meu objeto de pesquisa, possibilitando-me aplicar o que aprendi em suas aulas e nesta tese.

Ao professor Dr. Alexandre Villibor Flory e à professora Dra. Sônia Aparecida Vido Pascolati pela leitura colaborativa deste trabalho.

À professora Dra. Maria da Glória Magalhães por ter aceitado gentilmente o convite para ser suplente da banca avaliadora da tese.

Ao dramaturgo Oswald Barroso, cuja obra escolhi como objeto desta pesquisa, pela sua parceria, atenção e colaboração generosa e prestativa.

Ao apoio do Instituto de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

À minha família – minha mãe, Maria Luiza, meu pai, Fabiano, meu irmão, Tiago e meu sobrinho, Miguel – pelo amor e pelo companheirismo de todas as horas. Vocês me encorajam a seguir em frente com determinação e com confiança.

À minha amiga Beatriz Lopes, *in memoriam*, pela amizade, pela fé, pelo suporte, pelo estímulo, pelo carinho, pelo cuidado.

Às minhas amigas, Letícia Araújo, Liliane Evangelista e Maria da Guia Ramos. Elas me ajudaram em variados aspectos durante o tempo de elaboração da tese.

À Bárbara Boaventura, querida amiga, que se dedicou ao trabalho de revisão com seu profissionalismo e competência.

Às mulheres inspiradoras do clube de leitura Vivências Literárias.

À Joelle Karkour que esteve presente com seu otimismo.

À equipe médica — Dr. Bruno Sarmiento, Dra. Carolina Adorno, Dr. Gustavo Ribas, Dra. Karimi Amaral, Dra. Juliana Craveiro — que esteve comigo e cuidou de mim, no tempo de doutorado, possibilitando o meu bem-estar físico, mental e emocional. Vocês são verdadeiros parceiros e amigos.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que de alguma forma me ajudaram, direta ou indiretamente, com a sua presença, com as suas orações e com o seu apoio.

RESUMO

O teatro do dramaturgo cearense Oswald Barroso foi arquitetado e desenvolvido a partir da experiência com grupos de teatro amador, de vivências reais, e do estudo/pesquisa de elementos da cultura popular nordestina. Ao articular teatro, poesia, elementos da cultura popular nordestina, questões políticas, causas sociais e pessoas/acometimentos que ficaram à margem da história oficial do Brasil, Barroso estabelece um diálogo entre o teatro moderno/contemporâneo e a tradição para expor os dramas sociais, inserindo o seu teatro em uma arte e uma literatura dramática comprometida. Esta pesquisa procura analisar como a produção dramática barrosiana, iniciada na década de 1970, em plena ditadura militar brasileira, coloca em evidência uma “estrutura de sentimento” de denúncia política e social e desvelamento das ordens e das desordens oriundos da relação entre sujeitos sociais e o poder autoritário do Estado. Neste sentido, no conjunto de vinte e uma peças, que vão desde 1975 até 2011, focamos em três obras: *Auto do Caldeirão* (1986), *Vaqueiros* (1999) e *Dormir, talvez sonhar* (2003). Nessa construção da tessitura dramática, Oswald Barroso utiliza elementos da cultura popular nordestina, fatos históricos ou baseados em acontecimentos reais, a fim de evidenciar a intolerância dos poderosos e a opressão realizada pelos mais fortes sobre os mais fracos. Assim, a fim de respaldar tal análise, utilizamos, sobretudo, as ideias do sociólogo e crítico de arte, Raymond Williams, para quem o trágico é condicionado cultural e historicamente e não deixamos de nos apoiar em estudos sobre a cultura popular e teorias teatrais.

Palavras-chave: Oswald Barroso. Dramaturgia. Experiência trágica moderna. Popular.

ABSTRACT

Ceará-born playwright Oswald Barroso's theatrical Works were designed and developed from amateur theater performances, real-life experiences, and Brazilian northeastern culture study and research. By relating theater, poetry, northeastern culture, politics, social causes, people, and even events cut off from official history, Barroso starts a dialogue between modern/contemporary theater and tradition to expose social issues, inserting his work into engaged drama literature and art. The present research analyzes how Barroso's work, set off in the 1970s amid Brazil's dictatorship regimen, testifies to a "structure of feeling" of social and political reports, unveiling power disputes between social subjects and autocratic power. In a bundle of twenty-one plays that span from 1975 to 2015, three are studied here: *Auto do Caldeirão* (1986), *Vaqueiros* (1999), and *Dormir, talvez sonhar* (2003). In his theatrical compositions, Oswald Barroso disposes of northeastern cultural elements, historical facts, and derivations to expose intolerance and oppression by those in power toward weaker ones. The works of Raymond Williams, sociologist and art critic, support the ideas described in this research to whom tragedy is culturally and historically conditioned, as well as popular culture studies and theatre theories.

Keywords: Oswald Barroso. Dramaturgy. Tragic modern experience. Popular theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Pintura de Descartes Gadelha	20
Figura 2. Oswald Barroso na prisão em 1974	23
Figura 3. Quadro pintado por Oswald Barroso.....	23
Figura 4. Cena de Calígula	35
Figura 5. Cena de A história do jardim zoológico	35
Figura 6 e 7. Encenação de Morte e Vida Severina	36
Figura 8 e 9. Cena do ensaio da peça O evangelho segundo Zebedeu	37
Figura 10. Integrantes do GRITA	39
Figura 11. Cena de O Reino da Luminura	40
Figura 12. Cartaz do espetáculo	40
Figura 13. e 14. Teatro do Boca Rica	43
Figura 15. Beato José Lourenço	92
Figura 16. Povo do Caldeirão	92
Figura 17. Mapa espacial do Sítio do Caldeirão	94
Figura 18. Isaías, beato José Lourenço e Luiz Maria	95
Figura 19. Mapas dos locais de origem dos moradores do Sítio do Caldeirão	96
Figura 20. Cartaz do Grupo GRITA	102
Figura 21, 22 e 23. Fotos do Caldeirão	105
Figura 24. Mestre Dina	126
Figura 25. Oswald Barroso e o elenco do grupo Boca Rica	130
Figura 26. Cena do espetáculo	138

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – O TEATRO DE OSWALD BARROSO E SUAS VEREDAS	
1. Oswald Barroso: dramaturgo e poeta cearense.....	16
1.1 Nos passos de uma dramaturgia nordestina.....	24
1.2 O GRITA: fora do eixo Oswald Barroso.....	30
1.3 A dramaturgia barrosiana	44
CAPÍTULO 2 – O TRÁGICO	
2. Tragédia e trágico	50
2.1 Do trágico grego ao trágico moderno	55
2.2 O teatro barrosiano: ressonâncias do trágico.....	71
2.3 A saga trágica em três peças barrosianas.....	80
CAPÍTULO 3 – <i>AUTO DO CALDEIRÃO</i>: ECOS DE UMA EXPERIÊNCIA TRÁGICA	
3. A saga do Sítio do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto	90
3.1 <i>Auto do Caldeirão</i> : ecos de uma experiência trágica	100
CAPÍTULO 4 – <i>VAQUEIROS</i>: UMA TRAGÉDIA MODERNA	
4. Vaqueiro: um emblema do sertão.....	122
4.1 <i>Vaqueiros</i> : ecos de uma tragédia moderna no sertão	127
CAPÍTULO 5 – <i>DORMIR, TALVEZ SONHAR</i>: ENTRE A MEMÓRIA, O TRÁGICO E A IRONIA	
5. <i>Dormir, talvez sonhar</i> : o cruzamento entre rememorar e denunciar.....	145
5.1 <i>Dormir, talvez sonhar</i> : entre o trágico e a ironia.....	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
REFERÊNCIAS	176
ANEXOS	184

INTRODUÇÃO

A história do teatro no Brasil é tecida por vários fios que compõem uma trama cheia de multiplicidades, contradições próprias, conquistas e perdas, manifestações, conturbações sociais e políticas, conceitos e metodologias. Dentro dessa tessitura, encontra-se o teatro nordestino que, sem abandonar o seu contexto, as suas influências e a sua formação fortemente ligada às raízes populares, ocupa-se das questões que envolvem o teatro moderno/contemporâneo. Nesse cenário, o teatro nordestino tem se mostrado fecundo e engajado, mantendo um profícuo “intercâmbio com a realidade”, sendo “porta-voz da coletividade e do indivíduo”, “em consonância com o espírito profundo” (SUASSUNA; BORBA FILHO *apud* REIS, 2018, p. 24-25) do povo nordestino e brasileiro.

A partir desse comprometimento sociopolítico, “o teatro nordestino vem dando mostras de uma vitalidade impressionante” (NEWTON JÚNIOR, 2011, p. 11) como podemos observar no teatro de Oswald Barroso. Ao articular teatro, poesia, elementos da cultura popular nordestina, questões políticas, causas sociais e pessoas/acontecimentos que ficaram à margem da história oficial do Brasil, Barroso estabelece um diálogo entre o teatro moderno/contemporâneo e a tradição para expor os dramas sociais, inserindo o seu teatro em uma arte e uma literatura dramática comprometida.

Pode-se dizer que, como um dos seus mestres, Ariano Suassuna, Barroso é um “recriador de realidade como tragédia e como comédia” (SUASSUNA, 2008, p. 47) num teatro que bebe nas fontes da região e da tradição para apresentar os diversos matizes de uma cultura que, ao recolher sabedoria na matéria popular, propõe mudanças simbólicas para expressar o modo de pensar, de agir, de sentir, de perceber a vida das diferentes camadas sociais. Assim, as manifestações artísticas, como o teatro, tornam-se modos de assumir uma posição engajada com a realidade circundante em todos os seus aspectos.

Portanto, o teatro barrosiano só pode ser compreendido de maneira eficaz “no fluxo da cultura popular, que sempre, em todas as etapas do seu desenvolvimento, tem resistido à cultura oficial e tem o seu ponto de vista particular sobre o mundo e suas próprias formas para refleti-lo” (BAKHTIN, 1998, p. 429) para demonstrar à existência concomitante de dois Brasis: um Brasil do povo ligado aos cantadores, vaqueiros, camponeses, mamulengueiros, moradores das favelas, pescadores, trabalhadores em oposição a um Brasil submetido à burguesia cosmopolita.

Oswald Barroso, “menino amarelo”¹, chegado ao mundo no ano de 1947, na capital do Ceará, filho de um jornalista e de uma professora, logo encantou-se pelo universo das palavras. Da vivência no interior cearense, durante a infância, apaixonou-se pelo mundo das manifestações populares nordestinas. Assim, ao mesmo tempo que recebeu uma boa educação formal, o menino Oswald cresceu vendo reisados, bumba-meu-boi, participando de folguedos, ouvindo cantorias e histórias contadas pelo povo sertanejo.

Desse modo, aprendeu desde cedo a amar e admirar a sua terra, o seu povo, a sua cultura. Na juventude, achou por um tempo que seria atleta, jogador de vôlei. Mas, após um acidente, que o impossibilitou de seguir a carreira atlética, passou a dedicar-se às letras, como poeta e dramaturgo, e as artes como artista plástico.

Iniciou-se na dramaturgia ainda jovem, na década de 1970, por meio do Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA), em Fortaleza. Conforme Barroso, no GRITA, realizou-se “um teatro popular, tradicional, político, de luta. Era um teatro que tinha uma parte de brincadeira, mas tinha parte de ideias, de pregação de ideias”². Com esse enfoque, ali enveredou-se na busca por um teatro referenciado nas manifestações da cultura popular nordestina – reisados, bumba-meu-boi, folguedos, literatura oral, romarias, histórias reais ou inventadas pelo imaginário do povo sertanejo – a fim de estabelecer uma conexão dialógica com o teatro moderno, de engajamento político/social em plena ditadura militar.

Portanto, como dramaturgo, poeta, jornalista, sociólogo, pesquisador, suas onze peças escritas até 2011 visam estabelecer uma comunicação entre as tradições populares nordestinas e a tradição teatral como, por exemplo, a tragédia e o auto, a fim de abordar aspectos políticos e sócio-históricos que se vinculam à uma experiência trágica na modernidade que diz respeito ao homem confrontado, não apenas com instituições ou organizações, mas com outros homens e suas realidades vivenciadas em um contexto de sofrimento, de opressão, de luta, de busca por liberdade e justiça social.

Nesse sentido, o elemento popular no teatro barrosiano não reflete aquela visão que o enxerga somente como dado simplesmente pitoresco ou causador do riso fácil e superficial. Na sua carpintaria teatral, o popular é um componente de elaboração artística

¹ Parte do título do livro de memórias biográficas da infância do dramaturgo lançado em 2018. Chama-se *Menino Amarelo: as desventuras de rei desencaminhado*, pois quando criança brincava na terra, comia barro, devido à deficiência de ferro no sangue, tinha verme e, por isso, ficava com o aspecto amarelado.

² Trecho retirado da entrevista realizado com o dramaturgo em 2018.

que aspira a consciência crítica. Todavia, o seu teatro não é popular, no sentido de ser produzido pelo povo e para o povo, mas, sobretudo, por ser engendrado a partir de uma “perspectiva popular”, uma vez que entendemos que na esteira de Carlos Estevam:

cultura popular, essencialmente, diz respeito a uma forma particularíssima de consciência: a consciência política, a consciência que imediatamente deságua na ação política. Ainda assim, não a ação política em geral mas a ação política do povo. Ela é o conjunto teórico-prático que codetermina juntamente com a totalidade das condições materiais objetivas o movimento ascensional das massas em direção à conquista do poder na sociedade de classes (MARTINS, 1963, p. 30).

Neste sentido, a “perspectiva popular” da dramaturgia barrosiana pode despertar no leitor/espectador, seja numa sala de espetáculo ou em um palco improvisado na rua, a consciência e o pensamento crítico em torno das estruturas opressoras que existiram e ainda existem na sociedade brasileira e da urgente necessidade de modificá-las ao mostrar seus mecanismos.

É nesse cenário que se apresenta o trágico no teatro do dramaturgo cearense, circunscrito entre questões sociais, políticas, históricas, resgate de vozes dos silenciados, enfrentamento da ordem estabelecida, seja na família ou no Estado, refletindo as mudanças do tempo e da sociedade, que vão desde os anos 1970, quando ele escreve a primeira peça, *Reino da Luminura ou A maldição da besta fera*, em 1975, até 2011, ano em que escreve *Big Bush*, a partir de elementos constituintes da cosmovisão das manifestações e dos espetáculos populares nordestinos.

Assim sendo, a obra de Oswald Barroso nos possibilita uma chave de leitura por meio das reflexões sobre o trágico moderno, a partir das concepções do teórico britânico Raymond Williams, que passa pela “estrutura de sentimento”, a relação entre ordem e desordem, a “ação irreparável”, a ênfase sobre o mal, ao enfatizar as tensões e as desordens estabelecidas, no contexto social do Brasil, com base na vivência pessoal do próprio dramaturgo, nos fatos da história brasileira e da gente do sertão, tendo em vista que o seu teatro foi construído, por meio do trabalho em grupo, como “resultado de uma vivência intensa da cultura popular, discussão e debate”³.

Desse modo, buscaremos analisar esses elementos, visando apreender os aspectos do trágico moderno presentes na experiência teatral barrosiana. Nesta direção, traçaremos um percurso de compreensão da tragédia e do trágico, passando pelos gregos, para

³ Trecho retirado da entrevista concedida pelo dramaturgo.

abordarmos o trágico moderno a partir das “ideias trágicas” de Williams (2002). O entendimento desse estudioso sobre a tragédia moderna embasará a nossa análise- interpretação com destaque para três peças dentro dos três ciclos da dramaturgia barrosiana: *Auto do Caldeirão*, 1986, *Vaqueiros*, 1999, e *Dormir, talvez sonhar*, de 2003.

Situada no primeiro ciclo, de 1975 ao final dos anos 1980, que remete a um teatro político, engajado, o *Auto Caldeirão* foi escolhido por ter sido escrito no fim da ditadura militar brasileira e no começo do processo de redemocratização do país. Nesse momento, também se completou os cinquenta anos do massacre ocorrido no Sítio do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto. Portanto, o dramaturgo, ao apresentar a saga real e trágica da comunidade do Caldeirão, “construída sob o signo da igualdade e da liberdade”, não exposta pela história oficial, justamente nesse período, revela o seu desejo de conscientização do leitor/espectador, para evitar outros momentos de opressão e de violência, como aqueles vividos no Caldeirão, na ditadura, e em outros períodos da história brasileira.

Presente no segundo ciclo, ocorrido durante os anos 1990, no qual o âmago já não são mais as questões políticas e o engajamento, mas temas variados, a peça *Vaqueiros* foi selecionada por retratar a história da mulher vaqueira numa sociedade patriarcal. Essa peça demonstra a preocupação do autor com as mudanças sociais no papel da mulher e o machismo ainda existente, até de forma violenta. Assim, Barroso não se atém ao passado, porém está atento as transformações e busca dialogar com elas, isto é, dar voz para quem continua silenciado ou oprimido não mais pela ditadura, mas por um patriarcalismo residual persistente.

Pertencente ao terceiro ciclo, iniciado nos anos 2000, mais voltado para a comédia, *Dormir, talvez sonhar* foi eleita por retomar o período da ditadura militar a partir daquilo que o próprio dramaturgo viveu como preso político na época. Preso e torturado, conseguiu sobreviver para perspicácia da razão, que não o deixou enlouquecer, para nos contar com toques de ironia, que às vezes nos leva ao cômico, em um tom de farsa, uma tragédia real. Dessa maneira, Barroso denuncia, no começo do século XXI, um período atroz. Em tempo de democracia, aborda uma ferida ainda aberta dos anos de prisão e tortura, para alertar, por meio do teatro, a importância de lutar contra o poder autoritário e as suas formas de destruir aqueles que o enfrentam.

Diante disso, o presente trabalho está organizado em cinco capítulos da seguinte forma: *o teatro do Oswald Barroso e suas veredas*, primeiro capítulo, em que procuramos enfocar o percurso do dramaturgo, sua história, sua formação, suas influências e sua

dramaturgia, realizada principalmente em grupos amadores dentro do panorama do teatro brasileiro e nordestino.

O segundo capítulo, denominado *O trágico*, trata da tragédia e do trágico, segundo Lesky e Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, do trágico grego e do trágico moderno, de acordo com Williams juntamente com as contribuições de Cevasco e Filmer, e como isso ressoa no teatro barroso abordando, sucintamente, três peças do dramaturgo em questão. São elas: *Alma afoita*, *Além do vasto oceano* e *Corpo Místico*.

O terceiro capítulo, *Auto do Caldeirão: ecos de uma experiência trágica*, trilha a história de resistência e de luta da comunidade do Sítio do Caldeirão, fundada e liderada pelo Beato José Lourenço, entre 1927 e 1936, que tinha um projeto de trabalho coletivo e igualitário para as pessoas sem terra, marginalizadas e empobrecidas. Essa peça reflete, por meio de uma experiência trágica de opressão, a resistência de um povo e o embate de duas visões de mundo opostas, muitas vezes irreconciliáveis, que mostram a ferida aberta entre o “Brasil real”, o do povo, e o “Brasil oficial”, das elites.

O quarto capítulo se dedica à análise de *Vaqueiros*. Considerada uma tragédia moderna, pois expõe o conflito vivido por uma família, alicerçada em uma sociedade patriarcal do sertão nordestino, diante de uma mulher que decide se tornar vaqueira. Dessa decisão, surgem memórias, brigas, ressentimentos, incompreensões diante do eu e do outro, a discussão que envolve a mudança nas relações e nos papéis do homem e da mulher na contemporaneidade.

O quinto capítulo, *Dormir, talvez sonhar: uma escritura de memória e denúncia*, analisa a peça que, com pitadas de ironia, comicidade, foi inspirada na sagacidade do “amarelinho do sertão” para superar situações difíceis e mostra a vivência trágica daqueles que lutaram contra o regime de exceção, incluindo o próprio dramaturgo.

Por fim, apresentamos as considerações finais deste trabalho de pesquisa, a fim de salientar a importância da dramaturgia de Oswald Barroso ao tecer uma escritura teatral que usa elementos das manifestações populares nordestinas para abordar a história e as questões sociais, dando voz aos homens e às mulheres que foram marginalizados, esquecidos ou excluídos pelo “Brasil oficial”.

CAPÍTULO 1

O TEATRO DE OSWALD BARROSO E SUAS VEREDAS

*Esta pátria que eu trago nos meus ombros
Feito rede de escombros encardida
Como teia de fundas cicatrizes
Mar de varizes, aguda ferida,
Ao corpo colada como tecida
Na pele em flor, em dor xilogravada.*

Oswald Barroso

1. Oswald Barroso: dramaturgo e poeta cearense

Na história da dramaturgia brasileira contemporânea, os autores e as produções abordadas giram em torno de nomes já consagrados e, geralmente, essa consagração é referendada pelo eixo Rio – São Paulo, região que ainda mantém o domínio econômico e cultural brasileiro. No entanto, para além desse eixo econômico e do cânone já estabelecido, sempre houve, no panorama do teatro brasileiro, muitos dramaturgos trabalhando ativamente com teatro e no teatro, desde a criação dos textos até a encenação, de forma comprometida com a realidade que os circunda e com o fazer teatral. É nesse espaço que se encontra o dramaturgo e poeta cearense Oswald Barroso.

Nascido em 23 de dezembro de 1947, em Fortaleza, Raimundo Oswald Cavalcante Barroso pertence a uma família grande, com onze filhos. Seu pai, Antônio Girão Barroso, foi jornalista, poeta, escritor, um dos fundadores do Grupo Clã⁴ e membro da Academia Cearense de Letras foi, portanto, um escritor importante no panorama intelectual, artístico e cultural cearense ajudando a consolidar o modernismo no Ceará. Barroso cresceu cercado de escritores, artistas, intelectuais e livros. Sua mãe, Alba, era dona de casa, tarefa

⁴ O Grupo Clã foi fundado em 1945, em Fortaleza, e reuniu os escritores cearenses da chamada Geração de 45 do Modernismo. A expressão Clã origina-se de Clube de Literatura e Arte. Depois houve uma mudança e a agremiação passou a se chamar Clube de Literatura e Arte Moderna (CLAM). A partir da sigla CLAM, o grupo passou a se grifar como Clã. Foi com esse nome que o grupo ganhou notoriedade e reconhecimento até o encerramento das suas atividades no final da década de 1980. Entre os objetivos dos seus integrantes, estava a divulgação das produções literárias, artísticas, dos jovens talentos da sua época. Para facilitar esse processo, eles se organizaram e criaram uma editora que publicava os livros e a revista do grupo. De acordo com Artur Eduardo Benevides, um dos membros fundadores do Clã, o grupo foi “responsável, em grande parte, pela literatura cearense nos últimos trinta anos e procurou, por todos os meios, criar em Fortaleza um clima cultural em que escritores e artistas pudessem atingir *status* profissional e recebessem, ao lado de vantagens pecuniárias, o estímulo necessário à produção literária” (BENEVIDES, 1976, p. 10 *apud* CABRAL, 2005, s/p.).

não menos importante na estrutura de sua família. Ela abdicou da carreira docente na educação primária para se dedicar integralmente à criação e à educação dos filhos.

Alba, como ávida leitora, era quem contava as histórias que Oswald ouviu na infância e lia os clássicos da literatura, como o *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, *Dom Quixote de La Mancha*, *O Pequeno Príncipe*. Desse modo, ler e ouvir histórias se tornou algo habitual e importante na vida do dramaturgo. Mas não foi somente esse hábito que colaborou com a sua formação. Alba costumava levar os filhos ao Teatro José de Alencar⁵ para assistir às peças infantis. Foi ali que o pequeno Oswald fez a sua estreia no teatro, aos cinco anos de idade, numa peça da escola:

[...] na Praça José de Alencar, havia o Centro de Saúde e, em seguida, o Theatro José de Alencar, para onde Alba levava os meninos [...]. Aliás foi no palco do José de Alencar que Raimundo Flor estreou nas artes cênicas, dançando. Tal gosto da família de Albinha pelo teatro, também se explicava, por ela ser sobrinha de José Tomé de Saboia, marido da, então, grande dama do teatro Cearense, atriz e benfeitora, Nadir Papi Saboia, filha do famoso dramaturgo Papi Júnior (BARROSO, 2018, p. 98-99)

Além das idas ao teatro, Oswald conviveu muito com as procissões, a Via-Sacra, os cortejos, o carnaval com os seus blocos, e os maracatus que invadiam as ruas de Fortaleza, dependendo do período de cada festejo. Tudo isso impressionava aquele menino franzino, tímido, observador, que gostava de imaginar por meio da brincadeira: “Brincava com os bichos, jogava futebol e construía sua própria casa, com tijolos de barro moldados em caixas de fósforos. No seu encantamento não sabia, mas ali estava inaugurando o teatro da sua vida” (BARROSO, 2018, p. 20) e da sua arte.

Ainda criança, Oswald costumava passar as férias num sítio da família em Ipu, cidade do interior cearense, na casa de parentes. Lá vivenciou intensamente as festas natalinas, os pastoris, os reisados, os folguedos, foi à feira, ouviu os cantadores e os contadores de histórias. Inclusive, foi ao presenciar um Reisado de Caretas⁶ que o “teatro como encantamento” se estabeleceu na imaginação e na vida daquele “menino amarelo”:

⁵ O Teatro José de Alencar foi inaugurado em 1910, tornou-se a principal casa de espetáculos do Ceará. Com projeto do engenheiro militar Capitão Bernardo José de Melo, é patrimônio artístico e histórico nacional. No seu palco, desde a sua inauguração, tem se apresentado os maiores nomes do teatro brasileiro.

⁶ Segundo Barroso, o Reisado é “um folguedo tradicional do ciclo natalino, que se estrutura na forma de um cortejo de brincantes, representando a peregrinação dos Reis Magos à Belém, e se desenvolve, em autos, como uma rapsódia de cantos, danças e entremeses incluindo obrigatoriamente o episódio do Boi. Este conceito engloba diversos tipos de Reisado, entre eles o Reisado de Caretas, também chamado Reisado de Couro” (BARROSO, 2013, p. 8).

Noite seguinte, foi o Reisado de Caretas ou, como se diz também, Reisado de Papangu. O Velho e a Velha com “máscara” de tecido de coqueiro e relho na mão, espalhando a molecada. A Burrinha, também chamada Zabelinha, o jumento Babau, a Ema, o Boi que morria no último dia para só ressuscitar no ano seguinte, e os Guerreiros sapateando com cacetes na mão, dividido entre azuis e encarnados: “*Vocês viram por aí/ Uma forte buzina?/ É o encarnado/ A caminho lá da Mina*”. E, para cada partido, um Rei e uma Rainha. O Rei era um homem adulto, mas a Rainha era uma menina, meninota, digo melhor, de cetno e coroa, traje de cetim com lantejoulas douradas, lábios pintados, lindíssima. Via-se que era filha de pessoas simples, roceiros, mascates, mas o brilho, a altivez, era de deusa (BARROSO, 2018, p. 161).

E assim, do contato com o universo dos espetáculos e das manifestações populares nordestinas, o menino Oswald aprendeu desde cedo a amar a cultura do seu povo e a sua terra, fonte de inspiração e pesquisa para o seu trabalho jornalístico, artístico, cultural e intelectual, tornando-o não somente um homem do teatro e da poesia, mas um artista multifacetado em que as linguagens artísticas convergem para compartilhar o seu ser e o seu modo de estar no mundo.

Do seu trabalho de pesquisa sobre a cultura popular, elemento chave em seu trabalho de criação artística, ele criava uma peça para recontar uma história, como afirma no seguinte depoimento: “Geralmente eu publicava um livro que era resultado da pesquisa, ao lado do texto da peça. A partir da pesquisa eu refazia essa história e criava uma estrutura artística, dramática, poética” (BARROSO, 2018, p. 195).

É desse contato, dessas vivências e dessa arte de pesquisar, não limitados a fins acadêmicos ou científicos, que se constituiu a visão de mundo de Oswald, o seu aprendizado e a assimilação de procedimentos próprios das manifestações populares do Nordeste e da literatura popular, tão caras à sua prática artística seja no teatro, na poesia, na pintura ou na música.

Dentro desse universo, Oswald foi crescendo entre histórias reais e imaginárias, lendas e mitos, entre o seu reino da fantasia e a realidade dura da vida. Na adolescência, no começo da década de 1960, um atropelamento ocorrido em Fortaleza mudou a sua história. Ele, que chegou a pensar em ser um jogador de vôlei profissional, se viu impossibilitado de realizar a atividade de atleta devido ao trauma sofrido no acidente em uma das pernas. Durante quase um ano, ficou internado em hospital na capital cearense.

Nesse período, não obstante as fortes dores, só amenizadas com a sedação, ele usufruiu da imensa biblioteca do pai. Assim, “entre livros e lágrimas”, leu muito e desenhou. As leituras eram principalmente de poesia brasileira, pois tinha preferência pelos poetas. No seu segundo livro de memórias, *Risco Vermelho*, relata: “De tanto ler

poesia, começou a escrevê-las. Depois passou a ilustrar os próprios versos. Um poema e um desenho” (BARROSO, 2019, p. 39).

Como o trauma não melhorava, mesmo após um longo período de internação e tratamento, os pais de Oswald decidiram encaminhá-lo para um hospital no Rio de Janeiro, referência em traumatologia, a fim de buscar um tratamento que efetivamente melhorasse as condições físicas do filho. Na capital fluminense, quando não estava internado, ficava hospedado na casa de um tio. Nesses momentos de alta médica, ele aproveitava para conhecer a cidade e explorar suas novidades. Logo se deparou com a efervescência política, cultural e social daquele início de anos 1960. Ali abriu-se para ele uma janela para mundo, muito além da sua cidade natal.

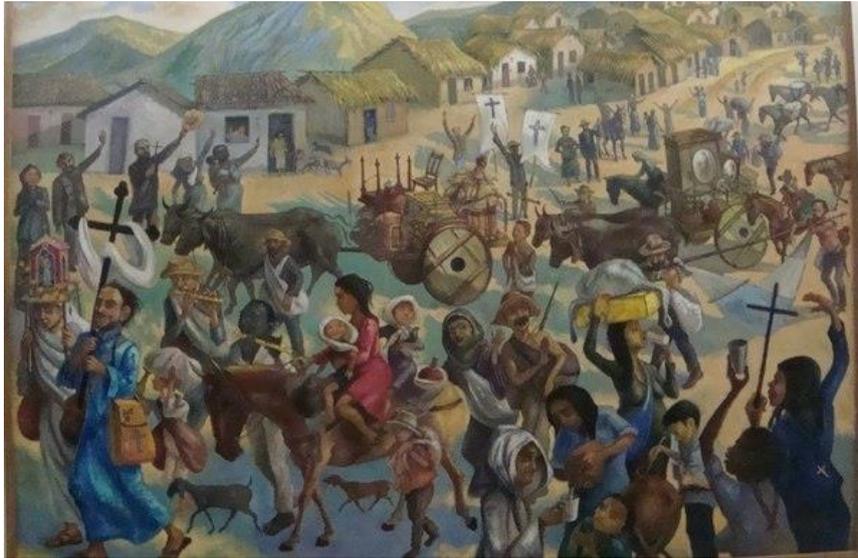
Acompanhou o movimento cultural dos diversos campos artísticos, as tendências musicais, como a Bossa Nova e o som dos *Beatles*, o surgimento do Cinema Novo. Quando seu pai, Antônio Girão Barroso, estava na cidade para visitá-lo, eles iam juntos encontrar alguns poetas, amigos do seu pai, como Aluízio Medeiros e Paulo Mendes Campos. Com o dinheiro recebido pela família, comprava livros e lia compulsivamente todos os gêneros literários.

Não demorou para ele saber da existência dos Centros Populares de Cultura (CPCs) e ter contato com as ideias de Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirzman, Carlos Estevam Martins, Augusto Boal, que posteriormente tornaram grandes influências na sua trajetória teatral. A proposta política e artística do CPC o interessou, principalmente, pelo seu caráter de conscientização e formação das massas populares por meio de diversas linguagens artísticas em variados ambientes, como relata o próprio Oswald:

Neles, chamava a atenção a busca do contato direto com o povo, o trabalho na porta das fábricas, favelas e sindicatos, onde encenavam peças e diziam poemas; assim como a iniciativa de publicar cadernos de poesia a preços populares e de produzir filmes autofinanciados (BARROSO, 2019, p. 47).

Assim, ao retornar para Fortaleza, após um ano e meio no Rio de Janeiro, entrou em contato com artistas e participou de um curso de pintura oferecido pela Secretaria de Cultura do Estado. Enquanto estudava as belas-artes, deparou-se com a pintura expressionista do artista plástico cearense Descartes Gadelha que o impressionou por retratar a vida do povo nordestino em suas sagas, problemas sociais, vivências, cultura, religiosidade. Segundo Barroso, “eram telas grandes e Descartes caprichava nas cenas de resistência da cultura popular” (BARROSO, 2019, p. 52).

Figura 1. Pintura de Descartes Gadelha ⁷



A partir desse contato com a obra de Gadelha, Oswald sente vontade de ligar-se ao movimento popular no Ceará, com o objetivo de ser também um agente de transformação social. Então começou a estudar filosofia e marxismo, com um grupo de amigos. Daí em diante se engajou na luta política, tornando-se um militante das causas sociais. Porém, concomitantemente a sua militância, continuou a dedicar-se intensamente à pintura e à poesia que agora passava da temática existencialista/realista para uma preocupação com as questões populares. Seus poemas e desenhos foram até publicados nos jornais da época, ganhando notoriedade por meio de um artigo elogioso do renomado poeta cearense José Alcides Pinto⁸:

Ora, o rapaz tinha fôlego, talento, sensibilidade, motivação. Não restavam dúvidas de que estava diante de um poeta diferente dos demais de sua idade. À tristeza de fundo romântico, própria dos adolescentes, aliava uma forte compreensão do mundo, do ponto de vista social, e, para maior surpresa, denunciava em seus versos, por vezes, imprecisos ainda como linguagem e forma, o sistema caduco de uma sociedade capitalista. [...] não será um poeta acomodado. Seus versos iniciais indicam que ele possui o *germem* cívico. Que a justiça social terá seu defensor, disso não temos dúvidas (PINTO *apud* BARROSO, 2019, p. 55; 58).

Com isso, Barroso sentiu-se não somente incentivado, mas motivado, a continuar na carreira de poeta e de pintor, pois como disse Pinto: “Entre o desenhista e o poeta,

⁷ Imagem disponível em: <https://vmsemiotica.files.wordpress.com>. Acesso em: 3. jul. 2019.

⁸ José Alcides Pinto (1923-2008) foi um importante ficcionista e poeta cearense. É considerado pela crítica literária um poeta de vanguarda e experimental.

preferimos ficar com os dois, por não saber, em verdade, escolher o melhor; ou porque, ainda, não poderíamos, jamais, separar um do outro, pois são como os irmãos siameses” (PINTO *apud* BARROSO, 2019, p. 59).

Assim se delineou os traços da temática latente na produção artística de Barroso ao longo da sua trajetória: pensar o Brasil, a realidade brasileira e o seu povo diante do dilaceramento e das injustiças entre o “país real” e o “país oficial” para usar as expressões cunhadas por Machado de Assis em 1861. Conforme Machado, “o país real, esse é bom, revela os melhores instintos. Mas o país oficial, esse é caricato e burlesco”⁹.

Oswald buscará mostrar o bom do “Brasil real”, que é o seu povo, por meio da indiferença e da intransigência do “Brasil oficial”. Com o tempo e a experiência, se tornará um dramaturgo da resistência em diferentes contextos e mudanças de época, pois ele não irá se conformar com as desigualdades estabelecidas pela sociedade. Sendo assim, a palavra dita, escrita, encenada, ou cantada será o seu grito como artista e cidadão brasileiro.

Nessa perspectiva, Oswald começou a se envolver mais com as causas sociais nos anos 1960, principalmente, as relacionadas aos moradores das favelas, aos homens e mulheres do campo, aos trabalhadores das fábricas e das ruas. Passou a morar na periferia da cidade e desenvolveu ali um trabalho de alfabetização a partir do método de Paulo Freire. Com o começo da ditadura militar em 1964, envolveu-se de forma ativa nas lutas estudantis, nos protestos, nas passeatas, nas ações políticas e nos movimentos contra a repressão.

Por esse motivo, precisou se esconder do regime autoritário, fugir para Recife e lá viver clandestinamente. Mesmo vivendo dias difíceis na capital pernambucana, esse foi um período de grande aprendizado e maior contato com a produção teatral e literária de Pernambuco, como conta o próprio Oswald: “Eu tinha muita ligação com Recife porque morei lá, conheci muita gente, eu conheci muito o teatro e a literatura pernambucana. Então, eu estudei muitos autores de lá” (BARROSO, 2018, p. 194).

Portanto, Recife também foi uma escola artística para Barroso. Ali, naquele momento histórico, muitos artistas, grupos teatrais e movimentos de cultura estavam buscando novas concepções estéticas, ideológicas, artísticas, para representar a realidade do país e da região. Muitos deles, influenciados pelo Movimento Regionalista de Gilberto

⁹ Essa citação de Machado foi retirada dos “Comentários da Semana”, publicado no Diário do Rio de Janeiro em 29 de dezembro de 1861.

Freyre. Entre eles, encontra-se o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), o Teatro Popular do Nordeste (TPN) e o Movimento de Cultura Popular (MCP).

Contudo, Oswald foi encontrado em Recife no começo da década de 1970 pelos representantes do regime militar. Foi preso e torturado. Antes dessa prisão, ele já tinha sido preso algumas vezes. Todavia, essa foi a mais violenta, conforme é relatado no seu livro *Risco Vermelho*:

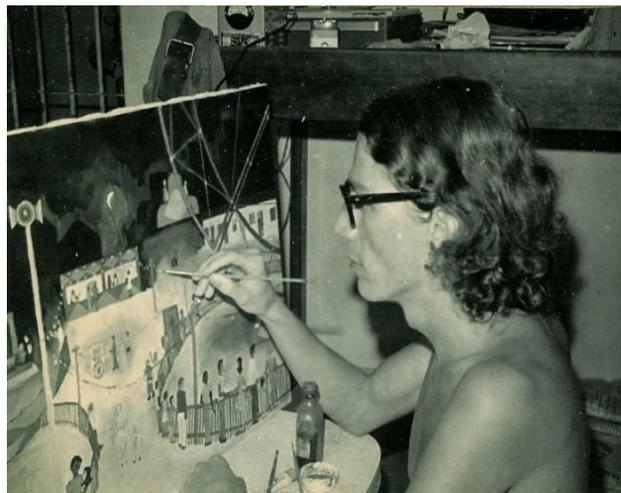
Foi despido e pendurado a uma parede por algemas, em altura que as pontas dos pés mal davam para tocar no chão. Assim, permaneceu muitas horas, encapuçado. Notava os passos e quando passavam por ele, sentia pancadas nas costas e ouvia insultos pornográficos. Depois de passar todo o dia nesta posição, sem beber, nem comer, foi levado para a sala de torturas. De cuecas, algemado com as mãos para trás e encapuçado foi colocado no centro de uma roda de torturadores. De início, nada diziam. Só choques e pancadas. Depois, deram início ao interrogatório, que durou a noite toda (BARROSO, 2019, p. 248-250).

Apesar de toda a violência física e psicológica, que quase o enlouqueceu literalmente, Barroso conseguiu sobreviver. Como diz Carlos Newton Júnior:

[...] tendo escapado da morte porque a razão o abandonou, fazendo com que se refugiasse, do absurdo em que se encontrava, na noite da loucura. Uma vez livre, Oswald conseguiu, Deus sabe como, recuperar-se. De modo a poder dizer-se que sua salvação só foi possível devido a uma espécie de “astúcia” da razão [...] (NEWTON JUNIOR, 2011, p. 18).

Ao sobreviver a essa última prisão, Oswald é libertado em 1975. Livre do cárcere torturante, ele retornou para Fortaleza e retomou o seu trabalho com a pintura: “De volta à sua cidade, assumiu-se como pintor. Por algum tempo, passou a viver de pintura, música e poesia. Razoavelmente.” (BARROSSO, 2019, p. 276).

Figura 2. Oswald Barroso na prisão em 1974



Fonte: foto do acervo pessoal do dramaturgo.

Figura 3. Quadro pintado por Oswald Barroso



Fonte: foto do acervo pessoal do dramaturgo.

Ele também começou a estudar a cultura popular de forma mais sistemática. Assim, fez pesquisas no Centro de Referência Cultural do Ceará (CERES), ligado à Secretaria de Planejamento do Estado, referentes ao artesanato, ao cordel, às festas e folguedos do Ceará. Viajou pelo interior do Ceará fazendo trabalho de pesquisa e recolhendo material relacionado à cultura popular e suas diversas formas de manifestação.

No trabalho de pesquisa no CERES, ele conheceu José Carlos Matos¹⁰ que foi essencial na formação barrosiana. A partir desse contato, Oswald encontra-se definitivamente com o teatro e a sua carpintaria. Passou a dedicar-se ao texto e ao palco como a sua principal forma de atuação no campo artístico. Nesse momento, ele percebeu que, por meio do teatro poderia dar vazão à poesia, à música, à dança, à pintura, pois como ele próprio afirma: “O teatro é uma forma de múltiplas linguagens” (BAROSSO, 2018, p. 189).

Com isso, o seu trabalho artístico ganhou um novo impulso: a descoberta do papel do dramaturgo, a função da dramaturgia e a importância dos grupos teatrais para o desenvolvimento das artes cênicas e seus artistas. Desse modo, o teatro que até então estava restrito à sua experiência vivida na infância com a encenação de uma peça escolar, abriu-lhe novas possibilidades de ver, pensar, sentir, criar e representar o mundo e o seu

¹⁰ José Carlos Matos (1949-1982) foi ator e diretor, um dos grandes talentos gerados para o teatro cearense durante a década de 1970. Como artista, foi um militante. A partir de Fortaleza, projeta-se nacionalmente na militância teatral. Fundou coletivos, entre eles encontra-se o Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA) e a Federação do Teatro Amador, em Fortaleza, na década de 1970. Olga Paiva é atriz e foi uma das integrantes do GRITA.

universo particular cheio de caretas, fantasias, máscaras, lutas, folguedos, risos, pesquisas, poesia, reflexão, crítica, engajamentos.

1.1 Nos passos de uma dramaturgia nordestina

A trajetória Oswald Barroso como dramaturgo é influenciada pelas mudanças que ocorrem na cena teatral brasileira e na vida social e política do país. Diante disso, é importante situar a sua obra dramaturgical dentro do conjunto de propostas do teatro brasileiro moderno, tanto no contexto regional como no nacional.

A dramaturgia nordestina também ganhou novo vigor com o processo de modernização do teatro brasileiro inaugurado, segundo o cânone¹¹, com a encenação da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no final de 1943, com direção do polonês Ziembinski. De acordo com Décio de Almeida Prado,

Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues (1912-1980) diferia com efeito de tudo o que escrevera para a cena entre nós, não apenas por sugerir insuspeitadas perversões psicológicas, a seguir amplamente documentadas em outros textos do autor, mas, principalmente, por deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna. A essa singularidade inicial, Zbigniew Ziembinski (1908-1978), encenador polonês exilado pela guerra, somou as suas próprias, não menos significativas, pelo menos dentro do nosso acanhado panorama dramático. O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise en scène* [...] (PRADO, 2008, p. 40).

Nesse período, devido a um esgotamento das formas teatrais no Brasil, havia um forte desejo de modernizar a dramaturgia brasileira. Assim, ao longo dos anos 1940, surgiram vários grupos dramáticos no Brasil com o ensejo de caminhar em sintonia com as linguagens e as experimentações cênicas que estavam se consolidando na Europa e nos Estados Unidos. É dentro desse espírito de renovação, ora mais conservador, ora mais de vanguarda, que nasce em São Paulo o Grupo de Teatro Experimental, o Grupo Universitário de Teatro, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado pelo empresário italiano Franco Zampari, e a criação da Escola de Arte Dramática (EAD), fundada pelo diretor e autor Alfredo Mesquita. Já no Rio de Janeiro, o grupo Os Comediantes ganhou

¹¹ O processo de modernização do teatro brasileiro já vinha ocorrendo desde na década de 1920, como podemos constatar na tese *Tudo preto e branco: uma alquimia cultural no teatro de revista brasileiro*, de Beatriz da Silva Lopes Pereira (2018).

destaque. Fora do eixo Rio-São Paulo, também havia o afã pela renovação do teatro brasileiro como se pode observar no Nordeste com a forte tradição de grupos amadores e de estudantes, pois, de acordo com Carreira (2008, p. 1), “o processo de modernização da cena brasileira teve como elemento decisivo a formação de elencos estáveis e buscaram um teatro que fosse diferente da cena romântica que predominava nos nossos palcos.”

Nessa perspectiva, o teatro brasileiro buscou renovar-se do texto à cena. Porém, mesmo com o processo de modernização da estética cênica a todo vapor, a maioria dos grupos e companhias ainda se restringia basicamente a um repertório estrangeiro. Desse modo, surge a necessidade, de “apostar no autor brasileiro, como antes se apostara na possibilidade de fazer espetáculos modernos entre nós” (PRADO, 2008, p. 62).

Parte do desequilíbrio entre a quantidade de peça brasileiras e estrangeiras encenadas não está associado, tão somente, ao desejo de estar bem informado das últimas novidades intelectuais ou artísticas vigentes no cenário europeu e americano, mas, sobretudo, pela escassez de escritores nacionais que se dedicassem integralmente ao teatro. Sendo assim, as peças levadas ao palco, segundo Márcio Tenório Vieira (2019, p. 4), “traduzia antes uma preocupação em acertar as horas com que havia de novo e moderno na dramaturgia e nas encenações europeias e americanas, do que em promover novos autores brasileiros”.

Por isso, peças como *A moratória*, em 1955, de Jorge Andrade, o *Auto da Compadecida*, também de 1955, de Ariano Suassuna, *Eles não usam black-tie*, em 1958, de Gianfrancesco Guarnieri, *Chapetuba Futebol Clube*, em 1959, de Oduvaldo Vianna Filho e, em 1960, *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, juntamente com *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, irão trazer mudanças para o palco brasileiro por revelar autores nacionais, voltados para o teatro, que buscavam novos modos de produção, novas bases estéticas e sociais, para a moderna dramaturgia nacional, registrando “a pluralidade de tendência” no panorama moderno das artes cênicas do Brasil, pois conforme Magaldi (2005):

Cada dramaturgo, respondendo ao imperativo vocacional ou a uma sugestão de mestres estrangeiros e do próprio desenvolvimento interno, se encaminha num rumo diferente [...]. Os autores (e ao que parece a plateia) querem reconhecer, no nosso palco, um parentesco próximo ou remoto com as preocupações do cotidiano. Mesmo as comédias que atualizam os temas da mitologia ou da antiguidade clássica procuram distinguir neles uma faceta da realidade brasileira. Desejam os autores, em sua linguagem própria, contribuir para que se explore um pouco melhor o país, ainda tão desconhecido, nas suas longínquas fronteiras (MAGALDI, 2005, p. 255).

Desse modo, tanto para os dramaturgos como para os espectadores, o desejo de representar o país e seu povo e a diversidade de contextos da realidade brasileira se tornaram ainda mais necessários, na transição entre as décadas de 1950 e 1960.

Segundo Sábato Magaldi (2005), é com a estreia de *Eles não usam black-tie*, no Teatro de Arena, em 1958, que se inicia a “produção regular de obras que traziam à cena, programaticamente, a expressão de conteúdos ligados às classes subalternas, enquanto representação daquilo que seria próprio à nação” (MACIEL, 2009, p. 343). Assim, o teatro engajado com as causas sociais, políticas e com as classes menos favorecidas foi, de forma independente, conquistando os palcos, as arenas, as praças, as fábricas, as ruas do Brasil, principalmente, tendo em vista o começo da ditadura militar no país em 1964 e o seu endurecimento em 1968 com o Ato Institucional nº 5.

No Nordeste, esse processo em busca de um teatro mais engajado também foi reiterado, apesar da diferença de contexto e dos fatos não se repetirem. Desse modo, a dramaturgia nordestina, a partir da década de 1950, obteve uma importante participação no cenário teatral brasileiro. Instigado pelo Romance Regionalista de 1930 e sua temática que criticava e denunciava as desigualdades e as injustiças sociais do Brasil, e especialmente do Nordeste, o texto teatral e o teatro produzido nessa região foram influenciados pelas questões abordadas no romance regionalista de 1930 que projetou na escala nacional fatos e acontecimentos que antes ficavam restritos ao âmbito da região nordeste.

Com isso, os dramaturgos nordestinos começaram a colocar nos seus textos os temas relacionados as condições de vida do povo nordestino, principalmente, aqueles referentes ao sertão e aos seus problemas sociais. Assim, chegava ao *leitor/espectador* a denúncia das desigualdades, das injustiças e das variadas formas de exclusão social vividas por muitos brasileiros, nos recônditos mais distante do país, e uma consciência social diante da realidade brasileira. Pois, de acordo com Antonio Candido (1984), o regionalismo de 30 trouxe, em suas várias expressões culturais para o panorama nacional “além da consciência social, a ânsia de reinterpretar o passado nacional, o interesse pelos estudos sobre o negro e o empenho em explicar os fatos políticos do momento” (CANDIDO, 1984, p. 32).

Nesse período, com a produção regional dos anos 30, cresceu a consciência no que diz respeito às contradições próprias da sociedade brasileira. Esse crescimento influenciou gerações, possibilitando que a dramaturgia feita no Nordeste, nos anos 1950, desse novas nuances a história do teatro brasileiro, fortalecendo-se no panorama nacional

com o seu anseio de trazer para o palco e para a cena a realidade brasileira por meio da região Nordeste.

A partir desse período, com a influência do romance regionalista de 30, que trouxe aprofundamento para o pensamento social brasileiro e uma consciência maior aos nossos artistas e intelectuais, no que diz respeito as contradições próprias da sociedade brasileira, o teatro nordestino iniciou a sua participação na dramaturgia nacional, de uma maneira mais notória, processo que continuou pelas próximas décadas.

Assim sendo, dramaturgos como Ariano Suassuna (Paraíba), Altimar Pimentel (Alagoas), Aldo Leite (Maranhão), Hermilo Borba Filho (Pernambuco), Luís Marinho (Pernambuco), Lourdes Ramalho (Paraíba), Joaquim Cardozo (Pernambuco), entre muitos outros, deixaram seu legado no teatro brasileiro. Cada um, a seu modo, fez uma importante contribuição para a cena nacional ao trazer para o *leitor/espectador* em suas obras uma variedade de aspectos que vão desde a cultura popular nordestina, suas manifestações, e o imaginário que a permeiam até acontecimentos sociais, históricos, políticos que envolvem a região Nordeste e, conseqüentemente, o Brasil, na busca por um teatro que representasse o Brasil e o seu povo.

Nesse ensejo, a dramaturgia nordestina ganhou ainda mais força com o surgimento de grupos e movimentos nos anos 1960. Entre eles, destaca-se o Teatro Popular do Nordeste (TPN) que tem como principais expoentes Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna. O TPN tinha nas suas bases a busca por consolidar um teatro radicado nas raízes populares e nordestinas. Porém, isso não significava desejar uma exclusividade regional, mas era uma forma de aliar o regional ao nacional, colaborando assim com a renovação da cena teatral nordestina e brasileira. Apoiando-se na ideia da criação de um teatro popular, o TPN apresentou no seu manifesto a procedência do seu teatro:

Nosso teatro é popular. Mas popular para nós, não significa, de maneira nenhuma, nem fácil, nem meramente político. Incluem-se aí os trágicos gregos, a comédia italiana, o teatro religioso medieval, o renascimento italiano, o elisabetano, a tragédia francesa; o mundo de Molière e Gil Vicente, o século de ouro Espanhol, o teatro de Goldoni, o drama romântico francês, Goethe e Schiller, Anchieta, Antônio José, Martins Pena e todos aqueles que, no Brasil e principalmente no Nordeste, vêm procurando e realizando um teatro dentro da seiva popular coletiva. [...] Nosso teatro é do Nordeste. [...] É mantendo-nos fiéis à nossa comunidade nordestina que seremos fiéis à nossa grande pátria, unindo-nos a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diversas regiões; (CARVALHEIRA, 2011, p. 62-63; p. 66).

A partir dessa definição de princípios, o TPN apresenta o seu posicionamento contrário a “arte pela arte”, ou seja, ao seu caráter meramente formal. Todavia, também crítica a extremamente engajada:

Repelimos uma arte puramente gratuita, formalística, sem comunicação com a realidade, uma arte frívola, estéril, sem sangue e sem pensamento, covarde e indefinida diante dos abusos, dos privilégios da fria e cega vida contemporânea do mundo dos privilegiados sem entranhas e das sanguinárias tiranias que fingem combatê-lo. Mas repelimos também a arte alistada, demagógica, que só quer ver um lado do problema do homem, uma arte deturpada por motivos políticos, arte de propaganda, arte, que agrega ao universo da obra, o corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado. Acreditamos que a arte não deve ser nem gratuita nem alistada: ela deve ser comprometida, isto é, deve manter um fecundo intercâmbio com a realidade, ser porta-voz da coletividade e do indivíduo, em consonância com o espírito profundo do nosso povo (CARVALHEIRA, 2011, p. 64).

Com essa posição, os integrantes do TPN apresentaram um projeto estético que, partindo da recriação do imaginário popular do Nordeste, pretendia oferecer ao povo da região uma forma de reconhecer-se por meio do teatro que representaria não somente as suas mazelas sociais, mas o seu mundo, a sua linguagem, os seus espetáculos, os seus personagens, os seus mitos, a sua religiosidade, o seu modo de interpretar a realidade:

[...] é natural que o povo nordestino queira se reconhecer em seu teatro, numa purgação que lhe é oferecida através de peças forjadas, não só nos seus problemas, mas no total de seu mundo e de sua linguagem, devidamente transfigurados pela arte (CARVALHEIRA, 2011, p. 67).

Dessa maneira, perseguindo defender as suas ideias teatrais, o TPN levou suas montagens para além dos palcos dos edifícios teatrais. Percorreram escolas, centros comunitários, praças, fábricas, comércios, ruas, já que o seu objetivo, como explicita Anco Márcio Tenório Vieira (2019, p. 7), era “promover o autor nacional, levar o teatro às camadas populares, encenar peças de forte apelo popular.”

Acompanhando este processo inserido na modernização do Teatro Brasileiro, surge no Nordeste a formação de outros grupos, inspirados no TPN e nas experiências realizadas na região Sudeste do país, os quais buscavam um novo modo de fazer teatro e propunham novas temáticas e estéticas com relação à dramaturgia em todos os seus aspectos: diretor, ator, texto, encenação, interpretação, figurino, cenário, iluminação.

Assim, em meio à efervescência de mudanças teatrais que vinham ocorrendo no país desde a década de 1940, dando-lhe sua feição moderna, surge, em terras cearenses, o Teatro Universitário do Ceará, em 1950, que inaugura o modernismo teatral no estado

com a montagem de *O Demônio e a Rosa*, do dramaturgo Eduardo Campos¹². Essa peça está para as artes cênicas do Ceará “como *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, está para o teatro brasileiro” (COSTA, 1994, p. 10), pois de acordo com Costa (1999, p. 8) “pela primeira vez no teatro cearense via-se uma peça de ação simultânea, os três planos em que se desenrola a ação, recursos de iluminação, voz em *off* ampliada por microfones, quebra da quarta parede, atores de costas.”

Portanto, *O Demônio e a Rosa* inaugurou um novo tempo na dramaturgia cearense, trazendo novo vigor, ampliando as experiências e as perspectivas teatrais ao longo do tempo. Desse momento em diante, a evolução do teatro no Ceará o levará a um novo período de ebulição na década de 1960, com a criação do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará: “O curso de Arte Dramática e o Teatro Universitário (grupo, congregando alunos e professores) viria criar uma nova mentalidade cênica, uma nova geração de atores (COSTA, 1994, p. 31).

Essas mudanças também abriram caminhos para o ressurgimento de um teatro amador forte e politizado na década de 1960 e 1970, devido ao enrijecimento da repressão da ditadura militar, abrindo espaço para novas ideias que divergiam do teatro chamado de convencional. É nesse contexto, com essas influências, que surge o dramaturgo Oswald Barroso que até então se dedicava aos versos, ao desenho, aos estudos, às lutas sociais e à retomada da rotina cotidiana, após duros dias de sofrimento nas mãos dos agentes pertencentes ao regime de terror que se estabeleceu em todo o país, por duas décadas, atravessando gerações e marcando a história sombriamente.

Ele pertence a uma nova geração de dramaturgos e de dramaturgas¹³, proveniente do Nordeste, que escrevem movidos pelo Romance Regionalista de 30, pelos movimentos teatrais, como o TPN, pela sua herança ancestral, cultural, histórica, social, política, por aquilo que é a sua região, o seu mundo. A partir dessas influências, Barroso escolheu investir, conforme afirma Carlos Newton Júnior:

¹² Eduardo Campos (1923-2007) foi um dos precursores do teatro moderno no Ceará.

¹³ Entre muito dramaturgos e dramaturgas nordestinas da nova geração, citamos apenas alguns aqui para exemplificar a profusão dramaturgical do Nordeste: Alarico Corrêa Neto, Carmélio Reinaldo, Fernando Teixeira, Geraldo Jorge, Ednaldo do Egipto, Marcus Vinícius, Elpídio Navarro, Bráulio Tavares, Luiz Felipe Botelho, Gilsimar Gonçalves, Marcelo Costa, Ricardo Guilherme, Wladen Luiz, B. de Paiva, Emmanuel Nogueira, Rafael Barbosa, Rafael Lins, Newton Moreno, Gil Vicente Tavares, João Falcão, Cristovam Tadeu, Lourdes Ramalho, Eleonora Montenegro, Aglaé Fontes, Ângela Linhares, Celly de Freitas, Vanda Phaelante, Zilma Ferreira Pinto, Clotilde Tavares, Aninha Franco, Haydil Linhares, Cláudia Guimarães, Lúcia Rocha, Cleise Mendes, Rosa Travancas, Adalice Souza, Cláudia Barral Mariane Freire, Paola Mammini.

[...] num teatro literário, mais do texto do que da experimentação cênica, repleto de matéria popular, fortemente compromissado com as fontes tradicionais, Oswald segue na mesma direção já apontada pelos pioneiros da dramaturgia nordestina, fazendo-o, é claro, à sua maneira, trilhando a vereda que ele mesmo abriu a golpes de facão, e que, ao fim e ao cabo, é somente sua” (NEWTON JÚNIOR, 2011, p. 14).

A vereda teatral barrosiana não se limita a realizar uma dramaturgia apenas regionalista, pois, ao apresentar questões sociais e históricas, muitas vezes omitida pelos poderes oficiais, ao possibilitar um grito de resistência, ao dar voz aqueles que são silenciados, a sua criação dramaturgica estabelece um diálogo, com fatores humanos e sociais, que vai além de uma região ou de um país e se liga às questões que, na verdade, são de caráter universal. A fim de proporcionar reflexão e pensamento crítico em tempos desnorteados, aflora a singularidade dramaturgica de Oswald Barroso como podemos observar na sua trajetória teatral, sobretudo, por meio do trabalho em grupo.

1.2 O GRITA: fora do eixo

Antes de revisitarmos (ou passarmos em revista) a trajetória do Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA), é preciso abordar sucintamente a história do teatro cearense. O Ceará, assim como o Nordeste, é uma terra de poetas, contadores de histórias, cantadores, profetas, romeiros, peregrinos, místicos, beatos, vaqueiros, comediantes etc. É nesse chão de narrativas permeado pelas lendas, pelos mitos, pelas lutas, pelos milagres, pelos espetáculos cheios de personagens, reais ou não, oficiais ou não, que se constitui o imaginário histórico, social, religioso e cultural da região, tornando-se:

palco de aventuras e dramas sociais, de secas e retiradas, de guerras santas e aventuras libertárias, pátria de Tristão Araripe, Bárbara de Alencar, João Cordeiro e Jovita Feitosa, arraial onde foram fuzilados Padre Mororó e Ibiapina, caatinga de errantes violeiros e cegos cantadores, como Patativa, Oliveira e Aderaldo, praia de jangadeiros heroicos como Dragão do Mar, Jerônimo e Jacaré. Seu teatro só poderia ser, portanto, um tragicômico espetáculo de lutas, rezas e boas gargalhadas (BARROSO, 2019, p. 454-455).

Dessa maneira, até acomodar-se nos edifícios teatrais no começo do século XX, o teatro no Ceará primeiramente andou pelas ruas, praças, terreiros. Conforme Barroso, o teatro cearense é:

herdeiro de reisados, pastoris, comédias e dramas circenses, canto de penitentes, rituais de catimbó e macumba, ritos de romarias, dramas de quintal, danças narrativas, arrasta pé, xotes, cocos e baiões, casamentos de quadrilha, bois de careta, cortejo de maracatus, performances de espertos camelôs e hábeis mamulengueiros (BARROSO, 2019, p. 455).

Entretanto, no final do século XIX, a transição da pecuária para a produção de algodão, possibilitou crescimento ao estado com a exportação do produto. Com o avanço econômico e o maior contato dos grandes empresários com a Europa, principalmente Paris e Lisboa, a sociedade fortalezense viu nessas duas capitais um modelo a ser seguido para alcançar mais rapidamente o progresso e a civilização. Então, surge a *Belle Époque* cearense na arquitetura, na arte, na cultura, no plano urbanístico da cidade. Segundo Barroso (2019, p. 411), “no teatro, a sátira ao matuto e à “caipirice” de nossos costumes, que dominou grande parte da nossa dramaturgia até os anos 30.”

Desse modo, os espetáculos já não podiam acontecer somente nas ruas e praças, era necessário um espaço oficial para as encenações teatrais. O primeiro edifício teatral de Fortaleza foi o Teatrinho da Concórdia, fundado em 1830. Em 1842, passa-se a chamar Teatro Taliense, encerrando suas atividades em 1876. Nesse mesmo ano, surgiu o Teatro São José que permanece até hoje. No palco do São José, recebiam-se as comédias do grupo amador chamado Recreio Familiar. Depois, veio o Teatro São Luís considerado o mais importante antes da criação do Teatro José de Alencar: “Por ele passavam as companhias que excursionavam em direção ao Norte e faziam escala em Fortaleza, apresentando óperas, operetas, dramalhões, dramas e comédias” (BARROSO, 2019, p. 413). Desse momento em diante, aliado à efervescência cultural da capital cearense na passagem do século XIX para o século XX, fica cada vez mais evidente o desejo de construir um edifício teatral oficial do estado, “à altura do progresso”:

Os movimentos abolicionistas, republicanos, e pela emancipação dos municípios, bem como as inúmeras agremiações científicas e literárias então formadas, puseram em ebulição ideias modernas e libertárias. A cidade vivia um clima de renovação cultural. Até mesmo se antecipava à chamada Semana de Arte Moderna de 22, fustigando a hipocrisia burguesa com a irreverência e o sarcasmo da Padaria Espiritual (BARROSO, 2019, p. 417).

Assim, encaminha-se a concretização do marco do teatro cearense: a construção, o Teatro José de Alencar, considerado o mais importante do estado, inaugurado em 17 de julho de 1910. Nesse mesmo período, surgem muitos grupos teatrais em Fortaleza, como o Grêmio Dramático Familiar (1918); o Conjunto Teatral Cearense (1933); o Teatro Universitário do Ceará (1949) pertencente a Faculdade de Direito do estado; o Teatro

Escola do Ceará (1951); O Teatro Experimental de Arte (1952); A Comédia Cearense (1957) e o Grupo Teatro Novo (1965).

Na década de 1950, houve uma efervescência na cena teatral cearense e nordestina a partir do contato com Pascoal Carlos Magno e o Teatro de Estudantes. O incentivo vindo da experiência trazida e compartilhada por Carlos Magno possibilitará pensar em um festival de teatro amador em terras cearenses. O amadorismo sempre fez parte do teatro no Ceará. É com *A Comédia Cearense*, conduzida por Haroldo Serra e B. de Paiva, que começa, como explica Erotilde Honório Silva (1992, p. 60), “um movimento que trazia características de um teatro semiprofissional, comercial, tentando manter apresentações cênicas que atendessem tanto ao público adulto como ao infantil.”

Todavia, a criação do Curso de Arte Dramática, em 1960, possibilitou mais um passo importante na cena cearense. Com o curso, surge o Teatro Universitário, escolhendo para a sua primeira encenação o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Depois, em 1969, apresentou *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Conforme Silva (1992):

Com a apresentação do texto que discutia a problemática do povo nordestino, o teatro cearense inicia a abordagem de temas sobre a realidade local. Esta observação não nos leva a afirmar que o teatro cearense empreende uma discussão em profundidade da cultura e do povo do Nordeste, mas nos faz reconhecer a importância do momento vivenciado pela dramaturgia cearense, compreendido aqui como precursor da posterior valorização da dinâmica social que marca a teatrologia nos anos 70 (SILVA, 1992, p. 61).

Assim, é a partir da vertente popular do teatro cearense e do caminho aberto pelo teatro no Ceará nos anos 1950 e 1960, principalmente por meio dos grupos e companhias, que muitos autores cearenses, inclusive Oswald Barroso, recolheram a matéria-prima para a sua formação como dramaturgos, para a fundação de novos coletivos e para a criação de peças que construíram a história do teatro cearense, que, além de renovar a cena local ao longo da história, definiu as suas matrizes: a comédia de costumes e o drama social. As causas sociais, entretanto, ganharão ainda mais destaque nas artes cênicas do estado juntamente com as questões políticas nas décadas de 1960 e 1970 devido à ditadura militar.

Nesse período, no Ceará, o teatro tornou-se uma forma de resistência, possibilitando o surgimento de muitos grupos teatrais com diversas vertentes, modos de produção e atuação, tanto nas regiões periféricas como nos espaços mais intelectualizados. Houve um crescimento quantitativo dos grupos. É nesse contexto que nasce o Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA) fundado, em 1973, por um

grupo de pessoas recém-formadas no Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará (UFC) e por estudantes universitários; muitos vindos do curso de Filosofia. Segundo Silva, o grupo surgiu “com a intenção de mobilizar os intelectuais da cidade, de estimular os grupos de teatro amadores existentes e como uma reação ao clima de obscurantismo que dominava os meios culturais cearenses” (SILVA, 1992, p. 71).

O GRITA, assim como outros grupos amadores, fazia um teatro que não visava lucros financeiros ou reconhecimento comercial. A sua preocupação era com o fazer teatral e a comunicação com o público, por meio da linguagem cênica. Nesse sentido, faz-se necessário salientar a importante contribuição do teatro amador para a história da dramaturgia brasileira, pois, de acordo com Melo e Andraus (2015):

Até o final do século XIX, pode-se dizer que as produções nacionais foram feitas de maneira predominantemente amadora [...]. Eram poucos os agrupamentos sistematicamente organizados em forma comercial. Entre eles, podemos citar montagens de dramaturgos brasileiros como Gonçalves Magalhães e Martins Pena realizadas em teatros criados pela corte portuguesa (MELO; ANDRAUS, 2015, p. 97).

No início do século XX, aconteceram muitos espetáculos relevantes e publicações de grupos que se autointitulavam de amadores, mostrando sua articulação organizada para pensar o trabalho teatral do amador, como declara Pallottini: “[...] dezenas de grupos de amadores com atividades regulares e comprovadas. Essas atividades eram de tal ordem que, em 1908, vinha à luz um quinzenário, *O amador dramático*, dedicado exclusivamente à classe” (PALLOTTINI *apud* MELO; ANDRAUS, 2015, p. 97). Assim, nas décadas de 1930 e 1940, viu-se o crescimento dos grupos amadores diante de um teatro profissional. Os amadores não estavam focados nas técnicas, mas com o seu ideário de linguagem teatral e como expressá-lo no palco. As suas preocupações eram artísticas, por isso, o forte caráter de experimentação no teatro amador possibilitou novas estéticas, novas linguagens. Segundo Carreira (2008):

A história dos grupos de teatro no Brasil mostra como a unidade de trabalho do grupo permanente (a sua modalidade amadora), foi fundamental para o início da estruturação de um sistema moderno do teatro brasileiro. Ao buscar um teatro que funcionaria com independência em relação tanto aos mecanismos do mercado como ao regime do gosto estabelecido, os amadores puderam, inicialmente, estabelecer vínculos com novos modelos de cena (CARREIRA, 2008, p. 1).

Assim, o movimento de grupos independentes/amadores cresce nos anos 1950, tendo como seus principais ícones o Teatro de Arena (1953), o Teatro Oficina (1958), e

fora do eixo econômico, o GRITA (1973), no Ceará. Com um forte projeto coletivo, esses grupos estabeleceram um novo modo de fazer teatro de maneira autônoma. Dessa maneira, eles puderam trazer para a cena discussões que visavam conscientizar o espectador enquanto cidadão e sujeito político capaz de promover mudanças sociais, estabelecendo uma nova relação entre aquilo que é encenado e o espectador, influenciando direta ou indiretamente vários coletivos que surgiram no Brasil nos anos 1970. Com a ditadura militar, o teatro amador torna-se um polo de resistência, de luta política, de engajamento junto aos movimentos sociais diante do sistema de repressão:

A atividade dos grupos dos anos 60 e 70, que tinham como modelo o Teatro de Arena e o Oficina, definiu procedimentos de trabalho baseados no vigor militante e exerceu uma forte influência em grupos que trabalharam no período final da ditadura militar (CARREIRA, 2008, p. 12).

O GRITA recebeu essa influência. Seus integrantes dialogavam com outros grupos, tendo em vista que alguns dos seus membros faziam parte da Federação de Teatro Amador (FESTA), e também mantinham contato com pessoas que participaram do Centro Popular de Cultura (CPC), por exemplo. Essas relações influenciaram o grupo na criação do seu trabalho dramático próprio na cena teatral cearense.

Todavia, no caso do GRITA, além dessa influência, segundo Barroso (2019) também se adotou “o amadorismo como forma de ser independente das instituições oficiais e cerrar fileiras entre os opositores, não apenas do regime autoritário, mas do próprio sistema estatal” (BARROSO, 2019, p. 458). O grupo também vivia “a contracultura das formas de vidas comunitárias, inspiradas certamente nos *hippies* e no movimento alternativo” (BARROSO, 2019, p. 458), juntamente com a criação coletiva, desde a escritura do texto até a sua encenação. Tudo era decidido pelo grupo por meio de votação. Pertencer ao grupo era um modo de vida.

Assim, a inovação no trabalho dramático do GRITA, não obstante as suas mudanças ao longo do tempo e a alta rotatividade de integrantes, movimentou o quadro das artes cênicas no Ceará por vinte anos, tendo como principais representantes primeiramente José Carlos Matos e posteriormente o próprio Oswald Barroso:

[...] o GRITA conseguiu trilhar um rumo de luta contra o estático, o retrógrado teatro burguês e construir uma proposta de teatro na perspectiva popular. Apesar do grande medo, da depressão, da censura que pesava sobre as cabeças pensantes do país, a inquietude e a necessidade da produção artística levaram jovens universitários de Fortaleza a meter os peitos e fazer teatro (ABREU; BORGES *apud* SILVA, 1992, p. 72)

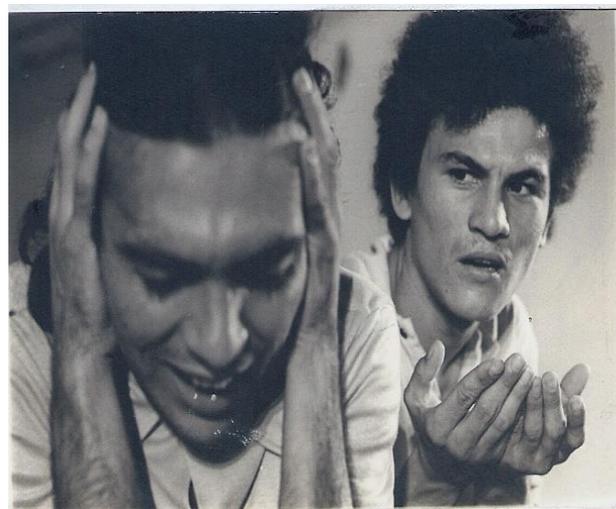
O GRITA teve três fases ao longo da sua trajetória. Na primeira, o grupo encenava somente os clássicos da dramaturgia com objetivo de abordar temas universais. A encenação de estreia foi *Calígula*, de Albert Camus. Como o grupo sempre fazia rodas de discussão nos ensaios, houve uma ampliação do interesse temático seguindo para o viés psicológico, todavia, ainda dentro dos clássicos da literatura dramática. Dentro desse eixo de interesse, o grupo se dedicou a *Andorra* (Max Frish) – porém a peça não chegou a ser encenada –, *A Exceção e a Regra* (Bertold Brecht), *A História do Jardim Zoológico* (Edward Albee). Havia um desejo de renovação teatral, entretanto, era preciso encontrar o modo de realizá-la dentro do grupo.

Figura 4. Cena de *Calígula*



Fonte: acervo pessoal do dramaturgo

Figura 5. Cena de *A história do Jardim Zoológico*



Fonte: acervo pessoal do dramaturgo

Assim, entre um ensaio e outro, realizados durante a noite, os artistas conversavam sobre a realidade brasileira, a situação política do país, as questões culturais/sociais relacionadas à região. Os assuntos relacionados às questões regionais eram de sumo interesse, principalmente, entre aqueles que tinham finalizado há pouco tempo sua formação nos centros universitários. Isso deixou ainda mais evidente aquilo que o grupo não queria: um teatro burguês ou meramente comercial para agradar à plateia. Houve o entendimento de que o problema não eram os textos clássicos, mas sim levar ao público de todas as camadas sociais, principalmente àquelas que não tinham acesso ao teatro, um espetáculo com as situações vivenciadas pela população brasileira, com os assuntos que permeiam o cotidiano do povo brasileiro. Para isso, estudaram a estética brechtiana, o

Teatro do Oprimido, as manifestações da cultura popular nordestina, aproximando-se da ideia de um teatro de resistência e didático.

A partir disso, o grupo encaminhou-se para a sua segunda fase, aproximando-se de movimentos sociais urbanos, de sindicatos, de associações de moradores e de pescadores. Essa aproximação instiga os integrantes a fazerem os seguintes questionamentos: “Teatro, por quê? Teatro para quem?” (SILVA, 1992, p. 76). Embora essas perguntas não levem o grupo imediatamente a trabalhar com o teatro popular, elas abrem novas perspectivas a fim de colocar em prática um teatro comprometido com realidade social da região e com a sua gente.

Decide-se, então, encenar *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Após um período de ensaios e muitos debates, a peça estreou em 1976, marcando uma progressão no GRITA com relação a uma dramaturgia popular e nordestina. Oswald incorporou-se ao grupo no ano de estreia de *Morte e Vida Severina* participando da encenação como ator. A montagem do texto do poeta pernambucano obteve um grande sucesso de público em Fortaleza e nas cidades do interior cearense, comprovando que havia, segundo Barroso, um público popular sedento por teatro e a viabilidade de produzir um espetáculo com poucos recursos financeiros.

A ampla audiência alargou os horizontes teatrais dos integrantes do GRITA, não somente com relação à escolha do seu repertório, mas ao seu modo de pensar e fazer teatro. Foi um momento de muito aprendizado para todos. Os amadores começavam a delinear uma nova forma de atuação para alcançar seus objetivos como coletivo teatral.

Figuras 6 e 7: Encenação de Morte e Vida Severina, em março de 1976, no Teatro Emcetur, em Fortaleza

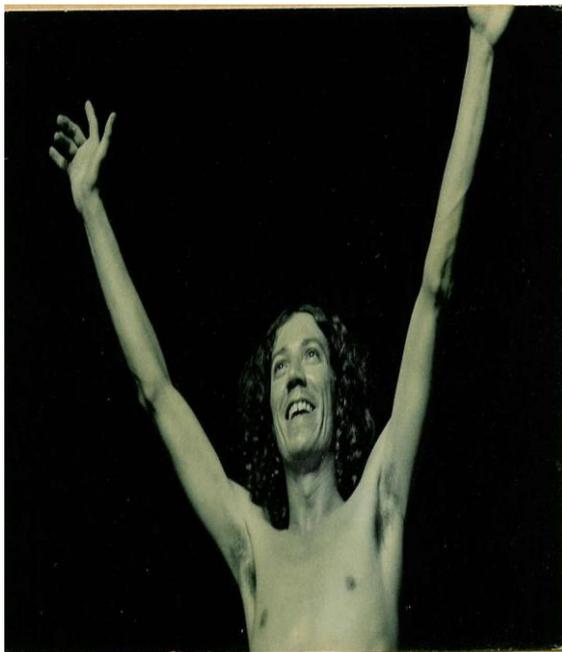


Fonte: fotos do acervo pessoal do dramaturgo.

Mesmo com o forte comparecimento dos espectadores e a presença de elementos da cultura e da vida popular do nordestino, observou-se, ao longo das apresentações, que o público não se identificava com a encenação. Logo ficou claro, como declara Oswald em entrevista, que “não basta falar para o povo de seus problemas, é preciso que se fale em sua própria linguagem literária teatral que é extremamente marcada, rica, bonita e pujante em sua variedade”.

Em busca dessa linguagem, antes de criar uma peça própria, o grupo partiu para a encenação de *O Evangelho segundo Zebedeu*, de César Vieira, em 1977. A montagem dessa peça foi um laboratório teórico/prático para o GRITA, pois a peça liga o universo circense ao debate de um dos capítulos mais significativos da luta de um povo contra um Estado excludente e opressor na história do Brasil, a Guerra de Canudos. Na peça, o drama de Canudos era encenado por artistas de circo dentro de um picadeiro, à moda de um drama circense, fato que muito ajudou na comunicação com o público.

Figuras 8 e 9: Cenas do ensaio da peça *O Evangelho segundo Zebedeu*



Fonte: acervo pessoal do dramaturgo

Após a temporada de encenações de *O Evangelho Segundo Zebedeu*, o GRITA partiu para o trabalho de criação de uma peça própria a partir das pesquisas, dos debates, sobre a literatura de cordel, o teatro de cordel, das gestas populares, das formas de linguagem dos espetáculos populares, das romarias, do imaginário histórico-cultural que envolve a sociedade sertaneja. Inclusive, alguns dos integrantes do coletivo, entre eles

Oswald, já haviam viajado muito pelo interior do Ceará recolhendo material para fazer um teatro popular.

Desse trabalho de investigação profundo, da experiência com prática teatral, da indignação perante o autoritarismo, do inconformismo com as injustiças sociais, o grupo empenhou-se, na criação de um teatro comprometido com a linguagem e as causas populares, com seu universo simbólico, com suas narrativas, com sua arte, por meio de um diálogo constante, em sintonia com as demandas da realidade sócio-histórica brasileira, mais próxima da realidade. Tentando afastar-se da linguagem acadêmica ou comercial para encontrar a linguagem artística da cultura popular, desse momento em diante, como relata Barroso (2018):

O GRITA entrou num teatro que não abria mão do popular, mas como a gente estava na época da ditadura militar e conhecia bem os resultados dela, a gente começou a fazer um teatro político e popular. Então, era um teatro que se diferenciava de outros teatros políticos porque era um teatro que se baseava na cosmovisão tradicional, popular, anímica, mítica, vamos dizer assim, que não era uma visão racionalista da política, ninguém falava em partido político, em presidente da República, nada, a gente falava em metáforas, em mitos, trabalhava com a linguagem da cultura popular. E aí fez uma série de peças grandes (BARROSO, 2018, p. 190).

O âmago da questão era criar uma escritura e uma cena dramaturgica que, além de ampliar o acesso ao teatro às camadas sociais denominadas “subalternas”, pudesse levar o espectador a se identificar com aquilo que estava sendo encenado, conduzindo-o a uma reflexão crítica da realidade por meio da apropriação/recriação de práticas/representações que compõem a cultura popular nordestina, pois, de acordo com Chauí (1986), a cultura popular contém “formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno do conformismo, do inconformismo e da resistência) distinguindo-se da cultura dominante exatamente por essa lógica” (CHAUÍ, 1986, p. 25).

Nesse sentido, o grupo queria produzir uma dramaturgia própria, do texto à cena. Então foi proposto a Oswald a tarefa de escrever a primeira peça do GRITA. Ele que até aquele momento só havia escrito poemas e alguns cordéis, aceitou o desafio de se aventurar pela primeira vez na escritura teatral. Portanto, a primeira peça do grupo intitulada *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera*, é de sua autoria, ressaltando-se que, assim como tudo no GRITA, o texto foi escrito de forma colaborativa. Nos anos 1970, o trabalho colaborativo dos grupos ganhou destaque, visto que a dramaturgia já constituída não oferecia textos com os temas e a linguagem desejada. Era

preciso criá-los. Essa era a proposta do GRITA ao convidar um de seus integrantes para escrever, de forma colaborativa, a primeira peça dos amadores.

Nesse processo, Oswald apresentava as suas ideias para o texto e o que havia escrito aos integrantes do grupo. Todos discutiam juntos o que havia sido exposto. No debate, intervinha-se com sugestões, encaminhamentos ou críticas para o aprimoramento do texto/cena. Havia o desejo de não prevalecer a soberania texto/autor mesmo que o dramaturgo fosse o responsável pela síntese de ideias, pela elaboração da unidade textual, pela escritura da estrutura dramática.

Nessa perspectiva, o GRITA foi uma verdadeira escola de dramaturgia para Oswald. Ali, ele deu os primeiros passos que o levaram a se tornar um dramaturgo importante no teatro cearense e nordestino. Com os amadores, ele aprendeu a articular posicionamentos políticos, culturais, artísticos, por meio do teatro. Assim, ainda em 1976, *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera* foi concluído, sendo que, para o coletivo, era a primeira tentativa de realização de um teatro popular sedimentado na cultura cearense e brasileira.

Figura 10. Integrantes do GRITA em *O Reino da Luminura*. Da esquerda para direita: Eunice Gonçalves, Oswald Barros, Neuza Gonçalves, Sérgio Ângelo, Fernando Nery, Regina Siqueira, Chico Alves, Graças Freitas, Antônio Rodrigues e Helena Lima.¹



Fonte: foto do acervo pessoal do dramaturgo.

Em forma de cordel, *O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera* une a história de Juazeiro do Norte com a luta de resistência contra a ditadura militar. O texto teatral é um grito pela justiça social, pela liberdade, pelo não silenciamento das vozes diante de um contexto autoritário. Desse modo, a peça aborda a articulação de um grupo

de pessoas para estabelecer um reino igualitário e libertário para todos, transmitindo assim uma mensagem fortemente política, no período de repressão ditatorial.

O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera ganhou os palcos em 1978, com direção de José Carlos Matos, marcando um passo importante na trajetória do GRITA, como afirma uma crítica do jornal *O povo* feita durante os ensaios da peça no final de 1977:

Nesta nova montagem, o GRITA, pretende reunir todas as lições aprendidas em sua já significativa experiência, corrigindo erros detectados e avançando nos acertos. Numa linguagem tirada da literatura de cordel, dos autos e dos espetáculos populares, o texto aborda a problemática do hoje e do agora do homem cearense, do trabalhador do campo e da cidade, assim como discute caminhos para a superação dos problemas.¹⁴

Apesar da censura, a montagem foi levada tanto para as salas tradicionais de teatro, como para os bairros, as favelas, e as cidades do interior. O grupo queria que o espetáculo fosse levado a todos, sem exceção, para que as questões tratadas na peça trouxessem reflexões ao público. Também houve uma edição do texto em folheto de cordel. Foram dois mil exemplares distribuídos aos espectadores em cada apresentação. Realizou-se um trabalho artístico em diferentes suportes, visando alcançar vários públicos. Contudo, o foco eram as classes subalternas da sociedade.

Figura 11. Cena de *O Reino da Luminura*



Fonte: foto do acervo pessoal do dramaturgo

Figura 12. Cartaz do espetáculo



Fonte: cartaz do acervo pessoal do dramaturgo.

No ensejo de realizar um teatro popular, criou-se dentro do próprio GRITA um circo chamado Pinico sem tampa, com a função de levar o teatro para as ruas, para as praças, para as fábricas, centros comerciais. Assim, como “La Barraca”, de Frederico

¹⁴ Citação retirada dos registros/acervos pessoais do dramaturgo.

García Lorca, o TEP e o TPN, de Hermilo e Ariano, as representações populares do grupo ocorria em qualquer lugar público, com a participação efetiva de quem assistia. Montava-se uma tenda onde acontecia a encenação. Ali “o pessoal invadia por baixo. Jogava areia. Era uma brincadeira”¹⁵.

O nome do circo, de forma cômica, indicava que, através do lúdico, se desejava trazer para o lugar da cena aquilo que não era agradável, que não possuía bom odor e, muitas vezes, poluía o sentido, o olhar, o pensamento, a ação. Com a ideia do circo, o grupo se colocou em consonância com o caráter popular do teatro, que vai além do caricato e burlesco, tornando-se um articulador entre o público e a dinâmica sociopolítica dos 70. Assim, os espaços públicos se tornaram, palco, cenário, ambiente de encontro de todas as classes. Por isso, o grupo vai reconhecer a importância dos movimentos sociais, das organizações da sociedade civil com suas associações/representantes, das ações da população para que ela possa exercer a sua cidadania autonomamente:

O GRITA, na opção pelo popular, desenvolve uma ação comunicativa, no sentido de apoiar reivindicações populares e veicular, através da atividade teatral, u’a mensagem política que tem como objetivos motivar, mobilizar e orientar para uma consciência de classe. Ao cenário que se expandia no âmbito neopolítico e participativo dos movimentos sociais urbanos integram-se outras práticas sociais (DIÓGENES *apud* SILVA, 1989, p. 127-128).

Nessa direção, o GRITA encaminha-se para sua terceira fase marcada pelas peças *Pão* (1982), *O Auto do Caldeirão* (1986), *O Filho do Herói* (1987), *Fala, Favela* (1980) embasadas na cultura popular, com caráter político, histórico, social em diálogo com a tradição teatral desde a tragédia grega, passando pelo auto, chegando ao teatro político. Com exceção de *Fala, Favela*, escrita por Adriano Espínola, todos os outros textos são de autoria de Oswald Barroso.

Em *Fala, Favela* retrata-se a problemática social dos sem-teto e dos sem-terra ainda tão atual na realidade brasileira. Baseada na história real da favela José Bastos, em Fortaleza, a peça reconta, por meio de versos, a resistência e a luta de homens e mulheres para ter condições dignas de moradia em uma das regiões periféricas da capital cearense, como podemos observar nos seguintes versos:

Favela José Bastos
mudou-se para meu canto.
Aqui erijo dez palavras

¹⁵ Trecho retirado da entrevista realizada diretamente com Oswald Barroso, realizada em 30 de agosto de 2018, realizada na residência do autor.

e as portas do espanto.

Favela José Bastos
apossou-se da minha dor.
Aqui levanto quatro gritos
e uma praça sem feitor.

Favela José Bastos
Apropriou-se do meu verso.
Aqui a terra é de todos
e o poema, um lote certo.

Favela José Bastos
Instalou-se na poesia
Aqui os pobres têm morada
e a dor, sua ventania (ESPÍNOLA, 1998, p. 22).

Desse modo, a encenação do drama dos moradores da favela pelo GRITA foi importante, não apenas por ser uma forma de atuação engajada do grupo, mas um modo de fortalecer o contato do teatro amador com os movimentos sociais em defesa da terra, tendo em vista que após a cada encenação havia um debate. As peças *O Pão*, *O Auto do Caldeirão* e *O Filho do Herói* carregam forte presença histórica e política. Nesse momento, também, a presença de Barroso se fortalece no grupo, especialmente, em razão da discussão sobre a autoria dos textos, devido ao falecimento de José Carlos Matos, em um acidente aéreo.

Apesar da dor sofrida por todos pela ausência do seu principal articulador e mestre, era preciso continuar o trabalho dramaturgico iniciado por José Carlos. Ele que sempre foi um homem que viveu para o teatro. Devido a esse novo cenário, Barroso assume a liderança do grupo. Mesmo com as mudanças, de acordo com Silva:

[...] o discurso do GRITA partia do princípio de que a cultura popular, por si, era revolucionária e conservadora. Construía para si uma visão crítica, no sentido de discernir essa ambiguidade. Em termos de arte popular, de enfoque político, o GRITA procurava, nas discussões internas, não estreitar conceitos. Tratava os assuntos com abrangência, sem perder a perspectiva local. Discutia-se amplamente o papel do artista dentro da sociedade capitalista [...]. Portanto o estudo constante da arte e da reciclagem do artista, eram necessários para o desenvolvimento da atuação do GRITA, frente aos problemas sociais (SILVA, 1992, p. 91).

Desse modo, o GRITA seguiu seu caminho, passando pelo fim da ditadura militar e pelo início de redemocratização do país. Em 1993, o grupo encerrou os seus trabalhos, mas deixou um grande legado para o teatro amador no Brasil. Com a nova fase social e política que a realidade brasileira vivia, no começo dos anos 1990, Oswald decidiu criar a Companhia de Brincantes Boca Rica, em 1993. Em homenagem a Pedro Boca Rica,

mestre de reisado e bonequeiro cearense, inaugura-se com esse coletivo uma nova fase na formação do dramaturgo, pois ele também vai atuar na gestão de instituições culturais.

Por meio de edital público, Oswald e os participantes da companhia fundaram o Teatro da Boca Rica que se tornou mais um espaço para as artes cênicas da capital cearense. Nesse local, a companhia aliava o intenso trabalho de pesquisa com a vivência de uma forte prática teatral:

A gente tinha atividade de manhã, de tarde e de noite, tinha atividade de formação de manhã e de tarde e de noite tinha os ensaios. Tinha apresentação de outros grupos, tinha promoção de seminários [...] foi um período que eu acho que era uma imersão mesmo no palco, porque era um palco enorme, metade do teatro era o palco [...] e era um palco imenso e a gente passava quase o dia nesse palco (BARROSO, 2018, p. 192).

Tanto no tablado quanto nas ruas, o Boca Rica desenvolve um teatro baseado nos espetáculos populares do Nordeste. Sob a direção barrosiana, a companhia encenou as peças *Alma Afoita*, *Raimundo e Raimunda*, ambas escritas e já representadas ainda no tempo do GRITA, além de *A comédia do Boi*, *O Doce Milagre*, *Corpo Místico*.

Figuras 13 e 14. Teatro do Boca Rica em Fortaleza



Fonte: fotos do acervo pessoal do dramaturgo.

A companhia e o teatro ainda existem, mas Oswald deixou o grupo no começo dos anos 2000 para entrar no Teatro de Caretas. O foco desse grupo não era a pesquisa, mas peças cômicas curtas com muita improvisação e realizadas nas ruas. Após cinco anos nesse trabalho, o autor decidiu deixar definitivamente os grupos teatrais e passou a se dedicar somente à escritura de textos poéticos e teatrais e à vida acadêmica.

Para Oswald, a sua vivência e formação através dos coletivos foi muito significativa, como ele mesmo diz, para “escrever e difundir o que escrevia”, mas também para que ratificasse a sua identificação com as visões de mundo, próprias da cultura popular, que o acompanharam desde a infância. Nessa perspectiva, Oswald constrói um teatro crítico-social que enxerga o elemento popular como componente importante da elaboração artística.

1.3 A dramaturgia barrosiana

Oswald Barroso é um dramaturgo inconformado e inquieto com as discrepâncias socioculturais vistas ao longo da história do Brasil, com o discurso autoritário, com o silenciamento de vozes, com o apagamento de memórias. Por isso, a sua dramaturgia, construída durante a sua passagem por diferentes grupos, propõe-se a recriar no texto/cena os dramas sociais por meio do universo nordestino, valorizando sua herança cultural, dando a palavra àqueles que não foram ouvidos, nem vistos, nem reconhecidos.

Na dramaturgia barrosiana, estão sempre em oposição o ingênuo e o esperto, o privilegiado e o discriminado, o opressor e o oprimido. Há o jogo, formalmente estabelecido, entre o sério e o burlesco, o trágico e o cômico, a história oficial e a história recriada, indicando, portanto, os contrastes que permeiam a existência humana e mostram o trágico da existência.

Oswald Barroso é um dramaturgo de língua afiada, engajado, que dá voz aqueles homens e mulheres que não tiveram relevância política ou histórica, mas desejaram com o seu trabalho cotidiano, simples, silencioso, construir uma sociedade mais justa. É um homem de posicionamento, pronto para apresentar, por meio da sua escritura teatral, as questões referentes ao poder político; às injustiças sociais; aos abusos de autoridade; a intolerância *versus* a resistência. É um poeta/dramaturgo que resgata memórias e momentos históricos importantes do Brasil, fatos como a Revolução do Equador e figuras silenciadas como as do massacre da comunidade do Caldeirão, liderada pelo beato José Lourenço, na região do Cariri. É um autor que destaca as consequências trágicas das mudanças socioculturais ocorridas na assimetria das relações entre homem e mulher; questiona a relação de exploração entre empregadores e seus empregados; indigna-se diante da necessidade do pão e da busca pela sobrevivência, em função do desemprego, que leva muitas pessoas ao trabalho informal nas rodoviárias, nas ruas, nas praças das cidades, visto pelo Estado como prática ilegal.

O processo de criação dramaturgical de Barroso se alicerça nessa arena de antagonismos para representar principalmente a resistência das vozes silenciadas ou injustiçadas diante de sistemas autoritários, seja em tempos de ditadura, seja em tempos de abertura democrática. Para isso, ele se apropriará de elementos e práticas da cultura popular nordestina para criar o seu universo teatral permeado pela História, cheio de diferentes visões de mundo, aberto ao onírico, ao devaneio, à brincadeira, ao riso, colocando sem medo o dedo na ferida do “Brasil oficial”. Como afirma Silva (1992):

Oswald Barroso faz um teatro histórico preocupado com sua gente, o seu povo, sem deixar limitar pelo regionalismo, pelo simplório, pela idiossincrasia do “folclorista”. Sua obra não perde em nenhum momento o sentido de universalidade. Faz um recorte no real quando escolhe determinados temas, mas o homem – ator social – está integrado na realidade do seu tempo. Não abre mão do prisma reflexivo e crítico e, de seu trabalho, nasce a ideia de uma nova sociedade que se deve impor e se implantar em lugar da atual e vigente (SILVA, 1992, p. 211-212).

No teatro barrosiano, os elementos da cultura popular nordestina e seu imaginário não são acessórios pitorescos para expressar uma possível autenticidade das manifestações genuínas, feitas pelo povo, ou seja, por homens e mulheres pobres ou pertencentes às classes subalternas, seja no meio rural ou urbano. Pelo contrário, é uma escolha estética para expressar as relações de poder e de dominação cultural, pois como afirma Stuart Hall (2009):

o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Observa o processo pelo qual as relações de domínio e subordinação são articuladas (HALL, 2009, p. 241).

Assim, para além das discussões que limitam a cultura popular e suas apropriações em uma visão polarizada entre românticos ou ilustrados, é necessário compreendê-la como um espaço de relações hegemônicas. A cultura popular tem “o duplo movimento de conter e resistir” (HALL, 2009, p. 233), portanto, situa-se num campo de força onde as relações de poder e as dominações culturais apresentam tensões/oposições.

Para tanto, Oswald faz um teatro com perspectiva popular, mas não um ‘teatro popular’. Mesmo valendo-se de elementos próprios da cultura popular nordestina para sua criação teatral, não se trata de mera transposição cênica de folclores, pois aliando-se

às classes subalternas, identificando-se com o seu modo de ver, pensar e sentir o mundo, representando-as artisticamente, a sua dramaturgia não é produzida pelo povo, mas dirige-se a ele.

Pode-se afirmar, então, no caso de Oswald Barroso, que sua trajetória pessoal e dramática apresentam uma identificação com as formas artísticas populares. Por isso, as suas peças sempre tiveram como destinatário predileto as camadas populares. Assim sendo, busca servir-se da sua linguagem, das suas formas de expressão dramática, literária, musical, indo aos “recantos da memória cultural”, ruas e praças para erguer sua criação teatral. Não obstante, os seus espetáculos também fossem encenados para as plateias que frequentavam as grandes salas de teatro da cidade.

No cerne da dramaturgia barrosiana está a assimilação e o aprendizado da linguagem, temas e formas das expressões artísticas populares. Em estreita relação com a formação cultural do dramaturgo, aliando a tradição do teatro ibérico e a sua concepção política do mundo, Barroso não se coloca “numa visão paternalista ou de tutores do povo” (CHAUÍ, 2006, p. 19-20), mas transforma “em obra o conhecimento adquirido” (CHAUÍ, 2006, p. 19-20).

O dramaturgo vê nas manifestações populares do Nordeste um universo simbólico e imaginário não somente como um meio para tratar de temas nacionais ou regionais, mas para colaborar com a construção de uma dramaturgia brasileira. E, a despeito de questões partidárias ou ideológicas, o seu teatro é comprometido com a realidade brasileira, expondo as dores, as alegrias, os modos de lutar e resistir de sua gente.

Assim, no seu fazer teatral, o uso, a apropriação ou recriação de elementos da cultura popular nordestina mostram que as práticas culturais são também práticas sociais. A cultura popular nordestina tem seu modo próprio de experimentar a vida. Não há uma separação entre a esfera material, cultural, social, espiritual e simbólica, mas uma confluência entre elas que possibilita, segundo Bosi (1992), “um realismo, uma praticidade, um senso vivo dos limites e das possibilidades de sua ação, que convergem para uma sabedoria empírica muito arraigada” (1992, p. 325), tornando-se sua principal defesa ante a tantas situações adversas.

Por isso, a dramaturgia barrosiana encontra na matéria popular reflexões “atualizadas” e as insere no texto/cena para criar também um teatro com viés histórico, a fim de retratar momentos e figuras importantes da história do Brasil, porém esquecidos pela história oficial. Isso possibilita ao *leitor/espectador* novos modos de pensar e interpretar os conflitos vividos na contemporaneidade, já que os elementos da cultura

popular nordestina passam a ser instrumento de “resistência e voz” na criação dramaturgica, tornando-a uma fonte de “ação reparadora” (CAMAROTTI, 2001, p. 268), portanto, um instrumento de resposta às situações de crise ou de embate social, cultural, histórico, simbólico.

Essa conjuntura do teatro barrosiano, em que a matéria popular ajuda a dizer muitas coisas sobre a sociedade brasileira, seus conflitos e contradições, em determinados contextos e situações históricas, leva-o a uma ressonância trágica. Aqui o trágico é compreendido como categoria capaz de expressar a condição do homem no mundo moderno, no seu aspecto ontológico, social, cultural, político, que luta com as forças que o ameaçam e está em confronto com as crises que marcam um tempo e uma existência real. Portanto, como diz Maurice Blanchot (2007), é o homem trágico [...]

para quem a existência repentinamente transformou-se: de claro-escuro, tornou-se a um só tempo exigência de absoluta clareza e encontro de espessas trevas, apelo a uma palavra verdadeira e experiência de um espaço infinitamente silencioso, presença, enfim, de um mundo incapaz de justiça [...]. (BLANCHOT, 2007, p. 32).

Assim, o trágico torna-se um elemento de reflexão na dramaturgia barrosiana que não se apresenta dentro de uma forma, de um estilo, ou de um gênero específico, mas se mostra como parte do processo de questionamento do homem diante da realidade e como espaço de reflexão do homem, enquanto ser social e histórico, para sua tomada de posição diante do sistema, das regras e do próprio destino.

Nesse sentido, podemos ver o teatro barrosiano em ciclos confluentes entre si. O primeiro refere-se a um teatro político, propriamente dito, de intenso engajamento, que vai de 1975 até o final dos anos 1980, abarcando a ditadura militar, época em que Oswald foi preso algumas vezes e submetido à tortura, e depois a reabertura do país com a redemocratização. São desse período as peças *Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera* (1975) que retrata a procura por um reino de igualdade e liberdade; *O Gato* (1982) e *O Pão* (1984) que expõem de maneiras diferentes o desemprego vivido por aqueles que pertencem às classes mais pobres; *Auto do Caldeirão* (1986) que reconta a trajetória trágica da comunidade do Caldeirão massacrada pelo poder do Estado; *Moacir das 7 Mortes ou A vida desinfeliz de um Cabra da Peste* (1986) é um libreto de ópera que passa em revista a história do Brasil e o contato conflituoso entre colonizador e colonizado; *Filho do Herói* (1986) mostra a luta entre Império e Comunidade; *Raimundo e Raimunda* (1989) aborda a questão operária e a greve.

Com exceção de *Moacir das 7 Mortes*, escrita para Universidade Federal do Ceará com a colaboração de Eugênio Leandro¹⁶, as peças desse primeiro ciclo foram escritas enquanto o dramaturgo estava no GRITA. Na busca de uma linguagem teatral que efetivamente se comunicasse com o público-alvo, Barroso observava os espetáculos e participava dos debates realizados após cada encenação. Desenvolveu, então, por meio da colaboração entre diretor, atores e espectadores, o processo de reescrever, de reconstruir o texto/cena até chegar à forma final mais próxima das camadas populares. Por exemplo, a peça *O Pão*, de acordo com Silva, “nas suas primeiras encenações, não apresentava todas as soluções cênicas, demonstrando a isenção de preconceito, o abandono de fórmulas antigas e o sentido de busca de novos processos de criação a que é impelido o dramaturgo” (SILVA, 1992, p. 211). A concepção de que o trabalho dramático está em constante processo de recriação, não só faz parte do engajamento do autor como também o insere num grupo de dramaturgos que usou esse processo ao longo da história do teatro.

No segundo ciclo, iniciado nos anos 1990, apesar de presente, o viés político já não é o foco e apresenta uma variedade de temáticas. Em *Alma Afoita* (1991), o drama histórico relembra os fatos que integraram a Revolução do Crato contra os colonizadores portugueses. *Além do Vasto Oceano*, em linguagem mais poética faz uma releitura para a contemporaneidade do mito de Iracema, tão caro para o Ceará. *A Comédia do Boi* explora o cômico e a brincadeira. O monólogo *O Doce Milagre* (1996) e *Corpo Místico* (1997) abordam a religiosidade através de um milagre ocorrido em Juazeiro do Norte. Esta última parece ser uma ampliação do discurso de *O Doce Milagre*. *Vaqueiros* é uma tragédia contemporânea que trata dos embates que ocorrem na transformação dos papéis sociais do homem e da mulher.

No terceiro ciclo, a partir dos anos 2000, a comédia está mais presente em *Conde D'Eu em Guaramiranga - Farsa para a Rua* (2001) ligada aos autos populares. Já em *Dormir, talvez sonhar* (2003) apresenta os tempos torturante e trágicos da ditadura militar por meio do riso doloroso. *Delfim Merdeles, o Arquibancheiro do Inferno ou A Farsa do Diabo que Virou Gente* (2011), *Todo Mundo, Nada e Ninguém ou O Biscateiro que Chutou o Saco do Juiz* (2011) e *Big Bush* (2011) falam de desigualdades e questões políticas.

¹⁶ Eugênio Leandro é um escritor e compositor cearense.

Em cada ciclo da dramaturgia barrosiana, encontramos uma peça que ressoa o trágico. No primeiro ciclo, apresenta-se o *Auto do Caldeirão*, no segundo *Vaqueiros* e no terceiro, *Dormir, talvez sonhar*. Sendo que cada uma delas é escrita em um período de instabilidade, embate e mudança, corroborando o que afirma Raymond Williams (2002) sobre a tragédia e sua importância nos tempos modernos:

Tragédias importantes, ao que tudo indica, não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. [...] Em tais situações, o processo usual de dramatizar e resolver a desordem e o sofrimento se intensifica até o nível que pode ser o mais prontamente reconhecido como tragédia (WILLIAMS, 2002, p. 79).

Assim, a dramaturgia barrosiana possui um viés trágico por entre folguedos, risos e engajamentos. Nela o trágico imbrica-se com a vivência artística, a militância, o trabalho de pesquisa e a experiência de vida de Oswald Barroso. Para além de posições partidárias e ideológicas, todos esses elementos são articulados com o trágico para representar diferentes posições, ressignificar acontecimentos, memórias, histórias, dar voz aos silenciados, mostrar a luta e a resistência do povo brasileiro que, segundo Newton Júnior, insere o teatro barrosiano:

numa linha de denúncia política, às vezes amenizada pela alegria e pela festa dos nossos autos populares, às vezes dura, cortante, engajada até o realismo mais panfletário. Toda a sua dramaturgia parece, assim, uma espécie de protesto, de ardente reivindicação a favor da liberdade e da justiça social, um libelo agônico contra o poder autoritário e sua prática de aniquilamento daqueles que o enfrentam (NEWTON JÚNIOR, 2011, p. 14).

Assim, plasma-se um conjunto de peças que não se intimidam diante das forças políticas, dos preconceitos, das injustiças, das desigualdades, das crueldades e da tragicidade da vida e dos acontecimentos. Ao contrário, denunciam e revelam a profundidade e a riqueza de uma maneira de conceber a vida que se liga às culturas populares, aos silenciados pelo “Brasil oficial”, ao homem pobre e à mulher pobre, pois cabe a eles, como diz Bosi, “a tarefa de enfrentar a resistência mais pesada da Natureza e das coisas” (BOSI, 1992, p. 325) e muitas vezes aí encontra-se no trágico.

Desse modo, no próximo capítulo, abordaremos como a tragédia e o sentido trágico da existência ressoam no teatro barrosiano.

CAPÍTULO 2

O TRÁGICO

Toda obra de arte, incluindo a tragédia, é um testemunho de regozijo da existência... Está sempre meditando sobre a morte e, com isso, está sempre criando a vida.

Doutor Jivago, de Boris Pasternak.

2. Tragédia e Trágico

Há muitas abordagens teóricas sobre a tragédia e o trágico. Por isso, ao tratar desses termos, encontramos obstáculos tanto pela extensão espaço-temporal que os termos abrangem, desde a Grécia antiga à Modernidade, como pela vasta bibliografia existente com relação a tragédia e ao trágico, com diversidade de perspectivas e de teorias. Logo, para alguns pesquisadores e estudiosos, tal abrangência esvazia o trágico na sua potencialidade teórica e crítica. Para outros, por outro lado, amplia-se os lugares da tragédia, as formas e as mediações do trágico.

Desse modo, buscar uma definição de tragédia e de trágico é tarefa árdua e complexa, principalmente na modernidade, seja pela dificuldade acerca do conceito de tragédia, que adquire novos sentidos com o decorrer do tempo, seja pela ampla polissemia do trágico, que nos leva a considerar insatisfatória uma definição que pretenda reduzi-lo ao espaço da tragédia.

Sendo assim, o ponto de partida, no nosso trabalho, para tratar dessas questões é a tragédia grega. O vocábulo tragédia tem sua origem etimológica, provavelmente, em *tragodía* que é formada por duas palavras: *tragos* que significa bode e *oidé* que significa canto. Portanto, tragédia significa o “canto do bode”. Foi na Grécia antiga que a tragédia, como gênero específico, floresceu e se desenvolveu no século V a.C. Em Atenas, ela viveu sua ascensão e o teatro ateniense viu surgir aqueles que são considerados os grandes mestres da tragédia grega: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

A tragédia está vinculada, na sua origem, ao culto de Dioniso, o deus do vinho, mas também o deus da vegetação e da vida selvagem. A tragédia era representada durante os dias de um dos festivais religiosos mais populares da sociedade grega, dedicado a Dioniso, que era chamado Grande Dionísia, ou Dionísias Urbanas, e era celebrado no começo da primavera.

Nessas celebrações dionisíacas, destacava-se a máscara, pois, de acordo com Albin Lesky, nela achava-se “o elemento de transformação em que se baseia a essência da representação dramática” (1996, p. 59), e o ditirambo, que era o canto ritual de Dioniso. Aristóteles, no capítulo IV da sua *Poética*, afirma que a origem da tragédia se encontra nos “solistas do ditirambo”.

Havia uma ligação indissolúvel entre a tragédia e o culto dionisíaco. No ritual ao deus do vinho, símbolo da alegria e do furor, da embriaguez e das mudanças no estado do ser, o homem, como diz Lesky, é “arrebatoado pelo deus, transportado para o seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano” (LESKY, 1996, p.74). Ele se transforma em outro. Essa alteridade possibilita o surgimento do drama trágico que replasma o homem na sua relação consigo mesmo, com a sociedade, com o destino, com as forças antagônicas e ambíguas que permeiam o caminho da sua existência sobre a terra.

Nas festas dedicadas a Dioniso, também ocorriam os concursos trágicos, os cidadãos participavam efetivamente desse momento e a cidade se tornava um grande teatro a céu aberto. Na Grécia antiga, não havia separação entre os rituais religiosos e a vida social da cidade. A tragédia estava ligada ao surgimento de uma nova estrutura social na sociedade grega com a democracia. Portanto, ela é a criação artística da democracia ateniense. De acordo com Maria Helena de Moura Neves (2006):

Na Grécia o teatro era uma vivência, integrando-se na experiência necessária do cidadão, que dele participava como de um ritual. Não era um simples espetáculo a que se assistia, mas um ato pleno de significação, solenidade religiosa que a cidade patrocinava e os cidadãos viviam plenamente. [...] a representação teatral constituía, em Atenas, um espetáculo religioso e nacional, festa do deus e da pólis, por isso mesmo festa do povo, onde se colocavam os problemas do cidadão e os problemas do homem (NEVES, 2006, p. 13-15).

Desse modo, a tragédia articula, no seu surgimento, três elementos: realidade social, os concursos trágicos nas cerimônias e festividades civil e religiosa; criação estética com o surgimento de um gênero literário; e a mudança psicológica que possibilitou o aparecimento de um homem trágico e uma consciência trágica. A esses elementos, liga-se um aspecto essencial na constituição da matéria da tragédia: os mitos heroicos do povo helênico. Para Aristóteles, com o “mito dos heróis”, a tragédia obteve seriedade e dignidade. Assim, em consonância com Lesky (1996), podemos afirmar que:

[...] em Dioniso encontramos, provavelmente, uma das forças vivas que impulsionaram o desenvolvimento do drama trágico como obra de arte, mas, quanto ao conteúdo, a tragédia foi configurada por outro campo da cultura grega, pelo mito dos heróis (LESKY, 1996, p. 78).

A tragédia encontrou seu conteúdo no mito dos heróis, que estava na epopeia, no saber comum dos gregos, naquilo que era o seu passado, nas narrativas lendárias. A tragédia e a epopeia possuem um conteúdo em comum: os mitos. Elas se distinguem no modo como são tratados diferentemente os temas. Segundo Aristóteles (2003) , na sua *Poética*, a tragédia é:

[...] imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, 2003, p. 110).

A tragédia é o mito em ação, pois dos seis elementos essenciais que a compõem, na definição aristotélica, *mito, carácter, pensamento, elocução, melopeia e espetáculo*, para o filósofo grego, o mito, ou seja, “a trama dos fatos, é o mais importante, porque a tragédia não é a imitação de pessoas, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade, da ventura e desventura. As personagens não agem para imitar caracteres, porém apropriam-se de caracteres para realizar ações.

Ao transpor a definição de Aristóteles para o contexto social e histórico em que floresceu a tragédia, pode-se analisar que ações na representação trágica já não são questões de sorte, ou infortúnio, mas são consequências das ações do sujeito diante do seu destino. Isso advém de um momento histórico preciso da tragédia grega: a articulação entre o mito e o pensamento jurídico que se encontrava em pleno processo de elaboração. No palco grego, esses dois elementos vão se confrontar expressando o debate entre dois mundos: o passado dos mitos heroicos e o presente da cidade marcado pela transição entre um conjunto de valores religiosos e o surgimento dos valores democráticos. Por isso, segundo Walter Nestle, “a tragédia nasce quando se começa a olhar o mito com os olhos de cidadão” (NESTLE *apud* VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 10).

Portanto, a tragédia ao mesmo tempo que se arraigava na sua tradição mítica e heroica, conseguia obter o distanciamento necessário dos mitos que a inspirava. Por isso, ela encontrou liberdade e pode questionar os valores heroicos, enfrentar as novas formas de pensamento na arena entre as antigas representações religiosas e o advento do direito no panorama da cidade.

Logo, a representação da tragédia tornou-se um espaço de celebração do povo onde podia-se pôr publicamente as questões que envolviam o cidadão grego e o homem. Isso

demonstra que a tragédia grega não apareceu de forma isolada, como um fenômeno único, mas dentro de um contexto sócio-histórico específico da sociedade ateniense do século V a. C., com suas tensões e ambiguidades, que toma o homem como objeto que se vê “coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco” (PIERRE; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 3).

Nesse sentido, a tragédia além de ter dado contornos poéticos à vida da *pólis* e evidenciado o caráter ritualístico da vida ateniense, que estimulava uma vivência cultural, permeada por diversas linguagens e símbolos, ela mostrou uma nova forma de apresentar “o sentido do autêntico fundamento natural do caráter humano” (FRYE, 1973, p. 203), o que proporcionou um solo fértil para o surgimento e o desenvolvimento da tragédia grega tal como a conhecemos.

A tragédia estabeleceu-se numa “zona fronteira”, como diz Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1999), “onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido, ignorado até por aqueles que os praticaram e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 4). Nessa “zona fronteira”, a tragédia não foi apenas o reflexo de uma certa realidade social, ou de um universo mítico, pois, ao restituir, com revestimento estético, a experiência social e as lendas heroicas, ela indagou a realidade, o ser, apropriou-se dos “caminhos de alteridade”, que foram abertos no culto a Dioniso, e o mito ganhou novos contornos, porque o herói passa a ser inserido numa concepção natural da existência. Ele encontra-se em dois polos. Se por um lado pode agir livremente, por outro move-se dentro dos limites estabelecidos pelos poderes superiores, pois “a ação humana não tem em si força bastante para deixar de lado o poder dos deuses, nem autonomia bastante para conceber-se fora deles” (PIERRE; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 21).

Dessa maneira, na tragédia grega, não há uma solução que faça desaparecer os conflitos existentes no seu interior. Os conflitos mostram o homem em sua grandeza, ou em sua queda, intensificam a tensão nas ações trágicas, tendo em vista que o sujeito na tragédia adquire uma nova postura, isto é, torna-se responsável pelos seus atos mesmo com a influência dos deuses na consumação do seu destino. Por isso, conforme Vernant e Vidal-Naquet (1999), a tragédia grega inaugura:

[...] no sistema das festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo; além disso, como forma de expressão específica, traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável. Gênero trágico, representação trágica, homem trágico: sob esses três aspectos, o fenômeno aparece com caracteres irreduzíveis (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 1).

Nessa perspectiva, podemos observar que a questão referente a gênese do trágico, onde ele se estabelece e se ele é concebido com a forma estética da tragédia, encontra-se nas bases do fenômeno da tragédia grega. É relevante acrescentar que a palavra trágico, ao longo dos séculos, ganhou uma variedade de significações, que não se fecha em uma interpretação homogênea, e pode modificar-se de acordo com o contexto social, cultural, histórico e com o intuito e visão de mundo do escritor. O trágico tornou-se uma ideia que, devido a sua profusão, não é possível ser reduzido, restringido, classificado, demarcado a uma única formulação.

Assim, torna-se relevante abordar algumas considerações acerca do percurso entre o trágico grego e o trágico moderno devido à diversidade de sentidos que a palavra trágico obteve, ao longo do tempo, ao se transformar em adjetivo, usado coloquialmente, para designar situações funestas, ocorrências ameaçadoras, sentidos fatídicos, como trágicas, bem como sobre o seu afastamento da forma artística com o qual esteve ligado no classicismo helênico.

Tragédia já não é usada apenas para referir-se a um gênero literário que foi cultivado na Grécia antiga e, depois, na Europa dos tempos modernos, mas para qualquer acontecimento que possui conotação negativa como, por exemplo, catástrofes, mortes, violências, guerras. Trágico já não é somente uma característica da tragédia, porém um modo de mostrar acontecimentos exteriores à esfera humana que podem ser dotados de uma certa intensidade negativa ou não.

Diante disso, aparecem dificuldades para compreender a tragédia e o trágico na modernidade, além da existência dos diferentes pontos de vistas entre as diversas teorias e teóricos que pretendem compreendê-los. Todavia, a principal dificuldade parece encontrar-se no fenômeno trágico, em si, que parece resistir a qualquer definição entre as diversas teorias que buscam interpretá-lo. Essa dificuldade, segundo o crítico Gerd Bornheim, é justificada pelo fato que nos:

[...] deparamos na tragédia com uma situação humana limite, que habita regiões impossíveis de serem codificadas. As interpretações permanecem aquém do trágico, e lutam com uma realidade que não pode ser reduzida a conceitos (BORNHEIM, 1975, p. 71).

Então, acontecimentos tristes, perdas irreparáveis, mortes, perdas, acidentes fatais, que são usos coloquiais do trágico na modernidade, não são suficientes para caracterizar o trágico. Como afirmou Lesky (1996):

[...] os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo (LESKY, 1996, p. 27).

É a partir do século XVIII e começo do século XIX que o conceito de trágico se ampliou, se desenvolveu e ganhou contornos filosóficos e metafísicos. O trágico deixou de ser apenas um conceito estético que serve para analisar um gênero específico e tornou-se um modo de descrever, ou abordar, a condição do ser humano, e as diversas variantes históricas, sociais, culturais políticas, que a circunda em diferentes contextos, possibilitando que o homem pense o seu lugar no mundo e na sua realidade.

2.1 Do trágico grego ao trágico moderno

Num aspecto global, pode-se afirmar que, para dedicar-se a compreensão do fenômeno trágico, é necessário partir da sua origem na tragédia ática. Segundo Lesky, os vestígios da origem do trágico já estavam presentes nas epopeias, precisamente na *Ilíada* e na *Odisseia*, ou seja, ali já continha em si a estrutura inicial do trágico mesmo que de forma elementar: “a epopeia homérica não é mais do que um prelúdio à objetivação do trágico na obra de arte, ainda que seja um prelúdio muito importante” (LESKY, 1996, p. 26).

Na Grécia antiga, a palavra *tragikon* era correntemente mais aplicada à literatura do que à vida. Em poucos trechos, os acontecimentos tristes referem-se a *tragikon*, tendo em vista que os poetas gregos antigos não colocavam nas tragédias as inquietações metafísicas sobre o lugar do homem num universo incompreensível e misterioso, mas apresentavam as tensões políticas que surgiam entre o indivíduo e a comunidade relacionada à democratização de Atenas que era acompanhada, alimentada e refletida na tragédia grega.

Logo, o que se denomina de essência do trágico é constituído de várias acepções que provocam muitos debates e diferentes análises. A bibliografia sobre o fenômeno é muito vasta o que demonstra a sua relevância nos estudos literários e filosóficos. Ao mesmo tempo, essa vastidão bibliográfica leva o estudioso a tantas e diversas

interpretações que podem obscurecer o entendimento sobre o trágico. O fenômeno trágico também é muito intrincado e possui vários elementos que são perceptíveis em conformidade com a obra e contexto específico que o expressam. O abordaremos a partir da tragédia grega. Com isso não se pretende dar ao tema uma abordagem inovadora, ou delimitá-lo a único aspecto, mas apenas focalizar em algumas características da tragédia ática, a fim de compreender o trágico e sua manifestação nos tempos modernos.

No modelo grego de tragédia, há grandes conflitos entre os homens e os deuses ou dos homens entre si. Nenhum outro gênero foi tão precocemente e tão intensamente teorizado, na antiguidade, como a tragédia. É o gênero dramático que tem atraído pelo tempo mais longo, na cultura ocidental, a atenção de teóricos da literatura e de filósofos.

Os assuntos e as figurações abordadas, na tragédia, são universais e envolvem a coletividade. Nela não há o aspecto individual. A tragédia discute as mudanças na organização social da *pólis* mesmo ao voltar-se para o seu passado mítico que, apesar de pertencer a um universo que passou, continua vigente na consciência do homem grego. A personagem atua e se move dentro dos limites estabelecidos pelos deuses. O seu destino está na mão dos poderes superiores.

O herói pratica uma ação marcada pela *hybris*, ou seja, pela desmedida, tendo consciência, ou não, dela. Por meio da desmesura, ele é conduzido ao erro trágico que culmina com o seu desfecho irremediável. Mesmo sendo um sujeito responsável por seus atos, o herói na tragédia grega sofre o julgamento por parte dos deuses. Assim, a tragédia grega se move entre dois polos, o humano e o divino, numa passagem entre o mito heroico e o surgimento da *pólis* e a formação do homem como cidadão que é completamente distinto daquele homem das lendas heroicas:

Isto corresponde a um período em que os gregos estavam tentando distinguir claramente o plano humano [...] das forças físicas, naturais, dos deuses etc. [...] A cidade vivia com uma imagem oriunda da tradição heroica e viu surgir então um homem totalmente diferente, o homem político, o homem cívico, o homem do direito grego, aquele cuja responsabilidade é discutida nos tribunais em termos que nada mais têm a ver com a epopeia. A imagem do homem heroico, em contato direto com os deuses, agido por eles, subsiste ao lado de outro homem que, quando matou sua mulher, não pode invocar as maldições ancestrais e que é interrogado sobre o porquê e como de seu ato (VERNANT, 2001, p. 355).

Nesse panorama, a tragédia ao seu modo apresenta para o público, da mesma maneira que os tribunais da época, questões inquietantes, como: Qual a relação entre um homem e o ato que ele pratica? Os crimes são iguais? Existe falta involuntária ou inconsciente? Existe a falta cometida de propósito ou conscientemente? Existe a culpa

oriunda da mácula relacionada aos antepassados? E com relação aos crimes provocados pelos deuses, os homens devem assumir a culpa e pagar por eles? A fatalidade do destino exclui a responsabilidade humana? As escolhas do herói advêm do exercício da sua razão ou da ação dos deuses? Há possibilidade de escolha? Qual a medida do homem? Ela reside na sua particularidade ou em algo que o transcende?

Sem oferecer respostas, ou soluções, a tragédia se debruça sobre essas questões, como elas se confrontam permeando os dois polos: a ação humana e a intervenção dos deuses. Desse modo, o herói na tragédia grega é apresentado para os espectadores do seu tempo como um ser problemático, diante de um direito em desenvolvimento na *pólis*, o que desencadeia um processo reflexivo. Contudo, mesmo com mudanças e progressos nesse período, de acordo com Pierre-Vernant, o homem ainda não era concebido como um sujeito totalmente livre:

[...] a vontade ainda não está verdadeiramente delineada, não existe a noção de livre-arbítrio. Também não existe a noção de autonomia do homem; não há noção de vontade. Tudo isto não existe. Há uma tensão espiritual entre os gregos, sobre a questão da falta, entre o que a religião e a vida social, política e, principalmente, o direito estavam começando a elaborar, e é nesse intervalo que a tragédia coloca suas questões. Mostrará que de fato o herói é sempre ao mesmo tempo aquele que fez uma escolha pessoalmente, que se engajou em atos que correspondem ao que ele é – a vontade de Édipo pertence a ele e o constitui – e que ao mesmo tempo os deuses preparam tudo, de forma que o homem foi simplesmente empurrado, atravessado pelas potências divinas, e não entendeu nada do que estava fazendo (VERNANT, 2001, p. 368).

O florescimento da tragédia, considerado num enfoque histórico, se move nessa dualidade. É precisamente nesse dualismo que se encontra o impulso da ação trágica e que surge uma essência do trágico. Para que estas existam, é preciso que o plano divino e o plano humano – devido à formação da concepção de uma natureza humana que possui suas próprias características, moral e valores – sejam bem distintos para se oporem causando a bipolaridade que possibilita o conflito em que se encontra o herói.

Entretanto, é preciso salientar que na tragédia grega é muito forte a presença de um destino que condiciona a trajetória do herói, tendo em vista que a ação humana não possui força suficiente para conceber-se fora do poder dos deuses. Por isso, o herói e a sua ação não são totalmente autônomos. Na tragédia grega, não se apresenta a característica individual da personagem. Ela age dentro dos parâmetros estabelecidos pelas forças divinas.

Segundo Aristóteles, a especificidade trágica está na ação. Para percebê-la, é necessário que ela contenha a verossimilhança, tenha como característica a

impetuosidade, o aniquilamento, o sofrimento, o pesar e o destino desafortunado, irremediável, de um caminho sem volta. O homem age conforme o seu caráter, porém, são suas ações, ou experiências, que o faz feliz ou infeliz.

No entanto, nessas ações, para Vernant, não há a existência da vontade do herói na tragédia grega. Se tem a existência da vontade não é no sentido kantiano da expressão. É uma vontade mais relacionada ao medo que o poder divino exerce, de certa forma, no herói. Para Vernant (2001), o sentido trágico refere-se ao confronto entre as forças divinas e as forças humanas. A polaridade e a tensão na tragédia grega que acontecem, entre os planos divino e humano, são transpostos na essência estética da tragédia, não filosófica. Não há a generalização de um sentimento trágico com relação à vida.

Já Lesky (1996), em sua obra, *A Tragédia Grega*, apresenta duas formulações que manifestam o trágico nas obras dos tragediógrafos gregos do século V a. C. Para o autor, uma manifestação máxima do trágico encontra-se no que ele denomina de “visão cerradamente trágica do mundo” que significa uma “concepção do mundo como sede de aniquilação absoluta de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente” (LESKY, 1996, p. 38).

Uma segunda formulação da manifestação do trágico refere-se ao que Lesky intitulou de “conflito trágico cerrado”. Neste nível também não se tem uma saída e ao fim depara-se com a destruição:

Mas esse conflito, por mais fechado que seja em si mesmo seu decurso, não representa a totalidade do mundo. Apresenta-se como ocorrência parcial no seio deste, sendo absolutamente concebível que aquilo que nesse caso especial precisou abarcar em morte e ruína seja parte de um todo transcendente, de cujas leis deriva seu sentido. E se o homem chega a conhecer essas leis e a compreender seu jogo, isso significa que a solução se achava num plano superior àquele em que o conflito se resolve no ajuste mortal (LESKY, 1996, p. 38).

Até pouco tempo atrás, foi o conceito aristotélico de tragédia que permaneceu ao longo dos séculos e era por meio dele que se buscava compreender o trágico. Contudo, como afirma Max Komerell, Aristóteles se detém diante do trágico, explica-o, mas não o avalia. Portanto, na sua *Poética*, ele aborda como a tragédia se estrutura, quais são as partes que a constituem e qual é o lugar dessas partes, isto é, “inaugura a tradição de uma análise “poética” ou poetológica da tragédia como parte de um estudo sobre a técnica em geral” (MACHADO, 2006, p. 24).

Por isso, em seu *Ensaio sobre o trágico*, Peter Szondi (2004) defende a ideia que Aristóteles elaborou uma poética da tragédia e com Schelling nasceu uma filosofia do trágico, como ele mesmo afirma na introdução do seu ensaio:

Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica: seu objeto é a tragédia, não a ideia de tragédia. Mesmo quando vai além da obra de arte concreta, ao perguntar pela origem e pelo efeito da tragédia, a *Poética* permanece empírica em sua doutrina da alma, e as constatações feitas — a do impulso de imitação como origem da arte e a catarse como efeito da tragédia — não têm sentido em si mesmas, mas em sua significação para a poesia, cujas leis podem ser derivadas a partir dessas constatações (SZONDI, 2004, p. 23).

A *Poética* e a tradição da “poética da tragédia” influenciaram as poéticas escritas desde o período helênico até o fim do século XVIII, marco do surgimento da “filosofia do trágico” de acordo com Szondi:

Dessa poderosa zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico. Fundada por Schelling de maneira inteiramente não-programática, ela atravessa o pensamento dos períodos idealistas e pós-idealistas, assumindo sempre uma nova forma (SZONDI, 2004, p. 24).

No século XVIII, conforme Szondi (2004), ocorre uma transição da teoria aristotélica sobre as formas artísticas atemporais para um pensamento reflexivo acerca de conteúdos estabelecidos historicamente. Desse modo, Szondi demarca dois pontos de vista diferentes com relação à tragédia: a “poética da tragédia” e a “filosofia do trágico”.

Nessa perspectiva, o trágico não diz respeito apenas a uma categoria da tragédia, mas a uma concepção que, ao invés de especificar um gênero literário, apresenta a relação dialética presente na essência da condição humana “entre o absoluto e o individual, entre o divino e as suas manifestações, entre o universal e o particular” (SÜSSEKIND, 2004, p. 17).

A originalidade dessa construção filosófica está no fato de o trágico ser uma concepção capaz de apresentar a experiência da existência humana na sua dimensão ontológica, ou seja, ela diz algo sobre o próprio ser no mundo. Todavia, isso não significa que os filósofos e os artistas modernos recusaram a análise poética, como se pode observar na *Filosofia da Arte*, de Schelling, nas *Observações sobre Édipo* e *Observações sobre Antígona*, de Hölderlin, ou na *Estética*, de Hegel.

Desse modo, a relevância do marco histórico delimitado por Szondi é salientar a novidade que foi apresentada pela filosofia, no final do século XVIII, ao refletir sobre a tragédia em relação à poética aristotélica, que não está preocupada com a visão do poeta com relação ao mundo, ao homem e ao seu lugar nas tramas do mundo. A poética aristotélica, como afirma Machado, não considera “o poema trágico como expressão de uma sabedoria ou visão do mundo que a modernidade chamará de trágica” (MACHADO, 2006, p. 24). Diferentemente do ponto de vista dos estudos filosóficos modernos, principalmente os alemães, que ao abordarem a tragédia consideraram o trágico “como uma categoria capaz de apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência” (MACHADO, 2006, p. 43).

A partir dessa perspectiva, o pensamento sobre o trágico adquiriu várias características, nuances, abordagens, perspectivas, reflexões. Entretanto, a característica mais importante, segundo Machado, “talvez seja propor uma interpretação ontológica da tragédia” (MACHADO, 2006, p. 44). Nessa concepção, ao interpretar a tragédia na sua dimensão ontológica, na era moderna, o trágico direciona-se para o filosófico e para questões que envolvem oposição, contradição, antagonismo, dualismo, conciliação, superação ou resolução da contradição, que são aspectos fundamentais na concepção ontológica da tragédia e do trágico e que se ligam à uma “relação dialética entre o absoluto e o individual, entre o divino e as suas manifestações, entre o universal e o particular” (SÜSSEKIND, 2004, p. 17).

Portanto, o trágico, relacionado a uma estrutura dialética na modernidade, obtém novas dimensões que o levam para além da tragédia e torna-se presente em outros gêneros literários, tendo em vista a mudança da concepção do trágico, na modernidade, que se aplica à condição humana no exato momento da história; as suas manifestações no mundo sensível e nos acontecimentos históricos, sociais, políticos, culturais; a condição do homem no seu caráter permanente e imutável, mas ao mesmo tempo finito; as ações que realiza, e as consequências delas, que se reverberam no seu espaço e tempo, pois como afirma Szondi (2004, p. 89): “[...] não é trágico que o homem seja levado pela divindade a experimentar o terrível, e sim que o terrível aconteça por meio do fazer humano”. O homem assume a responsabilidade pelos seus atos. Já não são mais os deuses que o conduz a um destino inexorável, irreconciliável ou insuperável. É “o homem trágico que vive na tensão extrema entre os contrários” (BLANCHOT, 2007, p. 31).

No trágico moderno, não há uma ligação estrita com a tragédia. Suas pretensões, traços estruturais e definidores conectam-se mais às questões temáticas do que estéticas,

por isso, podem ser encontrado em diversas formas literárias e em contextos amplos. Por esse motivo, há muitos debates e divergências no que diz respeito ao que seja o trágico, na modernidade, já que a sua ideia se expandiu e ultrapassou os limites da tragédia grega, o que levanta questões difíceis e até mesmo sem solução, pois, de acordo com Most (2001, p. 24): “O termo não é estético mas antropológico ou metafísico: ele não define um gênero literário mas a essência da condição humana, em sua estrutura imutável ou como se manifesta em circunstâncias excepcionais, catastróficas”.

Com a amplitude da ideia de trágico, a partir do final do século XVIII, com os filósofos alemães¹⁷, e que ganhou força ao longo do tempo, alguns autores, filósofos, estudiosos, críticos chegaram a afirmar a impossibilidade de um texto dramático que pertença a tragédia em tempos modernos ou a declararem a sua morte, como fez George Steiner e Friedrich Nietzsche, em *A morte da tragédia* e *O nascimento da tragédia* respectivamente. Apesar da diferença das obras e da distância temporal entre os autores, ambas parecem possuir o mesmo objetivo: declarar a inexistência da tragédia, após o seu florescimento com Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, como gênero dramático fechado de acordo com a forma clássica grega.

Para Steiner (2006), “até o momento do seu declínio, as formas trágicas são helênicas” (STEINER, 2006, p. 1), “terminam mal” (STEINER, 2006, p. 4) e o personagem trágico é atravessado por forças que não podem ser totalmente compreendidas, nem resolvidas racionalmente. Portanto, para o crítico francês, os textos escritos fora do período áureo da tragédia grega são descritos como “dramas sérios”, pois, de acordo com ele, nesses dramas “as causas do desastre são temporais” e “o conflito pode ser resolvido por meios técnicos ou sociais” (STEINER, 2006, p. 4).

Já Nietzsche fundamenta a tragédia na oposição entre os deuses Apolo e Dioniso. O primeiro representa a ordem e a razão; o segundo a desordem e a ausência de razão. Para ele, como diz Raymond Williams: “Tragédia é uma incorporação apolínea de intuições e poderes dionisíacos” (WILLIAMS, 2002, p. 61). É da união destas duas forças, ao mesmo tempo antagônicas e complementares, que a tragédia encontra vigor, segundo o filósofo alemão, para nascer e encontrar o seu espaço na sociedade grega e assim formar a unidade do homem com a natureza, isto é, aquilo que ele denomina de harmonia.

¹⁷ Como podemos observar no *Ensaio sobre o trágico*, de Peter Szondi, entre os filósofos alemães que pensaram o trágico, no período citado, estão: Schelling, Hölderlin, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, Vischer, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Simmel, Scheler.

Contudo é a falta de equilíbrio, na obra de Eurípedes, que leva Nietzsche a declarar o fim da tragédia com o advento da cultura socrática. Segundo o filósofo alemão, foi Eurípedes que, ao abrir mão da harmonia entre Dioniso e Apolo, decretou o encerramento da tragédia ainda na Grécia antiga.

Se por um lado declara-se que há um ponto final na tragédia conforme a tradição grega, por outro pode-se afirmar que existem outros caminhos no teatro moderno e contemporâneo para a tragédia e para o sentido de trágico, ou seja, há um espaço para uma tragédia moderna¹⁸ conforme afirmou Raymond Williams.

Desse modo, ao contrário de Steiner, Williams defende a existência de tragédias modernas, apesar de ter ocorrido em seu sentido uma mudança significativa ao longo da história. Para ele, pode se chegar à tragédia por variados caminhos, já que “ela pode ser uma experiência imediata, um conjunto de obras literárias, um conflito teórico, um problema acadêmico” (WILLIAMS, 2002, p. 29).

Então, ele faz um percurso para mostrar a tragédia ao longo da tradição e a visão de cada época com relação ao gênero trágico indo desde ao clássico, passando pelo período medieval, renascentista, neoclássico, até chegar ao moderno. Ele também trata do conceito de tragédia para alguns filósofos da tradição alemã. Dessa maneira, diferentemente de Steiner, Williams demonstra que não elimina a existência da tragédia com o surgimento da filosofia do trágico a partir do romantismo alemão no século XVIII.

Todavia, ele busca expor como os pensadores, Lessing, Hegel, Schopenhauer e Nietzsche, associaram a noção de tragédia a filosofia do trágico. O surgimento de uma filosofia sobre o sentido do trágico não subtrai a existência da tragédia na sua forma. Ela ganha novos direcionamentos nos quais o sentimento trágico é ressaltado, pois a tragédia não se apresenta mais somente por meio da morte, do sofrimento, do destino irremediável, mas de “forma mais pessoal e geral” (2002, p. 29), ligando-a às “convenções da época” (2002, p. 29), como afirma Williams:

Tragédia, nós dizemos, não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente. Tampouco, um modo simples, qualquer reação à morte ou ao sofrimento. Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora (WILLIAMS, 2002, p. 30-31).

Sendo assim, não excluo a existência da tragédia – relacionado às questões filosóficas, sociais, culturais, históricas – na sociedade moderna e contemporânea. Ela torna-se possível na modernidade a partir da conjuntura de diversos fatores que

¹⁸ A *Tragédia moderna* foi uma resposta do crítico britânico *A morte da tragédia*, de George Steiner.

demonstram a possibilidade de uma estrutura dramática, que pode ser uma tragédia *sui generis* ou não, adaptada às concepções dos tempos atuais e que evidencia o sentido trágico da existência humana.

Assim, o trágico edifica-se na pungência contida no panorama que envolvem as questões sociais, históricas, políticas, culturais. Seguindo essa linha, podemos afirmar que muitos autores, nos tempos modernos, criaram tragédias não nos moldes dos gregos, mas, principalmente, ajustadas às concepções atuais de seu mundo. É por esse caminho que a filosofia do trágico se fortalece, pois ela manifesta algo sobre o próprio ser na realidade sensível, daquilo que existe em suas nuances e degradações. Ela é uma discussão estética, mas também é uma discussão ontológica.

Assim, alguns autores viram no trágico moderno a possibilidade de mostrarem, em suas produções literárias, os conflitos das relações sociais e humanas; as fragilidades humanas diante de crenças, de abordagens éticas, religiosas, morais, sociais, históricas, políticas e culturais; a instabilidade do homem diante da sua própria limitação; os poderes e os abusos sociais e familiares; a pequenez do homem diante de forças autoritárias. Dessa forma, associa-se aspectos estéticos a um conceito de mundo bem particularizado, pois como afirma Alberto Tejera (1989): “O trágico existe, renasce, porque é uma constante humana. Se historicamente renasce em torno de temas gregos, cada autor descobre, dentro do conceito geral do trágico, um novo pensamento trágico, aquele imposto por sua época e usa própria sensibilidade” (TEJERA, 1989, p. 13-14 *apud* MEDEIROS, 2010.).

Desse modo, a despeito de que vários autores, filósofos, estudiosos, tenham negado a possibilidade, na era moderna, de um texto dramático pertencer a tragédia, como a conhecemos, enquanto gênero dramático que teve seu apogeu na Grécia antiga, com Ésquilo, Sofócles e Eurípedes, é cada vez mais presente o sentido de trágico na sociedade moderna e contemporânea, o que gera a sua representação estética além dos textos dramáticos abrangendo a literatura nos seus variados gêneros e formas.

Nessa vertente, estudiosos, como Raymond Williams, afirmam a existência do trágico e a possibilidade da sua presença na literatura moderna. Williams além de afirmar a existência de uma tragédia moderna, mesmo com a mudança significativa de sentido em torno da tragédia no decorrer da história, defende a ideia de que há experiências cotidianas que podem ser trágicas. Nesse sentido, ele começa o seu livro, *Tragédia Moderna*, com a seguinte afirmação:

Chegamos à tragédia por muitos caminhos. Ela pode ser uma experiência imediata, um conjunto de obras literárias, um conflito teórico, um problema acadêmico. Este livro foi escrito a partir de ponto em que tais caminhos se cruzam numa vida específica. Numa vida comum, transcorrida em meados do século XX, conheci o que acredito ser a tragédia em muitas formas. Ela não se revelou na morte de príncipes. A tragédia ocorreu de forma a um só tempo mais pessoal e geral (WILLIAMS, 2002, p. 29).

Para Williams, a tragédia moderna não está restrita a um gênero dramático. Ela também pode ser usada, em nossos dias, para designar acidentes, catástrofes, ou desastres que também são acontecimentos ou experiências trágicas na vida social. O estudioso inglês elucida, ao expor suas ideias ao longo do livro, que a discussão não se refere apenas a utilização da palavra tragédia, mas as variadas questões que abrangem a discussão. Por isso, ele diz: “A verdadeira chave para a moderna separação entre tragédia e “mero sofrimento” é o ato de separar o controle ético e, mais criticamente, a ação humana, da nossa compreensão da vida política e social” (WILLIAMS, 2002, p. 73).

Não faz sentido, para Williams, abordar a tragédia fora do seu contexto cultural e social específico, pois cada época trouxe um modo novo de compreender o conceito de tragédia e trágico. E o mundo moderno possui problemas novos e diferentes que demandam novas formas de análise, já que na modernidade o trágico torna a experiência universal da dor, do conflito em uma experiência particularizada, ontológica, ancorado na realidade social, cultural, histórica, política das relações humanas. Conforme Williams, não se procura “um novo e universal sentido de tragédia. Estamos procurando a estrutura da tragédia na nossa própria cultura” (WILLIAMS, 2002, p. 90).

Então, ele percorre as visões que cada época histórica tinha em relação a tragédia, dos clássicos ao moderno, sem deixar de dialogar com a tradição, e apresenta a ideia de tragédia ao longo da história. Ao abordar alguns períodos históricos, Williams (2002, p. 34) esclarece que para ele “uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado”. Então, ele passa pelo Clássico, pela Idade Média, pelo Renascimento, pelo Neoclassicismo. De acordo com o crítico inglês, a tragédia grega apresenta a mudança da fortuna para o infortúnio, da prosperidade para a adversidade, marcada pela mutabilidade e pela ação dos deuses. Nas tragédias do período medieval, ocorre uma transformação com relação à concepção de “Fortuna”: “o debate sobre a Fortuna e sobre aquele complexo de ideias a ela relacionado, que inclui Destino, Fado, Acaso e Providência, teve um papel importante no longo período que se estendeu do mundo clássico ao medieval” (WILLIAMS, 2002, p. 40). Nesse momento a “Fortuna” se estabeleceu como fator exterior presente no destino de todo ser humano. Se o homem entra na “Roda da Fortuna”,

pode até derrubá-lo, entretanto ele tem a opção de escolher se entra no movimento dessa roda ou não. Na renascença, segundo Williams, há uma mudança no modo como a tragédia é tratada. Ela passa do seu caráter moral e metafísico para um aspecto crítico relacionado a preocupação com métodos utilizados na escrita da tragédia. No neoclassicismo, os temas da tragédia deviam ser históricos, relacionados aos assuntos do Estado, mas com uma tendência que ressaltava a dignidade da tragédia sem se preocupar com a sua qualidade geral e representativa. Essa dignidade estava atravessada pela moralidade que abarcava não somente o herói, mas também o espectador que deveria ser envolvido pelo efeito da *katharsis* que se tornou um substituto da ação trágica. Portanto, a força da tragédia nesse período estava mais focada na questão do comportamento do herói do que a uma condição ou um erro metafísico.

Ao abordar rapidamente as visões que cada época tinha com relação à tragédia, sem dissociar história e tradição, Williams demonstra que a tragédia não está restrita somente a sociedades antigas onde os aspectos religiosos, políticos, sociais se uniam numa ordem de sentido metafísico, moral, contra a qual o herói se atira em um caminho de erro dominado pelos deuses. Isso é possível apenas em um mundo que existe destino e não acidente.

Com isso, o pesquisador inglês não elimina a possibilidade da tragédia quando surgiu a filosofia do trágico, como por exemplo Stein, porém elucida como alguns pensadores, Hegel, Schopenhauer e Nietzsche, associaram a filosofia do trágico à ideia de tragédia. Pois, o advento de uma corrente de pensamento, no século XVIII, com o romantismo alemão, que trouxe reflexões filosóficas sobre o trágico, não excluiu a existência de uma experiência estética trágica, na modernidade, chamada tragédia. Assim, de acordo com Williams, a partir de Hegel, a tragédia ganha uma nova definição. Ela será a representação de uma ação espiritual e não somente uma manifestação estética:

[...] a definição de tragédia tornou-se uma definição centrada num tipo especial de ação espiritual, e uma metafísica da tragédia substituiu a ênfase moral, seja a crítica, seja a comum. Essa nova ênfase sobre a tragédia como um tipo específico, até mesmo raro, de ação e reação marca a principal emergência de ideias trágicas modernas. O importante na tragédia, para Hegel, não é o sofrimento enquanto tal — “mero sofrimento” — mas as suas causas. (WILLIAMS, 2002, p. 54).

Então, a partir de Schopenhauer, o pesquisador inglês afirma que se tem uma nova concepção de tragédia que parece ser dominante: “uma ação e um sofrimento que têm raízes na natureza do homem, e em relação à qual considerações históricas e éticas não

são apenas irrelevantes, mas, sendo “não-trágicas”, hostis” (SCHOPENHAUER *apud* WILLIAMS, 2002, p. 60). Para o filósofo alemão, a tragédia é “a dor inexprimível, o lamento da humanidade, o triunfo do mal, o desdenhoso domínio do acaso, a irrecuperável degradação do justo e do inocente” (SCHOPENHAUER *apud* WILLIAMS, 2002, p. 60).

Nessa noção de tragédia, nomeada por Williams de “tragédia pós-liberal”, as personagens têm uma moralidade comum conforme definiu Schopenhauer. Elas se situam em relação ao outro de um modo que a sua posição em que encontram as impulsiona uma contra as outras de forma consciente e que nenhuma delas esteja totalmente errada. Desse modo, por suas ações ou por seu caráter, elas ficam numa posição muito próxima dos homens e “o sentido da tragédia é esse reconhecimento da natureza da vida, e a significação do herói trágico é sua resignação — renúncia não apenas à vida, mas ao desejo de viver” (SCHOPENHAUER *apud* WILLIAMS, 2002, p. 61).

Essa leitura que Schopenhauer faz sobre a natureza trágica da vida não é alterada por Nietzsche. O que muda para ele é a definição de tragédia que resulta da concepção schopenhaueriana. Segundo Nietzsche, a tragédia está fundamentada na oposição entre os deuses Apolo e Dioniso. O primeiro representa a ordem e a razão; o segundo, a desordem e a ausência de razão. Para ele, como diz Raymond Williams: “Tragédia é uma incorporação apolínea de intuições e poderes dionisíacos” (WILLIAMS, 2002, p. 61). É da união destas duas forças, ao mesmo tempo antagônicas e complementares, que a tragédia encontra vigor, segundo o filósofo alemão, para nascer e encontrar o seu espaço e assim formar a unidade do homem com a natureza, isto é, aquilo que ele denomina de harmonia:

[A tragédia] faz que atinemos com o fato de que tudo o que é gerado deve estar preparado para se defrontar com a sua dolorosa dissolução. Ela nos força a olhar fixamente para o horror da existência individual, sem que sejamos transformados em pedra pela visão: um consolo metafísico momentaneamente nos alça acima do turbilhão de fenômenos em constante mudança. Por um breve momento tornamo-nos, nós mesmos, o Ser primordial e experimentamos a sua insaciável fome de existência. Agora vemos a luta, a dor, a destruição de aparências como necessária, por causa da constante proliferação de formas pressionando em direção à vida, por causa da extravagante fecundidade da vontade do mundo (NIETZSCHE *apud* WILLIAMS, 2002, p. 61-62).

Após percorrer brevemente o pensamento de Hegel, Schopenhauer e Nietzsche, Williams associa a tragédia às ideias contemporâneas e defende a existência da tragédia na modernidade ao enfatizar que na tragédia moderna aquilo que é terrível, até mesmo violento, não é proporcionado pelos deuses, mas pela própria ação humana. Nesse

sentido, o que caracteriza a tragédia e o sentido de trágico, nos tempos modernos, de acordo com Williams, é o seu cruzamento com a representação da ordem e da desordem numa ótica sócio-histórica. Nessa perspectiva, o intelectual inglês afirma a necessidade de tratá-la como um conjunto de experiências, de convenções e de instituições. A partir disso, o processo dialético entre a experiência trágica e as instituições em processo de transformação são a base referencial de Williams.

Contudo, o crítico, salienta a persistência da recusa em reconhecer a possibilidade da tragédia na modernidade e que isso se deve à ausência de conexões, próprias da estrutura, e que precisam ser estabelecidas ao longo do processo dos estudos acadêmicos, a fim de romper com a teoria que, segundo Williams, tende “a valorizar o passado em detrimento do presente e a separar teoria crítica e prática criativa” (WILLIAMS, 2002, p. 70) e abrir espaço para uma nova perspectiva que envolve a “estrutura de sentimento”¹⁹, e suas variações, e as “estruturas dramáticas atuais”.

Diante dessa visão, penso que refletir e discutir a tragédia e o sentimento trágico, nos tempos modernos, como uma das formas de compreender a nossa própria época, com seus paradoxos históricos, sociais, culturais, é muito relevante, tendo em vista que a tragédia e o sentido de trágico não estão isolados a um campo teórico ou a um contexto sócio-histórico. Pelo contrário, eles estão inseridos numa dinâmica de experiências que ocorrem em diferentes tempos, contextos, e espaços ao longo da história e suas transições.

A fim de abordar as reflexões sobre as estruturas de sentimento do trágico na modernidade, Williams aborda os elementos, que na visão dele, compõem a tragédia moderna. São eles: “ordem e acidente”; “a destruição do herói”; “a ação irreparável”; “a ênfase sobre o mal; e a ideia de ordem e desordem. Em ‘ordem e acidente’, o autor discute os acontecimentos e as reações que surgem deles e afirma que usamos critérios convencionados e que definem ou não se determinado evento é trágico. Na falta de tal correspondência considera-se o acontecimento como mero evento. Porém, que sentido se institui por meio dessa definição? O que nos conduz a considerar alguns acontecimentos como trágicos e outros como acidentes?

Segundo o crítico britânico, “a tradição acadêmica mais em comum em torno da tragédia é, de fato, uma ideologia. O que está em jogo não é o processo que vincula um evento a um sentido geral, mas a característica e a qualidade intrínsecas desse sentido geral” (WILLIAMS, 2002, p. 72). Dessa maneira, o elemento central para distinguir

¹⁹ Termo cunhado por Raymond Williams para abordar a relação entre as obras artísticas e o seu contexto histórico e social.

tragédia e “mero sofrimento”, encontra-se na separação e exclusão do sofrimento comum e na desvinculação da ação humana do mundo social e político, portanto, conforme Williams:

Novos tipos de relação e novos tipos de lei, que estabeleçam vínculos com o nosso sofrimento presente e o interpretem, são as condições da tragédia contemporânea. Mas enxergar novas relações e novas leis é também modificar a natureza da experiência e todo o complexo de atitudes e relações que dela dependem (WILLIAMS, 2002, p. 76).

Com a conexão dessas novas formas de relações, “a destruição do herói”, para Williams, não é uma norma, pois nem toda obra que denominamos tragédia acaba com “a destruição do herói”. Todavia, mesmo o herói sendo aniquilado, em quase todas as tragédias, isso não significa o fim da ação, pois uma nova forma de compartilhamento de forças físicas ou espirituais acontece com a morte. O britânico salienta “que a experiência trágica é uma experiência do irreparável, porque a ação é seguida, sem desvios, até o herói estar morto” (WILLIAMS, 2002, p. 80).

Desse modo, Williams problematiza essa questão ao afirmar que em uma cultura centrada na experiência individual, morrer é algo inevitável, ou seja, irá acontecer na vida de todos. Assim, a tragédia consiste na “a ação irreparável”, ou seja, no fato da morte ser irremediável e o trágico está no isolamento do herói ao se defrontar com o seu destino. A esse respeito, declara o crítico:

A ação trágica diz respeito à morte, mas não tem necessariamente de terminar em morte, a menos que isso seja imposto por uma determinada estrutura de sentimento. A morte, mais uma vez, é um ator necessário, mas não a ação necessária. Encontramos essa alteração de padrão de forma recorrente no argumento trágico contemporâneo (WILLIAMS, 2002, p. 84).

Com isso, ressurge o conceito de mal, denominado por Williams de “a ênfase sobre o mal”. Na tragédia alega-se que o mal é “inevitável e irreparável”. Moldado culturalmente, ele é um modo de compreender os tipos de desordem que causam a destruição da vida. Sendo assim, o mal é um elemento comumente utilizado na tragédia em diversas formas, como: “vingança, ambição, orgulho, frieza, luxúria, inveja, desobediência ou rebeldia” (2002, p. 85). Entretanto, a tragédia não é apenas a dramatização e o reconhecimento do mal, ao considerá-lo como um aspecto não transcendental. Williams afirma que o mal é um elemento real, logo, pode ser investigado como uma experiência vivenciada e suportada.

Assim, a visão do autor inglês elucida a permanência do trágico, após o fim do período da tragédia clássica, por meio de uma junção de traços que separados em partes, ou em conexão, podem ser interpretados em diferentes perspectivas e conjunções. A tragédia moderna é constituída a partir da ligação de características que podem ser, ocasionalmente, paradoxais. Sendo que cada uma delas é cheia de sentidos variáveis a partir da sua ligação com outros elementos diferentes e que assim constituem uma visão de mundo.

Para Williams a tragédia moderna também possui um fundamento histórico e político. Segundo o crítico, as questões de ordem e de desordem sociais são os princípios que conduzem as experiências trágicas atuais, ou seja, na tragédia moderna uma experiência mais profunda e mais íntima também pertence à sociedade e suas crises, a história, a uma cultura em movimento, e não somente ao homem isolado com as tramas do seu destino, pois como declara Williams:

Desde a época da Revolução Francesa, a ideia de tragédia pode ser vista como uma resposta, de maneira variadas, a uma cultura e movimentação conscientes. A ação da tragédia e a ação da história foram conscientemente vinculadas uma à outra, e nessa conexão foram observadas de maneira nova (WILLIAMS, 2002, p. 90).

A partir dessa conexão, o estudioso inglês agregou um novo olhar para a tragédia. Ele compreende que a tragédia moderna é marcada pela relação dialética entre ordem e desordem. A sociedade vive amparada sobre a ordem capitalista e está submetida a desordem nas suas variadas facetas — injustiça, violência, privação, desigualdade, humilhação — e aguardam que se estabeleça uma nova ordem.

A desordem é a transmissora da barbárie que desestrutura a sociedade, torna as relações humanas caóticas e geram sofrimento, como “degeneração, embrutecimento, medo, inveja, rancor” (WILLIAMS, 2002, p. 107). Então, conforme Williams, a desordem trágica “nasce de uma experiência do mal que se torna mais intolerável pela convicção de que ele não é inevitável, mas que resulta de ações e escolhas específicas” (WILLIAMS, 2002, p. 107). O terrível não é propiciado pelos deuses, mas pela própria ação do homem.

Desse modo, a desordem se volta não contra deuses, instituições, ou determinadas estruturas sociais, mas contra outros homens e outras mulheres que vivem o tempo de uma existência real. Ela não é ignorada, mas colocada diante da possibilidade de um

trabalho coletivo em que a cultura é parte integrante do problema. Assim, de acordo com Williams (2002):

A ação trágica tem suas raízes em uma desordem que de fato, numa etapa específica, pode parecer ter a sua própria estabilidade. Mas todo o conjunto de forças reais se engaja na ação, de forma tal que a desordem subjacente se torna terrível e aparente de um modo francamente trágico. A partir da experiência total dessa desordem, e por meio da sua ação específica, a ordem é recriada (WILLIAMS, 2002, p. 94).

Nessa perspectiva, a tragédia moderna apareceria como uma forma artística que possibilita a formalização estética de conteúdos sociais estabelecidos a partir da dialética da ordem e da desordem, porque, como afirma o crítico inglês: “A ação trágica não é, no seu sentido mais profundo, a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem” (WILLIAMS, 2002, p. 114).

Portanto, a ordem é um efeito da desordem trágica. O que está em jogo é a movimentação da vida nas suas estruturas de sentimento, que podem até serem contraditórias e paradoxais, mas que ao se relacionarem com as “convenções de época” desvendam uma nova forma de encarar a dimensão trágica na modernidade, ou seja, no seu movimento entre ordem e desordem. Ressaltando que a tragédia se refere à compreensão do sofrimento de homens e de mulheres que lutam diante da crise, que não se intimidam diante da travessia inóspita, porque aí também encontra a energia e a força para ações que podem ajudar a compreender os processos que contribuem continuamente para a desordem e encontrar caminhos possíveis para que a ordem possa se reestabelecer.

Nesse sentido, muitos autores exploraram o sentido trágico da experiência humana, em suas obras, ao exporem o conflito das relações sociais e humanas; ao desvelarem modelos mentais arraigados a preconceitos e crenças; ao demonstrarem paradoxos presentes nas questões éticas e morais do ser humano; ao apresentarem dominação política, cultural, social e familiar; ao exibirem a instabilidade humana e sua fragilidade. Por esse viés do trágico moderno, lanço um olhar ao teatro barroso que ecoa o trágico, entendido não apenas pela tristeza, pela morte e pela destruição. No teatro oswaldiano, o trágico ressoa numa conjuntura de relações e de reações sociais que representam uma visão do mundo e do outro dentro de uma “estrutura de sentimento”.

2.1.2 Teatro barrosiano: ressonâncias do trágico

Em sua trajetória acadêmica, Raymond Williams, considerado o precursor dos Estudos Culturais, no seu pensamento sobre a tragédia moderna afirma que o sentido trágico, na modernidade, “é sempre cultural e historicamente condicionado” (WILLIAMS, 2002, p. 77). Desse modo, Williams propõe uma análise do trágico que caminha por deslocamentos sociais, culturais, históricos, políticos. Isso corrobora o esforço empreendido pelo estudioso britânico para desenvolver uma análise cultural e demonstrar a relação entre obras artísticas e o seu contexto social, cultural, histórico e material de produção.

Então, a partir da relação entre as formas artísticas e a conjuntura social de uma época, Williams desenvolveu o conceito denominado “estrutura de sentimento” que surge como chave metodológica no pensamento do teórico britânico, ou seja, como “uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência” (WILLIAMS, 1979, p. 135).

Os elementos que constituem a compreensão da “estrutura de sentimento” envolvem uma série de relações internas que, concomitantemente, se ligam e se tensionam, e indicam dinâmicas nomeadas, por Williams, de dominante, residual e emergente. Por emergente, o autor considera os novos significados, valores, práticas e relações que, de modo contínuo, são criados. Isso garante, por exemplo, a perspectiva histórica como processo. Por residual, o autor refere-se aos elementos do passado, mas que permanecem vivos continuamente nas práticas humanas:

Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos de cultura dominante, ainda são vividos e praticados a base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior (WILLIAMS, 1979, p. 125).

Todavia, o aspecto residual, explica Williams, é distinto da concepção de arcaico. Para o teórico, arcaico refere-se “aquilo que é totalmente reconhecido como elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser revivido de maneira consciente (WILLIAMS, 1979, p. 125). Ou seja, diferentemente do residual, não tem incidência no processo cultural ativo no presente. Por dominante, o teórico alude

aqueles elementos que usufruem da força e do poder da hegemonia para se localizarem histórico e socialmente. Então, conforme Williams (1979):

O que temos realmente de dizer, como uma maneira de definir os elementos importantes tanto do residual como do emergente, e como um meio de compreender o caráter dominante, é que nenhum modo de produção e, portanto, nenhuma ordem social dominante, nunca na realidade, inclui ou esgota toda a prática humana, toda a energia humana e toda a intenção humana (WILLIAMS, 1979, p. 128).

A essa perspectiva insere-se a “estrutura de sentimento” que está intimamente entrelaçada às experiências sociais. Por meio dessas experiências responde-se ao embate e a relação que se encontra presente entre os elementos residuais, dominantes e emergentes. Portanto, o teórico britânico através da “estrutura de sentimento” busca compreender a sociedade como um sistema constituído por “práticas sociais que formam um todo concreto onde estas práticas interagem, se relacionam e se combinam de forma complexa” (CEVASCO, 2001, p. 145). Com essa visão, Williams reconhece a complexidade do processo social e a inviabilidade de separar cultura e vida social para compreender a “estrutura de sentimento” presente nas obras artísticas, por exemplo.

Nessa perspectiva, a “estrutura de sentimento” se configura como um recurso que alude aos modos de um determinado período social e histórico e como esses modos atuam nas formas de pensar. Assim, o termo procura dar conta de um âmbito da experiência que é material e social, tendo em vista que Williams cria esse termo “na tentativa de descrever a relação dinâmica entre experiência, consciência e linguagem, como formalizada e formante na arte, nas instituições e tradições” (CEVASCO, 2001, p. 151).

Portanto, “estrutura” contém elementos que se apresentam como uma série, com relações internas e específicas, cujas dinâmicas estão ao mesmo tempo ligadas e em tensão. Já “sentimento” é a visão de mundo que se movimenta pela ideologia, pela consciência, a fim de abranger os significados, os valores, as relações pela forma como são vividos, sentidos e experienciados ativamente. Inclusive, Williams diz que uma definição alternativa para “estrutura de sentimento” seria “estrutura de experiência”.

Segundo o autor, a experiência é ampla em seu significado, contudo, um dos sentidos se relaciona ao tempo passado, isto é, a algo que já foi vivido e está acabado. Por isso, o uso da palavra experiência tornou-se um obstáculo para o teórico inglês, pois afasta o estudioso das experiências sociais que estão sendo definidas e ativadas no tempo presente.

Assim, de acordo com Paul Filmer (2009), existem dois aspectos constantes no conceito “estrutura de sentimento”: o primeiro diz respeito à especificidade empírica e histórica em que a estrutura, isto é, do sentimento real que se liga à particularidade da experiência coletiva e histórica e aos seus efeitos reais que são percebidos nos grupos e nos indivíduos. O segundo aspecto refere-se ao fato que este conceito opera de forma mais acessível na arte e na literatura. De acordo com Williams, é na obra artística e literária que:

[...] o verdadeiro conteúdo social está num número significativo [...] que não podem ser reduzidos sem perdas e sistemas de crença, instituições, ou relações gerais explícitas, embora possa incluir todas essas como vividas e experimentadas, com ou sem tensão, como também inclui elementos da experiência social e material (física ou natural) que podem estar além, ou ser revelados ou imperfeitamente oculto [...] (WILLIAMS, 1979, p. 135).

Desse modo, a partir das relações que ocorrem entre esses dois aspectos, social e material, expressa-se as “estruturas do sentimento”. Assim o conceito, formulado por Williams, atua como uma “chave metodológica mais apropriada para a elucidação crítica das práticas artísticas através das quais as obras de arte se relacionam sociologicamente aos processos sociais gerais” (FILMER, 2009, p. 374).

As “estruturas de sentimento” são, portanto, uma forma de conceber a realidade viva, ativa, em movimento, ou seja, “elas podem ser definidas como experiências sociais em *solução*” (WILLIAMS, 1979, p. 136). Experiências que estão sendo vividas, todavia, não são inocentes ou ingênuas e apesarem de serem emergentes ainda não obtiveram o reconhecimento coletivo responsável pelas formações sociais institucionalizadas.

Nessa conjuntura, a literatura (no caso deste trabalho, a literatura dramática) tem uma função importante, pois o seu significado “está em propiciar um ambiente analítico e exploratório em que as estruturas de sentimento possam descobrir como articular a sua emergência.

Dessa maneira, ao relacionar a “estrutura de sentimento” com a esfera das artes, de modo especial a literatura (neste trabalho relacionaremos com a literatura dramática), percebe-se a abertura para que o entendimento desse conceito seja uma ferramenta efetiva de reflexão, de exploração, de interpretação, de explicação, de comunicação das diferentes formas de experiência por meio da interação entre arte, literatura e processos sociais e culturais que formam uma “estrutura de sentimento” dentro da obra artística.

No entanto, é importante recordar que essa estrutura, embora presente na obra, não é gerada internamente. Ao contrário, a estruturação ocorre daquilo que é vivido por meio da experiência histórica. Assim, a “estrutura de sentimento” obtém um lugar específico que se encontra na “comparação incessante que tem que se dar no processo da formação da consciência entre o articulado e o vivido” (CEVASCO, 2001, p. 155). O “vivido” refere-se à experiência, sendo que a estrutura é constantemente a do sentimento real agregada à particularidade da experiência coletiva histórica e de suas consequências concretas nos indivíduos e nos grupos, pois, para Williams, a experiência é social, material e, por consequência, histórica.

Desse modo, podemos observar, na abordagem do pensador inglês, que se estabelece uma relação entre o conceito de “estrutura de sentimento” à manifestação de “formas e convenções”: “A ideia de uma estrutura de sentimento pode estar especificamente relacionada com a evidência de formas e convenções — figuras semânticas — que na arte e na literatura estão quase sempre entre as primeiras indicações que tal estrutura está se formando” (WILLIAMS, 1979, p. 135).

A palavra “convenção” é explorada por Williams na sua ambiguidade, ou seja, ela pode tanto exprimir a ideia de uma forma consensual como apresentar uma forma ultrapassada que corresponde ao convencional. O sentido de “convenção” também pode ser entendido como aqueles meios de expressão que têm um “acordo tácito”. Portanto, de acordo com o estudioso inglês:

[...] a questão não é escolher entre os sentidos relativamente favorável e desfavorável. Dentro de qualquer teoria social da arte e literatura, uma convenção é uma relação estabelecida, ou base de uma relação, através da qual uma prática comum específica — a feitura das obras — se pode entender. É o indicador geral ou local, tanto das situações e ocasiões da arte, como dos meios dessa arte (WILLIAMS, 1979, p. 172).

Nesse sentido, a “convenção” estará circunscrita pelas tradições de cada época — como “acordo tácito” — e submetida à pressão da experiência que é gerada através dos novos modos de sentir, das novas percepções, das redescobertas. Portanto, “uma convenção, nesse sentido, é sempre um método criado para dar expressão a um novo modo de sentir: ela sempre encontra sua contraparte na estrutura de sentimento e é nela que ela se torna tacitamente aceita” (GOMES, 2011, p. 40).

Na obra de arte, esse novo modo de sentir encontra as suas vias de expressão na criatividade individual juntamente com sua capacidade de perceber as transformações na

estrutura, de abranger as novas demandas de expressão e dar existência as novas convenções. Desse modo, a “estrutura de sentimento” é uma tentativa de apreender valores, sentidos, mudanças. Ela atua como “continuidade da experiência de uma obra particular, através da sua forma particular, para o seu reconhecimento enquanto uma forma geral, e então a relação dessa forma geral com um período”.

Por meio dessa continuidade no tempo, pode-se compreender, com mais ou com menos precisão, acerca da vida material, da organização social e, de forma mais ampla, das ideias dominantes de um determinado período. Assim, a importância do artista com relação à “estrutura de sentimento” está em evidenciar que através da arte o artista agrega os impactos de uma experiência vivenciada e a partir dela cria novos “modos de sentir e de formar”. Dessa maneira:

Uma obra de arte com qualquer parte do todo pode, em vários graus, ser útil; mas é uma experiência comum, na análise, perceber que quando se mede a obra contratando-se com suas partes separadas, ainda sobre algum elemento para o qual não existe uma contraparte externa. É isso, em primeira instância, o que entendo por estrutura de sentimento. É tão firme e definido quanto “estrutura” sugere, mas é nos mais profundos e com frequência, menos tangíveis elementos da nossa experiência. É um modo de responder a um mundo particular que na prática não é sentido entre outros – um “modo” consciente – mas é, na experiência, o único modo possível. Seus meios, seus elementos, não são proposições ou técnicas; eles estão incorporados, sentimentos relacionados. No mesmo sentido, é acessível a outros, não por argumento formal ou por uma habilidade particular em si, mas pela experiência direta – uma forma e um sentido, um sentimento e um ritmo – na obra de arte, a peça, como um todo (WILLIAMS, 1983 *apud* BRITO, 2015, p. 10).

Então, o artista move-se por um sentimento individual e por meio dele é gerada a “estrutura de sentimento”, reveladora de uma nova forma de ver o mundo e a própria realidade, e que está em conexão com um tempo histórico preciso e articulada com o contexto social: “Assim, o conceito de estruturas do sentimento continua a ser a chave metodológica mais apropriada para a elucidação crítica das práticas artísticas através das quais as obras de arte se relacionam sociologicamente nos processos sociais gerais” (FILMER, 2009, p. 374).

Desse modo, é possível perceber como determinados acontecimentos, vigentes nos processos sociais e históricos, se refletem na prática artística de um escritor, por exemplo, não somente como um elemento estético, formal, ou figurativo, mas como um meio de conexão entre o presente e o passado que possibilita um ambiente reflexivo e crítico diante do real com suas nuances, dicotomias, contrariedades, lutas e esperanças.

Com isso, se pode formar “estrutura de sentimento” de uma determinada obra de arte que, além de ser uma articulação entre a obra artística e o seu contexto sócio-histórico, também é uma forma de “manifestações emergentes, até mesmo pré-emergentes, de resistência e oposição às práticas e às ideologias hegemônicas dominantes da ordem social existente” (FILMER, 2009, p. 379).

É justamente essa dinâmica que nos leva a analisar, no presente trabalho de pesquisa, a presença do trágico no teatro barroiano a partir de uma determinada “estrutura de sentimento” que se forma por meio da junção de manifestações da cultura popular nordestina — reisados, bumba meu boi, religiosidade e seus personagens, boi, romeiros, brincantes, caretas — às dinâmicas sociais, políticas, históricas e culturais que compõem o embate entre o “Brasil oficial”, da classe dominante, isto é, daqueles que supostamente mantêm a ordem e o “Brasil real”, dos marginalizados, seja na cidade ou no campo, considerado como o causador da desordem.

Nessa junção se sobressaem na produção teatral do dramaturgo cearense aspectos do trágico moderno circunscritos à uma realidade própria, o Nordeste, seu povo, suas práticas culturais, sua luta, sua voz, seu modo de olhar para os acontecimentos históricos e sociais do Brasil conforme as mudanças de época, revelando assim seu inconformismo, sua resistência, sua consciência.

Por essa trilha, os ecos do trágico vão ressoar em peças que foram criadas numa base que vai do individual para o coletivo e do coletivo para o individual em consonância com uma proposta teatral que foi tecida através da progressiva construção da consciência do seu papel como cidadão, como dramaturgo, e do seu desejo de “modificar a realidade social injusta do país onde nasceu, aspirando a substituí-la por outra onde reine a justiça social, a igualdade entre os homens e a Paz entre as nações” (PONTES, 2019, p. 10).

É um teatro insubmisso, que assim como a literatura popular, “guarda a qualidade de refletir a consciência e os sentimentos do povo, nos seus variados estágios, ligado às diversas épocas históricas e conjunturais da luta social” (BARROSO; ROSEMBERG, 1979).

Nessa perspectiva, na dramaturgia barroiana, a experiência é social e histórica, portanto, sua “estrutura de sentimento” além de ser uma forma de refletir os elementos sociais e suas conexões, dentro de uma geração ou de um determinado período histórico, também é a manifestação de uma consciência crítica. Por isso, Barroso buscou colocar, no texto e na cena, um modo reflexivo e crítico de ver e de pensar a realidade brasileira a partir da sua região, da sua gente, das questões sociais, dos acontecimentos históricos, da

sua ampla atuação no campo teatral e da sua profunda pesquisa sobre as manifestações da cultura popular nordestina, que teve como objetivo agregar e dialogar com pesquisadores, com artistas, com produtores e, principalmente, com o povo.

Desse modo, o dramaturgo cearense foi ao encontro de um universo marcado por sua herança ancestral, pelas feridas abertas da história do Brasil, pela própria experiência, pelas marcas da opressão do período ditatorial, pelas expressões da cultura popular nordestina, pela influência dos movimentos culturais/sociais dos anos 1960, pelo engajamento, que conduz o seu teatro por determinados temas e por certos modos de ler e de perceber as mudanças e os acontecimentos sócio-históricos do seu país que, muitas vezes, estão permeados por acontecimentos trágicos. Isto é, aquele trágico que descreve determinadas experiências que ligam o ser humano às circunstâncias excepcionais por vezes violenta, opressora, e até catastrófica. É o trágico que não se refere ao meramente estético, enquanto pertencente a determinado gênero literário, mas ao antropológico, ao social, ao histórico, ao metafísico.

Assim, na obra dramaturgic barroiana, a “estrutura de sentimento” resulta da criatividade do dramaturgo com a sua capacidade de captar os elementos residuais de uma organização social tradicional, autoritária, que ainda pode ser observada/sentida na modernidade emergente, e expressá-los por meio da atividade dramaturgic comprometida com a tradição, com a liberdade, com a justiça social e com o protesto contra as diversas formas de autoritarismo e os seus meios de destruir aqueles que o enfrentam com força e com coragem em busca de um país mais justo.

Isso ocorre de maneira consciente na medida em que o dramaturgo começa a lidar com as convenções enquanto método que expressa modos de sentir e de formar de uma determinada época que, no caso da dramaturgia barroiana, começa no período da ditadura militar brasileira e se estende até os anos 2000.

Nessa conjuntura, Oswald Barroso buscou realizar um projeto teatral moderno que tem como proposta: ser uma voz do povo brasileiro, a partir do Nordeste, diante das desordens sociais e do autoritarismo de um país que possui, muitas vezes, o discurso de uma única história proferido pelo Brasil real, ou seja, por aqueles que detêm o poder; operar como uma forma efetiva de comunicação com o povo a fim de que ele veja reflexiva e criticamente a sua circunstância e a situação social que o circunda; expor o conflito social que também é um modo de refletir o conflito individual. Como afirma o próprio dramaturgo, em entrevista, no ano de 1986:

Meu personagem principal é o povo, tento mostrar a complexidade da formação desse povo, seus dilemas, conflitos e perplexidades. Me criticam porque os meus personagens não têm vida interior muito grande, mas o que eu procuro é tratar os conflitos do homem social, na sociedade, mostrando nuances, implicações e influências, misturadas de maneira mais rica e dialética possível (BARROSO, 1986).

Esses “dilemas, conflitos e perplexidades” do homem, enquanto ser que vive e se desenvolve em sociedade, inserem, no teatro barrosiano, uma “estrutura de sentir” que reflete uma experiência trágica por meio do confronto entre a força autoritária do Estado e uma coletividade, do conflito entre o residual e o emergente, do embate entre o indivíduo e os resíduos de uma hegemonia cultural, dos atos violentos ou repressivos que surgem na relação entre opressor e oprimido.

Assim sendo, algumas peças dentro dessa dramaturgia evidenciam que o trágico não é algo invariável, ao longo do tempo, com conteúdos imutáveis. Ao contrário, assinalam que a experiência trágica moderna está inscrita na especificidade do contexto histórico e das questões sociais, gerando uma “estrutura de sentimento” que reflete o modo de sentir trágico de determinado cenário sócio-histórico ao atrair, conforme Williams, “as crenças e as tensões fundamentais de um período” (WILLIAMS, 2002, p. 69) e “por meio dela compreendemos muitas vezes mais a fundo o contorno e a conformação de uma cultura específica” (WILLIAMS, 2002, p. 69).

Nessa perspectiva, ao considerarmos a produção teatral barrosiana, percebe-se que a tragicidade presente, em algumas de suas peças, também ocorre porque ele utiliza contextos, personagens e histórias do cenário político, social e cultural brasileiro marcados por eventos traumáticos que ressoam o trágico.

O dramaturgo cearense enxerga a tragicidade existentes nos conflitos entre dois Brasis distintos — o “Brasil real” e o “Brasil oficial” — que revelam as contradições, os autoritarismos, os desajustes e resíduos da mentalidade conservadora da realidade brasileira.

Ele mergulha nessa tragicidade para uni-la às figuras e aos elementos das manifestações populares da cultura nordestina, pois reconhece, como Marilena Chauí, que há uma “consciência trágica” na cultura popular. Segundo a pensadora, essa consciência “opera nos paradoxos, porque o real é tecido de paradoxos” (CHAUÍ, 1986, p. 178) e “descobre a diferença entre o que é e o que poderia ser e que por isso mesmo transgride a ordem estabelecida” (CHAUÍ, 1986, p. 178), mesmo que não chegue a estabelecer uma nova existência social.

Barroso sabe, como pesquisador, professor, e profundo conhecedor da cultura popular nordestina, que a “dimensão trágica da consciência” percebida na cultura popular advém do sistema de dominação e de opressão experienciada e da luta para enfrentá-lo. É dentro desse modo de sentir, por exemplo, que o boi, tão presente nos espetáculos populares nordestinos, sempre ressurge, a fim de simbolizar o ato de resistir daqueles que são colocados de alguma maneira à margem da sociedade brasileira.

Assim, o dramaturgo reúne, na sua carpintaria teatral, a ressonância trágica contida na estrutura da história brasileira e a “consciência trágica” da cultura popular para criar um teatro de caráter histórico, de resistência, de consciência crítica, com personagens presentes nas manifestações populares nordestinas, como os reisados, os romeiros, os beatos, o boi, a religiosidade, o amarelinho, abrindo espaço para um horizonte de liberdade onde se pode encontrar vias que vão contra a dominação, estabelecer rotas de resistência e evitar os caminhos perigosos de contar uma única história, pois como afirma Chauí (1989):

A ambiguidade da Cultura Popular e a dimensão trágica da consciência que nela se exprime poderiam sugerir uma outra lógica, uma racionalidade que navega contra a corrente e cria seu curso, diz *não* e recusa que a única história possível seja aquela concebida pelos dominantes, românticos ou ilustrados (CHAUÍ, 1989, p. 179).

Nesse sentido, o teatro barrosiano é uma forma de protesto a única história possível ao abordar o contexto histórico, político, cultural e social por meio do confronto entre as vozes que foram silenciadas, esquecidas, mortas, ou negligenciadas pelo “Brasil oficial” e o poder dominante. Dessa confrontação, apresenta-se situações trágicas não no sentido apresentado pela tragédia grega, que enfrenta um destino inexorável, e, sim, a uma forma nova, aquela da tragédia moderna, como afirma Raymond Williams, em que a experiência trágica “passa a ser então não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições” (WILLIAMS, 2002, p. 70).

Nessa vertente, Barroso usa a forma dramática para mostrar a ressonância trágica que perpassa a história brasileira e como ela está arraigada numa estrutura de sentimento precisa que não está ligada somente à morte, ao sofrimento, à aceitação de uma situação que parece irremediável, mas as tensões entre o velho e o novo, à relação conflituosa entre ordem e desordem social, a presença de marcas de dominação, violência, opressão, ao silenciamento de vozes, à repressão, deixadas ao longo da história, como podemos

observar, por exemplo, em *Alma Afoita*, de 1991, *Além do Vasto Oceano*, de 1994, e *Corpo Místico*, de 1997.

2.1.3 A saga trágica em três peças barrobianas

Nessa peça histórica, “Alma afoita”, a denúncia de natureza política se faz presente por meio de mensagens que podem ser “atualizadas” para os anos de repressão vividos, como a ditadura militar. O protagonista é Tristão de Araripe que participou da Revolução Pernambucana, em 1817 – juntamente com sua mãe, Bárbara Alencar, heroína da Revolução Pernambucana – da tentativa de revolução em terras cearenses, conhecida como República do Crato, no mesmo ano, e da Confederação do Equador, em 1824. Esses movimentos de revolução têm um lugar importante na historiografia brasileira, principalmente nordestina, por estarem inseridos nas disputas entre o liberalismo e o absolutismo, primordiais para as grandes mudanças econômicas e políticas que aconteceram a partir do final do século XVIII.

Tristão, conhecido como “Alma afoita” por seu temperamento e por suas ações, primeiramente empreendeu uma luta, na Revolução Pernambucana, contra o Regime Imperial que estabelecia aos estados o pagamento de muitos impostos para sustentar a vida da corte portuguesa instalada, no Rio de Janeiro desde 1808, aumentando ainda mais as desigualdades sociais do país. Os abusos da monarquia causaram inconformismo como demonstra a fala do personagem Alencar diante do povo na peça *Alma afoita*:

ALENCAR: Já não podemos aturar uma Corte espúria, de estrangeiros corruptos e prepotentes, a pisotear a dignidade dos brasileiros. Para alimentar a gula desses nababos reinóis, o Rei nos aumenta os impostos. [...] Chegou o dia em que deveis desterrar os temores que vos infundiram esses tiranos, inimigos cruentos da pátria. Soou a hora da independência! (BARROSO, 1997, p. 117).

Tristão tentou fazer, no mesmo período, uma revolução no Crato, região do Cariri, no Ceará. O movimento durou apenas uma semana sem sucesso. A corte portuguesa enviou tropas e reprimiu tudo com muita violência. Tristão foi preso e torturado junto com outros revolucionários. Contudo, recebeu a anistia. Passados sete anos, em 1824, como um desdobramento da Revolução Pernambucana, eclodiu a Confederação do Equador que uniu lideranças de Pernambuco, Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte insatisfeitos com a constituição outorgada por Dom Pedro I. Ao reagir

contra as medidas e a política centralizadora do imperador, o movimento de caráter republicano repercutiu fortemente na região.

Então, Tristão aderiu a nova luta revolucionária. Chegou a ser proclamado pelos revolucionários republicanos como presidente do Ceará, considerado um verdadeiro herói. Porém, o governo imperial reagiu fortemente com o envio de tropas às províncias envolvidas no movimento contra o governo de Dom Pedro I. Elas agiram de forma repressiva e violenta, a fim de acabar definitivamente com as ações dos participantes da revolução na Confederação do Equador.

Muitos foram torturados, presos, condenados a morte, mortos em combate. Foi uma verdadeira guerra de um Brasil dividido e dilacerado. Nessa batalha, mesmo quando a situação se complica, Tristão diz para aqueles que o acompanham: “Revolucionário é saber criar as condições de vitória, mesmo quando ela é pouco provável” (BARROSO, 1997, p. 151). Como líder, ele não passa despercebido. É um dos alvos das tropas. Por fim, é morto por um soldado que estende o seu corpo nos galhos de uma jurema seca enquanto o coro canta:

CORO: Morreu Tristão, o temerário
o que em sete anos
três revoluções comandou.
Morreu Tristão, e o seu corpo
à poeira e ao vento do Nordeste
seca desfraldado
feito uma manta de charque.
O peito varado por bala
os braços abertos
tremula feito uma bandeira
republicana (BARROSO, 1997, p. 174).

Ao recontar, por meio do teatro, uma parte importante da história do Brasil, passando por movimentos revolucionários importantes ocorridos no final do imperialismo português e pela trajetória de Tristão, Barroso salienta que a intolerância do poder, a violência, a opressão dos mais fortes sobre os mais fracos sempre esteve na formação histórico-cultural brasileira.

O sentido trágico que se pode evidenciar na peça não se refere apenas a morte violenta de Tristão, mas está num patamar mais profundo, relacionado ao conflito crítico e à resolução de forças sociais e políticas que estão dentro de uma “estrutura de sentimento” específica, enraizada no embate entre colonização e independência, no

trânsito de colônia para nação, que contém em si uma tragicidade, muitas vezes implícita, dos contrastes que compõem essas dicotomias.

Nesse sentido, a experiência trágica também ocorre em *Alma afoita*, devido à violência e à desordem que são instituições e atos ligados às convenções de época em uma “estrutura de sentimento” específica, dominada pelo poder do Estado, que leva à exploração, às desigualdades, às injustiças, à desordem social, e usurpa um modo de vida digno e livre para os seus cidadãos. Assim, luta revolucionária de Tristão e seus companheiros expressa o trágico moderno por meio dos momentos críticos, mostrando que acontecimentos do passado são atualizados no caminhar do tempo histórico.

É nessa perspectiva que o dramaturgo cearense recria o mito de Iracema, em *Além do vasto oceano*, através da saga trágica de Miracea, “anagrama dessa intemporal Iracema” (KÜHNER, 1997, p. 8). Ela se envolve com um estrangeiro europeu, chamado Mitram, encantado com a sua espontaneidade, beleza e natureza exótica. No entanto, essa relação não é um conto de fada dos trópicos. Ela chega a ser violentada. Mesmo assim, envolvida por Mitram, parte com ele para a Espanha. Sem comunicar-se em espanhol, lá se torna sua amante, pois ele já era casado. Ela sofre psicológica e moralmente. É alvo de preconceitos e deboches sociais. Engravidada. Constata que nunca terá um lugar na vida civilizada de Mitram.

Até que um dia, ao correr agarrada com o filho, Miracea é atropelada. A criança sobrevive. Ela morre, na Espanha, longe da sua terra, a paradisíaca Jericoacoara, da sua família, da sua gente. O fio trágico dessa peça passa pelo desterro de Miracea que, antes de leva-la à morte, anulou sua identidade e o seu lugar no mundo. Isso já era uma morte em vida para ela, portanto, já era uma forma de não existir que se concretizou com o atropelamento fatal. Depois pelo tratamento indiferente, preconceituoso, e desrespeito dado a Miracea e sua cultura por meio de Mitram e sua esposa, Blanca, que considera as mulheres dos trópicos típicas de culturas subdesenvolvidas, como vemos no diálogo entre Mitram e Branca:

MITRAM: Necessitamos deles, Blanca. O metrô de muitas das cidades europeias foi feito com essa mão-de-obra infatigável e barata. Sem falar na limpeza de nossa lama. Justiça se faça, com seu modo de ser, aparentemente inculto, ajudaram a renovar nossa cultura.

BLANCA: A abastardar nossa cultura e a encher nossa sociedade de cidadãos de segunda categoria. (...) Bom, mesmo que fosse uma enviada dos deuses, essa mulher não poderia ficar aqui. Até porque, dentro de um mês, sua licença de estadia se vence. Sabes ser crime esconder uma clandestina (BARROSO, 1997, p. 93).

Desse modo, a história de *Miracea* evidencia a tragicidade contida nos mecanismos de domínio e de poder presente na sociedade brasileira, desde o começo da colonização do Brasil, e suas marcas de violência que se perpetua, no decorrer das mudanças de época, porém de modos diversos diante de novos contextos e demandas. Aqui o trágico está numa “estrutura de sentimento” que não aparece ligada às manifestações populares, mas ao seu aspecto residual, ou seja, aos elementos históricos e culturais do passado que continuam ativos no presente, como a exploração e a opressão do dominador sobre o dominado.

O aspecto residual está fortemente ativo no modo de sentir do teatro barrosiano não como concepção arcaica, mas como meio de protesto e de formação de pensamento crítico com relação as forças hegemônicas operantes nos tempos modernos. É um modo, como disse Kühner (1997), de “encontrar as possibilidades de resistência e persistência dos recursos e especificidades de cada grupo ou civilização (KÜHNER, 1997, p. 8).

Em *Corpo Místico*, o dramaturgo utiliza um fato conhecido da religiosidade popular nordestina, o milagre ocorrido com a beata Maria do Espírito Santo, em Juazeiro do Norte, para abordar a intolerância e opressão dos mais fortes sobre os mais fracos que, no caso dessa peça, se concretiza através das ações da Igreja, enquanto instituição, e da personagem Alexandrina.

Órfã, ainda na infância, Maria foi criada na casa do Padre denominado Romão, referência ao Padre Cícero, juntamente com Alexandrina e com Joana. Um dia, ao receber a hóstia consagrada na missa, durante a comunhão, ela percebe que algo diferente aconteceu: há sangue em sua boca e em suas mãos. Então, se dirige até o padre. Ele pergunta o que é aquilo. A jovem beata diz que foi a hóstia e talvez seja sangue de Jesus.

Diante da situação inesperada, ocorrida diante de toda a assembleia presente, e considerada um milagre, o padre pega uma toalhinha que acompanha o cálice eucarístico. Em seguida, limpa o rosto e as mãos ensanguentadas de Maria. Ela também tenta ocultar o hábito manchado pelo sangue diante do olhar assustado das outras beatas.

Desse momento em diante, toda vez que Maria recebe a comunhão eucarística, o milagre se repete: a hóstia se transforma em carne e sangue. A notícia começa a se espalhar. Uma multidão de gente deseja ver Maria por considerar que ela é a testemunha viva de uma experiência milagrosa. A beata passa a ser considerada uma santa.

Um dos símbolos mais importantes do povo nordestino e da cultura popular do Nordeste, os romeiros, chegam para vê-la e ouvi-la contar o que lhe aconteceu. Eles se emocionam. Ficam entusiasmados. Oswald Barroso usa a figura do romeiro, no seu teatro,

como um dos meios para mostrar o viés trágico presente nas manifestações populares nordestinas, pois o homem e a mulher que sai em romaria não faz somente uma peregrinação religiosa, mas se desenraiza do chão da sua terra para agradecer, para pagar uma promessa, suplicar a ajuda de Deus, buscar condições melhores de vida.

Na palma grossa de seus pés, está impressa a dura realidade da fome, da pobreza, do abandono, da exclusão, junto com caminhar constante pelos caminhos áridos do sertão. Eles são, como diz Joana, “os pobres e pecadores, famintos e desesperados” (BARROSO, 1997, p. 36).

Desse modo, os romeiros vivem constantemente momentos de adversidades e tensões sociais. De acordo com Williams (2002), esses momentos podem ser configurados como trágico, pois a experiência na tragédia moderna pertence ao homem e à sociedade. Portanto, ela também se refere às questões sociais que a época moderna vivencia. Com isso, segundo o estudioso inglês, “não estamos procurando um novo e universal sentido de tragédia. Estamos procurando a estrutura de tragédia na nossa própria cultura” (WILLIAMS, 2002, p. 90).

O teatro barrosiano faz essa procura, então, num espaço de tensão e de opressão, devido ao milagre que aconteceu com a beata, se verá a sua perseguição, de fim trágico, feita pela igreja e por Alexandrina. Colocada em uma sala de inquisição, Maria é interrogada:

MONSENHOR: É verdade que quando recebe a comunhão, a hóstia transforma-se em carne e sangue?

MARIA: Sim, em minha boca, a hóstia converte-se em carne e sangue.

MONSENHOR: Tem certeza que este sangue não é seu próprio sangue?

MARIA: Tenho, porque me foi revelado pelo próprio Cristo. E eu mesma posso sentir isto, tanto que não tenho enfraquecimento algum, nem minha saúde fica de qualquer modo alterada quando em minha boca jorra o sangue precioso de Jesus.

[...]

MONSENHOR: Padre Romão tem participação nos fatos extraordinários aqui acontecidos? Ou melhor, é verdade que o fenômeno da hóstia transformar-se em sangue acontece pelas mãos do seu orientador espiritual, quando lhe dá a comunhão, ou sob sua orientação?

MARIA: De modo nenhum. As comunhões milagrosas ocorreram pelas mãos de muitos padres. Não poucas vezes, Jesus mesmo ministrou-me a eucaristia, tirando a preciosa partícula do seu coração entreaberto. Disse-me, então: come da minha carne e bebe do meu sangue. Tudo o que aqui aconteceu foi por vontade de Deus. Foi dele o desígnio que atraiu para este povoado uma grande multidão de povos de diversos bispados, todos dispostos a receber o sacramento da comunhão (BARROSO, 199, p. 39-40).

Considerada louca pelo Monsenhor, Maria recebe sua sentença: seis meses de reclusão numa Casa de Caridade. Contudo, Padre Romão acredita em Maria e no milagre.

Ele fica firme na sua posição diante do Monsenhor. Então, a trama se encaminha para a cena final que desde o começo, como indica a didascália, “é como de tortura” (1997, p. 52).

O Monsenhor dá a comunhão para Maria para comprovar o milagre. No entanto, nada acontece. Joana pergunta à Maria por que Jesus não realizou o milagre. Ela disse que ouviu de Jesus que o sacerdote que ministrou a comunhão não estava em estado de graça, por isso, o milagre não aconteceu diante de todos. Ao escutar isso, o monsenhor fica furioso e a chama de insolente. Dar um tapa em seu rosto, levando-a a cair no chão.

Depois, pega uma palmatória dizendo: “Levante-se, pretensiosa. Vamos ver quem aqui não se encontra em estado de graça! Abra as mãos. Vou tirar o demônio do seu corpo” (BARROSO, 1997, p. 55). A beata é surrada com três golpes de palmatória, mas se sustenta. Tudo isso ocorre na sala da inquisição. É lá também que diante da imagem de Jesus crucificado, Maria ainda consegue elevar uma prece. Todavia, a tortura não cessa.

Alexandrina transtornada arranca a roupa de Maria. Com a ajuda de Joana, amarra as mãos dela e a veste com um manto de estopa, um cetro de urtiga e uma coroa de espinhos. Maria é insultada, recebe cusparadas, acusações até receber um golpe mortal no peito. Sem defesa e sozinha, a beata morre violenta e tragicamente diante da intolerância, da injustiça, da crueldade, da incompreensão e da opressão daqueles que pensam possuir o poder de julgar ou validar a experiência do outro.

No desfecho, o Padre Romão toma o corpo morto de Maria em seus braços. Em seguida, aparece um índio pankararu, habitante do rio São Francisco. Ele dança, em torno da beata, do Padre, de Alexandrina e de Joana, e, como descreve a didascália, “então um cântico, como querendo acordar a natureza e os homens” (BARROSO, 1997, p. 57). Por fim, entra um romeiro:

[...] aquele que forma a grande massa de sustento da romaria [...], é o homem pobre do interior do Nordeste. É o lavrador sem terra, diarista, rendeiro, é o pequeno proprietário rural, é o vaqueiro, o feirante, o artesão, o esmoler, é o marginalizado social, é o nordestino [...] são todos os que vivem privados de bem estar social. Homens, mulheres e crianças, que junto aos seus chapéus de palha, às suas roupas de pano grosseiro, aos seus sacos de viagem, trazem um rosário azul e branco no pescoço, marca da fé que possuem na cura de suas doenças e no poder miraculoso do “Padrinho”, em transformar esse “vale de lágrimas”, que é o mundo para os desvalidos da sorte, num céu de felicidade e bem estar social (CARIRY; BARROSO, 1982).

Nesse sentido, o romeiro é aquele que não possui voz, nem poder, considerado fraco diante das instituições, oprimido pelo poderoso, excluído pela sociedade, privado de condições dignas de trabalho, abandonado em sua pobreza. Muitas vezes, o emblema de uma tragédia social. Porém, é ele que vê o outro e sua experiência para além do que pode ser medido ou provado de acordo com a razão humana que, em algumas ocasiões, se torna insana, destrutiva, violenta. São os romeiros que ouvem, ao final da peça, o canto do índio, veem sua dança, tocam a figura imóvel do Padre e o corpo morto de Maria, com respeitosa veneração, como se tocasse a imagem de um santo ou santa, isto é, “corpo místico”.

Nessa peça evidencia-se que a experiência trágica da beata se encontra numa estrutura de intolerância, de opressão, de violência, que não está restrita ao domínio do Estado. Antes, pode se estender pelas diversas esferas da vida social, materializando-se, por exemplo, nas ações de representantes da Igreja contra Maria, uma mulher simples, que somente queria viver a sua fé e seu chamado religioso na sua comunidade. Porém, ela não foi respeitada, não teve o direito de viver, sua voz foi silenciada, mas os romeiros falarão por Maria carregando a sua memória.

Os personagens de *Alma afoita*, *Além do vasto oceano* e *Corpo Místico* vivem as contradições, rupturas, as verdades e as nuances das forças históricas em movimento numa determinada formação social. Tudo isso “em um país onde tradicionalmente em lugar de ruptura e de possível superação dos horizontes dados sempre se assiste à reposição da ordem antiga e à permanência de aspectos centrais da situação que se pensava ultrapassada” (CEVASCO, 2014, p. 196).

No teatro barroso se pode perceber a relação entre os acontecimentos pertencentes ao passado histórico ou que continuam vivos e incidem no tempo presente, e os novos valores, comportamentos, práticas, visões, significados que são criados. Assim, na “estrutura de sentimento” do teatro barroso encontra-se essa relação, muitas vezes tensa, e que delinea a ressonância trágica das peças. É no confronto do indivíduo ou do grupo com a força social — autoritarismo, violência, patriarcado, desigualdade — que se estabelece o trágico no teatro barroso.

Desse confronto, vê-se uma estrutura de poder que provoca o trágico por meio da ordem e da desordem. Diante disso, Barroso faz do seu teatro, por meio de algumas peças, um ato social simbólico de resistência. Para isso, utiliza determinados recortes históricos e dá voz aqueles que são silenciados pelo “Brasil oficial”. É um teatro com uma “estrutura de sentimento” residual.

A partir dessa perspectiva, constata-se que a “estrutura de sentimento”, na produção teatral barroiana, baseia-se nos conflitos e nos autoritarismos ocorridos ao longo da história do Brasil, que deixaram suas marcas na sociedade brasileira, e possibilitaram o choque de duas visões de mundo completamente distintas, opostas e, constantemente, irreconciliáveis, que origina o dilaceramento do Brasil “em dois países com um enorme abismo no meio – o “Brasil real”, o do Povo, e o “Brasil oficial”, das elites” (NEWTON JUNIOR, 2011, p. 16).

Nesse abismo, o modo de ver e de sentir na dramaturgia barroiana reflete os desajustes trágicos, contidos na história do Brasil, marcados pela violência, pela opressão, pelo conflito entre uma coletividade ou um indivíduo — sendo que o indivíduo não está isolado e sua ação, mesmo individualizada, possui uma função social — e as forças históricas, culturais, sociais, estatais, os destroem ou tenta destruí-los.

Nesse sentido, o trágico no teatro barroiano pode ser visto sob várias perspectivas que expressam a tragicidade muitas vezes implícita, contudo, presente na formação histórica, social e cultural nordestina e brasileira como: a tensão de forças, muitas vezes antagônicas, entre o “Brasil real” e o “Brasil oficial” que provoca desordens sociais; os conflitos oriundos de uma sociedade patriarcal; o movimento entre ordem e desordem como fio condutor da violência e da morte que desestrutura as relações sociais e humanas e ressalta ainda mais as desigualdades sociais; a luta, o sofrimento, a morte, a luta, a resistência de homens e de mulheres diante da brutalidade do autoritarismo; o riso, que mesmo marcado pela dor e pela morte, é uma forma de encarar a dimensão trágica e evidenciar que o riso não significa a falta do “sentimento trágico da vida”, mas pode ser uma forma de resistir e não desistir diante da luta pela liberdade, pela justiça social, pela tolerância, pela paz, pela igualdade.

Nessa perspectiva, o texto teatral de Oswald Barroso vincula-se ao trágico, em consonância com a acepção moderna de Williams, e apresenta “variações da experiência trágica que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e instituições em processo de transformação” (WILLIAMS, 2002, p. 70), pois, o trágico na modernidade refere-se a um conjunto de experiências humanas que se ligam não somente ao sofrimento e à morte, mas também diz respeito aquelas experiências sociais, históricas, culturais que são trágicas e refletem a sua época numa “verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva” (WILLIAMS, 2002, p. 79).

No caso da dramaturgia barrosiana, a experiência trágica ressoa a tragicidade, muitas vezes velada, que se encontra nos contrastes presentes na sociedade brasileira. É uma voz nordestina que ecoa por meio de personagens que estão inseridos em contextos históricos, em transformações sociais, em questões culturais, e que mostram a luta de brasileiros e brasileiras nos arraiais urbanos ou rurais do Brasil.

Por isso, o dramaturgo cearense produziu um teatro comprometido com o seu tempo e com o seu povo, de caráter reflexivo, com crítica social, e que almeja contribuir para a construção de um novo sistema social e cultural. Sob essa ótica, podemos afirmar que o teatro barrosiano insere-se naquelas manifestações artísticas que, segundo Antonio Candido, “são inerentes à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência, pois, como vimos, elas são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual” (CANDIDO, 2014, p.79).

Desse modo, esse teatro conta histórias não apenas por meio de um único ponto de vista e não apresenta os fatos através de uma única narrativa, porque o dramaturgo está comprometido em fazer “um teatro histórico preocupado com sua gente” que visa apresentar as variadas narrativas que nos formam, dar um lugar as diferentes vozes que nos representam e são esquecidas ou silenciadas, a fim de percebemos como as estruturas de poder que nos rodeiam podem gerar tragédias na dimensão humana, social, histórica e material.

A partir desse ponto de vista, dentro dos três ciclos da dramaturgia barrosiana, as peças *Auto do Caldeirão*, *Vaqueiros*, *Dormir talvez sonhar*, além das apresentadas anteriormente, também mostram por meio dos conflitos, dos momentos de crise e das mudanças sociais, a experiência trágica de homens e de mulheres que também é a experiência trágica de uma sociedade e de uma cultura com seus desajustes e ambivalências. Dessa maneira, essas peças contêm o que Williams apresenta como tragédia moderna nas categorias social e pessoal:

Há a tragédia social: homens arruinados pelo poder e pela fome; uma civilização destruída ou destruindo-se a si mesma. Há então, igualmente, a tragédia pessoal: homens e mulheres que sofrem e que são destruídos nos seus relacionamentos mais íntimos; o indivíduo conhecendo o seu destino, num universo marcado pela insensibilidade, no qual a morte e um isolamento espiritual extremo são formas alternativas do mesmo sofrimento e heroísmo. (WILLIAMS, 2002, p. 161)

Então, se a experiência trágica também se liga a essa sistematização dos sentimentos sociais e pessoais, que é cultural e historicamente condicionado, as peças possuem ressonância trágica de acordo com o tempo em que são escritas em diálogo com seu contexto e com a sua realidade. Desse modo, o senso trágico no teatro barrosiano é construído por meio de uma “estrutura de sentimento” de forte viés histórico e social, voltada para o povo brasileiro, a fim de defrontar os mecanismos de domínio e de poder presentes na sociedade brasileira.

Nesse modo de ver e de sentir, o trágico no teatro decorre da liberdade de ação dos indivíduos ou das instituições e suas convenções, diante dos acontecimentos, e não do acaso ou da imposição de um destino fatal, imutável, determinada pelos deuses, como vamos observar nas peças *Auto do Caldeirão*, *Vaqueiros* e *Dormir, talvez sonhar* que serão analisadas mais pormenorizadamente nos próximos capítulos. Essas peças foram escolhidas por estarem em momentos cruciais da história recente do Brasil e suas questões sociais, auxiliando-nos a compreender a presença do trágico na dramaturgia de Oswald Barroso e como ela revela a experiência universal da dor, o conflito extremo, o mal, as injustiças, as desigualdades, a ordem e a desordem que provoca a dilacerante ferida aberta entre o “Brasil real e o “Brasil oficial” existente na sociedade brasileira, salientando como seu desejo de ser emergente ainda é tão residual e dominante.

CAPÍTULO 3

AUTO DO CALDEIRÃO: ECOS DE UMA EXPERIÊNCIA TRÁGICA

Uma história trágica. Heroica, em certos passos, mas essencialmente lúgubre no dia a dia do povo multitudinário [...]. O Brasil sempre foi, ainda é, um espantoso moinho de gastar gente; embora seja, também, um prodigioso criatório de gente.

Darcy Ribeiro

3.1 A saga do Sítio do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto

No processo de formação da sociedade brasileira, os camponeses constituem um segmento que tem vivido em condições precárias na busca pela sobrevivência. Essa exclusão social acontece por uma conjunção de fatores como domínio concentrado nas oligarquias e no poder do Estado que age em favor das elites, gerando contrastes, divisões, desigualdades, injustiça, violência e, conseqüentemente, instabilidades sociais e políticas.

Contudo, ao longo da história, houve reação a essa situação. Muitos camponeses criaram coletivamente formas de organização social e religiosa para obterem melhores condições de vida e de trabalho. Entre elas, encontra-se a experiência vivida no Sítio do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, liderada pelo beato José Lourenço, na região do Cariri, no Ceará, entre 1926 e 1936.

No Brasil, as narrativas sobre organizações, como o Caldeirão, geralmente são contadas a partir do ponto de vista do poder dominante. Entretanto, no caso da comunidade do Caldeirão, muitas vezes, sua experiência foi silenciada, ocultada pelos livros de História do Brasil ou, então, vista como a união de um grupo de fanáticos religiosos.

Todavia, sua história suscitou variadas repercussões ideológicas, na sociedade brasileira, ao longo do tempo. Nas décadas de 1930 e 1940, ressaltam-se as versões pejorativas da imprensa. Nos anos 1960, o movimento vivido no Caldeirão ganhou novas

significações com referência a causa socialista e a resistência diante da opressão, da violência, das invasões, da destruição.

Na década de 1980, torna-se um modelo para outros movimentos sociais, principalmente com relação à luta que envolve os direitos humanos e a reforma agrária. Nesse período, em 1987, o cineasta cearense, Rosemberg Cariry, lançou o filme intitulado *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*. A partir de relatos dos sobreviventes e de símbolos da cultura popular, o filme resgata a memória e a história da comunidade, conduzida pelo Beato José Lourenço e, assim, provoca reflexões sobre a luta pela terra, o uso abusivo do poder, a injustiça, e mostra, como afirma Oswald Barroso, a “cultura de um povo que resistia a toda pobreza por uma riqueza de espírito” (BARROSO, 2007, p. 144).

Já de 1990 a 2000, aumentou-se o interesse acadêmico e científico pelos fatos ocorridos no Caldeirão. Houve também uma identificação com o movimento popular tendo em vista a dimensão pedagógica contida na relação do Beato, considerado mestre e conselheiro, com os homens e mulheres que o seguiam no modo de vida no sítio.

Desse modo, em diferentes épocas, buscou-se mostrar com a história do Caldeirão duas visões de mundo distintas, abordadas no capítulo anterior, entre os representantes do “Brasil real”— formado pelas forças militares do Estado e as elites econômicas e do “Brasil oficial — e os representantes do “Brasil oficial” constituído pelo povo pobre e retirante, marcado pela fome, pela seca e pela exploração.

Nessa perspectiva, é relevante conhecer mais detalhadamente as origens do Beato José Lourenço e os acontecimentos que envolveram a comunidade do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto. Nascido em Pilões de Dentro, na Paraíba, em 1872, Beato José Lourenço era filho de negros alforriados. Emigrou com a família para o Juazeiro do Norte em 1890, um ano depois do conhecido milagre ocorrido com a Beata Maria de Araújo, em 1889, que, ao receber a hóstia das mãos do Padre Cícero, viu-a se transformar em sangue na sua boca. Esse fato, denominado “milagre da hóstia”, fez surgir um dos maiores eventos de devoção popular no Brasil: as romarias ao Juazeiro do Norte.

Desse modo, todos que chegavam à cidade procuravam o Padre Cícero. Foi assim que José Lourenço conheceu o sacerdote que, logo, se tornou seu conselheiro e diretor espiritual, e entrou para uma ordem de penitentes, vindo a ser beato. É importante salientar, conforme afirma Domingos Sávio de Almeida Cordeiro, que:

Ser beato é um ato de vontade própria. Implica em fazer penitência, ser caridoso, casto e, como geralmente despreza bens materiais, também não trabalha para sua sobrevivência, vivendo de esmolas. A função do beato é ser útil ao próximo; é um tipo de serviço social que coexiste principalmente de rezas por vivos e mortos. Depois de algum tempo nesse tipo de vida, a população o nomeia beato por reconhecê-lo como tal (CORDEIRO, 2008, p. 14).

No entanto, José Lourenço possuía algumas características que o distinguiam dos beatos comuns, pois estimulava o ânimo dos companheiros nas práticas religiosas, sustentava-se com o seu próprio trabalho, dividindo o seu sustento com os pobres. Então, em 1894, com a orientação do Padre Cícero, ele arrendou uma parte do Sítio Baixa Dantas, localizado no Crato, município próximo a Juazeiro Norte. Ali acolheu diversas famílias, homens, mulheres e crianças desprovidos e excluídos da sociedade latifundiária do sertão nordestino.

Figura 15. Beato José Lourenço

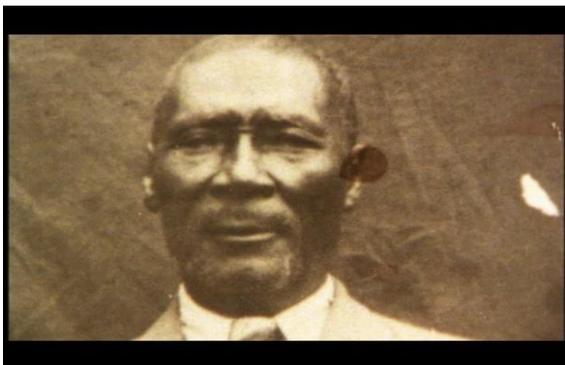
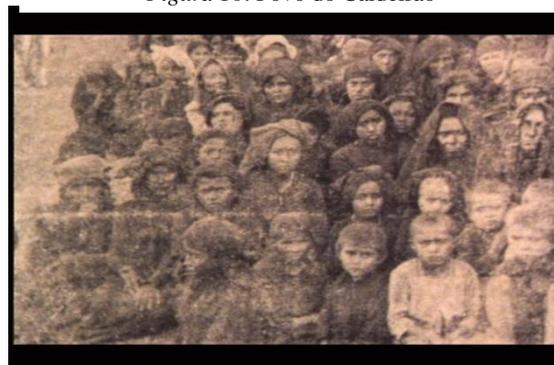


Figura 16. Povo do Caldeirão



Aqueles que chegavam em Juazeiro, flagelados pela seca, pela fome e pela exploração, o Padre Cícero os conduzia para Baixa Dantas. Com o lema oração e trabalho, praticado de forma coletiva, havia alimentos, casa e trabalho para todos. Assim, o sítio prosperou. Relatos dessa prosperidade começaram a se espalhar pela região atraindo cada vez mais pessoas para o lugar. Porém, políticos e grandes fazendeiros da região não estavam satisfeitos com essa situação.

Em 1921, o Padre Cícero presenteou o Beato com um touro da raça zebu. A figura do boi é muito importante para o povo sertanejo e para as manifestações populares nordestinas, como o bumba meu boi e os reisados. É um símbolo de força, de resistência, de sustento, de vida, portanto, tem uma importância cultural. Além disso, como era um presente do sacerdote, já tão querido, amado e venerado pelo povo, o touro, chamado de Boi Mansinho, passou a ser cultuado, enfeitado, recebia oferendas de cargas de rapadura e farinha, era cuidado com todo zelo pelos moradores do sítio. Como havia sido benzido

pelo Padrinho Juazeiro, o povo acreditava que o boi teria virtudes divinas. Nesse sentido, Barroso diz:

Conta-nos a tradição popular que um romeiro, para pagar promessa, oferece ao boi uma touceira de capim roubado e o boi recusa a oferenda, mugindo penosamente. O romeiro, acreditando tratar-se de um milagre, prostra-se por terra e, depois, corre exaltado anunciando a santidade do boi. O boi andaria, a partir desse momento, em procissões, enfeitado de fitas, e os seus produtos naturais seriam usados como remédios infalíveis para curar um sem-número de doenças” (BARROSO, 1981/1982, Nação Cariri).

Desse momento em diante, notícias sensacionalistas se espalharam sobre o culto ao Boi Mansinho na imprensa cearense. O fato chegou e reverberou até na capital da República, o Rio de Janeiro, provocando a fúria de Floro Bartolomeu, deputado federal mais importante do Ceará na época, representante da elite local incomodada com a situação. Então, ele mandou sacrificar o animal e prender José Lourenço sem uma acusação formal. Contudo, não bastou abater o boi. Todos os habitantes do sítio também foram obrigados a comer a sua carne. Eles se recusaram a consumi-la. Barroso relata, a partir do trabalho de pesquisa que realizou sobre o Caldeirão, que muitos romeiros choraram quando o boi caiu de joelho com a forte pancada que recebeu na cabeça. Pois, como disse o jornalista, crítico literário e escritor pernambucano, Yaco Fernandes (1977):

[...] vinha este bovino prodigioso, do perdido mundo dos índios que vaquejavam, maravilhados, as primeiras boiadas, das cantigas dos tangerinos do II século, que ainda se recordam nos terreiros das fazendas e nos longos descampados do sertão [...], e quebrariam enfim, as peias com que o ataram os missionários e os padres das capelas das casas-grandes. É impossível que seja São Boi, mas é, afinal, o Boi Santo (FERNANDES, 1977, p. 233 *apud* BARROSO, CARIRY, ROSEMBERG, 1979).

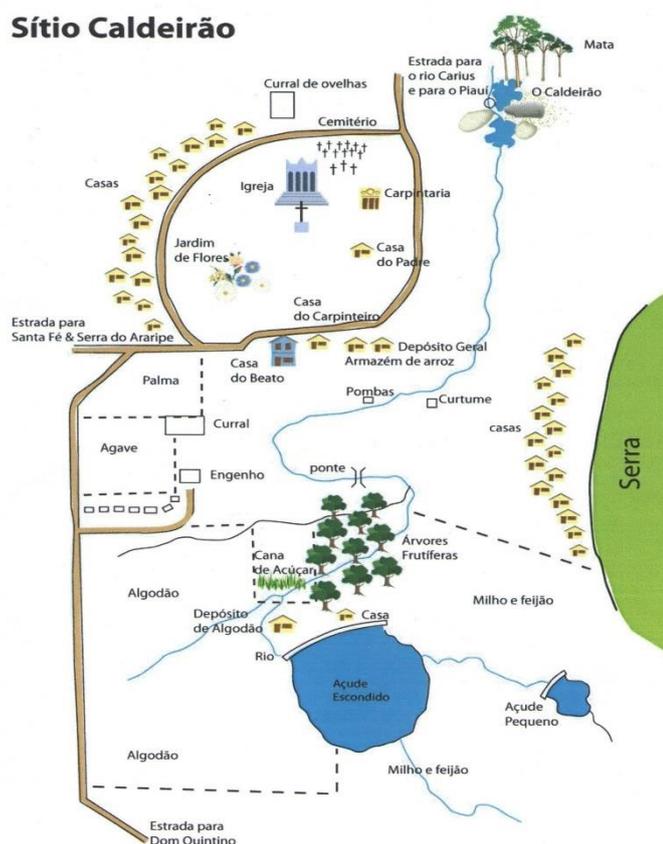
Boi Mansinho já não vive. A vida segue. É preciso libertar José Lourenço. Com a intervenção do Padre Cícero, o beato conseguiu ganhar a liberdade e retornou para Baixa Dantas. Ali ele ficou até 1926 quando o sítio foi vendido e o proprietário exigiu a imediata desocupação da terra. Desterrados, sem nenhuma indenização pelas benfeitorias realizadas no local, Padre Cícero encaminhou o beato com o seu povo para um outro sítio, terra que pertencia a ele, localizado na Chapada do Araripe, na região do Cariri cearense. Lá também, o Beato ficava, juntamente com a sua comunidade, mais distante da visão dos poderosos de Juazeiro. Eles poderiam viver com mais tranquilidade.

O novo lugar onde se instalou a comunidade tinha como vegetação predominante a caatinga, com árvores e arbustos, algumas espinhosas. Portanto, nesse tipo de vegetação, o terreno é pedregoso, pobre em nutrientes, seco. Até a chegada do Beato, com sua

comunidade, o sítio, chamado de Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, possuía um solo árido e inútil. Mas com o trabalho de José Lourenço e sua gente, a terra seca deu lugar para plantações, moradias, equipamentos de produção, como engenhos para produção de rapadura, casa onde se produzia farinha de mandioca, compartimentos para armazenar as colheitas de cereais. Inclusive, a produção alimentar do Caldeirão alimentou os flagelados da seca de 1932 considerada uma das grandes secas do Nordeste.

Também havia marcenaria, ferreiro, oficinas de barro, de cerâmica, de couro, de produção de roupas e sapatos. Criava-se galinhas, cabras, bois. Foram construídos dois grandes açudes. Havia variedade de árvores frutíferas. Segundo José Alves de Figueiredo, jornalista que na época publicou uma matéria sobre o Caldeirão no jornal *O povo*, “[...] o Caldeirão é uma linda propriedade, com um bom núcleo de população trabalhadora e obediente ao beato, que a orienta para o bem, dentro da mais rigorosa ordem” (1934).

Figura 17. Mapa espacial do Sítio do Caldeirão



Fonte: SILVA, 2020.

No Caldeirão, o beato aprimora a experiência de trabalho coletivo e igualitário para as pessoas sem terra, marginalizadas e empobrecidas, que havia iniciado em Baixa Dantas. Com o tempo, a comunidade produziu quase tudo o que precisava e se tornou

autossuficiente. Lá todos trabalhavam para manter o seu sustento diário, incluindo o próprio beato:

[...] havia uma forte valorização ao sentimento de igualdade pelo trabalho e desfrute da produção pelos participantes das comunidades e no sentido de fraternidade entre irmãos perante Deus. Revestidos de uma visão de mundo igualitário, o povo do Caldeirão teria construído na comunidade um modo de vida com relações equânimes, que se manifestava em um convívio equilibrado, com capacidade de exercer em ritos cotidianos, uma fé extraordinária (CORDEIRO, 2008, p. 6).

À medida que o Caldeirão foi crescendo e se transformando num arraial, onde predominava o verde, o trabalho e a fartura de alimentos, a fama da comunidade, liderada por José Lourenço, também aumentava na região. O beato tinha ajuda de outras pessoas na gestão da comunidade, destacando-se Isaías, responsável pelo planejamento e economia da comunidade e Severino Tavares que andava pelos sertões divulgando o modo de vida do Caldeirão.

Figura 18. Da esquerda para a direita: Isaías, beato José Lourenço e Luiz Maria (repórter)



Fonte: Blog *Fortaleza em fotos*, 2016.

Severino levou romeiros, trabalhadores rurais com suas famílias, oriundas de fazendas da região, e uma multidão de pessoas, advinda de todo o Nordeste, até o Caldeirão da Santa Cruz do Deserto em busca de melhores condições de vida e de trabalho. Segundo Gomes (2009), o sítio:

No auge da sua existência agasalhou cerca de 5 mil pessoas. Famílias de todo o Nordeste [...] passaram a viver de trabalho e oração naquele pequeno terreno de 500 hectares no interior do Ceará. Ali tudo era feito em sistema de mutirão, e imperava uma espécie de cooperativa rústica. As obrigações eram divididas e os benefícios distribuídos conforme as necessidades de cada um. Longe dos

coronéis para explorar a mão-de-obra, os camponeses experimentaram uma vida de liberdade e prosperidade (GOMES, 2009, p. 60).

Desse modo, conforme Gomes, “houve escassez de braços para os engenhos e fazendas. Surgiram, então, o despeito e a inveja da parte de alguns proprietários de sítios” (GOMES, 2009, p. 61). Logo, os representantes políticos e religiosos da região do Cariri começaram a alertar as autoridades do Estado para o risco que a comunidade oferecia, pois poderia tornar-se uma nova Canudos.

Figura 19. Mapa dos locais de origem dos moradores do Sítio do Caldeirão



Fonte: SILVA, 2020.

Foi a partir desse alerta que as oligarquias cearenses se uniram para acabar com a experiência comunitária do sítio do Caldeirão, tendo em vista que José Lourenço era considerado “um perigoso líder capaz de articular levante contra a ordem pública” (GOMES, 2009, p. 62). Para os grandes latifundiários, o principal problema era a organização da comunidade, muitas vezes, chamada por eles de comunista.

Com esse pretexto, ocorreu uma reunião, em Fortaleza, que decretou o fim da comunidade do Caldeirão. No entanto, era preciso encontrar uma justificativa plausível para atacar a comunidade, já que não havia registro de crimes ou de qualquer ato de violência entre os membros do Caldeirão. Então, primeiramente, buscou-se manchar, denegrir a imagem da comunidade diante da opinião pública por meio da imprensa da época. Nas matérias jornalísticas, manifestam-se as interpretações oficiais, como se pode observar no seguinte trecho do jornal *O Povo*:

Dois malandros do Ceará, José Lourenço e Severino, andam explorando no vale do Cariri a memória do P. Cícero... para fanatizar os coitados alucinados

pela seca. Os fiéis que eles atraem invocando a memória do padrinho são obrigados ao trabalho... São fanáticos não resta dúvida, mas fanáticos que lavram a terra plantando cana e arroz... (O Povo *apud* CORDEIRO, 2008).

Considerados fanáticos, a reputação do Caldeirão ficou abalada. Contudo, o estopim para o ataque à comunidade foi a chegada, no sítio, de uma caixa de madeira com objetos oriundos da Alemanha. Essa caixa foi a motivação necessária para invadir o Caldeirão. Segundo a narrativa do capitão José Bezerra, um dos militares responsáveis pela tática de invasão do sítio, nessa caixa haveria armamentos, munições e o beato e seus seguidores estavam se preparando para realizar uma ação contra o município de Crato, reduto da oligarquia do Cariri. Porém, tais argumentos não foram comprovados.

Com essa falsa alegação, a comunidade do Caldeirão que existia há dez anos, foi invadida pela primeira vez pela polícia civil e pela polícia militar no dia 11 de setembro de 1936. Mas, não encontraram o beato José Lourenço. Antes da chegada dos militares, ele conseguiu fugir e se esconder na Chapada do Araripe. Os moradores do Caldeirão tiveram suas casas destruídas, seus bens saqueados e foram expulsos das suas terras. Alguns foram presos e encaminhados para Fortaleza, mas o governo não tinha onde colocá-los, por isso, os libertou após quatorze dias de detenção.

A comunidade não se deu por vencida. Pouco a pouco, os moradores retornaram ao Caldeirão e retomaram a vida mesmo sem a presença do beato que ainda vivia escondido na Chapada do Araripe. A perseguição a José Lourenço continuava e percorriam boatos que ele estaria organizando um grupo para o embate e que ex-integrantes do Caldeirão, liderados por Severino Tavares, também iriam atacar a cidade do Crato que fica na mesma região onde estava localizado o sítio.

O Caldeirão despertava ciúme e inveja nas elites locais, no plano econômico, religioso e histórico-social, que conseqüentemente pressionavam uma atitude das autoridades. Na esfera econômica, o Caldeirão desequilibrava o sistema de produção dos latifundiários. Os flagelados pela fome e pela seca, refugiados na comunidade, não precisavam mais se submeter às condições de trabalho subumanas nas grandes propriedades rurais.

Por isso, para as oligarquias, o grande problema se encontrava na liderança de José Lourenço que, como líder, poderia articular um levante contra a ordem pública e na organização da comunidade, acusada de comunista pela sua estrutura e modo de funcionamento, em que todos trabalhavam igualmente e dividiam as produções e os bens entre si, conforme a necessidade de cada pessoa ou família.

Na esfera religiosa, o Caldeirão passou a competir com Juazeiro do Norte com relação à religiosidade e aos bens simbólicos. Mas esse aspecto ficou pacificado com a morte de Padre Cícero, em 1934, pois José Lourenço era visto como o único remanescente daqueles considerados santos em Juazeiro e tiveram contato direto com o Padre Cícero. Sendo que com a morte do sacerdote, toda a comunidade do Caldeirão, incluindo o Beato passou a usar a vestimenta preta em sinal de luto.

Na esfera histórica e social, os moradores do Caldeirão eram um misto de seguidores do Padre Cícero e do Beato José Lourenço. Por essa razão, eram fiéis ao Juazeiro do Norte, a meca do sertão, mesmo com o sítio situado geograficamente no Crato, município que tinha receio de ter uma comunidade, como a do Caldeirão, em seu território devido às agruras vivenciadas ao apoiar o governo durante a Revolta ou Sedição de Juazeiro, em 1914, que teve Padre Cícero, parte integrante do lado vitorioso da revolta, como um dos líderes. Depois, os acontecimentos finais do Caldeirão se ligam à repressão do Estado Novo na era de Getúlio Vargas. Ainda mais tendo em vista as denúncias da elite cariense de que o Beato e os moradores do sítio eram fanáticos religiosos e comunistas.

Diante desse panorama, um novo plano foi montado pelas autoridades do Estado, com a autorização do ministro de Guerra do governo Getúlio Vargas, Eurico Gaspar Dutra, para conter o suposto fanatismo dos membros do Caldeirão e o seu líder. A comunidade voltou a ser atacada em 1937. Com a força do sertanejo, sem armas, a população do Caldeirão lutou e buscou resistir ao novo ataque. Mas, dessa vez, houve um verdadeiro massacre por meio de um bombardeio aéreo, considerado o primeiro desse tipo na história do Brasil, com dois aviões da Força Aérea Brasileira. Era o verdadeiro fim do mundo. Bombas explodiram. Metralhadoras soltaram tiros. Os camponeses não tiveram tempo de se defender. Foram massacrados homens, mulheres e crianças.

Uma verdadeira tragédia em que o destino fatal ocorreu por livre escolha de homens reais com poderes econômicos ou estatais. De acordo com o crítico literário Franklin de Oliveira, em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, em 1982, o “Caldeirão não podia continuar: era um desafio à selvagem estrutura agrária do Nordeste. E sua gente foi massacrada — 40 anos depois de Canudos, repetia-se, na Chapada do Araripe” (1982). Diante disso, o Caldeirão pode ser considerado como um dos momentos importantes das lutas rurais no Brasil, como corrobora Oliveira (1982): “A história das grandes insurreições rurais brasileiras apresenta três momentos: Canudos, Contestado e Caldeirão”. Bombardeados, com centenas de mortos, poucos sobreviveram. O beato

conseguiu escapar do bombardeio. Conseguiu retornar ao Caldeirão em 1938 após negociações. Trabalhou para reconstruir o sítio. Tinha a ajuda de poucas famílias, pois no acordo feito estava proibido agrupamento de pessoas. Quando o sítio finalmente estava organizado, José Lourenço foi expulso novamente pelo representante legal da Congregação Salesiana, proprietária da terra onde ficava o Caldeirão.

Apesar disso, de acordo com Tarcísio Alves, “na ocasião, o Sr. Júlio Macedo conseguiu junto ao Juiz de Direito do Crato a devolução do dinheiro que fora entregue ao Juizado por ocasião do leilão do que restava dos bens do sítio, após destruição e saque do mesmo” (ALVES, 2020, p. 63). Então, com uma pequena quantia de dinheiro, o beato partiu para Exu, no Pernambuco. Lá conseguiu adquirir uma pequena propriedade denominada de União. Com poucas famílias, viveu no novo sítio até a sua morte, em 12 de fevereiro de 1946, vítima de peste bubônica, aos 74 anos. O seu corpo foi trasladado até Juazeiro do Norte. Lá seguiu-se um longo cortejo com ladainhas. No entanto, o Monsenhor Joviano Barreto recusou-se a celebrar a missa de corpo presente e impediu a entrada do caixão na igreja. Até no último momento, o beato não aceito pelas autoridades, mas, acolhido pelo povo, foi sepultado no Cemitério do Socorro em Juazeiro.

Segundo Barroso, ali o beato recebeu as últimas homenagens que lhe prestaram “os camponeses e os miseráveis nordestinos, que, sob sua orientação, ergueram no Caldeirão, com esforço, amor, fé e trabalho de cada um integrado num processo coletivo, uma das mais positivas experiências sociais já realizadas no Brasil” (1981/1982, Nação Cariri).

Poucos sobreviveram para contar essa história e muitos, ao longo do tempo, incluindo os próprios sobreviventes, silenciaram os fatos e as narrativas que envolveram o Caldeirão. Todavia, depois de um período também marcado pelo autoritarismo, pela intolerância e pela violência, imposto pela ditadura militar brasileira na década de 1960, e após cinquenta anos do massacre, o silêncio em torno dessa história começa a ser rompido, nos anos 1980, e há um resgate dos acontecimentos ocorridos no Caldeirão por meio das linguagens artísticas: teatro, cinema, literatura.

Dessa maneira, testemunhos de uma parte importante da história do Brasil e do Ceará que estavam sufocados começaram a se desprender daquilo que o pesquisador Seligmann-Silva (2010) define como “amarras de uma “política do esquecimento” que não conseguimos até agora desmontar” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 14). Por isso, segundo Seligmann-Silva (2010), “de certa maneira, podemos dizer que as vítimas e aqueles que lutam pela verdade, pela memória e pela justiça ficam relegados pelos donos

do poder a uma posição melancólica, difícil de aceitar e de com ela conviver” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 14).

O desafio que ainda se coloca atualmente, após 86 anos da tragédia ocorrida com o povo do Caldeirão, é romper os obstáculos ideológicos, políticos, históricos, sociais, culturais que ainda podem impedir que essa história seja mais amplamente conhecida pela sociedade brasileira e se torne um instrumento para pensar o Brasil.

Por isso, a fim de que essa trajetória de luta e de resistência constituída por gente simples, mas corajosa, seja lembrada e refletida nos caminhos da história brasileira e do povo cearense, Oswald Barroso conta-a por meio da peça o *Auto do Caldeirão*. Ele usa o teatro para registrar fatos históricos ligados a uma estrutura social de poder, que mostra as contradições entre ordem e desordem, e tem como consequência uma experiência trágica não somente devido à violência, à perseguição e à morte, presente na trajetória do povo do Caldeirão, mas por evidenciar a desordenação que o “Brasil oficial” promove com o “Brasil real”, corroborando a concepção de Raymonds Williams na qual a tragédia moderna possibilita uma conscientização da desordem em que o mundo vive. Daí, a necessidade de prosseguir lutando para tentar resolver a desordem social e abrir caminho à uma cultura de paz, de justiça, de igualdade, de respeito. O *Auto do Caldeirão*, portanto, revela o trágico presente na cultura brasileira.

3.2 *Auto do Caldeirão*: ecos de uma experiência trágica

O *Auto do Caldeirão* foi escrito, em 1986, num contexto político importante em que o Brasil vivia a retomada da democratização após longos anos de ditadura militar. Barroso foi militante político, preso e torturado durante os anos de chumbo. Tudo o que vivenciou nesse período o marcou profundamente como ser humano e dramaturgo. Então, quando se inaugurou um novo período da história brasileira, com esperança de dias melhores e livres, ele participou do movimento cultural de recuperação da memória camponesa do sertão cearense.

Para isso, decidiu usar o teatro a fim de abordar a saga do Caldeirão e apresentá-la à uma nova geração também como uma forma de lembrar que os novos tempos democráticos são frutos da luta e da resistência do povo brasileiro no decorrer da história do Brasil:

Como teatrólogo dos mais promissores, Oswald Barroso preocupado com os temas populares que não são contados pela história oficial, resgata essa história

para o teatro. “Acho que a presença do Caldeirão no teatro cearense [...] é fruto de um esforço geral para trazer à tona esse episódio de nossa história, tão escondido durante 50 anos. Essa atual geração cearense precisa tomar conhecimento disso e ir ao teatro para não se dizer ignorante, inocente, frente a esses acontecimentos (Diário do Nordeste, 1987).

Não somente a geração cearense da década de 1980, mas a geração brasileira contemporânea precisa conhecer a história trágica de uma comunidade rural que buscou viver sob o signo da igualdade e da liberdade com a força do trabalho coletivo e o cultivo dos bens da terra para todos. Assim, construída a partir do trabalho de pesquisa realizado pelo dramaturgo na região do Cariri, na década de 1970, dos relatos dos sobreviventes do massacre, ou daqueles que o presenciaram bem perto, e das mudanças que estavam ocorrendo no contexto político brasileiro, o *Auto do Caldeirão* percorre a tragédia vivida pela comunidade do Sítio do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto.

A peça foi escrita, em 1986, perto de se completar cinquenta anos do massacre do Caldeirão, nos anos iniciais do processo de abertura democrática no Brasil, após duas décadas de ditadura militar. Esse contexto torna emblemático o fato de o dramaturgo cearense ter resgatado por meio do teatro os acontecimentos ocorridos na comunidade, liderada pelo beato José Lourenço, no começo da década de 1930. Com isso, Oswald e seus companheiros queriam reforçar a resistência do povo, como afirma o próprio Barroso:

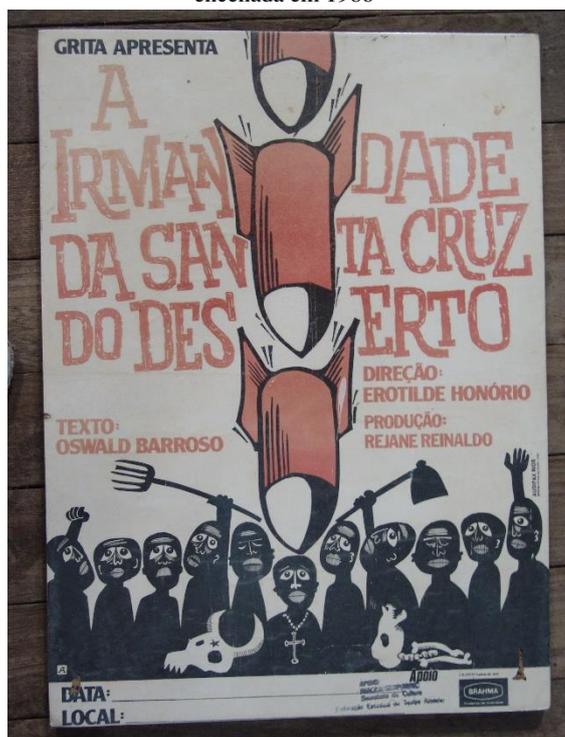
Nós vínhamos de uma época de ditadura militar, estávamos saindo dessa ditadura e era uma época em que tudo o que vinha do povo era perigoso, era subversivo, e, aos poucos, a gente lutava para afirmar essa cultura nos meios intelectuais de Fortaleza. [...]. Uma cultura de um povo que resistia a toda pobreza por uma riqueza de espírito (BARROSO, 2007, p. 144).

Encenado pelo Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA), o *Auto do Caldeirão* expressa, ao realizar esse resgate em um momento histórico e político tão significativo, a importância da continuidade de reflexão sobre a história e a sociedade brasileira e suas contradições mesmo com o fim do período ditatorial e o surgimento de um novo tempo democrático. Juntamente com o processo reflexivo, almeja-se a construção de um campo estético e simbólico que ajude o *leitor/espectador* a manter o pensamento crítico, diante das mudanças históricas, em prol da liberdade e da democracia.

A história do Brasil é constituída por linhas tênues, entre a memória e o esquecimento, entre a ordem e a desordem, pela “realidade trágica do subdesenvolvimento”. Então, ao resgatar a experiência trágica do povo resistente do

Caldeirão através do teatro, mostrando a ferida aberta entre o “Brasil real” e o “Brasil oficial”, o dramaturgo estimula a consciência social, a partir das condições do povo, em um país subdesenvolvido, com sérios desajustes funcionais e evidencia que a história do povo brasileiro é permeada de ecos trágicos por suas contradições inerentes.

Figura 20. Cartaz do grupo GRITA para divulgação da peça encenada em 1986



Fonte: acervo pessoal do dramaturgo.

Nessa perspectiva, a experiência vivenciada no Sítio do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto passa estar ligada a ações e a escolhas de homens e instituições e não a um destino imutável e inevitável emergente dos acontecimentos, dos fatos e das circunstâncias específicas que ocorrem dentro de um determinado contexto social, cultural, histórico. Desse modo, o trágico “passa a ser então não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições” (WILLIAMS, 2002, p. 70).

Sendo assim, o registro da matéria sócio-histórica é um componente fundamental no *Auto do Caldeirão*. A fidelidade aos acontecimentos, registrados nos documentos e nos testemunhos daqueles que sobreviveram e narraram os fatos ocorridos no Caldeirão, estruturam a peça na sua forma e no seu conteúdo. É nessa estrutura que se encontra os

ecos da experiência trágica moderna que acontece em momentos de transformações sociais decisivas.

Portanto, na saga do Caldeirão se evidencia o embate entre os homens que usufruem da força e do poder, supostamente responsáveis pela ordem, mas ainda apegados aos resíduos do passado, diante do povo, liderado pelo beato José Lourenço, que podem ser considerados emergentes, no sentido dado por Williams, ao colocarem em prática ações que produzem novos valores, significados e uma sociedade mais justa.

Nesse sentido, o *Auto do Caldeirão*, dentro da concepção de tragédia moderna, de Raymond Williams, não diz respeito apenas à morte, ou ao destino inexorável do herói, mas aos limites conflituosos que compõem as relações sociais e humanas; a retirada do véu que encobre a instabilidade da experiência humana; a dominação política, social; a opressão; as lutas; aos dramas sociais, históricos, cotidianos, ou particulares, dos homens.

Então, sob a luz da tragédia moderna, busca-se nesse capítulo analisar a experiência histórica e documental do *Auto do Caldeirão*, a partir do conflito entre ordem e desordem, considerada por Williams como um dos aspectos próprios do sentido trágico na modernidade.

De origem ibérica, o auto (Do lat. *actus*, realização, execução, ação, ato) é um tipo de composição dramática que remonta aos fins do século XII. Chegou a Portugal no século XV e obteve notoriedade por meio de Gil Vicente. Os autos vicentinos atravessaram o oceano. Já no século XVI eram conhecidos em terras brasileiras, graças ao Padre José de Anchieta, que os utilizava na catequização dos nativos e na educação dos colonos. Com o passar do tempo, mesclaram-se elementos culturais indígenas e africanos ao auto vindo de Portugal. Isso acabou por tornar-se manifestação popular e folclórica em que o enredo, propriamente teatral, era acompanhado de danças e de cantos.

Segundo Câmara Cascudo (2012), o auto é a forma teatral de enredo popular, com bailados e cantos, em que se trata de matéria religiosa ou profana, sendo representada durante as festividades do ciclo natalino. Entre os vários nomes, o folclorista menciona os pastoris, o bumba-meu-boi, congada, fandangos, cheganças, bois de Rei, etc.

Com efeito, o auto está presente nos espetáculos populares nordestinos. Essa presença será valorizada a partir da década de 1940 com os movimentos do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e do Teatro Popular do Nordeste (TPN) em favor da valorização da arte, da linguagem e da cultura popular e sua inserção na cultura erudita.

Na esteira dessa valorização, inclui-se o auto, bem às matrizes estéticas vinculadas ao teatro Gil Vicente, por exemplo. Vários escritores nordestinos e não nordestinos, de

diferentes gerações, fizeram suas incursões pelo gênero. Entre eles, estão: Ariano Suassuna; Hermilo Borba Filho; Altimar de Alencar Pimentel; Nilo Bruzi; Victor Marino del Giudicce; Oduvaldo Viana Filho; Cecil Thiré; José Maria Bezerra de Paiva; Osvaldo Ferreira de Melo; Oraci Gemba, Benjamim Santos; Júlio Romão da Silva; Maria Natividade Cortez Gomes; Edson Negreiros Magalhães; Ivo Cláudio Bender; Osmam da Costa Lins; Maria de Lourdes Ramalho; Jorge de Souza Araújo; Ricardo Mack Filgueiras; Inaldete Pereira Andrade; Adonias Filho; Cecília Meireles; Hilda Hilst; e o próprio Oswald Barroso.

Ao escolher contar a tragédia do Caldeirão por meio de um auto escrito em versos, como uma poesia em um folheto de cordel, o dramaturgo se insere numa tradição de escritores, artistas e intelectuais que sempre buscou unir o erudito e o popular, salientando a perspectiva popular do seu teatro que visa despertar a consciência do *leitor/espectador* em torno da necessidade de modificação das estruturas opressoras e autoritárias da sociedade brasileira.

O *Auto do Caldeirão* bebe na fonte do denominado ciclo social da poesia tradicional sertaneja marcado pela figura do Padre Cícero, seus seguidores e protegidos. Entre admiradores e inimigos, o religioso ganhou notoriedade e sua fama de santidade se espalhou pelo sertão nordestino. Estava envolvido não somente com os aspectos religiosos, mas com questões políticas e sociais ligadas ao Juazeiro do Norte e região. Dada a sua importância, de acordo com Câmara Cascudo, ele foi:

o mais avassalador e completo prestígio sertanejo em todos os Estados do Nordeste. As populações do interior prestavam-lhe um verdadeiro culto religioso, venerando-o como a um santo, obedecendo suas ordens, adivinhando-lhe predileções, simpatias e ódios. Padrinho de milhares e milhares de pessoas, era o meu *padrim Pade Cisso* suprema potestade indiscutível e indiscutida. Ao seu aceno havia paz ou guerra (CASCUDO, 2012, p. 103).

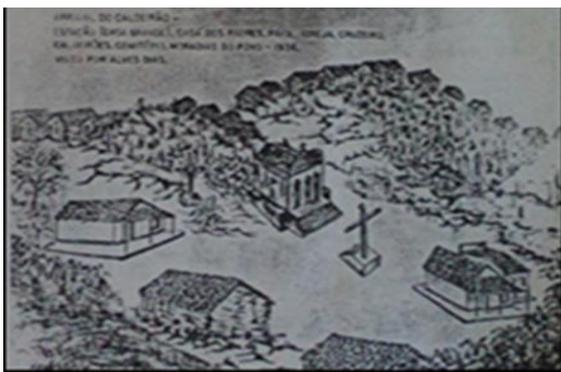
Diante disso, ao denominar de auto um texto teatral escrito no ciclo de redemocratização do Brasil, contendo a figura do Padre Cícero e os acontecimentos ocorridos com a população do Sítio do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, o dramaturgo expressa qual a sua intenção com o seu texto teatral. Barroso busca refletir, no *Auto do Caldeirão*, um contexto social e político específico, perante um longo período de ditadura militar.

Desse modo, a sua peça, em diálogo com a tradição do auto vicentino, vai considerar o bem e o mal em suas “categorias de natureza moral e política, mais do que

teológica (BERNARDES, 2006, p. 188), entendido na sua relação com as convenções sociais. Nesse sentido, contada em forma de auto, em sextilhas do romanceiro popular, a história da comunidade do Sítio do Caldeirão e do seu líder, o Beato José Lourenço, possui dupla dimensão, a religiosa e a política.

No que diz respeito ao aspecto religioso, há a forte presença de personagens que remetem à igreja, padre, bispo, à Bíblia, Isaías, e a figura do romeiro e do beato tão presente nas manifestações da religiosidade popular católica no Nordeste. Ainda sob a ótica religiosa, há a vida devota das pessoas simples que habitavam o Caldeirão e aliavam oração e trabalho por meio da condução espiritual do Beato José Lourenço. Inclusive no terreno do sítio foi construída uma capela e foi erguido um cruzeiro como mais um espaço para a vivência espiritual da comunidade.

Figuras 21, 22 e 23. fotos do Caldeirão - capela e cruzeiro



Fonte: acervo pessoal do dramaturgo.

Do ponto de vista político, o auto aponta para a recorrência de governos opressores ao longo da história do Brasil e a ação dos mais ricos e poderosos políticos contra o povo pobre que deseja melhores condições de vida, tendo em vista os atos violentos e a

destruição do sítio que aconteceram durante a ditadura do Estado Novo comandado por Getúlio Vargas. No tocante a essa época, Adalberto Paranhos diz: “De acordo com os arautos do “Estado Novo”, o Brasil, enfim, reencontrara seu destino, numa atmosfera de paz e conciliação entre as classes sociais” (PARANHOS, 2012, p. 53).

Todavia, o que ocorre de fato não é a pacificação e o entendimento e, sim, uma situação de desordem. Nela, os políticos juntamente com a elite latifundiária se apropriam do discurso que prega a ordem:

Vimos em nome do governador do Estado do Ceará, o senhor Menezes Pimentel, e do digníssimo Presidente da República, Getúlio Vargas. / Agimos em nome da moral e da segurança nacional / Seguimos ordens, orientados por convicções de quem entende o que é e o que não é bom para todos! Só usaremos de força se necessário for (ALBINATI; CHIARADIA *apud* FREITAS, 2017, p. 10).

A política brasileira é marcada, em diversos momentos da sua história, pela imposição de uma ordem que visa eliminar os modelos de organização coletiva, popular e autônoma tais como em Canudos e Contestado, por exemplo. No entanto, as ordens a serem seguidas provocam desordem por meio da atuação governamental.

Perante tal contradição em que ordem e desordem estão em conflito, a comunidade do Caldeirão se torna inimiga do Estado, portanto, precisa ser destruída. Isso, do ponto de vista social e político, não é apenas a resolução de algo que se considera um problema, principalmente para as elites, mas é um modo do Estado expor seu autoritarismo, por conseguinte, é uma ação repressiva contra os mais vulneráveis socialmente no seu direito básico de ter uma vida digna. Outra forma de destruição dá-se pela tentativa de esquecimento imposta à história da Caldeirão.

Dá a relevância de promover a memória da experiência vivida pela comunidade liderada pelo Beato José Lourenço que evidencia como os políticos e as elites distorcem os fatos em benefício próprio de forma injusta, intolerante, violenta, preconceituosa. Salientando ainda mais a divisão entre os políticos, com o poder de agir como quiserem, inclusive fora da lei e da ordem, e o povo submetido aos interesses políticos por meio das forças do Estado.

A memória dos fatos vivenciados pelos moradores do sítio, no teatro barroasiano, também é uma forma de resistência, porque deixá-los esquecidos pode abrir espaço para outro aniquilamento, como o do Caldeirão. Portanto, rememorar é um modo de combater práticas de aniquilamentos de pessoas, de identidades coletivas, de comunidades, que desejam viver outros modos de composição social com liberdade e sem opressão.

Nesse sentido, no auto barroiano, a peleja do Caldeirão é um acontecimento pretérito que se faz presente para exibir um jogo de poder que só interessa ao “Brasil oficial” em detrimento do “Brasil real”. Com isso, o dramaturgo mostra que “embora ocorrido a meio século, o estopim que provocou esse massacre continua atual demais” (Diário do Nordeste, 1987). Por isso, num momento de nova abertura para a democracia no Brasil, o dramaturgo decide contar a história do povo do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto a fim de promover o pensamento reflexivo e crítico que, além de evitar outra ditadura, pode permitir a busca livre pela implementação de uma sociedade mais justa e igualitária na qual não há “a impossibilidade de achar um espaço acolhedor no mundo; a condenação a uma errância culpada; a dissolução do eu e dos outros” (WILLIAMS, 2002, p. 129).

Sob essa perspectiva, o *Auto do Caldeirão* é composto por treze cenas que possuem os seguintes títulos: *Alegoria de bumba-meu boi; Casa do Padre Cícero. Ele conversa com o Beato; Sítio Caldeirão. Sebastião canta acompanhado de uma viola. Isaías, administrador do lugar, conversa com Joaquina, mulher de Severino Tavares; Anúncio da morte do Padre Cícero; Repercussão da morte do Padre Cícero; Enquanto isso, no Sítio Caldeirão; Chefatura da polícia; Palácio do Governo; Caldeirão, no dia da invasão; No alto da Serra do Araripe; Tocaia no alto da Serra do Araripe; Sítio Caldeirão; Cemitério do Juazeiro do Norte, dez anos depois.*

Movem-se vinte e seis personagens nessas cenas: Beato; Padre Cícero; Floro; Severino; Isaías; Marina; Joaquina; Bispo do Crato; Deputado; Vicença; Chefe da Polícia; Zé Bezerra; Interventor; Mulher do Interventor; Louca; Sebastião Marinho; Soldados; Romeiros; Mulheres; Pastoras; Brincantes; Velho; Menino; Vaqueiro; Papagaio; Coveiro; Bernardino.

O *Auto do Caldeirão* segue a linha do tempo dos acontecimentos históricos. Nela encontram-se os três momentos que delineiam a experiência trágica da comunidade do Caldeirão e refletem a resistência de um povo no embate entre o “Brasil real” e o “Brasil oficial”. O primeiro refere-se à morte do “Boi Mansinho”; o segundo à morte de Padre Cícero; o terceiro à emboscada feita por membros do Caldeirão a um tenente do exército.

A auto começa com a alegoria do bumba-meu-boi. O conceito de alegoria é compreendido tradicionalmente com recurso literário em que valores ou conceitos abstratos, qualidades, vícios, se personificam ou se concretizam. Entretanto, a ideia de alegoria pode transcender a convencionalidade.

De acordo com Rosângela Silva, ela pode ser “um instrumento estilístico, metafórico, polissêmico, em que o sentido usual da figura alegórica ultrapassa o campo da literariedade, tornando-o mais amplo na representação, pela pluralidade significativa que ela carrega” (SILVA, 2004, p. 41). É caso da alegoria do bumba-meu-boi ao ser primeiro elemento do *Auto do Caldeirão*. Sua representação em torno da figura do boi que morre e depois ressuscita simboliza a experiência resistente do povo do sítio do Caldeirão.

O bumba-meu-boi pertence a um tipo de auto popular, de linguagem coloquial, com dinamismo nas ações, é, conforme Cascudo, “um resumo de reisados e romances sertanejos do Nordeste, diferenciados e amalgamados, com modificações locais, em especial pela diversidade de personagens a compor cada elenco” (CASCUDO, 2012, p. 85).

Portanto, Barroso ao começar o seu auto, de tradição ibérica e erudita, com um dos autos mais simbólicos dos espetáculos populares nordestinos, coloca em cena o erudito e o popular para representar artisticamente a força das classes oprimidas diante de um sistema opressor. Então, as Pastoras cantam com a alegoria do bumba-meu-boi:

Pastoras: (*Cantam*)

Boi Mansinho.
Sou romeiro, romeirinho
Romeiro do Meu Padrinho
Em nome dos lavradores
Da Senhora Mãe das Dores
Vim apresentar reisado.

Meu Beato Zé Lourenço
Vim dizer o que eu penso.
Nesse estirão de légua
Coração nunca tem trégua
Muita dor é o que trago.

Caldeirinha, Caldeirão
Caldeira, do meu coração.
Minha Beata Mocinha
Vim apresentar função (BARROSO, 2011, p. 64)

O canto das Pastoras apresenta o primeiro momento da experiência trágica do povo do Caldeirão: a grande repercussão em torno dos boatos sobre a veneração ao Boi Mansinho, provocando a ira das autoridades políticas, da região do Cariri, que já não viam com bons olhos o modo de vida da comunidade. Logo, começaram a acusar o beato de promover o fanatismo, por um lado, e de ser herege, por outro. Para eles, o

comportamento dos habitantes do Caldeirão com relação ao boi era uma desordem. Eles, numa visão restrita, não conseguem alcançar a ordem simbólica contida no tratamento dado ao animal pelos sertanejos que representam o viver, o morrer, a devoção, a força, a resistência, o trabalho, o sacrifício. O boi morre para que o povo possa viver.

Então, diante de uma visão que só enxerga pessoas fanáticas e heréticas, Floro Bartolomeu, político importante da época, decide agir, tendo em vista que ele também já estava muito incomodado com a situação. Ele se apresenta como autoridade e avisa que vem buscar o que é seu. Nesse momento, os brincantes aparecem cantando e declaram que a autoridade política vem trazer “horror e guerra”:

Floro: Alto lá, que aqui chegou
Dom Floro Bartolomeu.
Com toda autoridade,
Vim buscar o que é meu.
No Juazeiro do Norte
Quem manda agora sou eu.

Brincantes: (*Cantam*)
Já chegou, chegou, chegou
Já chegou a Besta-Fera
Com seus quatro Capas-Verdes
Espalhando horror e guerra (BARROSO, 2003, p. 65).

Floro é considerado a Besta-Fera pelos brincantes. Figura inserida no sertão nordestino, desde os tempos coloniais por colonizadores e missionários portugueses, foi difundida no campesinato rural do Nordeste junto do folclore, das crenças e das profecias apocalípticas. É a conhecida besta do apocalipse. Unida às tradições folclóricas do mundo rural nordestino agrega traços próprios da imaginação popular:

De cavalo mastodôntico alado com olhos de fogo ao envoltório humano do diabo encoberto, ela perseguia os sonhos dos viventes, habitava a fantasia das crianças e causava medo e pavor. Sua manifestação no mundo sinalizaria a iminência do Fim das Eras e seria uma prova irrefutável de que o divino juiz estaria voltando para julgar os pecadores no grande ordálio. Transmitida entre os grupos rurais pela tradição oral e jogando com a flexibilidade plástica de sua aparência, a ideia da besta escatológica não era uma imagem pronta e acabada, mas estava sempre sendo (re)feita num movimento contínuo do simbólico e da história (SANTOS, 2014, p. 103).

Essa figura lendária também se confunde com a imagem da besta-fera que os sertanejos falavam ter sido profetizada pelo Padre Cícero. No contexto do auto, a besta-fera ganha uma nova imagem. Em conformidade com o movimento histórico, ela representa as oligarquias e o Estado brasileiro com suas ações violentas e repressoras. O povo do Caldeirão está prestes a viver uma experiência realmente apocalíptica.

Todavia, diante da presença da Besta-Fera, no caso Floro, o Beato não se retrai. Ele se apresenta. Porém, o político o ignora e pergunta, pela primeira vez, com quem está falando. José Lourenço responde:

Beato: O senhor está falando
Com o beato que chegou.

Lourenço, da Baixa d'Anta,
Que também chamam José,
preto, alto e desilustre,
incapaz de estar de pé
diante vossa presença (BARROSO, 2011, p. 66).

Floro continua ignorando o beato. Pergunta, por mais duas vezes, com quem está falando. Ele já começa o diálogo abusando da sua posição privilegiada. Despreza a voz do outro. Todavia, José Lourenço insiste em responder:

Floro: Mas me diga com quem é,
Mesmo que estou falando?

Beato: Com o Beto José
Com o beato que chegou.
Alto, preto e desilustre
Incapaz de estar de pé! (BARROSO, 2011, p. 66)

Após terceira resposta do Beato, Floro imediatamente lhe dá voz de prisão:

Floro: Pois, negro, você está preso,
Porque não sabe quem é! (BARROSO, 2011, p. 66)

José Lourenço caiu “nos laços da Besta-Fera”. A acusação referia-se a sua liderança em uma comunidade considerada anarquista e subversiva pelo modo como viviam social, econômica e religiosamente. Com o Beato preso, faltava resolver ainda a situação do Boi Mansinho. Floro se apressou para dar um fim ao boi. Matou publicamente o animal considerado, por ele, o estandarte da heresia:

Brincantes: (*Cantam*)
Corre, corre, Boi Mansinho.
Vai em busca de guarida.
Valei-nos Padrinho Cícero
Essa espada é bem comprida.

Floro: Na ponta do meu facão,
O tal boi santo morreu.
Nos limites dessa terra,
Quem faz milagre, sou eu (BARROSO, 2003, p. 68)

Morre Boi Mansinho, o primeiro evento trágico para a comunidade do Caldeirão, em torno da alegoria de bumba-meu-boi. A sua morte também é trágica por expressar um

conjunto de símbolos e de crenças de uma comunidade que são apagados violentamente. Além do boi, morre parte da integração entre homem, religiosidade e bens da natureza.

Com efeito, Floro, representante do “Brasil oficial”, matou também uma figura simbólica forte do povo do Caldeirão, representante do “Brasil real”, prenúncio de outros acontecimentos que os aguardava porque, em pouco tempo, outras bestas-feras virão para supostamente dissolver a desordem e estabelecer a ordem.

Dessa maneira, o trágico no *Auto do Caldeirão* não está na forma artística da tragédia, enquanto gênero, e, sim, no embate entre a resistência do “Brasil real” e a opressão do “Brasil oficial” sedimentado na contradição que não se pode conciliar, conjecturando a tragicidade que ainda está por vir no sítio do Caldeirão.

Nessa perspectiva, o texto teatral barrosiano contém a experiência trágica moderna que, conforme Williams, “atrai as crenças e as tensões fundamentais de um período” (WILLIAMS, 2002, p. 69) e “por meio dela compreendemos mais a fundo o contorno e a conformação de uma cultura específica” (WILLIAMS, 2002, p. 69). No auto, observa-se uma estrutura histórica e cultural no Brasil, de ressonância trágica devido à exploração, à escravidão, à ditadura, ao subdesenvolvimento, à negação de direitos, à desigualdade, ao silenciamento de vozes.

Portanto, no *Auto do Caldeirão* estabelece-se uma relação entre experiência histórica, política, social e trágica, pois, segundo Williams “o sentido trágico é sempre cultural e historicamente condicionado” (WILLIAMS, 2002, p. 77), isto é, retrata um conflito que não é mera fatalidade do destino, ou acidente, mas a consequência de atos feitos pelos homens. São eles que provocam o inexplicável, com sua intervenção, e não mais os deuses.

Dessa forma, a tragicidade moderna do auto também é construída através dos acontecimentos históricos, como a morte do Padre Cícero, segundo momento que delinea o trágico na trajetória do Caldeirão. O sacerdote, também considerado uma autoridade, protegia o Beato e os membros da comunidade da perseguição dos políticos e dos latifundiários da região. Sem o Padrinho Cícero, os camponeses do Caldeirão se sentem desalentados.

A sua morte possibilitou as condições necessárias para que as forças opressoras do “Brasil oficial” tivessem mais liberdade e meios para estruturar um plano de ataque ofensivo contra os moradores do Caldeirão, ou seja, os representantes do “Brasil real”, como podemos observar na Cena V ao apresentar a repercussão da morte do padre com o anúncio do Apresentador e o diálogo entre o Bispo, a Vicença Beata e o Deputado:

Apresentador: Mal Meu Padrinho morreu,
Depressa, as autoridades
Trataram de disputar
Seus bens e propriedades,
Coisas que o povo lhe dava
Para fazer caridade.

Vicença: Seu Bispo me dê licença
Mas ouvir na mercearia
Que o Beato vai pedir
Por toda benfeitoria
Que fez lá no Caldeirão
Indenização um dia.

Bispo: Indenização de que!?
Êita que negro atrevido!

Deputado: Deixe comigo, Seu Bispo.
A negro não dê ouvido.
Do Caldeirão, esse negro
Vai ter que sair corrido.

Vicença: Mas Seu Bispo, o Caldeirão
É hoje quase cidade.
São mais de cinco mil almas
Convivendo em irmandade.

Deputado: Então eu boto a polícia
E ele corre de verdade.

Vicença: Depois que morreu o padre,
Ao Caldeirão, todo dia
Chega gente em romaria.

Deputado: Dou um fim nessa anarquia.
Boto tropa, bombardeio,
Chega de tanta folia. (BARROSO, 2011, p. 82-85).

Com a declaração do Deputado de que a “folia” do Caldeirão vai acabar, com “tropa” e “bombardeio”, a tragicidade anunciada com imagens apocalípticas vai se ampliar no enredo da peça, como anuncia o Coro de Romeiros na Cena VI:

Coro do Romeiros: Já chegou o tempo das víboras
Estação da Besta-Fera
A tormenta da agonia
O terror do fim da era.
Já chegou o tempo do fogo
Crepitando sobre a terra.
Acudí, povo romeiro,
Que a morte nos espera (BARROSO, 2003, p. 87).

A Besta-Fera voltou. Agora ela vem com maior poder de destruição. Chegou o tempo do embate final, entre a comunidade e as forças do Estado, que não consiste na questão da morte, ou de concepções de mundo distintas, mas em um conflito inconciliável que se estabelece entre ordem e desordem, fundamentando a experiência trágica moderna,

na peça, ao mostrar as feridas sempre abertas, entre o “Brasil real” e o “Brasil oficial”, que são oriundas das contradições existentes da sociedade brasileira.

Logo, na Cena VIII, a Besta-Fera, como o poder das autoridades públicas, define como será a invasão à comunidade. Considerados bandidos, comunistas, loucos, fanáticos, pelas elites do Estado, seus representantes subvertem a experiência do Caldeirão para enquadrá-la na sua visão fechada e autoritária. Aqueles que são a ordem precisam acabar com a suposta desordem, ou seja, o modo de vida igualitário do Sítio do Caldeirão que prejudicava os grandes latifúndios no recrutamento de mão de obra, dificultando a manutenção do seu sistema econômico. Entretanto, o papel do Estado é contraditório em si mesmo, porque ele deseja ordenar socialmente o que já está em ordem.

Dessa contradição surgem os conflitos, então, para realizar a suposta ordem, busca-se desqualificar as tentativas de construção social autônomas do povo do Caldeirão, considerado fora da ordem, e destrói-se a estrutura organizativa dos camponeses do sertão. Criam-se falsos cenários para que o Beato e sua comunidade sejam vistos como promotores da desordem e, assim, justificar as ações infundadas de morte e violência, mantendo a imagem do Estado de defensor da ordem, como se observa na conversa, no Palácio do Governo, entre o Interventor e o Zé Bezerra, tenente do exército, comandante da primeira operação de invasão ao sítio do Caldeirão:

Interventor: [...]
O governo é soberano
Pra dirigir a nação.
À plebe cabe cumprir
O que manda a direção.

Zé Bezerra: O Beato é uma farsante.
Do governo inimigo.
Pra ordem constituída
O Caldeirão é perigo.
Basta o senhor ordenar
Vou lá mato e persigo (BARROSO, 2003, p. 93; 95).

Segundo Williams (2002), as questões de ordem e desordem sociais são princípios que comandam as diversas experiências trágicas na modernidade. A desordem é o fio condutor das brutalidades que desestruturam a sociedade e tornam as relações humanas e sociais caóticas, pois:

Na tragédia, de modo específico, a criação da ordem está diretamente relacionada à ocorrência da desordem, por meio da qual a ação se move. [...] A relação entre ordem e desordem é direta. Há uma evidente variação na natureza da desordem trágica. Ela pode ser o orgulho do homem confrontado

com a natureza das coisas ou uma desordem mais geral que o homem busca superar (WILLIAMS, 2002, p. 77).

A partir da ordem e da desordem como regentes das atuais experiências trágicas, Williams relaciona a tragédia moderna com a revolução, enquanto crise ou conflito, como forma de expor a desordem por meio da experiência, a fim de compreender o caos advindo da desordem e, dessa maneira, enxergar resoluções para estabelecer a ordem.

De acordo com o crítico inglês, a preocupação com a ordenação do mundo nos tempos modernos se expressa pela tematização dos conflitos sociais, da guerra e da revolução. Portanto, o trágico moderno reflete a preocupação, na contemporaneidade, com a desordem, a violência, causadoras de comoção na sociedade. Assim sendo, a ação trágica já não representa o embate entre o indivíduo e os deuses, ou entre o indivíduo e as instituições, mas manifesta-o no confronto com outros indivíduos.

No caso do Caldeirão, são os homens do Estado e da elite agrária cearense contra os camponeses. Nessa luta, de forças desiguais, matar parece ser a única solução para os representantes estatais da ordem como se evidencia no diálogo, ainda no Palácio do Governo, entre o Interventor e o Zé Bezerra:

Interventor: É por isso que eu digo:
Governar é para elite.
A massa comum necessita
de alguém que ordens lhe dite
Antes que em um buraco
A louca se precipite.

Zé Bezerra: Não se engane. Interventor,
Porque foi advertido:
Só se extingue o banditismo
Sem dó, matando o bandido.
São fanáticos, senhor,
Bandos de loucos varridos.
Comedores de crianças
Em romeiros travestidos (BARROSO, 2003, p. 94).

No enalço da morte, Zé Bezerra encaminhou-se ao sítio do Caldeirão para realizar a invasão autorizada pelo governo cearense. Com o apoio do exército e da polícia, tudo foi preparado tendo em vista uma guerra. Entretanto, o povo surpreendeu o comandante da operação ao resistir à sua chegada. Com as armas da fé e da oração, os romeiros do Caldeirão soltam a voz para defender-se, como é relatado na Cena IX:

Apresentador: E lá foi Zé Bezerra
Invadir o Caldeirão
Levando tropa de choque
Rifle, fuzil e canhão.
Mas teve grande surpresa

No momento da invasão.

Coro de romeiros: Minha Pedra cristalina
Que no mar tem sua guarda
Defendei-me da batina
Que se junta com a farda.

Treme a terra aos solavancos
Antes que vire um jardim
Que tremam meus inimigos
Quando olharem para mim.

Ó manto da Mãe das Dores
Traga meu corpo fechado
Em nome das cinco chagas
De Jesus crucificado.

Que bala não me atinja
Nem penetre a espada
Aos sete gritos da Besta
Eu tenha a boca trancada.

Zé Bezerra: Calem a matraca, bando
De cabras excomungados.
Aqui tem bala pra matar
Dez covis de condenados.
Batam palmas que aí vem
O Chefe dos Delegados.
O Capitão da Polícia
Do Exército, a Excelência (BARROSO, 2011, p. 97-98)

O Chefe de Polícia junto com o Zé Bezerra age com ameaças e violência. Pede a todos que partam do sítio rapidamente. Mais uma vez, os moradores do sítio resistem. Afirmam que o Caldeirão é a casa deles. Lugar que os acolheu quando não tinham onde morar e os libertou da fome espalhada pelos caminhos do sertão. Diante da resistência, a linguagem e a ação das autoridades ficam mais violentas para mostrar quem domina a situação:

Chefe de Polícia: Se não querem os senhores
Comigo colaborar
Vou deixar o Zé Bezerra
Resolver esta parada.
[...]

Zé Bezerra: Comigo é na facada
Na bala e na cacetada.
Deita no chão todo mundo
Gente ruim é na porrada.
[...]
Deita cambada de peste
Pra todo mundo morrer.
Meto bala no primeiro
Que me desobedecer (BARROSO, 2011, p. 102)

No entanto, o Chefe de Polícia desiste do uso do armamento. Ele fala para o Zé Bezerra largá-lo. Depois, pede que as armas existentes no Caldeirão sejam entregues. Isafas, ajudante do Beato na gestão do sítio, diz que a comunidade só possui ferramentas para o trabalho nas oficinas. Mesmo assim os instrumentos de trabalho são recolhidos pela autoridade policial que decide colocar fogo nas casas do Caldeirão.

No meio da confusão, com a ajuda de integrantes da comunidade, José Lourenço consegue fugir para Serra do Araripe. Quando se percebe a ausência dele, Zé Bezerra diz para o Chefe de Polícia:

Zé Bezerra: E aquele negro safado,
Vai escapar, Capitão?

Chefe de Polícia: Primeiro, faz-se a limpeza
Deste sujo Caldeirão,
Depois se toma o caminho
Pra perseguir o fujão.

Zé Bezerra: Já não espero o momento
De pôr a mão no Beato.
De lhe cortar a cabeça,
De lhe arrancar o fato.
Fugir das autoridades
É, do negro, um desacato (BARROSO, 2011, p. 104)

Percebe-se nas atitudes e falas do Chefe de Polícia e do Zé Bezerra, que a sociedade brasileira moldada pela dominação, pela exploração, pela opressão, e acondicionada pela linguagem da violência, do preconceito, da anulação da alteridade, ressoa o trágico na sua própria estrutura.

Por isso, o *Auto do Caldeirão* pode ser considerada, conforme concepção de Williams, uma tragédia social na modernidade: “homens arruinados pelo poder e pela fome; uma civilização destruída ou destruindo-se a si mesma” (WILLIAMS, 2002, p. 161). Desse ponto de vista, a peça, também como registro histórico, revela que a experiência do Caldeirão é trágica não somente pela perseguição violenta a um povo que vivia intensamente sua religiosidade, suas crenças, e buscava melhores condições de vida, mas pelo fato de o trágico ser estrutural nas condições culturais e históricas da sociedade brasileira ao longo da sua formação. Causando, portanto, uma desordem que comove e provoca perplexidade. Assim sendo, de acordo com o estudioso inglês, “a ação trágica não é, no seu sentido mais profundo, a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem” (WILLIAMS, 2002, p. 114).

Na tentativa de solucionar a desordem gerada pelas autoridades, que paradoxalmente deveria promover a ordem, e inconformados com a invasão ao Caldeirão, Severino — que não vivia no sítio, pois exercia a tarefa de divulgar a vida no Caldeirão pelo sertão nordestino — e Marina — professora que se juntou à comunidade para alfabetizar as crianças — decidem lutar pelo povo sertanejo e romeiro. O Beato não concorda com a decisão deles:

Beato: Paciência, Severino,
Pra isso existe a Justiça
Os homens são poderosos
O Governo não se atíça.
Você não mede o veneno,
Nem a força da cobiça.

Severino: Na Justiça não confie
Tanto, meu santo Beato.
Na verdade, pouco enxerga
Mas não é cega de fato
Pois se ao rico protege
Ao pobre joga no mato.
[...]

Beato: Eu não fico, Severino,
Vou procurar outra terra.
Meu Padrinho aconselhou:
Se lhe perseguirem corra,
Com toda a força do pé.
Não deixe que ninguém morra.
E quem quiser vir comigo
Que da pressa se socorra.

[...]

Severino: Um dia, o homem precisa
Parar de viver fugindo.
Eu fico, José Lourenço
Pela serra resistindo.
Feito uma onça acuada
Pela justiça punindo (BARROSO, 2011, p. 106-107).

Diante dos fatos, Severino e Marina também entram no processo de desordem iniciado pelo Estado, pois, conforme diz Williams, “a única consciência que parece adequada em nosso mundo é então uma exposição à desordem real. A única ação que pode ser bem-vinda é, na verdade, uma participação na desordem, como um modo de pôr fim a ela” (WILLIAMS, 2002, p. 111).

Na tentativa de acabar com a desordem e estabelecer a ordem perdida entre o povo sertanejo, habitante do Caldeirão, Severino e Marina preparam uma emboscada para atrair o Zé Bezerra. Ele cai na armadilha. Depara-se com Severino, Marina e os romeiros. De um lado, o representante da ordem e do Estado, do outro, os representantes dos

camponeses desordeiros. Nesse enfrentamento, Zé Bezerra morre, causando mais conflito e a “desordem trágica determinante”.

As autoridades políticas e militares não toleram a morte de Zé Bezerra. Por céu e terra, decidem invadir novamente o sítio do Caldeirão. É um verdadeiro fim do mundo. É o retorno da Besta-Fera com força mortal:

Apresentador: Morreu Tenente Bezerra
Nas mãos do povo romeiro.
Daí então a polícia
Armou um plano certo,
Para vingar a sua morte
Com avião bombardeio.

Invadiu a serra inteira,
Prendeu gente e espancou...
Com metralha tiroteio
Muita munição gastou.
Segundo contam na serra
Mais de mil ela matou.

Mas não prendeu o Beato.
Muito menos Severino,
Que fugiu para a Bahia,
Sem se saber o destino,
Junto com sua romeirada,
Homem, mulher e menino.

Quem não fugiu foi detido,
Pela Polícia foi preso.
Sofreu nas mãos dos soldados,
Feito num inverno aceso,
Que torturavam sem dó
O cidadão indefeso.

[...]

Mulher: Botando pelas narinas
Bala e fogo, a Besta-Fera
Laçou seus aviões
Bombas mortais sobre a serra
Enquanto metralhadoras
Avançavam pela terra (BARROSO, 2011, p. 112-114)

Segundo o Chefe de Polícia, os responsáveis pela morte de Zé Bezerra serão capturados, pois a Pátria também quer vingar-se pela perda do seu tenente:

Chefe de Polícia: A Pátria exige vingança
Contra o crime praticado.
O Capitão Zé Bezerra
Foi herói sacrificado
Pelo Brasil deu a vida
Naquele sujo atentado.

Mas será recompensado
Quem prender o tal bandido.

Todo o Brasil se levanta
Feito um homem só, unido,
Pra lavar com sangue a honra
Do Tenente destemido.

Sargento: Isso é mais que merecido!
Salve a Pátria brasileira,
O Exército e a Polícia,
Que viva a nossa bandeira!
Guerra contra o fanatismo
Dessa suja cabroeira (BARROSO, 2011, p. 117)

Com um discurso enaltecedor no qual Zé Bezerra é herói e defensor da pátria, observa-se que o Estado, o “Brasil oficial”, está numa guerra contra os sertanejos, homens e mulheres do campo, o “Brasil real”, e seu chamado fanatismo. Desse modo, revela-se a contradição, geradora de conflito e tragicidade, em que se encontra a Pátria. Ela deseja ordenar provocando desordem por meio de violência, expulsão, prisão, morte. Depois o que está supostamente desordenado, o Caldeirão, na realidade, tem um ordenamento próprio que está na direção oposta daquilo que o Estado compreende com relação à distribuição de renda justa, à ordem e ao progresso. Assim, como diz Williams (2002):

[...] a relação entre tragédia e ordem é dinâmica. A ação trágica tem suas raízes em uma desordem que, de fato, numa etapa específica, pode parecer ter a sua própria estabilidade. Mas todo o conjunto de forças reais se engaja na ação, de forma tal que a desordem subjacente se torna terrível e aparente de um modo francamente trágico (WILLIAMS, 2002, p. 94)

O “Brasil real” não teve mais força para resistir à força violenta do “Brasil oficial”. Poucos sobreviveram para contar os fatos trágicos ocorridos no Sítio do Caldeirão. Nesse embate derradeiro, a experiência trágica revela que “a violência e a desordem são, a um só tempo, instituições e atos” (WILLIAMS, 2002, p. 93).

Não houve revolução, no sentido atribuído por Williams “como conflito crítico e resolução de forças” (WILLIAMS, 2002, p. 93), mas um massacre. Os habitantes do Caldeirão não tinham armas. O seu meio de proteção, diante do armamento, encontrava-se na sua própria resistência de não desistir daquele lugar que lhes proporcionava um modo de viver digno. Contudo, não puderam mais resistir diante de bombas e balas. Mais uma vez, eles não tiveram chance de defesa. A eles foi imposto o silenciamento das suas vozes e das suas vidas.

O tempo passa. A última cena da peça se situa no cemitério, em Juazeiro do Norte, dez anos após o massacre. Nesse momento final, há um encontro dos sobreviventes. O

Apresentador e Bernardino, um dos sobreviventes, aparecem para encerrar o espetáculo, ao relatar para um coveiro o que havia acontecido com o povo do Caldeirão:

Apresentador: Quem ficou morreu por via
Aquele sargento maluco.
Outros foram pra Bahia,
Muitos para Pernambuco,
Fugindo da cercania,
Pra não morrer no trabuco.

Distante, recomeçaram,
No meio da multidão,
A luta do povo pobre
Por terra, trabalho e pão,
Inspirados no exemplo
Do sítio do Caldeirão.
Porém, dez anos depois
No Juazeiro do Norte

Encontrou-se aquela gente
Que de escapar teve a sorte.
Foi um encontro feliz
Embora em torno da morte.

Com um sinistro coveiro
Conversava Bernardino,
Um antigo morador
Daquele lugar divino,
Sobre o Sítio do Caldeirão

E, do seu povo, o destino (BARROSO, 2011, p. 119-120)

Um destino trágico que se realiza pela verificação da impossibilidade de conciliação de dois Brasis que são pares antitéticos. Nessa antítese, ecoa uma experiência trágica coletiva, que se funda na tentativa de resistência do povo e na desordem presente na composição interna da sociedade brasileira que provoca desigualdade, opressão, e mantém o embate social e político constante. Inclusive ela faz parte da longa lista de lutas da história brasileira. Diferentemente da imagem oficial que o país gosta de apresentar para si mesmo e para o mundo, por dentro e por fora, a história brasileira está mais perto de uma tragédia constituída de guerras, conflitos, práticas de violência, mas, sobretudo, de silenciamentos de vozes, de alteridades apagadas, de símbolos destituídos, de esquecimentos, de relatos de um único lado da história.

Nessa perspectiva, as palavras de Williams para abordar a questão das lutas por transformação social ao redor do mundo, também se adequam perfeitamente a experiência vivida pela comunidade do Caldeirão:

É impossível olhar para essa história real e ainda ativa sem uma ampla sensação de tragédia: não apenas porque a desordem é tão difundida e intolerável que, por meio de ação e reação ela forçosamente se imiscui em nossas vidas, onde quer que estejamos; mas também porque, em qualquer avaliação provável, compreendemos tão pouco o processo que continuamente contribuimos para a desordem (WILLIAMS, 2002, p. 110).

Trágico e história se vinculam no auto barroiano evidenciando que o trágico na sua dimensão coletiva nos ajuda a compreender “os significados mais profundos de uma cultura” (WILLIAMS, 2002, p. 82) e a reconhecer as alteridades presentes na nossa cultura.

Desse modo, ao resgatar a história passada no Sítio do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto por meio de um auto, com personagens da cultura popular nordestina, em um contexto de abertura democrática do país, Barroso mostra que conquistas são lentas, difíceis de conseguir e podem se perder facilmente, por isso, a importância de trazer para o centro do palco lutas esquecidas, ou não apreciadas, pelo “Brasil oficial” como forma de conscientização e conhecimentos dos reais quadros que formam a história brasileira.

Nesse sentido, o conjunto de ações e de relações, formado por escolhas e decisões humanas, no desfecho do auto, diz respeito não a um único homem, mas a uma sociedade, e revela “uma desordem específica e atroz” (WILLIAMS, 2002, p. 78): a opressão e a morte violenta de centenas de pessoas.

A história do Caldeirão é ainda mais trágica por tratar de homens e mulheres reais que para viverem uma vida digna precisam passar por um conflito violento. Como salienta Williams é o homem “essencialmente coibido e, na sua realidade dividida, hostil a si mesmo enquanto vive em sociedade; está lacerado por contradições intoleráveis numa condição na qual impera um absurdo essencial” (WILLIAMS, 2002, p. 245).

Por fim, a experiência trágica do Caldeirão abre caminhos de reflexão sobre as convenções, as instituições e relações sociais, apresentando uma parte da história que coloca em questão os conflitos e as ambivalências próprias da realidade brasileira.

Nesse sentido, o trágico marcado pelo embate extremo, no *Auto do Caldeirão*, representa um modo de ver a resistência de um povo e a ferida, ainda viva, entre dois Brasis, que, como no tempo de Antônio Conselheiro, continua dividido e dilacerado marcado pela ordem e a desordem que ecoa o trágico em uma sociedade construída com pilares patriarcais, resistente às mudanças, como veremos na peça *Vaqueiros* que será analisada no próximo capítulo.

CAPÍTULO 4

VAQUEIROS: UMA TRAGÉDIA MODERNA

*Nestes sertões de cercados e suplícios
Ânsias de amor, sofrimentos e litígios [...].*

Oswald Barroso.

4. Vaqueiro: um emblema do sertão

Escrita em 1999, dezoito anos após o *Auto do Caldeirão*, a peça *Vaqueiros* pertence ao segundo ciclo da dramaturgia barrosiana. Nesta fase, final do século XX, temos um outro contexto no qual a intolerância do poder e da opressão não está restrita ao domínio do Estado, mas se estende pelas diversas esferas da vida social, materializando-se, por exemplo, como podemos observar em *Vaqueiros*, nas relações entre marido e mulher numa sociedade, como a do sertão nordestino, com fortes resíduos do patriarcado.

Assim como no *Auto do Caldeirão*, abordado no capítulo anterior, a figura do boi continua presente em *Vaqueiros*. Mas, ela entra em cena por meio de uma vaqueira para apresentar as transformações sociais modernas — incluindo aquelas que envolvem o papel da mulher — que também alcançam a vida sertaneja, causando tensão entre o velho e o novo.

A inspiração para a elaboração da peça, considerada uma tragédia moderna por Oswald Barroso, surgiu primeiramente de uma vasta pesquisa realizada pelo dramaturgo, em quatro municípios do interior cearense, sobre a figura do vaqueiro, seu modo de vida, sua cultura, seu ofício, sua representação no universo sertanejo, para a ampliação do acervo do Memorial da Cultura Popular localizado no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza.

Na cultura e no imaginário popular do sertão nordestino, o vaqueiro e sua representação são emblemáticos. Ele é visto na “cultura específica” do sertão como “guerreiro encourado”, “filho rude da caatinga”, a sua figura faz parte da sociedade sertaneja desde a infância e dá contorno às manifestações populares, como o bumba-meu-boi, os reisados, o teatro de bonecos, o cordel e os contos tradicionais: “Nas cantorias e repentes, nos aboios versejados e, até mesmo, nos terreiros de catimbó e macumba, ele é

o herói corajoso que vence o barbatão e conquista o amor da Sinhazinha” (BARROSO, 2019, p. 214).

Desse modo, o vaqueiro é uma figura primordial na vida, na cultura e na imaginação da sociedade sertaneja. Por meio dele, abrangeu-se terras e constituiu-se o *modus operandi* da sociedade sertaneja:

[...] Foi ele a personagem central da chamada civilização do couro, baseada na pecuária, ciclo econômico que dominou todo o Ceará colonial. Sob sua liderança, à frente dos rebanhos de gado, deu-se a ocupação de nosso território e estruturou-se sua organização social. [...] povoou a infância de nossa sociedade e marcou seu imaginário (BARROSO, s/d.)²⁰

Portanto, considerado uma figura importante do denominado “Ciclo do Couro”, o vaqueiro personifica a liberdade, a coragem, a valentia, a força, a resistência, o heroísmo, o despojamento do homem sertanejo, a vivência em ambientes rudes e secos. Por isso, como diz Barroso (2019), “caboclo quase índio, mais branco que negro, mais índio que branco, senhor do gado e das lonjuras, montado em seu cavalo, acompanhado de seu cachorro, vestido em seu gibão de couro, o vaqueiro é o cavaleiro do sertão” (BARROSO, 2019, p. 204).

Vestido com sua armadura, o gibão, o vaqueiro é o responsável pelo cuidado dos bois e dos seus novilhos: “Guardião e curandeiro, cabe a ele dominar e proteger o gado, seu companheiro inseparável, de quem conhece o rastro, o som do chocalho e chama pelo nome” (BARROSO, 2019, p. 204). Reverencia e respeita profundamente o animal, pois dele se origina o seu trabalho e o seu alimento, isto é, a sua fonte de vida. É uma relação harmoniosa, zelosa, entre o animal, símbolo da natureza, o homem e o trabalho.

O vaqueiro é o “herói dissimulado” do povo sertanejo. Sua labuta diária com os bois, no sertão adentro, começa cedo, no alvorecer do dia:

[...] tirando leite das vacas, desmamando bezerros, apartando gado. Depois de uma merenda ligeira, põem-se ao campo, na persiga do gado tresmalhado. Leva alimentação originária do próprio gado ou de alguma criação, queijo e carne seca, complementados com rapadura e a água da borracha. De tarde, volta com algumas reses, ainda sol claro, para novos afazeres no curral, talvez a cura de uma bicheira ou o “benefício” de uma castração (BARROSO, s./d.)²¹

O “cavaleiro do sertão” também possui a responsabilidade de marcar o boi com o ferro. Por isso, a importância do ferreiro e da sua oficina que antigamente ficava

²⁰ Esse trecho foi retirado do folder de exposição *Vaqueiro*, organizada pelo dramaturgo Oswald Barroso.

²¹ *Idem*.

localizada na própria fazenda. As marcas de ferrar indicam a qual família pertence o gado e ali desenha-se uma tradição familiar sertaneja e a arte da heráldica. Isto é, o boi, com sua marca, nomeia famílias, propriedades, indica domínios, posses, ocupações e o poder das elites no sertão nordestino. Assim, as letras e desenhos compostos a ferro e fogo assinala posições sociais, desde o tempo dos colonizadores portugueses, simbolizando quem domina e quem é dominado.

Além de lidar com o ferro e o fogo, o vaqueiro precisa sangrar o boi. Ele tem a atribuição de abater o boi para usar a carne e o couro presente desde a sua indumentária até os móveis da casa. Dessa maneira, o vaqueiro não vive somente das glórias do seu título de “herói dissimulado”, mas entre as contradições do seu ofício que lhe provocam uma grande dor e o marcam, de forma indelével, no corpo e na alma com ferro, fogo e sangue.

Apesar de obedecer aquilo que seu trabalho exige ao ferrar o boi, ou matá-lo, ao realizar essas funções parece que o vaqueiro fere também algo da sua identidade, da sua conexão com o seu lugar de ser e estar no mundo, tendo em vista que na sua vida e relação com o boi há um universo de símbolos e valores que constituem a sua própria existência.

Por isso, de acordo com Barroso (2014), o vaqueiro vive “um drama quase trágico.” Simultaneamente ele é herói e algoz. Vive uma contradição que se encontra na essência da sua condição de homem e de vaqueiro, conseqüentemente, um já não se distingue do outro. Ambos são um único ser, ou seja, uma única identidade. Parece que é desse “drama quase trágico” envolvendo o ofício de vaqueiro, que surgem os folguedos e as manifestações populares em torno do boi como um modo lúdico de lidar com os paradoxos e a dor existente e permanente no seu ofício.

Nas brincadeiras com o boi presentes nos reisados, no bumba-meu-boi, no teatro de bonecos, a figura do vaqueiro ganha destaque pela sua astúcia e pela sua molecagem e não pelo seu heroísmo. Nas manifestações populares, o boi representa resistência, força, encantamento e o vaqueiro é o “ícone da lealdade e da bravura” (BARROSO, 2019, p. 214). Isso o torna tema de tantas narrativas e versos nos caminhos do sertão:

Notável artesão do couro, seu modo de ser nômade e despojado, seu apego à liberdade, sua imaginação inventiva e fantasiosa foram incorporadas definitivamente à índole de nossa gente. Dele descendem o cangaceiro, o beato e o cantador de viola. Herói do semiárido, sua legenda virou romance e cantoria no universo simbólico sertanejo (BARROSO).²²

²² Trecho retirado do folder de divulgação da exposição *Vaqueiros*, organizada pelo dramaturgo Oswald Barroso.

Contudo, com as mudanças de época, principalmente com o advento da modernidade, transformaram o modo de viver do herói do sertão e a sua relação com o seu ofício. A divisão das grandes propriedades, a chegada das relações capitalistas no sertão, a tecnologia, a expansão da pecuária e da criação extensiva, a diminuição da flora e da fauna nativa foram fatores que provocaram transformações no ofício de vaqueiro e na vida do sertão:

[...] O uso de “mangas” para o pastejo e de resíduos industrializados possibilitou a criação das reses em cercado. Transformou-se a lida do vaqueiro. Já são poucas as ocasiões em que ele precisa enfrentar o mato espinhoso em perseguição da rês. A derrubada do boi refugiou-se na prática esportiva das vaquejadas. O vaqueiro já não ganha um quarto dos bezerros nascidos, o que lhe proporcionava tornar-se um dia fazendeiro. Hoje ele é um assalariado como outro qualquer, e sua possibilidade de ascensão social é quase impossível. (BARROSO, folder exposição Vaqueiros).

A situação do vaqueiro degradou-se. Antes considerado um trabalhador importante, no contexto rural do sertão, hoje o vaqueiro já não se diferencia de outros trabalhadores: “Com obrigações demais e direito de menos, não tem hora para iniciar ou terminar o serviço, a não ser a determinada pela vontade do patrão” (BARROSO, 2019, p. 215).

Já não existe mais, como antigamente, a relação de dependência, de amizade e de lealdade entre vaqueiro e o proprietário da terra. Logo, conseqüentemente, desaparecem os laços de compadrio e afetividade que permeiam o labor do vaqueiro. Desse modo, conforme Barroso, o vaqueiro:

já não é considerado pelo patrão gente de sua responsabilidade. Sua obrigação para com ele acaba com o pagamento do salário. [...] Nas travessias com o gado, foi substituído pelo caminhão. Pouco se liga à terra, ao gado, à fazenda e ao patrão. Seu nomadismo por vocação, tornou-se uma imposição do meio social” (BARROSO, 2019, p. 214-215).

Excluído do seu próprio meio pelas novas relações trabalhistas, o vaqueiro tornou-se uma figura periférica socialmente com as mudanças ocorridas em sua profissão. Contudo, mesmo sendo visto hoje em dia “como um nobre decadente” (BARROSO, 2019, p. 216) que passou “de pastor e cavaleiro do sertão a sedentário cuidador de gado” (BARROSO, 2019, p. 216), a sua figura emblemática, como valente guerreiro do sertão, permanece inalterável no imaginário da cultura popular nordestina. Nos cordéis, nos

repentes, nos espetáculos, nos folguedos, nos reisados, ele continua como “herói encourado, expressão máxima do ideal sertanejo” (BARROSO, 2019, p. 216).

Por isso, em contrapartida à desvalorização do vaqueiro e do seu ofício, na contemporaneidade, cresceu o sentido de pertencimento e de coletividade entre os vaqueiros, levando-os a unirem-se para defender e reivindicar pautas comuns. Com esse movimento, surgiram associações e eventos organizados para resgatar a importância do papel do vaqueiro e do seu trabalho na cultura e na sociedade sertaneja.

Assim também foi aberto um espaço, em uma profissão dominada por homens, para que a mulher pudesse trabalhar como vaqueira. Daí, surge Dona Dina, Mestre da Cultura do Ceará, que se tornou a primeira mulher a realizar a atividade de vaqueira em terras cearenses. Dina Maria Martins Lima²³ estava à frente do seu tempo ao buscar o seu lugar numa profissão predominantemente masculina. Foi responsável pela formação da Associação dos Vaqueiros, Aboiadores e Pequenos Criadores dos Sertões do Canindé, nos anos 1980, e veio a ser a primeira mulher presidente de uma associação de vaqueiros por seis mandatos.

Figura 24. Mestre Dina, primeira mulher vaqueira do Ceará



Fonte: portal Mapa cultural do Estado do Ceará.

Assim, a trajetória de Dona Dina foi a segunda fonte de inspiração para a criação dos personagens e do enredo que compõem a peça *Vaqueiros*. A partir da história da vida real de Dona Dina, símbolo da ruptura com o padrão existente na cultura vaqueira do sertão, e na figura do vaqueiro, como emblema sertanejo, Barroso escreveu a tragédia *Vaqueiros*, em 1991, a fim de refletir os conflitos advindos das transformações nas

²³ No site “Mapa cultural do Ceará, há uma página dedicada à Mestre Dina. Disponível em <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/11232/>. Acesso em: 3 nov. 2022.

convenções sociais, no papel da mulher e do homem, na sociedade sertaneja em tempos modernos.

Com essa reflexão, veremos, em *Vaqueiros*, o enfrentamento diante da estrutura social estabelecida que abre espaço para um novo modo de sentir, dentro dos limites da sociedade sertaneja, gerando a experiência trágica em uma família destruída, em seus relacionamentos mais íntimos, dilacerada pelos acontecimentos do passado, insensível ao outro, isolada em seus próprios sentimentos e pensamentos.

Desse modo, *Vaqueiros* pode ser considerada uma tragédia moderna não somente pelas questões sociais que a envolvem, mas também pela desordem no interior do próprio homem no seu sentir e no seu agir. É “o orgulho do homem confrontado com a natureza das coisas” (WILLIAMS, 2002, p. 77), com a sociedade, e com o seu próprio ser, causando a tragédia e a necessidade de se pensar uma nova ordem enquanto indivíduos sociais, relacionais e dialógicos.

4.1 *Vaqueiros*: ecos de uma tragédia moderna no sertão

Oswald Barroso, assim como vários escritores, criou uma tragédia, não da mesma forma daquela praticada na Grécia antiga, mas adaptada à realidade e às concepções do mundo moderno. É por esse caminho, adotado por muitos autores, na modernidade, que a filosofia do trágico também obtém impulso, fortalecendo cada vez mais o sentimento trágico na contemporaneidade:

As tragédias vivas do nosso próprio mundo não podem de maneira nenhuma ser assimiladas, ou seja, ser vistas à luz daqueles sentidos de antes; elas são, por mais dignas de pena que sejam, acidentais. Novos tipos de relação e novos tipos de lei, que estabeleçam vínculos com o nosso sofrimento presente e o interpretem, são as condições atuais da tragédia contemporânea. Mas enxergar novas relações e novas leis é também modificar a natureza da experiência e todo o complexo de atitudes e relações que dela dependem (WILLIAMS, 2002, p. 76)

Assim, ao optar por trilhar os caminhos do trágico em sua obra, Barroso expõe, por meio da peça *Vaqueiros*, que ele nomeou de tragédia moderna, algumas ideias do trágico moderno concebidas por Raymond Williams, como: a vinculação da tragédia moderna a determinados contextos sócio-históricos em mudança de época; a concepção do sentimento trágico a partir das mudanças na estrutura da sociedade; a vulnerabilidade de ser e estar no mundo; as limitações no sentir e no agir do ser humano; o choque entre

o velho e o novo, entre o presente e o passado, que tornam tragédias pessoais também tragédias sociais.

Dessa maneira, *Vaqueiros* possui, enquanto tragédia moderna, aspectos estéticos ligados a uma concepção de mundo bastante particularizada e a uma conjuntura específica. É por esse viés que lanço um olhar para a análise de *Vaqueiros*. Considerada uma tragédia no sentido clássico, ou seja, “não há tragédia sem a presença ameaçadora da morte” (GUMBRECHT, 2001, p. 11), é ao mesmo tempo “uma tragédia contemporânea e universal” localizada no sertão nordestino, como declarou o próprio dramaturgo:

[...] que problematiza as relações de gênero e denuncia uma moral arcaica e opressiva, que resiste às mudanças e paira feito uma maldição que circunda de sombras a vida de homens e mulheres. Daí nosso esforço em evidenciar, *Vaqueiros*, como um espetáculo que problematiza a condição humana, com respostas abertas e múltiplas possibilidades de leitura.²⁴

Permeada pelo sentimento trágico, *Vaqueiros* vai além das concepções formais e estruturantes que compõem uma tragédia. Trata-se da compreensão de que as temáticas contemporâneas relacionadas a pessoas comuns e marcadas pelo contexto histórico e local podem ser compreendidas como tragédia, corroborando a possibilidade de tragédia, ou experiência trágica, na modernidade/contemporaneidade, dando a ela uma estrutura de sentimento que, conforme Williams, é:

[...] ímpeto de energia viva, em homens que se apresentam como indivíduos, contra limites que tinham sido, anteriormente, dispostos em uma ordem segura, mas que agora, embora ainda presentes e ativos, são reconhecidos e nomeados de forma nova — questionados, fragmentados e também confundidos, como consequência de novas experiências e novas fontes de tragédia (WILLIAMS, 2002, p. 122).

Nesse sentido, *Vaqueiros* é uma tragédia que aborda questões que representam as mudanças de arquétipos sociais e culturais dentro de um núcleo familiar particular, com uma cultura própria, numa realidade específica: a sociedade sertaneja no final do século XX para o começo do século XXI.

Então, a partir da história da primeira mulher vaqueira do sertão, que poderia ser contada num folheto de cordel, ou cantada por repentistas, e do trabalho de pesquisa

²⁴ Trecho retirado do texto *Revelando os mecanismos de uma tragédia*, de autoria do dramaturgo, não publicado.

profundo sobre o universo do vaqueiro, Barroso criou os personagens e o enredo que compõem a trama de *Vaqueiros*. A peça pode ser considerada uma tragédia moderna com “perspectiva popular” ao inserir elementos das manifestações da cultura popular nordestina, como os folguedos, os reisados, os caretas, e ter como personagem principal uma mulher do povo que representa uma figura importante no universo sertanejo: o vaqueiro.

Portanto, *Vaqueiros* faz uma conjuntura na sua estrutura entre a tradição clássica da tragédia grega, elementos da cultura popular e temáticas contemporâneas referentes às mudanças sociais e culturais, no papel do homem e da mulher, e o conflito de uma família, com bases patriarcais, diante das mudanças de época.

Essa junção de fatores afasta de *Vaqueiros* um caráter regionalista, ou folclórico, e coloca o texto teatral em diálogo com as questões contemporâneas e universais por perpassar problemas, questões, que são próprios da condição humana. Nessa perspectiva, em consonância com o pesquisador Roberto Vecchi, *Vaqueiros* reflete:

[...] a questão universal do trágico na modernidade é problematizada a partir de um contexto de valores e representação particulares, circunstância essa que marca sim um ponto de observação, mas não demarca uma delimitação de uma questão de alcance bem mais geral (VECCHI, 2004, p. 115).

Em 2002, a Companhia Boca Rica de Teatro²⁵ levou para os palcos a histórica trágica de uma família, residente numa cidade interiorana do sertão nordestino, formada por Mira (vaqueira), Carneiro (comissário de polícia e esposo de Mira), Lua (filha de Mira e Carneiro) e Vulcano (ferreiro e pai de Mira). A família não pertence a uma classe social elevada, ou a um grupo aristocrático, são trabalhadores que exercem suas atividades profissionais comumente.

²⁵ A Companhia *Boca Rica* de Teatro foi fundada em Fortaleza, em 1995, com o objetivo de colocar na prática teatral “um trabalho artístico e sociocultural” baseado “na pesquisa e na recriação das tradições cênicas populares”. É formada por pesquisadores, artistas, professores, atores, atrizes, dançarinos, acrobatas, músicos.

Figura 25. Oswald Barroso e o elenco do grupo Boca Rica que encenou *Vaqueiros* em 2002



Fonte: foto do arquivo pessoal do dramaturgo.

Na peça todos os diálogos, todas as ações e todos os acontecimentos ocorrem na ferraria de Vulcano durante a noite. De acordo com a mitologia romana, Vulcano era o deus do fogo e relaciona-se com Hefesto na mitologia grega. É na oficina do “deus dos ferros”, na sua versão sertaneja, em um importante espaço de produção das ferramentas necessárias para o trabalho do vaqueiro, que se desenrolam os conflitos e os acontecimentos trágicos que envolvem a família do velho ferreiro.

Ali, entre marcas de ferrar boi, esporas, estribos, cabeções, a escuridão da noite, que também obscurece a vida, é iluminada apenas pelo fogo da forja. Entre luz e sombra, o ferro é moldado juntamente com as personagens diante do destino delas, oriundo não de um decreto irreversível dos deuses, mas de suas próprias escolhas nascidas das incompatibilidades, mudanças, lutas.

Desse modo, em *Vaqueiros* vê-se o homem trágico definido por Maurice Blanchot como “aquele para quem a existência *repentinamente* transformou-se: de claro-escuro, tornou-se a um tempo exigência de absoluta clareza e encontro de espessas trevas, apelo a uma palavra verdadeira e experiência de um espaço infinitamente silencioso” (BLANCHOT, 2007, p. 32).

Assim, Vulcano, o “deus dos ferros” em sua versão sertaneja, com sua voz, começa a apresentar a existência e a experiência claro-escuro da sua família, aprisionada pela memória, que se tornará um profundo silêncio nas trevas. Então, primeiramente, ele diz aboios. Depois, canta parte de um romance pertencente às narrativas populares nordestinas. Nesse canto, que abre a peça, anuncia-se, como uma profecia, os acontecimentos futuros e trágicos que ocorrerão na oficina do ferreiro:

Vulcano: (Cantarolando, com letra bem audível)
Guardando um silêncio profundo
Mais fundo que um poço de dor
A infanta procura os pais
Por fim junto ao quarto chegou.

E mesmo co'a porta fechada
Sem ver o que lá se passou
Sentiu junto ao peito a pontada
Aviso de grande terror.

Gritou co'a voz engasgada
Previendo o desfecho fatal:
Aqui só me cheira tragédia
Aqui me fede sangue real (BARROSO, 2011, p. 25-26)

Como na tragédia clássica, já no prenúncio inicial, desvela-se o destino inevitável, isto é, a morte trágica envolvendo o casal, Mira, a mulher vaqueira, e seu atual marido, Carneiro. Testemunhada pela filha do casal, a pequena Lua, esse “desfecho fatal” ocorre como consequência dos embates vividos por Mira e Carneiro que revelam os conflitos das relações na sociedade patriarcal sertaneja, marcada pelo arcaísmo e pela opressão, diante da resistência às transformações sociais da contemporaneidade.

Desse modo, estabelece-se, na peça, uma experiência trágica que, conforme Barroso, “mesmo com momentos de relativo relaxamento, como é próprio das tragédias, corre inexoravelmente em direção ao desfecho anunciado” e ao mesmo tempo possibilita, em consonância com a ideia de Williams, compreender “mais a fundo o contorno e a conformação de uma cultura específica” (WILLIAMS, 2002, p. 69).

Os integrantes da família de Vulcano possuem uma relação conflituosa, primeiramente, por Mira ser vaqueira, presidente da associação de vaqueiros e tocar sanfona. Conforme a cultura sertaneja, ainda fortemente machista, ocupações impróprias para a mulher. Depois, pelas lembranças referentes ao primeiro marido de Mira, Raimundo, que também era vaqueiro, morto supostamente num acidente. O marido falecido é a causa de discussões entre ela, o pai e o seu atual marido. Nesse panorama, com afirma Barroso: “Há no desenrolar dos fatos, um fio trágico, que contamina até mesmo os momentos de descontração e alegria momentâneas, feito um mal secreto a destilar seu veneno na condução dos acontecimentos”²⁶.

²⁶ Citação retirada do artigo “Revelando os mecanismos de uma tragédia” que se encontra no *Caderno Vida & Arte* do jornal *O Povo*.

Desse “fio trágico”, o caráter libertário do vaqueiro, herói do sertão, ganha novas nuances em Mira. Ao se assumir como mulher vaqueira, ela também se torna uma heroína sertaneja, portanto, é vista como uma heroína popular. Pois, ela levanta bandeiras femininas, expõe um olhar diferente com relação ao trabalho do “cavaleiro do sertão”.

Nessa perspectiva, as características e acontecimentos épicos do vaqueiro ganham nova expressão na atuação de Mira. Ela reconfigurara o seu contexto. É mulher comum, sertaneja, que deseja ter o seu espaço reconhecido na família e na sociedade. Para isso, terá que se impor no mundo patriarcal e sofrer as consequências dessa imposição.

Então, ao assumir o seu posto de vaqueira, ela passa a representar a voz feminina que enfrenta o machismo, realiza as tarefas consideradas inadequadas para mulher, e se torna livre para fazer aquilo que quiser no seu âmbito social e familiar. Nesse panorama, Mira torna-se, de certa forma, uma heroína, pois, segundo Barroso, ela não é uma mulher do interior “obsedada pelo trabalho com o gado, mas a encarnação de uma guerreira”²⁷, com alma e paixão, que vivencia conflitos humanos. Portanto, Mira faz parte das modificações que ocorrem nas convenções sociais de sua época.

Nesse sentido, em Vaqueiros, os conflitos que surgem devido a essas mudanças não dizem respeito somente à questão homem e mulher, masculino e feminino, mas a estrutura social na qual Mira está inserida, com um forte legado patriarcal. Aqui os elementos do passado que constituem a “estrutura de sentimento” da sociedade sertaneja, ainda estão ativos e incidentes no presente, e entram em conflito com os elementos emergentes, isto é, com os novos valores, práticas, e formas de relação que são criados nessa estrutura.

Portanto, ao se estabelecer como vaqueira, Mira além de se opor a um sistema marcado pelo binarismo em que o homem, como sexo forte, tem a última palavra, também representa não somente a voz da mulher do sertão, mas de todos aqueles que são silenciados em variados contextos sociais. Desse modo, pode-se afirmar que Mira não representa apenas uma mulher dentro de um sistema social, fortemente assinalado pelas questões que abrangem o masculino e o feminino, mas um constructo em embate com um discurso hegemônico e resistente diante de novos panoramas e representações sociais.

Todavia, ao se tornar vaqueira, Mira além de afirmar a sua identidade e lutar para ocupar um novo lugar no ambiente familiar, também quer realizar o desejo de Raimundo, o marido morto: “[...] Toquei sanfona, toquei, até ele morrer. Só quando morreu fiz a

²⁷ Citação retirada do artigo “Revelando os mecanismos de uma tragédia” que se encontra no *Caderno Vida & Arte* do jornal *O Povo*.

vontade dele, ser vaqueira” (BARROSO, 2011, p. 28). Dessa maneira, para Mira, ser vaqueira não é apenas a realização de um desejo particularmente seu, ou uma luta pessoal pela sua valorização, em um ambiente masculinizado. É também uma forma que ela encontrou para perpetuar a presença de Raimundo, elevando-o a posição de herói, na vida privada e social.

Mira está presa à memória do vaqueiro Raimundo. Consequentemente, não consegue se libertar do amor que sente por ele. Mesmo morto, ele parece sempre vivo devido às lembranças da vaqueira. É o seu herói morto-vivo. Ele está nos seus pensamentos, no seu modo de vestir, e até no seu sobrenome. Mesmo casada com Carneiro, ela mantém o sobrenome do falecido marido, como expressa claramente durante uma discussão com Carneiro:

Mira (Reagindo): [...] Tá vendo meu gibão, tá vendo meu guarda-peito, tá vendo minhas esporas, minhas luvas, minhas perneiras? Pois são as dele. Quer saber por que eu nunca mudei meu sobrenome, porque me chamo Pereira, como ele? Porque é pau que não enverga, muito homem. Sim, eu amo esse homem. É ele que ainda me faz ser alguém, me faz ter respeito por mim. (BARROSO, 2011, p. 57-58).

Assim, ao vestir o gibão de couro do falecido marido, ela honra sua memória, isto é, torna a figura de Raimundo presente mesmo diante da sua ausência total e definitiva. Além disso, esta condição contrastante fixa a identidade da vaqueira e individualiza a sua experiência. Nela, conforme a afirmação de Williams, “a vida que persiste tem como princípio formador a morte” (WILLIAMS, 2002, p. 81).

A partir desse ciclo vida-morte, Mira ocupa um novo lugar, identifica-se como mulher vaqueira. Ao assumir esta nova posição, ela rompe com os padrões estabelecidos, na sociedade sertaneja. Como viúva de Raimundo e herdeira do seu legado, enquanto vaqueiro, Mira assume o posto de vaqueira.

Então, com seu gibão de couro e trabalho ativo, começa a liderar os vaqueiros da região. Na lida diária de sol a sol, com homens e com bois, Mira passa a enxergar-se como uma guerreira: “[...] Eu, em cima do cavalo, feito um guerreiro encourado, o corpo seco pelo sol, queimado que nem a caatinga, a cara dura, o corpo feito um mourão, uma estaca, sem dobra, se confundindo com o cavalo” (BARROSO, 2011, p. 58).

Desse modo, ela transforma-se numa donzela guerreira assumida que não precisa ocultar a sua identidade feminina. O seu campo de batalha é distinto. Encontra-se numa estrutura e numa vivência marcada pelo patriarcalismo, dentro da sua própria família e na sociedade sertaneja como um todo, diante das mudanças sociais nos tempos modernos.

Portanto, Mira é uma donzela guerreira “moderna” em um contexto patriarcal. Possui nuances diferentes daquela apresentada pela tradição ibérica, ao longo do tempo, que chegou até o Brasil e virou tema da literatura oral, dos folhetos de cordel e de inúmeras histórias. Essas variações são possíveis porque a donzela guerreira é uma fonte literária, por conter um *ethos* na sua estrutura profunda, que possibilita o aparecimento de variantes na sua estrutura de base. Como afirma a pesquisadora Valdeci Batista de Melo Oliveira:

A donzela-guerreira é uma figura feminina cujas origens se perderam ao longo das eras. Sempre fênix, renascida, essa heroína, teve forças para ressurgir em muitos lugares em que vigorou a cultura patriarcal. E, mesmo no mundo moderno, sua longevidade não tem sido empecilho a repetidas reaparições, inclusive entre nós, com a persistência do nosso modelo social (OLIVEIRA, 2005, p. 15).

Mira é essa figura da donzela guerreira, heroína, que se impõe no mundo patriarcal e sofre por tal imposição. Isso faz dela uma personagem trágica feminina forte e popular. Então, ao se transformar em mulher vaqueira e em guerreira encourada, ela incomoda a sua comunidade e principalmente, Carneiro, seu atual marido.

O incômodo dele surge não somente pelo fato de Mira estar em uma área tradicionalmente masculina, mas, especialmente, pelo fato desta atividade mantê-la ainda mais ligada à memória do primeiro marido, às reminiscências de uma vida passada. E, por saber que, no fundo, não é objeto do amor da sua mulher e nem a referência masculina para o clã familiar, já que até na hora de acalantar a filha do casal, Mira canta um aboio²⁸ que narra a história de Raimundo e enaltece suas qualidades:

Mira: Feito um barbatão formoso
Era o vaqueiro Raimundo.
No seu alazão famoso
Cortou mata, correu mundo.
Era um boi misterioso
Do segredo mais profundo.

Belo como um reis de mouro
Sua espada era um facão
Sua coroa era de couro
De marfim seu coração.

²⁸ Canto típico do Nordeste brasileiro, é um canto sem palavras, entoado pelo vaqueiro ao conduzir o gado para o curral ou durante o trabalho de guiá-lo para a pastagem. Possui melodia lenta, adaptada ao andar vagaroso dos animais. Há também o aboio em verso. Nesse caso, são poemas com temas agropastoris provavelmente de origem moura e que deve ter chegado ao Brasil por meio dos escravos mouros da Ilha da Madeira, território pertencente a Portugal.

Mas numa tarde de agosto
Raimundo foi derrubado.
Um galho bateu em seu rosto
Do cavalo foi jogado.
Morreu com grande desgosto
O cavaleiro encourado.
Êêêêôôô vida de gado! Êêê... (BARROSO, 2011, p. 37).

Carneiro demonstra o seu descontentamento, juntamente com o ciúme, diante dessa situação. Então, diz para o sogro: “Olhe o que ela canta, Vulcano, para adormecer a menina! Só fala nele, só pensa nele” (BARROSO, 2011, p. 37). O canto rimado de Mira expressa a sua ligação profunda com Raimundo e exterioriza a lembrança sempre presente do marido morto a ponto que ele seja um exemplo de valentia e de coragem para a sua filha, desprezando, assim, a figura paterna de Carneiro.

O ato de cantar realizado por ela traz a voz do passado, ou seja, de Raimundo, corporificando-a sob o enfoque da experiência presente. Um morto com presença viva. Como salienta Carneiro, Mira faz tudo pensando em Raimundo. Com efeito, ela se recusa a “enterrar” o falecido marido. Nesse sentido, podemos compará-la por contraste com *Antígona*, da tragédia de Sófocles.

Enquanto a filha de Édipo viola a lei, isto é, ousa desobedecer ao autoritarismo do Estado, representado pelo rei Creonte, para enterrar dignamente seu irmão, Polinice, que havia lutado contra Tebas, e assim honrá-lo, a mulher vaqueira/guerreira procura honrar o marido morto ao “desenterrar” constantemente os traços da personalidade dele, exaltando-a diante de todos e, sobretudo, do atual companheiro.

Dessa maneira, a recusa de Mira de enterrar quem já está morto transgride os limites da sua relação com Carneiro, provoca desordem no contexto familiar e gera conflitos. A partir desse ponto de vista, *Antígona* e Mira são mulheres que se impõem — cada uma no seu modo e respectivo tempo — em frente a uma sociedade alicerçada pelo patriarcado e sofrem as consequências dessa imposição.

Assim ao relacioná-las por contraste em suas ações, Barroso estabelece dentro da peça um diálogo entre o clássico, *Antígona*, mulher forte da tragédia grega, e o popular, Mira, mulher vaqueira, sertaneja, popular, para apresentar o conflito irreconciliável que se desenvolve, em *Vaqueiros*, e conduz Mira para um desfecho trágico inevitável.

A base do conflito tem duas vertentes. Uma é Raimundo que se ergue como fantasma na relação entre marido e mulher, e a outra são os limites impostos à uma mulher em uma sociedade ainda patriarcal mesmo em tempos modernos. Aspectos que

possibilitam a cegueira trágica na qual os personagens ficam imersos no decorrer dos acontecimentos.

A cegueira provocada por experiências e por visões de mundo antagônicas que se tornam irremediáveis pela vivência em volta das sombras do passado e as marcas deixadas por uma sociedade hegemonicamente masculina, em *Vaqueiros*, “as variações da experiência trágica devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e as instituições em processo de transformação” (WILLIAMS, 2002, p. 70).

A partir dessa perspectiva, a experiência trágica da peça emerge da mudança no arquétipo social/familiar refletida no modo como Mira percebe o seu lugar no mundo. Junta-se a isso, a impossibilidade de comunicação entre ela e Carneiro devido a sua nova posição e a constante memória do vaqueiro morto: “O fato e a fonte da tragédia são agora, essencialmente, a inabilidade para comunicar-se” (WILLIAMS, 2011, p. 102).

Dessa dificuldade comunicativa, geradora de incompreensões e conflitos, a presença contextualizada de elementos da cultura popular, a linguagem do cordel e do entremeio do boi, possibilitam uma forma de comunicação entre as personagens, além de trazer certa leveza ao andamento dramático, apesar do fio trágico dos acontecimentos.

A história de cordel, contada para a Lua, simboliza os sentimentos que envolvem Mira e Carneiro e a diferença de olhar diante da realidade do casal. A narrativa é uma metáfora da vida dos cônjuges: uma princesa vivia triste, chorosa, saudosa, do seu príncipe morto, antes dela dar-lhe um filho. Um dia ela encontra o filho de um pescador, menino pobre, e conta a causa da sua tristeza. Então, para se casar com a princesa e recuperar a sua alegria, o menino aceita tornar-se igual ao príncipe amado por ela. Eles se casam e têm uma filha. A história termina com uma final feliz na narração de Mira. Contudo, no relato de Carneiro, ganha um desfecho infeliz:

Mira: A princesa acabou amando o menino pobre, filho do pescador, ele se desencantou e a princesa recuperou sua alegria. Aí acabou a história.

Carneiro: Só que a história continuou. Acontece, que a princesa nunca tirou seu antigo príncipe da cabeça. Só falava nele, para tristeza do filho do pescador, que mesmo casado com a princesa nunca teve seu coração. Continuou encantado e seu consolo era sua filhinha, que ele também amava muito e parecia com a mãe (BARROSO, 2011, p. 44).

A partir da história de cordel inserida no texto teatral, Carneiro se depara com sua própria voz, reflexo da tristeza sentida por não ter o seu amor correspondido, revelando aquilo que habita em seu ser. Mira chega até a se comover por um instante, todavia, como diz o ditado popular, ela “não dá o braço a torcer” e permanece firme no seu

posicionamento. Ao utilizar a história de cordel contada dentro da peça, Barroso mostra vozes que representam as divergências na relação entre o eu e o outro.

Nesse sentido, a tessitura dramaturgica é construída para encaminhar-se rumo ao clímax trágico da peça. Então, insere-se novas vozes por meio de um entremeio²⁹ do Reisado de Caretas³⁰, folguedo tradicional da cultura popular nordestina. No Reisado, as linguagens artísticas — canto, dança, música, máscara, teatro — entrelaçam-se, sendo que o entremeio do Boi é o mais importante. Por isso, não é por acaso, que o dramaturgo o coloca na escritura dramaturgica dando ao texto teatral linguagem híbrida e metateatral.

O entremeio do Boi, além de dialogar com o título da peça, com a mulher vaqueira, e ser um teatro dentro do teatro, ou seja, um metateatro, é uma metáfora da situação conflituosa vivida pela família. Nesse caso, podemos afirmar que, em *Vaqueiros*, há uma metateatralidade que tende a assumir um papel metafórico em relação ao embate que ocorre devido ao apego de Mira pela memória de Raimundo e a sua mudança de comportamento diante do marido machista e da sociedade patriarcal sertaneja: “Uma metateatralidade que se debruça sobre si mesma para olhar para fora e, conseqüentemente, conduzir o olhar, nesse espiralar, para dentro da própria linguagem” (NOSELLA, 2012, p. 4).

Assim, com Lua, puxando um boi de brinquedo, Mira e Carneiro usando máscaras, formando o casal composto pela velha careta e pelo velho careta³¹ e Vulcano como Babau³², começa o espetáculo, a brincadeira do boi, com Mira cantando:

Mira: Anda pra frente boi velho,
dá um berro e cheira o chão,
pois está relampeando, boi velho,
tá chovendo no sertão.
Pois está relampeando, boi velho,
tá chovendo no sertão (BARROSO, 2011, p. 48)

Com canto e máscaras, o folguedo popular enraíza a tragédia barrosiana “numa estrutura de sentimento precisa” (WILLIAMS, 2002, p. 36). Com todos os seus elementos

²⁹ Conforme Barroso, “entremeios são quadros cênicos que compõem o Reisado. Seus personagens não fazem parte da estrutura fixa da brincadeira, entram apenas na que lhes cabe (BARROSO, 2013, p. 103).

³⁰ De acordo com Barroso, o Reisado “se estrutura na forma de um cortejo de brincantes, representando a peregrinação dos Reis Magos à Belém, e se desenvolve, em autos, como numa rapsódia de cantos, danças e entremeses incluindo obrigatoriamente o episódio do boi” (BARROSO, 2013, p. 25).

³¹ O velho careta é casado com a velha careta. Eles formam o casal cômico na brincadeira do boi. São chefes da família dos caretas, cada qual com sua profissão.

³² “O Babau é um cara mascarado, com roupa de estopa e uma palhona de palmeira, ele escanchado naquela palhona, fazendo toda latomia, ali, com aquele pessoal. Rinchando que nem um animal, com uma cabeça de burro ou cavalo” (BARROSO, 2013, p. 236).

dentro da peça — máscaras, cantos, personagens típicos, diálogos salpicados com pitadas de humor — proporciona um ressoar das vozes de Mira, Carneiro e Vulcano, a fim de que eles possam transmitir uma mensagem própria e se afirmarem como sujeitos individuais e sociais.

Nessa perspectiva, o dramaturgo, ao mascarar a família sertaneja, em *Vaqueiros*, revela a trama trágica de cada personagem, delinea o seu ponto de partida, mostra com quais tradições está dialogando para, à sua maneira, representar um universo de sentimento preciso e trágico. Tendo em vista, conforme Costa, que “a máscara não atua de forma solitária, mas em relação com um “outro” (COSTA, 2010, p. 15), por conseguinte, em diálogo com a sociedade e os seus modos de organização.

Figura 26. Cena do espetáculo feito pelo grupo Boca Rica



Fonte: foto do arquivo pessoal do dramaturgo.

Assim, podemos observar em *Vaqueiros* que a máscara não é apenas um adereço artístico, indicado no texto escrito e essencial na performance, para cobrir o rosto de uma personagem, mas é um meio de dinamizar o jogo dramático, fortalecer as linhas de discussão estabelecidas, ressaltar a mensagem que se deseja transmitir, pois, conforme Peter Brook, “uma máscara se constitui sempre uma via de mão dupla; envia uma mensagem para dentro e projeta uma mensagem para fora (BROOK, 1994, p. 292).

Logo, por estarem mascarados, que possui uma ação transformadora, Mira e Carneiro podem brincar, se auto representarem, apropriarem-se de outras vozes, ser eles mesmos e ser outros, sem deixar de portar a identidade de suas vozes, dissonantes entre si, que irão até as consequências irremediáveis para defender a sua posição na família e na sociedade.

Desse modo, o folguedo além de conferir um caráter lúdico à escritura teatral, aliviando, por um momento, a relação conflituosa e tensa dos cônjuges, ao mesmo tempo prepara o leitor/espectador para os acontecimentos trágicos que se aproximam, por meio de um jogo teatral, permeado de gestos, símbolos e signos. Manifestação viva da cultura popular que o dramaturgo cearense usa de ponte para estabelecer um diálogo com o teatro clássico/moderno e a estrutura residual presente em *Vaqueiros* que é o patriarcado juntamente com o machismo.

O patriarcalismo e o machismo, como estrutura residual, formam-se no passado, mesmo que esteja atuante no processo cultural do presente. Assim sendo, valores, significados e experiências, conforme Williams, “ainda são vividos e praticados a base do resíduo — cultural, bem como social — de uma instituição ou formação social e cultural anterior” (WILLIAMS, 1979, p. 125).

Durante o folguedo, há uma luta entre o boi e o velho careta. Na cena aparece Babau, representado por Vulcano, “um velho encaretado, com paletó velho”, gravata sem camisa, e um facão na mão” (BARROS, 2011, p. 50). Ele conversa com a velha careta (Mira) e velho careta (Carneiro) sobre o boi. No decorrer do diálogo, percebe-se que a encenação simboliza os dilemas da vida conjugal da vaqueira e do comissário de polícia — a presença de Raimundo, vaqueiro morto, fantasma na vida familiar, acompanhado do trabalho de Mira, como vaqueira, inaceitável pelo seu clã, não somente pelo fato dela ser mulher, mas também por essa profissão ser um legado do marido morto, ligando-a cotidianamente à sua memória — e a vivência da sociedade sertaneja ainda fortemente permeada pelo machismo e pela ordem patriarcal, como pode-se observar na fala Vulcano, na figura de Babau, ao se dirigir primeiramente a Carneiro, como Velho Careta, e depois para Mira, já assinalando o prenúncio trágico do casal:

Vulcano (Como Babau): Você quer matar meu boi, não é seu cabra sem vergonha? Pois vai ser eu quem vou lhe matar. Vou matar você e essa negra atrevida que ficou lhe atentando.

Mira (Como velha careta): E quem é você, seu velho infeliz?

Vulcano (Como Babau): Eu sou a mandiga desse boi que vocês quiseram matar.

Carneiro (Como velho careta): Pois eu acabo com essa alma danada de boi.

Vulcano (Como Babau): Você não me mata porque eu sou também um vaqueiro. E você não é. (Para Mira) Nem você, sua atrevida, porque você pensa que é vaqueira como eu e não é. Vou matar vocês dois. (BARROSO, 2011, p. 50).

Assim, o folguedo com o boi tem um viés trágico, pois Mira ao se assumir vaqueira, posto tipicamente masculino, rompe com os padrões aceitáveis no sertão, subvertendo a ordem do seu papel feminino no contexto sertanejo. Tal ruptura mostra que certos tipos de comportamento não são esperados por uma mulher.

Ao final do diálogo entre Mira, Vulcano e Carneiro, Lua fica assustada. Então, tiram-se as máscaras e encerra-se a peça dentro da peça. No caso de *Vaqueiros*, a própria metateatralidade tem caráter trágico, dialógico e reflexivo. É o espaço de visões de mundo inconciliáveis, principalmente, pelo fato de Mira não aceitar o lugar comum. Isso causa estranhamento e desordena a vida familiar. Na tentativa de manter a ordem, Vulcano coloca-se ao lado do genro contra o comportamento da filha. Eles buscam reagir a ameaça, provocada pela mulher vaqueira, a hegemonia masculina, denegrindo a imagem do vaqueiro morto:

Vulcano: Já vem, Mira, com a conversa daquele teu marido safado. Eu nunca quis teu casamento com ele.

Carneiro: Essa besteira de gibão, de guarda-peito, perneira, arrastar boi o puxão. Conversa de vaqueiro, de sujeito sem instrução (BARROSO, 2011, p. 27-36).

Carneiro, ao desvalorizar a imagem do vaqueiro, busca o reconhecimento da mulher. Ele quer comandá-la. Apesar da insistência do sogro para colocar a esposa em “rédea curta”, ele sabe que não é possível pôr “cabresto” em Mira:

Carneiro: Hoje a gente não pode mais tratar mulher com machismo. Você acabava era apanhando dela. (*Silêncio*) Vulcano você não pode compreender. Só conhece aqui esse trecho de cidade e os matos, essas fazendas velhas, acabadas, caindo aos pedaços, esses tempos passados (BARROSO, 2011, p. 36).

O contraste que “reflete com frequência uma batalha entre o passado e o presente” (EAGLETON, 2013, p. 206) problematiza o papel tradicional da mulher e do homem, numa sociedade em mutação, e abre caminhos para o conteúdo do trágico moderno circunscrito à atmosfera patriarcal. Essa mudança exige reflexões, rupturas, novas vias para ser e estar no microcosmo social, pois em conformidade com Williams: “Novos tipos de relação e novos tipos de lei, que estabeleçam vínculos com o nosso sofrimento presente e o interpretem, são as condições da tragédia contemporânea” (WILLIAMS, 2002, p.77).

O destino de Mira está predeterminado, mas a trajetória que ela percorre até chegar a sua sina possibilita a afirmação de sua identidade, a expressão de seus sentimentos, o

levantamento de questões. No entanto, no seu percurso é possível observar o embate entre o velho e o novo, pois mesmo rompendo com os estereótipos, ela não deixa de reforçar a ideia de um homem idealizado por meio da figura do seu marido morto: “[...] ela era o vaqueiro mais corajoso daqui. Não tinha medo de careta, nem de boi, nem de coronel” (BARROSO, 2011, p. 41).

A valorização da masculinidade do vaqueiro morto ocorre em detrimento ao homem urbano representado por Carneiro, estabelecendo um novo contraste: o sertão de um lado e a cidade do outro. Apesar de não gostar de Raimundo, Vulcano diz que a profissão de vaqueiro não é para quem nasceu na cidade. Essa declaração fere o ego do delegado de polícia, daquele que coloca na prisão os ameaçadores da sociedade. Então, para salientar a sua importância, Carneiro diz:

Carneiro: [...] Prendi mais de mil bandidos e nunca sai nem na Patrulha do Rádio! Não sei porque esse povo da Capital se interessa tanto por vaqueiro. Vaqueiro é um miserável, um assalariado como outro qualquer (BARROSO, 2011, p. 53).

Ao infamar a imagem do vaqueiro, ele não busca só a sua valorização, mas também o reconhecimento da sua mulher. É um homem em ruínas, arraigado aos seus preconceitos, vivendo em seu arcaísmo temporal. Isso o torna um protagonista desconjuntado, deslocado de seu tempo, que já não encontra o seu espaço afetivo e social.

Essa condição de Carneiro causa-lhe sofrimento e o coloca em uma posição irreconciliável e incomunicável. Carneiro parece enxergar somente os seus sentimentos. Sente-se um marido traído por um fantasma. O fato de não ser o homem que permeia os pensamentos da esposa, inspirando-a em suas ações cotidianas, é uma ferida aberta que nunca cicatriza. Diante disso, ele precisa defender-se. Desse modo, a tragédia, em consonância com Williams, vai residir “na existência do “mundo pessoal e impenetrável”. Esse mundo deve ser defendido, e, no entanto, a sua defesa destrói outras pessoas, ao destruir a realidade delas” (WILLIAMS, 2002, p. 197).

Ao entrar na própria instância a ser defendida, no qual não se projeta para além de si mesmo, Carneiro não deseja somente o amor incondicional da mulher, ele a quer como propriedade. Bêbado, portanto, sem o uso da razão, ele humilha Mira, faz uso da violência verbal, com xingamentos, tenta beijá-la a força. Pensa que tem direitos e poderes sobre a mulher pelo fato dele ser homem: “Você é minha mulher e tem que me servir” (BARROSO, 2011, p. 56).

O comportamento moralista e machista de Carneiro, a sua dificuldade de romper com as próprias ideias e abrir-se a uma nova conduta, expõe justamente “o orgulho do homem confrontado com a natureza das coisas” (WILLIAMS, 2002, p. 77). No caso, uma natureza em transformação que está cultural e historicamente condicionada à mudança de época, de crenças, estabelecendo o vetor impulsionador para a condição trágica refletora de uma luta entre o passado e o presente, entre a vida vivida e a vida idealizada, entre o arcaico e as mudanças sociais. Como afirma Williams (2002):

[...] a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva (WILLIAMS, 2002, p. 79).

Nestes embates desenha-se a situação trágica, pois Mira e Carneiro começam um diálogo que fatalmente os levará para a tragédia. É interessante notar que todas as ações em *Vaqueiros* sempre ocorrem próximas a forja, ou seja, ao lugar onde os metais são modelados pelo ferreiro. Carneiro e Vulcano querem modelar Mira. O pai de Mira passou a vida fabricando os ferros que o coronel usava para marcar os bois. Já o marido passou a vida prendendo bandidos. Para eles não há inovação, somente a repetição de comportamento, ações, valores, ideias.

Assim, a presença contínua do fogo simboliza uma tentativa vã de iluminar a escuridão do relacionamento entre pai e filha, entre marido e mulher. Além disso, a chama que crepita na noite, na ferraria de Vulcano, é um modo de deixar evidente o embate entre Mira e Carneiro. Com sua luz, o leitor/espectador vê que para começar algo novo, em uma sociedade machista, a mulher vaqueira precisa enfrentar a potência opressora. Nesse sentido, em *Vaqueiros*, o fogo ilumina os acontecimentos. Ao clarear o enfrentamento do casal parece demonstrar a possibilidade de mudança com relação ao pensamento e ao comportamento na sociedade sertaneja patriarcal, pois, ao longo da peça, o fogo queima, porém não acaba em cinzas, tendo em vista que ele está presente em uma ferraria, isto é, em um espaço onde não somente se molda o ferro no objeto desejado, mas também o transforma em algo novo. Portanto, é uma ânsia por transformação e por regeneração. No entanto, isso não acontece sem sofrimento na peça barroiana.

Então, diante desse fogo, os diálogos ficam mais tensos e Carneiro faz a primeira revelação trágica: o pai de Mira matou Raimundo, o seu primeiro marido. Com a revelação da verdade e o fim do mistério sobre a morte do vaqueiro, Mira sente-se livre para expressar seus sentimentos, para reforçar suas escolhas e reafirmar sua posição.

A partir desse momento, Mira e Carneiro desenvolvem uma conversa marcada pelo conflito e pela solidão existencial de cada um, advinda das perdas emocionais, amorosas, familiares, sociais, que cada um carrega consigo:

Mira: Pois quer saber, eu amo Raimundo sim, e ainda, mais agora, sabendo disso. Trago ele dentro de mim. [...].

Carneiro: Você é uma mulher metida a vaqueiro, mas é uma mulher, o povo só lhe admira por isso, por achar esquisito, ficam falando, criticando.

Mira: Não, Carneiro, ficam achando bonito, ficam adorando. Você também, fica se babando. É por isso que você me quer, Carneiro, porque eu sou um vaqueiro, uma mulher valente, você se apaixonou por mim, porque eu sou uma vaqueira admirada como o Raimundo era. Você morre de inveja dele. Mas você queria ser assim como eu sou, como Raimundo era. Você está olhando para mim e pensa que eu sou eu, que você está me vendo aqui, mas quem está aqui é o Raimundo, vivinho da Silva. Meu pai não conseguiu matá-lo, quanto mais você. (BARROSO, 2011, p. 58).

Ao expressar que ela e o marido morto são um só, Mira instiga ainda mais a raiva de Carneiro. Ele agora tem certeza que é um homem traído por um morto. Tomado pelo ódio, pois ele vê Mira como uma propriedade e não como sua esposa, Carneiro diz que vai marcar o que lhe pertence e mostrar quem é o verdadeiro vaqueiro.

Então, ele parte para cima de Mira com um ferro quente. A princípio, a vaqueira não acredita que o marido terá coragem de machucá-la e pede que ele pense na filha, mas Carneiro não consegue enxergar nada a não ser sua raiva e sua vontade de vingança, já que foi rejeitado por aquela que ele tanto desejou:

Mira: Você não tem coragem. Se lembre de Lua

Carneiro: É por ela mesmo que vou fazer isso.

Mira: Solta esse ferro, Carneiro! Solta esse ferro!

Carneiro: Tá certo. Então você prefere uma faca. Tá certo, primeiro a gente tem que derrubar o boi, pra depois marcar, não é? (BARROSO, 2011, p. 59).

Com doses de crueldade, ele realiza “a ação irreparável”: esfaqueia sua mulher. Depois pega um ferro em brasa e, com a vaqueira já morta, marca o rosto dela. Matou, como diz o pai de Mira, “pra ver se arrancava o chifre que lhe botou um morto” (BARROSO, 2011, p. 60). Para vingar a morte da filha, Vulcano mata Carneiro. Ao final do seu ato, ele vê a neta que assistiu da porta da oficina a morte do pai. Lua acusa o avô pela morte dos pais:

Lua: Você matou meu pai e minha mãe.

Vulcano: Num foi eu. Foi ele que matou sua mãe.

Lua: Foi você! (BARROSO, 2011, p. 60-61)

Então, Lua grita. É “um grito alto e longo”. Vulcano foge da cena do crime. Já Lua junta o corpo do pai e da mãe. Agora eles estão “enfim unidos e em paz”. Ela os abraça e canta um trecho de um romance popular:

Lua (Cantando): Guardando um silêncio profundo
Mais fundo que um poço de dor
A infanta a procura dos pais
Por fim junto ao quarto chegou.

E mesmo co’ a porta fechada
Sem ver o que lá se passou
Senti junto ao peito a pontada
Aviso de grande terror.

Gritou co’ a voz engasgada
Prevendo o desfecho fatal:
Aqui só me cheira a tragédia
Aqui me fede sangue real (BARROSO, 2011, p. 61)

Por fim, Lua adormece. O único barulho que se ouve é de um trem. A vida segue sua rota. Aqui cumpre-se o prenúncio inicial da tragédia. O *leitor/espectador* se depara com o destino cego dos personagens: a morte. Na peça, a morte ganha outro significado, pois na experiência trágica moderna o ato de morrer tornar-se um novo modo de perceber uma cultura, uma sociedade. Assim, de acordo com Williams: “Seja qual for o modo de morrer, a experiência não é apenas a dissolução física e de fim; ela diz respeito, também, a uma mudança na vida e na relação de outras pessoas” (WILLIAMS, 2002, p. 82).

Vaqueiros é, portanto, uma tragédia moderna não pelo fim mortal de Mira e Carneiro, mas, principalmente, pela perda de conexão entre eles e a consequente cegueira que os envolve, levando-os ao isolamento dentro da própria família, ao silenciamento e à morte.

Nesse sentido, a próxima peça a ser analisada, *Dormir, talvez sonhar*, será um grito para que as vozes não se calem em prol da justiça e da liberdade.

CAPÍTULO 5

DORMIR, TALVEZ SONHAR: ENTRE A MEMÓRIA, O TRÁGICO E A IRONIA

*É preciso desvendar
o subterrâneo
desse circo de horrores
para que ele seja
cada vez e sempre
uma coisa insuportável.*

Oswald Barroso.

5. *Dormir, talvez sonhar: o cruzamento entre lembrar e denunciar*

O Brasil, assim como alguns países da América Latina, viveu um longo período de ditadura militar. Os atos de repressão, de censura e de violência deixaram marcas na história do país e na trajetória de muitos artistas, escritores, estudantes, professores, militantes, trabalhadores, intelectuais, jornalistas, profissionais liberais, que lutaram pelo estabelecimento da democracia na sociedade brasileira.

Oswald Barroso foi um daqueles que reagiu intensamente contra o regime ditatorial. Contestador desde a infância, tendo em vista que, em sua casa, já convivia com seu pai Antônio Girão Barroso³³, um homem engajado, que exercia a função de jornalista e era um escritor comprometido com as questões políticas e sociais da sua época. Formado para o pensamento crítico a partir do contato com movimentos sociais e culturais na década de 1960, Barroso foi um militante ativo e destemido contra ditadura militar. Apesar de ter sido preso pela primeira vez, em 1969, não desistiu de enfrentar aquele tempo obscuro e tenebroso.

A última prisão, em Recife, deixou feridas profundas naquele então jovem cearense cheio de sonhos e utopias. Passaram-se mais de vinte anos para que ele transformasse aquela dura vivência em um texto teatral, ou seja, em uma experiência estética na qual a memória da violência sofrida durante a ditadura e a resistência a esse período é reelaborada nos moldes de tragicomédia, com tom farsesco irônico.

Na dramaturgia barrosiana, *Dormir, talvez sonhar* encontra-se no último ciclo de textos teatrais do dramaturgo iniciado no ano 2000. A peça é construída em versos, num

³³ Antônio Girão Barroso foi poeta, jornalista, professor universitário e integrante do Grupo Clã, importante movimento artístico, que colaborou efetivamente para as conquistas modernistas no Ceará na década de 1940.

estilo farsesco, contendo oito cenas (*Captura, Circo de Horrores, Ser ou não ser, As tentações, Conselho dos sábios, Juízo final, Delírio, Escapou fedendo*) que se somam, formando uma unidade dramaturgicamente, com um título oriundo de uma fala de Hamlet, da tragédia shakespeariana, em que o príncipe dinamarquês diz durante um solilóquio:

Hamlet: Ser ou não ser – eis a questão
Será mais nobre sofrer na alma
Pedradas e flechadas do destino feroz
Ou pegar em armas contra o mar de angústias –
E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir;
Só isso. E com o sono – dizem – extinguir
Dores do coração e as mil mazelas naturais
A que a carne é sujeita; eis uma consumação
Ardentemente desejável. Morrer – dormir –
Dormir! Talvez sonhar. [...] (SHAKESPEARE, 2019, p. 67).

Assim, a partir de um contexto ditatorial marcado pela divisão entre torturadores e torturados, *Dormir, talvez sonhar* apresenta ao leitor/espectador a situação dramática vivida por quatro personagens torturados, Pedro, Maria, Isabel e João, diante dos personagens torturadores, São Cão, Secretário do Cão, Doutor, Domador, Pregador e Pau Mandado. Escrita em 2003, em tempos democráticos, ainda sem encenação nos palcos, a peça aborda o sofrimento vivido por dois homens e duas mulheres durante a ditadura militar brasileira.

A rememoração de fatos tão dolorosos em *Dormir, talvez sonhar* ecoa da memória do próprio autor enquanto sobrevivente dos tormentos causados pelas torturas físicas e psicológicas durante o período em que ficou preso. Portanto, essa peça apoia-se na transmutação da memória do autor. Ele ata as relações entre o oprimido e o opressor, sedimentadas em palavras e atos violentos, aliada a um tom jocoso, irônico, para nelas escrever a história daquele que escapou pela “astúcia da razão” e pelo sonho, como declara Barroso em entrevista: “Eu escapei da loucura pelo sonho” (BARROSO, 2018, p. 197).

A experiência da situação-limite na ditadura ficou agarrada na memória do dramaturgo antes de ganhar forma dramática, ou seja, muitos anos depois, por meio de uma peça que revela uma “escrita de si”, temos uma escrita da memória e de denúncia:

Durante a tortura, os torturadores tentam atingir sua consciência, tentam lhe destroçar, tentam lhe perturbar, tentam lhe desnortear. E eles usam técnicas que tentam destroçar as suas defesas, porque você está ali se defendendo,

raciocinando, e eles perguntam uma coisa e você vai dizer uma coisa que não comprometa nada, que não diga nada, e que ao mesmo tempo eles parem. Você está tentando enganá-los. E eles tentam quebrar essas defesas, quebrar essa capacidade de reação da gente e levam, muitas vezes, a pessoa a ficar completamente desnordeada mesmo, a entrar em estados tipo de loucura. Foi o que aconteceu com Frei Tito por exemplo. Ele introjetou os torturadores na mente dele e ele para se ver livre, suicidou-se, porque ele ficava ouvindo vozes direto, insultando, dizendo que estavam ouvindo tudo o que ele dizia, que estavam vendo tudo o que ele via, que ele estava denunciando as pessoas, que ele estava pensando no nome das pessoas. Isso aconteceu comigo. E, então, eu fiquei ouvindo essas vozes todas. [...] Tem uma hora que está em vigília, você não está nem acordado e nem dormindo. Nessa hora, seu inconsciente está aberto porque quando você está dormindo, está sonhando, é seu inconsciente que está funcionando. Mas quando está na vigília não só o seu consciente está aberto, como a sua consciência está funcionando. Aí eu sonhava com os caras e mantinha a consciência e no sonho eu brigada com os caras. Aí depois de seis meses, eu limpei a cabeça completamente da voz desses caras. Isso chama-se auto hipnose. Aí eu escapei. Eu escapei porque eu enlouqueci.³⁴

Distanciado dessa dura experiência no tempo-espaço, Barroso reconta, em *Dormir, talvez sonhar*, esses acontecimentos atualizando-os, para denunciar o contexto de repressão e mostrar a resistência daqueles que lutaram contra os ditadores. Atualizar acontecimentos passados passa a ser, então, um espaço não somente contra o esquecimento, mas um modo de resistir que abrange “uma dimensão ética, enquanto manifestação de indignação radical diante do horror” (FRANCO, 2003, p. 352).

Desse modo, a escritura teatral na peça barrosiana não é somente uma forma de representar a reação/resistência à brutalidade sofrida na ditadura militar, sobretudo é “um espaço de memória” que se relaciona com a história pessoal do dramaturgo e com a história política do Brasil nas décadas de 1960 e 1970.

Dormir, talvez sonhar apresenta uma multiplicidade de vozes que se cruzam, marcadas pela ironia, pelo cômico, pela dor, no contato conflituoso entre o oprimido e o opressor, e assim mostrar a presença da complexa relação entre história e memória, passado e presente, pois como afirma a crítica literária Beatriz Sarlo (2007):

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). [...] Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato da vontade [...] (SARLO, 2007, p. 9).

Barroso recolhe, então, na sabedoria da “corrente popular dos antigos dialetos, dos refrões, dos provérbios, das farsas dos estudantes, na boca dos simples e dos loucos”

³⁴ Relato do dramaturgo recolhido durante entrevista realizada pela autora em 2018.

(BAKHTIN, 2010, p.1) e nos “porões da memória”, os elementos necessários para fazer chegar ao tempo presente a terrível história de quatro personagens torturados. Ao utilizar a dimensão ética e estética das manifestações populares nordestinas, que carrega em si o ser coletivo, o dramaturgo busca por meio do “registro da memória” individual alcançar uma memória coletiva, evitando a eliminação do passado, apesar das inúmeras tentativas de fazê-lo pelo Brasil oficial, tornando-o presente para os sujeitos de ontem e de hoje. Nesse caso, como diz Seligmann-Silva (2003):

[...] não existe uma História neutra; nela a memória, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determina em boa parte os seus caminhos. A memória existe no plural: na sociedade dá-se constantemente um embate entre diferentes leituras do passado, entre diferentes formas de “enquadrá-lo (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 67).

Desse modo, elabora-se, na escritura teatral, as memórias da experiência humana e da história política do Brasil, aliada à sabedoria das narrativas e dos personagens do imaginário da cultura popular, para não esquecer uma sociedade em regime de opressão e como consequência constituir um futuro liberto de ditaduras. Assim, de acordo com Leonardo Munk (2016, p. 96), “não é casual, a propósito, a associação entre teatro e memória, pois é no teatro onde se encontram o passado e o futuro alinhado a “um tempo do agora.”

Nesse contexto, a rememoração por meio da escritura teatral em *Dormir, talvez sonhar* é uma denúncia dos mecanismos opressores da ditadura e uma crítica à história oficial num tecer e destecer pelos labirintos da memória e num caminhar pelos elementos/símbolos da cultura popular que são instrumentos “de resistência e insurreição” (CAMAROTTI, 2001, p. 181).

Diante disso, a peça é baseada nas narrativas orais pertencentes ao ciclo denominado “Diabo Logrado” que, na literatura popular nordestina, conta histórias em que o demônio é um personagem enganado por aquele com quem firma um acordo, ou sai vencedor. Segundo Jerusa Ferreira (1998):

Na tradição ocidental, temos a presença de ciclos e histórias que convencionamos chamar de histórias do demônio vencido pela argúcia (ciclo do demônio logrado). Para o herói, pode então significar um desafio ou uma contraparte negociável, seguindo toda uma trama que vai do acordo ao engano. Estamos, portanto, no domínio de crenças que se fazem lúdicas, no campo do jogo da decifração (FERREIRA, 1998, p. 110).

Esse jogo se estabelece em *Dormir, talvez sonhar*, em que os torturadores são considerados o próprio demônio até no nome, pois dois deles se chamam São Cão e Secretário do Cão e estão num constante jogo de vozes com suas vítimas. Isso os levará a ser enganados por um dos torturados, chamado Pedro, quando ele pede para ir ao banheiro devido a uma dor de barriga justamente no momento da sua morte. Dessa maneira, a peça apresenta através de seus personagens um diálogo com a tradição popular, já que, ao colocar um dos nomes que designa a figura maligna do imaginário cordelista, Cão, é um meio de apresentar como o oprimido, nas fontes populares, se relaciona com o poder autoritário, pois conforme Ferreira:

lograr o diabo, nas tradições populares, é uma “arma dos espoliados”, dos oprimidos, daqueles que já não tem mais nada: nem representação política, nem dinheiro, nem poder. Simbolicamente, lograr o diabo é uma forma de “lidar de maneira astuta e graciosa com os opressores” (FERREIRA, 1995, p. 62).

Inclusive é pela astúcia no falar e no agir que Pedro é a representação da própria figura do famoso anti-herói do cordel brasileiro: João Grilo³⁵. De acordo com Barroso “como os inquietos e imprevisíveis Pedro Malazarte e Cancão de Fogo, João Grilo encarna um anti-herói por excelência, é o personagem mítico que a cultura popular usa para zombar do comportamento e sabedoria dos reis e sábios”³⁶.

Oriundo de uma tradição europeia, esse personagem destituído de atributos heroicos é considerado o herói do povo comum. Inteligente e de grande esperteza, vai sobrevivendo, driblando circunstâncias ou pessoas adversas: “o modelo, seguindo a tradição popular europeia, transforma-se numa figura universal que, através de astúcia, truques e diabruras, diverte as pessoas e triunfa sobre todos os obstáculos que se lhe opõem” (CURRAN, 2011, p. 123).

Todavia, as suas “diabruras” são em benefício próprio ou em favor daqueles menos favorecidos dentro do seu sistema social. É o sujeito que engana, pobre, “conhecido por vários nomes e tipos populares: é alguém que “usa o quengo”, ou é um “amarelo”, pálido e doentio, mas um esperto que morrerá de fome se não encontrar uma maneira de persuadir ou roubar os mais afortunados” (CURRAN, 2011, p. 123).

³⁵ Eis como se narra o nascimento de João Grilo, na tradição popular, segundo Oswald Barroso em “Adivinhas na Literatura de Cordel (O caso de João Grilo)”: “Pequeno, magro e sambudo/as pernas tortas e finas/a boca grande e beçudo, o molequíssimo João Grilo nasceu de sete meses e no dia do parto houve um eclipse na lua/e detonou um vulcão/que ainda continua/naquela noite correu/um lobisomem na rua”.)

³⁶ Citação retirada do texto “Adivinhas na Literatura de Cordel (O caso de João Grilo)”, de Oswald Barroso.

Em *Dormir, talvez sonhar*, Pedro fará uma quengada³⁷, ou seja, agirá com inteligência e esperteza, os mesmos atributos de João Grilo, para, se não vencer, pelo menos escapar da tirania dos opressores, e se aproxima da definição do anti-herói, segundo Araújo (1992):

Os anti-heróis dos folhetos, reflexos de uma massa numerosa e anônima, produzidos e consumidos numa extensa faixa geográfica que vai do Pará à Bahia, são, por isso mesmo, simples, despojados, de faustos, mas detentores de uma argúcia e inteligência fora do comum. Manifestam-se, em consequência, sobretudo no logro ao patrão, às autoridades, à polícia, aos poderosos e à pequena burguesia do interior. Subvertendo a realidade referencial ou lógica, desestruturam edifícios sociais e arrogâncias políticas e derrubam preconceitos [...] (ARAÚJO, 1992, p. 7).

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que Pedro é também um anti-herói no teatro barrosiano. Assim como o personagem consagrado do cordel, ele representa a resistência humana frente aos abusos e as injustiças, subverte a lógica da realidade, confunde os seus algozes, ou seja, os representantes do Estado autoritário, por meio do cômico e do riso, apesar da experiência dolorosa e da brutalidade dos acontecimentos: “humilhando, pelo riso, os seus algozes, o anti-herói realiza uma *catarsis* reveladora do caráter e disposição de luta e resistência do povo que é símbolo” (ARAÚJO, 1992, p. 7).

Desse modo, mais do que contar uma história, *Dormir, talvez sonhar* apresenta uma situação ao recontar, “em voz alta, como farsa o que antes foi tragédia” (CARVALHO, 2007)³⁸. A peça contém versos que lembram o cordel, mas ela também apresenta características da farsa, gênero que tem como característica marcante o engano, possuindo dentro da sua estrutura um mecanismo centrado no aspecto cômico tanto nas relações entre personagens como entre as situações dramáticas, como afirma o pesquisador português José Augusto Bernardes (2006):

Aqui reside aquela que é, porventura, a maior aporia da farsa enquanto gênero manifestativo que retira do real a sua base de inspiração, sem que contudo possa dizer-se que constitui uma forma de pura especularidade. [...] o “realismo” da farsa comporta uma vertente lúdica ou recreativa. E na medida em que o lúdico comporta sempre uma mais-valia de sentido, a farsa pode funcionar alternadamente como quadro de camuflagem e como fator de desvelamento (BERNARDES, 2006, p. 23).

³⁷ A expressão “quengada” na cultura popular significa uma jogada de inteligência com relação ao outro, ou seja, sair de uma situação complicada de forma inteligente e esperta.

³⁸ Citação na contracapa do livro da peça.

A peça barrosiana possui esse tom farsesco ao tornar visível novamente um período obscuro da história política do Brasil, representando-a com ironia e comicidade, com forte inspiração popular, a relação entre torturadores e torturados. Desse modo, confirma-se que Oswald Barroso sabe da potencialidade da farsa enquanto gênero que “conheceu os sabores e os dissabores próprios da chamada cultura popular” (BERNARDES, 2006, p. 226) e se adaptou tão bem às formas da cultura popular nordestina. Por isso, a escolha de elementos da farsa, como o engano e o cômico, num hibridismo de gêneros na sua escritura teatral, não decorre apenas de objetivos estéticos do dramaturgo, mas também de intuítos de intervenção crítica e reflexiva por meio do riso abafado, contudo presente, para apresentar “presos políticos nos porões da tortura, debatendo-se entre a vida e a morte” (CARVALHO, 2007)³⁹, numa busca desesperada que os possa salvar. Isso aponta a constante adaptação que o dramaturgo faz no seu teatro, para além de gêneros ou enquadramento de personagens ou situações dramáticas, em face das circunstâncias e dos seus objetivos, enquanto um autor que pensa a função artística e social de sua produção dramatúrgica.

Diante disso, Barroso, ao fazer a opção pela inserção de componentes farsescos em uma escritura teatral em versos que remete o leitor/espectador⁴⁰ ao cordel, não a faz “apenas por questões de formação e convicções artísticas” (BERNARDES, 2006, p. 258), mas também por questões pessoais, políticas e históricas. Nesse sentido, na peça “cada sujeito e cada objeto é parte integrante de um contexto social e moral que lhes delinea o contorno” (p. 260), ou seja, num ambiente de pura violência, revelando o pior do homem, encontram-se seres humanos em sua força e fragilidade, agindo em dicotomia entre o heroísmo e a covardia, num jogo realizado pelos caminhos da ironia, abrindo veredas entre o engano e a verdade, o sofrimento e o cômico, a dor e o risível.

5.1 *Dormir, talvez sonhar*: entre o trágico e a ironia

O contexto político brasileiro dos anos 1960 até a reabertura democrática nos anos 1980 foi de conflito intenso na tensão entre duas forças: a opressão/violência do regime ditatorial e a luta/militância de estudantes, trabalhadores, intelectuais, artistas, pela liberdade e pela democracia. Momento histórico que deixou marcas na história do país e

³⁹ Citação retirada da contracapa da publicação da peça *Dormir, talvez sonhar*.

⁴⁰ Apesar da peça ainda não ter sido encenada, todo texto teatral espera a sua encenação nos palcos. Por isso o termo leitor/espectador.

na vida de muitos militantes. Entre eles, está o próprio Oswald Barroso. Então, no começo de uma nova época, o século XXI, o dramaturgo cearense volta aos acontecimentos e sofrimentos vividos durante a ditadura.

Ali diante do recanto das suas memórias, envolta em cicatrizes, escreve *Dormir, talvez sonhar* às novas gerações como denúncia, em tempos de democracia, da repressão violentamente atroz que não deve ser esquecida, e como demonstração da capacidade de superação que o povo brasileiro, assim como ele, teve durante os anos de chumbo. Retrata o drama de seres humanos, em busca de uma saída viável para uma circunstância insustentável, quando ironizar o discurso do repressor, diante de uma experiência que é trágica, parece ser a alternativa para que haja algum sobrevivente.

Por isso, na peça, a resistência daqueles que lutam por um país democrático não ocorre por meio dos mesmos métodos dos representantes da ditadura. Ela acontece por meio do discurso irônico em frente a “um mal particular” (WILLIAMS, 2002, p. 86). Na ironia, a palavra do outro ganha duplo sentido, ambiguidades e ressignificações. É um recurso que evidencia uma relação dialógica, portanto, a presença do outro.

Nesse sentido, muitos dramaturgos, ao longo da história do teatro, buscam através da ironia, juntamente com os seus efeitos de sentido, abordar questões importantes, que envolvem o homem e sua realidade social, histórica, cultural, política, a fim de provocar reflexões, ambivalências, questionamentos, risos, que podem auxiliar no desvendamento de acontecimentos, experiências ou vozes de determinados momentos de uma sociedade ou de uma cultura.

Portanto, como diz Beth Brait, a ironia é “estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes” (2008, p.16). Assim, estabelece um conjunto de valores axiológicos na dinâmica dialógica da linguagem irônica. Na mesma direção, Linda Hutcheon afirma:

[...] a ironia é uma estratégia discursiva que não pode ser compreendida separadamente de sua corporificação em contexto e que também tem dificuldade de escapar às relações de poder evocadas por sua aresta avaliadora. As restrições (paradoxalmente) habilitadoras que são operativas em todos os discursos obviamente funcionam aqui também, mas não se trata apenas de quem pode usar a ironia (e onde, quando e como) e sim quem pode (ou consegue) *interpretá-la*. (...) a ironia envolve as particularidades de tempo e espaço, de situação social imediata e de cultura geral (HUTCHEON, 2000, p. 35).

É nesse dinamismo da ironia que se insere, em *Dormir, talvez sonhar*, um caráter dialógico que envolve, portanto, o encontro de mais de uma consciência, assinalando a

situação trágica vivida pelas personagens, no sentido apresentado por Williams, ou seja, “um mal que foi tanto vivenciado quanto suportado (WILLIAMS, 2002, p. 86) perante um determinado contexto histórico e político. A peça não é uma tragédia, no seu hibrismo, aproxima-se da definição de uma tragicomédia:

O gênero tragicômico é um gênero misto que responde a três critérios: pertencem às camadas populares e aristocráticas, apagando sim a fronteira entre comédia e tragédia. A ação séria até mesmo dramática, não desemboca numa catástrofe e o herói não perece. O estilo conhece altos e baixos: linguagem realçada e enfática da tragédia e níveis de linguagem cotidiana e vulgar da comédia (PAVIS, 1999, p. 420).

Assim, acarreta um senso trágico pelas reações convencionadas aos eventos experienciados pelas personagens, isto é, esses eventos estão relacionados ao sofrimento presente das personagens. Por isso, eles se vinculam a dois aspectos essenciais da tragédia moderna, segundo Williams, que são a “ação irreparável” e a “ênfase sobre o mal”.

Com relação à “ação irreparável”, a morte deixou de ser o único desfecho. Desse modo, morrer não diz respeito apenas à dissolução física, mas pode ser a perda de conexões humanas, a cegueira absoluta na vida, na relação com os outros, a solidão profunda do homem defronte o seu destino. Nesse sentido, a morte participa da história como um participante, ou como um ator, e não como uma ação necessária. Poderemos verificar isso, ao longo da análise de *Dormir, talvez sonhar*, pois a morte, presente na “estrutura de sentimento” da peça, não simboliza o fim, mas um ato de resistência contra a ditadura militar.

Sobre a “ênfase sobre o mal”, Williams explica que o mal, nos tempos modernos, não é mais generalizado. No panorama social atual, ele pode designar muitas formas de desordem que deterioram a vida real, como a frieza, a vingança, a violência, o orgulho, a ambição, entre outros modos de “mal particular”. Assim, uma ação trágica pode ser a experiência de um mal que a um só tempo foi vivido e suportado, como poderemos observar em *Dormir, talvez sonhar*.

No texto teatral barrosiano, a ênfase sobre mal acontece na relação entre opressores e oprimidos, embate de duas consciências, como veremos na primeira cena, intitulada *Captura*. Aqui encontram-se os torturadores, chamados de São Cão, Secretário do Cão, Doutor, Domador, Pregador e Pau Mandado, e os torturados denominados Pedro, Maria, Isabel e João.

Os nomes de dois torturadores relacionam-se com a figura do cão que, tanto na cultura popular como na religiosidade popular do Nordeste, refere-se ao diabo, ou seja, à uma figura maléfica. Logo, na peça, eles são aqueles que praticam atos de tortura juntamente com os demais que compõem a sua corja. Parecem os vencedores ao possuírem autoridade e poder estatal. Contudo, como abordado anteriormente, no Ciclo do Diabo Logrado, o demônio é um vencido pelo engano.

Segundo Câmara Cascudo (2012), “nos contos populares brasileiros, portugueses, espanhóis, africanos, árabes, rara ou impossível é uma vitória do Demônio. Aceitando desafio, topando aposta ou firmando contrato, o Diabo é um logrado inevitável”. Dessa maneira, em *Dormir, talvez sonhar*, mesmo com o sofrimento terrível e a morte, os torturadores serão vencidos pela perspicácia recolhida em Pedro Malazartes, Cancão de Fogo e João Grilo, o amarelinho.

Já os nomes dos torturados ligam-se a pessoas importantes da religião católica. Pedro foi um dos dozes apóstolos, considerado um dos pilares da igreja. Maria faz referência a muitas mulheres, além da própria mãe de Jesus. Isabel era prima de Maria, a mãe de Jesus, e foi mãe de João Batista, o precursor. Nesse caso, na peça, João pode ser uma alusão ao filho de Isabel ou ao apóstolo, o escritor de um dos quatro evangelhos. Todos são figuras importantes, simbólicas e fortes na tradição da religiosidade popular nordestina.

Na peça, eles são capturados e presos pelos torturadores. Rapidamente fica claro a longa travessia de sofrimentos que eles vão percorrer no desenrolar da trama:

Maria: Socorro, estão nos raptando
Nos prendendo, sequestrando!
Secretário do Cão: Desculpe, estamos em guerra,
E quem morre não se enterra (BARROSO, 2007, p. 15).

Neste trecho, observa-se um certo tom de ironia quando o Secretário do Cão, um dos torturadores, dirige-se à Maria por meio da palavra “desculpe” diante de uma guerra declarada. A sua fala pode nos remeter a Polinice, irmão de Antígona, morto durante a guerra, que teve o seu sepultamento proibido por Creonte por ser considerado inimigo de Tebas. Mais uma vez, o dramaturgo dialoga com a tradição clássica da tragédia para contar a experiência trágica da ditadura. Maria e seus companheiros foram presos por serem considerados “gente perigosa e delinquente, terrorista e traidora” (BARROSO,

2007, p. 13) para o Estado. Por conseguinte, eles também não terão direito a enterro ou a qualquer gesto de dignidade humana.

Perante o conflito, logo, os torturadores e torturados estabelecem um jogo de vozes antagônicas que fazem “pensar numa espécie de Tribunal do Santo Ofício cuja estrutura e princípios tivessem sido adaptados aos tempos de combustão política e repressão de que trata a obra” (ARAÚJO, 2008).⁴¹ A peça assim torna-se “uma espécie de protesto” que visa desmascarar a cruel realidade do período ditatorial brasileiro através da escritura teatral.

Desse modo, como escreve uma crítica de jornal no momento em que a peça foi publicada em livro, em 2007, “mais que uma lembrança de episódios tristemente vividos, “*Dormir, talvez sonhar*” é uma lembrança de Oswald Barroso do Teatro que ajudara a construir”, para que entrasse na cena e na vida do leitor/espectador o pensamento crítico, a luta, a resistência, radicada nas fontes populares nordestinas, diante da opressão manifestada de diversas formas ao longo da história brasileira.

Portanto, para resistir no tribunal dos torturadores, Pedro, Maria, Isabel e João utilizam uma linguagem, em que o dito e não dito se confundem. É uma tentativa de salvarem as suas vidas por meio do processo discursivo, muitas vezes irônico, diante da brutal realidade em que se encontram, como se pode observar logo nos primeiros diálogos da cena II denominada *Circo de Horrores*.

Esse título simboliza o contraste entre o riso e a dor, permitindo uma imagem, dotada de ambivalência diante do embate discursivo e físico, entre duas visões de mundo irreconciliáveis na trama da peça. Nessa irreconciliação está a tragicidade, pois como disse Goethe: “Todo trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável [*unaugleichung*]. Assim que surge ou se torna possível uma reconciliação [*Ausgleichung*] desaparece o trágico” (GOETHE, 2004, p. 48 *apud* SZONDI, 2004). É no *Circo dos Horrores*, em *Dormir talvez sonhar*, que se vê aquilo que não se reconcilia.

Assim, é importante ressaltar que o picadeiro do circo nem sempre é um lugar de alegria, de gargalhadas, de brincadeiras, de emoção. Também pode ser um espaço de momentos aterrorizantes pelo menos desde o século XIX conforme expressa Marize Malta:

A expressão circo dos horrores nos aponta para o território onde era esperado se encontrar os seres que não gozavam dos benefícios do ideal humano,

⁴¹ Citação retirada do artigo “Sonhar, talvez dormir – Literatura e Teatro” que se encontra no Caderno *Vida & Arte* do jornal *O Povo*, de Fortaleza, do dia 16 de fevereiro de 2008.

normalmente afixados na beleza. As criaturas acintosamente lembram ao espectador que a monstruosidade também é parte integrante da natureza e do humano (MALTA, 2010, p. 658).

No *Circo de Horrores*, o espetáculo do monstro presente no ser humano é dilacerante. Utilizando linguagem agressiva e palavras do discurso religioso — inferno, desobediência, mal, confissão, pecado — para oprimir e impor aquilo que se deseja ao pensamento ou fala do outro, como expressa o diálogo entre São Cão, Secretário do Cão, Pregador, Pedro, João e Isabel:

São Cão: Bem-vinda, imunda canalha
À sucursal do inferno.
Aqui tudo é bem moderno
Minha ciência não falha.
Nessa guerra contra o mal
Contra a desobediência
Só me falta paciência
Com mentiroso boçal.
Todo silêncio é fatal
Pois aqui ninguém se cala
Qualquer surdo-mudo fala
Confessa todo pecado.

Secretário do Cão: Se mentir vai condenado
Embora pra confissão
Apanhe feito ladrão

Pedro: Mas qual foi o meu pecado,
De que mal sou acusado?

São Cão: Atentou contra o regime
Desobedeceu a lei.

Pedro: Nada fiz, nunca pequei
Jamais cometi um crime.

São Cão: Mas pensou em cometer
Pecou por mau pensamento
E tenho pressentimento
Que não vai se arrepender.

Pedro: Mas eu nem mesmo pensei!

São Cão: Não pensou mas ia pensar.

Pregador: Todo pensamento é torto
Homem bom é homem morto.

Pedro: Mas se ia pensar eu não sei.

Secretário do Cão: Portanto vai apanhar

Pra ter certeza do bem.
E vai confessar também
O nome do seu comparsa.

Isabel: Isto aqui já virou farsa.

João: Ou melhor virou desgraça (BARROSO, 2007, p. 17-19).

A experiência trágica também acontece, na peça, por meio do discurso religioso voltado diretamente para torturar o outro. O mal, isto é, a transgressão dos torturados, que envolve a suposta desobediência e o suposto pecado não tem ênfase cristã, mas designa uma forma de desordem trágica, pois Pedro, João, Maria e Isabel, mesmo em frente a morte, vão buscar resistir e superar o sofrimento. Eles estão numa revolução, na acepção dada por Williams, ou seja, “como conflito crítico e resolução de forças” (WILLIAMS, 2002, p. 93) e não como violência, geradora de mais violência, ou tomada de poder.

Nessa perspectiva, em *Dormir talvez sonhar*, o trágico permeia os acontecimentos como revolução no sentido de apresentar a desordem por meio da experiência opressora vivida pelos torturados, a fim de que possa obter uma compreensão do caos convencional pelos torturadores, representantes do Estado, e dessa maneira, poder avistar resoluções para a composição da ordem. A desordem provoca a brutalidade que rasga o tecido social e torna as relações caóticas. Dela, como afirma Williams, decorre o:

sofrimento verdadeiro de homens reais assim expostos e de todas as consequências desse sofrimento: degeneração, embrutecimento, medo, inveja, rancor. Ela nasce de uma experiência do mal que se torna mais intolerável pela convicção de que ele não é inevitável, mas que resulta de ações e escolhas específicas (WILLIAMS, 2002, p. 107).

Assim, no picadeiro do sofrimento, com uma linguagem chula e com ameaças, os torturadores escolhem agir violentamente para manter o que para eles seria a ordem. Nesta peça, assim como no *Auto do Caldeirão*, o Estado promotor da ordem, na verdade, é o causador de uma desordem terrível, gerando conflito político e social. Por meio de seus agentes, ele constitui, como diz Williams: uma ordem, contra a qual o próprio protesto dos oprimidos e daqueles que sofrem injustiça parece ser fonte dos distúrbios e da violência (WILLIAMS, 2002, p. 95).

Desse modo, ainda de acordo com Williams, “a criação da ordem está diretamente relacionada à ocorrência da desordem, por meio da ação da qual se move. A “relação entre ordem e desordem é direta” (WILLIAMS, 2002, p. 77). Isso evidencia a “ênfase sobre o mal” no circo dos horrores no seu sentido mais profundo, em *Dormir, talvez*

sonhar, não somente como a confirmação da desordem, provocada pelos agentes da ordem e do progresso, que corrói e destrói a existência, mas como um modo de experienciá-la e compreendê-la a fim de solucioná-la ou superá-la.

No caso do texto barroiano, a tentativa de superação dos acontecimentos trágicos ocorre por meio da ironia. Ela é o instrumento de revolução diante de desordem trágica e intolerável. É no picadeiro do sofrimento através do confronto de vozes, marcadas por agressões físicas e xingamentos, que, num tom de ironia, João responde ao Domador, após um comando de ordem dado aos capturados, com um verso de cantiga popular. Chega a ser cômico. O torturador fica irritado:

Domador: E pra você, sua cretina
O que falta é disciplina.
Agora todos de pé.
Levante logo safada
E não se meta a sabida.
Pois aqui não é cabaré.
Vou fazer ordem unida
Quem errar leva porrada.
Todos vão marchar: um, dois...

João: Um, dois, feijão com arroz.

Secretário do Cão: Bota esse tal pendurado
Está ficando engraçado.

Domador: Vamos, porra, continência.
Chega de tanta demência.
E não se adianta tarado.
Cumprimenta a autoridade!

Maria: Ai, meu Deus, por caridade!

Domador: Arrebenta, Pau-Mandado!
E bota ordem nessa joça (BARROSO, 2007, p. 24-26).

Aqui, o jogo de palavras com o verso popular ganha sentido irônico, com uma pitada de humor, como recurso para enfrentar opressor e ironizar a sua ordem unida. Desse modo, na tessitura da peça, a ironia torna-se uma estratégia discursiva e no contexto dos acontecimentos trágicos representa uma habilidade para lutar pela sobrevivência e expor um sistema opressivo, isto é, “a ironia se torna uma espécie de substituto para a resistência e a oposição reais” (HUTCHEON, 2000, p. 52).

Assim, entre a resistência e a oposição, o dramaturgo cria situações com intenções evidentes de fazê-las cômicas e irônicas perante a tragicidade em que se encontram as personagens. Isso possibilita que um tema tão doloroso e de tanta seriedade, como o da

tortura, provoque o riso mesmo com certa tensão. Isso demonstra que a relação entre o sério e o riso coexistem e se refletem mutuamente, como declara Bakhtin:

[...] O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos do medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente (BAKHTIN, 2010, p. 105).

É nessa ambivalência que se apresenta a cena III, chamada *Ser ou não ser*, outra referência a Hamlet. O diálogo da peça com texto shakespeariano não é meramente referencial, pois em *Dormir, talvez sonhar* a relação entre textos, antes de tudo, conforme a perspectiva bakhtiniana, representa “vozes que falam e polemizam no texto” (BARROS, 1999, p. 4). Há um encontro entre a peça de Barroso e a peça de Shakespeare que estabelece uma relação dialógica entre elas, resultando na intertextualidade enquanto “um tipo particular de interdiscursividade” (FIORIN, 2012, p. 191).

A intertextualidade entre a peça barroiana e a tragédia do bardo inglês também evidencia as tramas traiçoeiras das relações humanas, já que Cláudio, irmão do rei, a rainha, Gertrudes, são figuras “demoníacas” que planejam a morte do rei, a fim de usufruir do poder e assim controlar o reino.

No interdiscurso entre as peças há um profícuo diálogo sobre o poder e seus abusos, aliado ao embate de vozes internas/externas que ressignificam os aspectos históricos, revelando novos sentidos, contradições, alteridades, pois como diz Fiorin:

É na relação com o discurso do Outro que se apreende a história que perpassa o discurso. Essa relação está inscrita na própria interioridade do discurso, constitutiva ou mostradamente. Com a concepção dialógica da linguagem, a análise histórica de um texto deixa de ser a descrição da época em que o texto foi produzido e passa a ser uma fina e sutil análise semântica, que leva em conta confrontos sêmicos, deslizamentos de sentido, apagamento de significados, intercompreensões, etc (FIORIN, 2012, p. 191).

Desse modo, ao colocar no título da peça e na voz de Isabel a fala do príncipe dinamarquês, “dormir, talvez sonhar”, que se encontra num longo discurso de Hamlet, em que ele está envolto em uma reflexão com relação a sua ação perante os fatos acontecidos desde a morte de seu pai, o dramaturgo, além de pôr o seu texto em diálogo com a tragédia shakespeariana, une vozes, apesar dos diferentes contextos e tempos, para mostrar que elas possuem, como declara Fiorin, “uma dimensão política” (FIORIN, 2012,

p.173) e “não circulam fora do exercício do poder, não se diz o que se quer, quando se quer, como se quer” (FIORIN, 2012, p. 173).

No texto barrosiano, a expressão “dormir, talvez sonhar” vem em tom de pergunta e, quem sabe, como alternativa diante da constatação de Isabel e de seus companheiros de que a morte será inevitável. Eles estão no momento da “ação irreparável”, em frente ao sofrimento e a desordem estabelecida pelos torturadores, que ressalta ainda mais o senso trágico da vida. Então, ela fala:

Isabel: Morrer é má resposta a questão posta.
Melhor não seria perder a medida
Trocar este anzol por outra saída
Mudar esta briga pela loucura
A verdade dura, pelo delírio.
Evitar o martírio e tão somente
A mente iludir, dormir e fugir.
Dormir e talvez sonhar, simplesmente? (BARROSO, 2007, p. 45)

O advérbio de dúvida, *talvez*, aliado ao questionamento no discurso de Isabel indica que ao dormir não se tem a certeza de sonhar, portanto, de encontrar caminhos para sair da situação em que ela e os outros se encontram. Mas, ao mesmo tempo, ao sugerir trocar a morte pela loucura, pelo delírio, pelo dormir e, por fim, pelo sonho, a personagem Isabel aponta que o sonhar pode ser uma possibilidade de resistência ao processo centrípeto da ditadura militar, ou seja, a sua centralização e imposição de poder. Pois, como explica Fiorin, de acordo com Bakhtin:

As ditaduras são centrípetas; as democracias centrífugas [...]. As ditaduras, em seu afã centrípeto, apresentam um forte componente narcísico, tentando negar a alteridade, impondo sua identidade e exigindo que os outros a ecoem. No entanto, essa mesma identidade é constituída dialogicamente (FIORIN, 2012, p. 173).

Então, ao promover uma aproximação dialógica, portanto, intertextual entre o sonho de Hamlet, príncipe, e o sonho de Isabel, uma das torturadas, tão distintos, o texto barrosiano afirma o outro e os outros, o individual e o coletivo, o sujeito que constrói dentro de uma história e com suas influências, corroborando que relação dialógica é “a única forma de preservar a liberdade do ser humano e do seu inacabamento; uma relação, portanto, em que o outro nunca é reificado; em que os sujeitos não se fundem, mas cada um preserva sua própria posição” (FIORIN, 2012, p. 177-178).

Ao longo de toda a peça, fica evidente a singularidade das vozes e a existência do jogo de poder entre elas. Já muito feridos física e psicologicamente, Pedro diz aos companheiros que é necessário “montar algum plano, ganhar algum tempo, armar um engano” (BARROSO, 2003, p. 14). Para isso, ele decide colocar em prática a seguinte estratégia: “bem melhor nos seja dizer alguma verdade mas sem dizer” (BARROSO, 2003, p. 15).

A partir dessa premissa do processo irônico, como “modo de combate”, Pedro, Maria, João e Isabel mostram na cena IV, intitulada *As tentações*, que a ironia não é simplesmente uma figura de linguagem ou um modo de jogar com as palavras para causar efeito cômico, mas um aspecto que constrói o discurso de ataque e de defesa como podemos observar na seguinte conversa entre São Cão e Pedro:

São Cão: Vamos chamar cada qual
Pra depor no tribunal.
Pedro vai ser o primeiro
Pois é bem metido a esperto.
Vamos conversar de perto
Pois o cabra é trapaceiro

Pedro: Mas o que é isso, seu doutor!?
Eu na frente do senhor
Sou apenas um amador.

São Cão: E vamos deixar de léria
Pois a coisa aqui é séria.
Doutor Pedro, comandante
Da maldita subversão
Saiba que sou almirante
Da bendita repressão.
Nós estamos numa guerra
Em partido adversário
Onde qualquer um se ferra
Se for presa do contrário.

Pedro: Seu São Cão, não sou bandido
Quanto mais um comandante.
Talvez tenha confundido
Um anão com um gigante.

São Cão: E me responda direito
Não venha agora com blefe.
Conheço quando o suspeito
Não é qualquer mequetrefe (BARROSO, 2007, p. 48-49)

Na peça, São Cão simboliza parte integrante de um sistema opressor. Por isso, ele e os demais torturadores serão o alvo do discurso irônico de Pedro, Maria, João e Isabel no desenrolar da peça. Assim, a ironia utilizada em *Dormir, talvez sonhar* é um instrumento que evidencia o sofrimento dos torturados e a relação dialógica conflitante entre torturadores e torturados.

Nesse sentido, a ironia é construída por meio de um jogo de palavras intencional, invertido, ambivalente, provocador do riso tenso e do diálogo com o leitor/espectador. É preciso salientar, como diz João Nuto, que a “relação dialógica não se esgota na composição da obra, abrangendo também a relação com o leitor, pois é essa relação que constitui o acontecimento estético” (NUTO, 2000, p. 6)⁴².

A ironia também é uma estratégia dos torturadores. Ela não é somente uma forma de réplica, pois o discurso religioso de um dos torturadores é irônico com o claro intuito de obter as informações desejadas com relação aqueles que lutam contra a ditadura, como se percebe no longo diálogo, a seguir, entre o Pregador e João:

Pregador: Vou interrogar João.
Bom João, veja que agora
A prisão se humanizou.
Nesta sala o que vigora
É virtude, paz e amor.
Queremos salvar a sua alma
João, e seu coração.
Levante a palma da mão
E me jure em confissão:
Aqui não fico calado
Conto todo o meu pecado.

João: Pequei, pequei e pequei.

Pregador: Desobedeci à lei!
Diga João, que eu já sei.

João: Desobedeceu na certa.

Pregador: Eu não, João, você sim.
Precisa ficar alerta
Contra pensamento ruim.
Todos somos pecadores.
Fazemos nossos horrores.
É preciso confessar
Para que tenha perdão.
A graça da confissão
Não se pode dispensar.
Depois vem a penitência
Tomar trezentos açoites
Jejuar com paciência
Rezar três dias, três noites.

João: Desse jeito, a confusão
Vai me custar muito caro (BARROSO, 2007, p. 58-60).

Nesse diálogo, observa-se que João apropria-se do discurso do Pregador, de forma até jocosa, para mostrar quem realmente é desobediente à lei. Esta apropriação discursiva, aliada a uma linguagem irônica, de duplo sentido, que gera o aspecto cômico no jogo

⁴² Citação retirada de texto “A contribuição de Mikhail Bakhtin e seu círculo para os estudos literários e linguísticos”, do Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto, disponibilizado na disciplina “Fronteiras da Literatura”, cursada no primeiro semestre de 2018.

discursivo, explora o discurso daquele que detém o poder, desmascarando a sua fragilidade. Como diz Hutcheon, é “a intimidade da ironia com os discursos dominantes que ela contesta” (HUTCHEON, 2000, p. 54). Desse modo, os personagens tentam ganhar tempo como “tornar relativas a autoridade e a estabilidade do dominante” (HUTCHEON, 2000, p. 54).

Assim, o discurso entre o torturador e o torturado se converte num palco de luta entre duas vozes. Nessa arena dialógica, Pregador faz uma proposta a João diante do argumento dele com relação ao alto preço a ser pago pela sua confissão. A proposta é aceita. Então, a conversa continua por meio de falas fundamentadas entre o dito e o não-dito:

Pregador: Mas eu lhe faço um reparo.
Você paga a prestação.
João: Tá certo, então eu confesso.
Pregador: Pois me diga num só verso
O nome do seu comparsa.
Quem armou toda esta farsa
É pecador em excesso?
João: Antônio, Pedro, Maria
Angelique e Zacaria.
Pregador: Quem ousou ter coragem
De suspender o processo
Ou de reabrir o congresso?
Quem de lutar foi capaz
De falar em liberdade
Ou de querer igualdade
Entre partes desiguais
João: Clarisa, Luis, Isabel
Virgínia, André, Miguel
Pregador: Quem desafiou a lei
E a guarda santa do rei?
João: Raimundo, Eva, Lisbela,
Alba, Moncho, Manuela.
Pregador: Quem não quis ter um senhor
Curtiu na paz e no amor?
João: Vitória, Marcos, Cristina,
Sara, Clauber, Catarina.
Pregador: Quem acreditou no incrível?
Discutiu o indiscutível?
João: Jesus, Guevara, e John Lenon
Madalena, Tião, Zé Pequeno.
Pregador: Pronto, Jesus, o que fez?
Diga seu nome e endereço
De que vive, qual o preço.
Se de alguém já foi freguês.
João: Foi o criador do mundo.
Lhe chamam Nosso Senhor.
Reside no Céu profundo.
Vive de paz e de amor.
Seu preço é boa atitude
Freguês de toda virtude
Foi nosso Redentor.

Pregador: Sujeito esperto atrevido
Falou, não disse, porém.
João: Mas foi tudo respondido.
Pregador: E não entregou ninguém.
Nem atendeu meu pedido.
João: Eu entreguei todo mundo.
Porque no fundo, no fundo
Todos somos pecadores
Temos nossos descontroles.
Como você mesmo disse.
Pregador: Quer me fazer de mané?
Se todos são, ninguém é.
João: Bom, mais aí não é comigo (BARROSO, 2007, p. 60-65).

Observa-se nessa conversa que João “brinca” com o discurso do Pregador, por meio de um jogo de palavras que mistura campos semânticos, que evidencia a relação dialógica e produz um efeito cômico/risível, pois como diz Bakhtin, a ironia é a “linguagem equívoca dos tempos modernos desde mínima e imperceptível até ruidosa, que beira o riso” (BAKHTIN *apud* HUTCHEON, 2000, p. 72). Riso que descontrói e manifesta as tensões entre oprimido e opressor e, por conseguinte o senso trágico que permeia toda a peça.

Na conversa entre São Cão, Doutor e Maria constata-se, mais uma vez, a presença “ruidosa” da ironia aliada à comicidade que conduz o leitor/espectador ao riso e enfraquece o discurso do torturador. Maria tenta ludibriar os seus interlocutores por meio da linguagem de duplo sentido, causando o efeito de rir numa situação tenebrosa:

São Cão: [...] Vou lhe entregar ao Doutor
Que tem lá muitos preparos
Raros perfumes de flor.
Eis, Doutor, sua paciente
Quero que faça o serviço
Tratando bem do seu viço
Para que fique muito atraente.
Doutor: Mas está muito estragada
São Cão, toda arrebitada!
São Cão: Dê lá seu jeito Doutor.
E faça a moça falar.
Doutor: Pois não, São Cão, meu senhor.
Por mim, pode descansar.
Pois sou ligeiro e capaz.
Maria é nome de guerra?
Maria: Maria é nome de paz
Seja no Céu ou na Terra.
Doutor: Se confessar, faça mais.
Pois de tudo sou capaz.
Faço você mais bonita
Do que qualquer senhorita.
Maria: Nada sei, ninguém me conta
Porque sou como uma tonta.

Doutor: Mesmo tonta vai contar

Maria: Sou fraca na matemática (BARROSO, 2007, p. 68-72)

O aspecto cômico/risível gerado pela duplicidade de sentidos daquilo que é dito entre Doutor e Maria mantém-se paralelamente na temática brutal da peça. Então, mesmo que *Dormir, talvez sonhar* não seja um texto carnavalizado de acordo com as definições de Bakhtin, nele se pode encontrar, assim como na literatura carnavalizada, o “riso reduzido” que “não exclui a possibilidade de um colorido sombrio dentro da obra” (BAKHTIN, 2008, p. 195). Este contraste, em *Dormir, talvez sonhar*, não deve ser motivo de perturbação porque demarca uma posição estética na escritura teatral e apresenta uma “visão valorativa do mundo” que a morte não terá a última palavra como veremos na cena final chamada *Escapou fedendo*.

Neste momento, Pedro, Maria, João e Isabel recebem a sentença de morte após terem sido julgados no “Conselho dos sábios” e no “Juízo final”. Os sábios que constituem o conselho são os torturadores. Na discussão que ocorrem entre eles sobre qual o melhor método para eliminar com a vida de Pedro, Maria, João e Isabel surge reflexões profundas com relação ao ser humano, como na resposta dada por São Cão diante da sugestão do Pregador para castigar os torturados:

São Cão: Todo ser humano tem o seu inferno
Sua dor oculta, seu tumor interno.
Clamor sem abrigo que traz consigo.
Temo que no seu coração avulta
Dano eterno do qual nada resulta.
Desterro onde sua alma se desencontra
Quando contra ele a aprovação se faz
Por entrar em luta com Satanás.
Todo homem, como sabe de seu inferno
De sua alma sabe e sabe em que caderno
Se esconde, em que desvão se refugia
Que terno ela porta, onde principia.
E são bem diferentes, alma por alma
Feito as linhas que mão traz na sua palma.
E cada ser tem a sua e a traz consigo
Mas em diverso lugar lhe dá abrigo.
Uns a trazem nos olhos ou na mão
Alguns na matéria, muitos na mente
Poucos, tão somente, no coração (BARROSO, 2007, p. 92-93)

No seu discurso, São Cão não reduz o ser humano ao materialismo, ao contrário, considera o seu aspecto metafísico, o que parece incompatível com as suas atitudes truculentas. Diante desse comportamento paradoxal, a peça também reflete a complexidade do homem e das dimensões que o constituem enquanto indivíduo, tendo

em vista que o mesmo sujeito que mata é capaz de tecer uma consideração profunda sobre a alma humana.

Nesse sentido, ele sabe que não basta aniquilar o corpo, é preciso lançar todos no completo esquecimento, porque a memória é uma testemunha muito forte que ultrapassa corporeidade e move-se entre tempos e contextos por várias gerações. Por isso, São Cão diz após uma sugestão feita pelo Doutor para matar os torturados:

São Cão: Feito sal que num outro permanece
Mesmo assim ficará o que ele foi.
Não se perde de todo quem falece
Até ser despejado da memória.
Mas se fez em vida ação meritória
Qual grito de vaqueiro pelo boi
Ecoando nos espaços da história
Por séc'los ficará quem ele foi.
Herói eu quero ser, não fabricar.
Bandidos quero do mundo varrer
Enfiá-los todos no esquecimento
Como reles corja sem valimento.
Estamos em combate contra o mal
E nesta guerra, todo erro é fatal!! (BARROSO, 2007, p. 88)

Contudo, a resistência dos torturados até a morte se torna, na peça, representação de uma luta contra o esquecimento. Nesse sentido, a escritura teatral se torna uma forma de rememorar os fatos a fim de lembrar do que o ser humano é capaz, para evitar sua repetição, e abrange uma dimensão ética “enquanto manifestação de indignação radical diante do horror” (FRANCO, 2003, p. 352). Portanto, a sentença do juízo final não encerra a arena de embates em um regime de exceção, mas amplia-se a reflexão diante da dicotomia estabelecida na sociedade entre vencidos e vencedores.

Passado o julgamento, a morte vem com delírios. As músicas e as rimas populares parecem ser uma forma de resistência final no “delírio”, apresentado na cena VII, entre a vida e a morte dos personagens. Nesse momento, os torturados cantam canções infantis da tradição popular:

Isabel: Se a perpétua cheirasse, cheirasse
Era a rainha das flores, das flores
Mas como ela não cheira, não cheira
Não é a rainha das flores, das flores.
João: Você gosta de mim, Isabel
Isabel: Eu também de você, ó João
João: Vou pedir a seu pai, Isabel
Isabel: Para casar com você, ó João.
[...]
Pedro: O cravo brigou com a rosa

Maria: Debaixo de uma latada.

Pedro: O cravo saiu ferido.

Maria: A rosa despetalada (BARROSO, 2007, p. 99-100)

Ao fim da cantoria, todos estão delirando. Então, Isabel, João, Pedro e Maria devaneiam, imaginam, já não se situam mais na realidade. Aqui criação teatral e a experiência real do dramaturgo se entrelaçam mais uma vez, já que Isabel diz que estão lendo sua mente, seus pensamentos, e João que possui um *chip* na cabeça. Isso aconteceu de fato com Barroso durante o seu período detido pela ditadura militar, como ele relata:

[...] Arranjou um psiquiatra ligado à minha família que morava no Recife. E o cara veio falar comigo. E eu disse para ele: rapaz, estão vendo tudo na minha cabeça. E ele disse: que besteira rapaz! Isso não existe não, negócio de *chip*. Eu pensei que tinham botado um *chip* na minha cabeça, porque eu tinha lido um livro sobre espionagem, um cara que viajava com um *chip* pra passar informações através desse *chip*. E estava ouvindo essas vozes e não estava vendo ninguém, completamente isolado e ouvindo essas vozes na minha cabeça, acha que era um *chip*. Aí ele me deu uma bronca e me deu um tratamento de choque, que deixasse de besteira, que isso não existe não, que eu estava querendo era ser coitadinho, que você querendo derrubar a ditadura e vai querer que eles te tratem como? Você vai querer que eles sejam bonzinhos? Você já não sabia que era peia? Então pra que foi atrás? Deixa de ser besta, rapaz. Aí me toquei. É rapaz não existe isso não, porque alguém já tinha me dito que não existia. Aí eu me convenci (BARROSO, 2018, p. 197-198).

Assim, ao inserir na tessitura dramaturgica, aquilo que outrora ele próprio vivenciou, o dramaturgo enfrenta o passado, recriando sua própria história por meio dos elementos e da imaginação da cultura popular nordestina. Nessa recriação, “não se trata mais de uma *imitação* da realidade, mas sim de uma espécie de “manifestação” do “real” (SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 382). Ela não é uma forma de “psicanalisar” o trauma sofrido do autor, porém é uma escolha artística que visa dar voz a todos os sobreviventes de uma experiência trágica que é uma ferida ainda aberta na história brasileira. Por isso, conforme Williams (2002):

seja qual for o modo de morrer, a experiência não é apenas de dissolução física e de fim; ela diz respeito, também, a uma mudança na vida e na relação de outras pessoas — porque conhecemos a morte tanto na experiência dos outros como nas nossas próprias expectativas e fins (WILLIAMS, 2002, p. 82).

Diante disso, pela estrutura de sentimento que se encontra na peça, os acontecimentos trágicos dizem respeito à morte. Ela não terá a última palavra. Por conseguinte, não sairá vitoriosa, pois o mais importante não é o que a morte pode dizer sobre o senso trágico de uma experiência humana e, sim, sobre uma realidade dominante

constituída de repressores legalizados pelo Estado e como ela pode ser enfrentada por aqueles que sofrem severas consequências por não aceitarem essa repressão na busca por uma sociedade mais justa e livre para todos.

Por isso, o dramaturgo coloca Pedro, o “bicho esperto”, para realizar uma quengada⁴³ na última cena, denominada *Escapou fedendo*, justamente no seu momento derradeiro, ou seja, na hora de morrer. Ele propõe um jogo ao São Cão, um dos representantes da morte. Se Pedro ganhar, livra-se da morte, caso contrário, São Cão vai matá-lo. No entanto, antes da proposta ser realmente feita, Pedro e São Cão tem um diálogo com mais doses de ironia:

São Cão: Pedro, seu cabra abestado
Vim lhe dar um atestado.
Pedro: Atestado ou testamento?
São Cão: Carta de falecimento.
Pedro: Que vou fazer desse impresso?
São Cão: Talvez comprar o seu ingresso.
Passar dessa para melhor.
Pedro: Prefiro ficar na pior.
Como se chama o senhor?
Mais parece um jogador
De xadrez, dama ou baralho.
São Cão: Ou sujeitinho ordinário!
Sou sua morte, bicho bruto.
Ainda pensa ser astuto? (BARROSO, 2007, p. 110-111)

Pedro perde a partida, fica realmente na pior. Mas, ao contrário do esperado, mesmo sem sorte, por “ironia do destino” ele consegue “escapar fedendo” da morte depois de enganar os torturadores por meio de uma dor de barriga. Ele diz:

Pedro: Dona Morte, dê licença
Dispense minha presença
Estou passando aperiço
Dor de barriga me veio
Tenho já um compromisso
Pois vou fazer um serviço
Num baixinho sujo e feio
Branco, bocão, muito otário
O tal vaso sanitário (BARROSO, 2007, p. 118).

Enquanto Pedro está no banheiro e consegue fugir, São Cão, Secretário do Cão, Doutor, Domador, Pregador e Pau Mandado se envolvem numa briga e, ironicamente,

⁴³ A expressão *quengada* na cultura popular significa uma jogada de inteligência com relação ao outro, ou seja, sair de uma situação complicada de forma inteligente e esperta.

começam a perseguir uns aos outros, desfazendo a ordem unida deles. Em meio a esta confusão, com astúcia e coragem, Pedro consegue salvar-se da morte:

Pedro: Êita tremendo revés!
Que surpresa alucinante
Quando o anão vence o gigante
Sem ter dado um tiro só!
Estou vivo e agora sei
Que apanhar eu num apanho
E posso tomar um banho
Para contar essa história (BARROSO, 2007, p. 126).

Como ciclo do Diabo Logrado, os torturadores, considerados figuras do demônio na peça, são enganados e vencidos. A sobrevivência de Pedro após a terrível tortura, em *Dormir, talvez sonhar* ocorre não somente para que ele possa “contar” o que lhe aconteceu, mas para mostrar perante a experiência trágica vivida por Maria, João, Isabel e Pedro que a ironia além de ser um modo de combater os torturadores, também é uma forma de resistência a um universo axiológico (individual e coletivo), representado por torturadores e torturados, em um contexto sócio-histórico marcado pela ditadura.

Desse modo, pode-se observar que a linguagem irônica em *Dormir, talvez sonhar*, provocadora do riso tenso parece ser uma forma de conduzir o *leitor/espectador*, ao longo de uma trama tão dura, de forma mais suave sem, no entanto, contradizer a seriedade e a dramaticidade do tema que a permeia. Assim, como afirma Hutcheon, “a ironia é simultaneamente disfarce e comunicação” (HUTCHEON, 2000, p. 141). É também um modo de ampliar os pontos de vista, de dar um “colorido sombrio” aos acontecimentos trágicos vivenciados na obra.

Em *Dormir, talvez sonhar*, o trágico experienciado e sentido pelos torturados e transpassado pela ironia em meio às sombras, é um recurso que possibilita tanto ao leitor quanto ao espectador reflexões sobre aquilo que está explícito e implícito na escritura teatral. A ironia presente na tragicidade, muitas vezes de forma sutil, revela, por meio da dialogicidade, os conflitos, as oposições e as tensões vividas não somente pelas personagens, mas por uma sociedade localizada em um contexto específico numa estrutura de sentimento precisa: a ditadura militar brasileira.

Ainda hoje é difícil olhar para este momento sem uma sensação de tragédia individual e social, porque a luta não foi contra deuses ou seres inanimados, mas contra instituições, estruturas sociais e, principalmente, contra outros homens. Com isso, como

diz Williams, “não estamos procurando um novo e universal sentido de tragédia. Estamos procurando a estrutura da tragédia na nossa própria cultura” (WILLIAMS, 2002, p. 90).

Assim, ao se recontar em de tom de farsa aquilo que foi uma tragédia pessoal e social usando o recurso irônico, Barroso mostra, em *Dormir, talvez sonhar*, que a ironia na ação trágica dentro da peça não dissolve a experiência do trágico, mas é uma forma de compreender o homem, confrontado com situações-limite, e a nossa própria época diante de suas desordens específicas a serem vividas, resistidas e superadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao percorrer os caminhos da dramaturgia barrosiana, percebemos que o teatro nordestino tem demonstrado uma vitalidade incrível, apesar da lacuna existente na História do Teatro Brasileiro, principalmente, quando comparada à produção teatral desenvolvida fora do eixo Rio-São Paulo. No entanto, como afirma Newton Júnior: “De todos os lados chegam rumores dessa efervescência criadora, fruto do trabalho de vários profissionais. São dramaturgos, encenadores, atores, cenógrafos, gente de sólida formação e movida por um compromisso mais sério com o Teatro” (NEWTON JÚNIOR, 2011, p. 11).

Entre os autores de texto teatral, o cearense Oswald Barroso é um dos nomes mais expoentes. Construída ao longo de quase quarenta anos, sua obra estabelece pontes entre a diversidade da matéria popular, o diálogo com as fontes tradicionais e a história, percorrendo, ao seu modo, diante dos golpes sofridos e das feridas abertas do Brasil, a estrada aberta por aqueles que foram os pioneiros da dramaturgia nordestina, a fim de “investir num teatro literário, mais do texto do que a experimentação cênica” (NEWTON JÚNIOR, 2011, p. 14).

Dramaturgo comprometido com a realidade que o circunda, ele não se conforma com as mazelas, com as dificuldades, com as desigualdades, com as injustiças que afligem a sua terra, o seu povo, o seu país. Por isso, produz uma escritura dramática que não é apenas um grito de inconformismo, mas expressa o desejo de transformação de situações e de contextos sociais e políticos. Nesse sentido, ele escreve textos teatrais com a intenção de despertar a consciência do leitor/espectador e, assim, abrir novas trilhas em contextos de mudança de época.

Desse modo, toda a sua dramaturgia evidencia seu modo de viver e expõe a memória de sua trajetória pessoal a partir da tradição literária e teatral, da narrativa não oficial, das manifestações da cultura popular nordestina, com os seus folguedos, seus personagens, seu imaginário, folhetos, poesias orais e improvisadas. O dramaturgo busca todos esses elementos para compor um teatro empenhado, comprometido, engajado com as questões políticas e sociais do seu tempo e do seu país.

Essa matriz, além de colocar o seu teatro numa perspectiva popular, expõe um modo de compreender as formas populares nordestinas na sua produção como elementos que expressam o que há de mais profundo não somente nas pessoas simples do povo, focando no universo de homens e de mulheres do sertão, suas vivências, ganhos e perdas,

contradições, semelhanças e contrastes, sua vida e sua morte, a fim de mostrar as relações sociais e históricas de opressão e lutar pela transformação.

A partir daí, o dramaturgo coloca, nos textos, práticas culturais e temas articulados em que ocorre o encontro entre o poder autoritário dos fortes e o silenciamento de vozes dos mais fracos, tendo como fundamento um aspecto histórico ou político revelador da ordem e da desordem existente no sistema e nas convenções sociais entre o “Brasil real” e o “Brasil oficial”. São esses os princípios que fazem emergir a experiência trágica, na escritura teatral barroiana, para os quais encontramos fundamentação no pensamento de Raymond Williams sobre a tragédia moderna.

O teórico britânico, como vimos, ambienta o trágico na modernidade para além das fronteiras da tragédia grega. Para ele, a questão do trágico não está mais estritamente associada a forma teatral surgida na Grécia antiga. Há uma mudança de concepção, isto é, ao falar de uma essência da tragédia, nos tempos modernos, é preciso abordá-la dentro de contextos culturais, sociais, históricos. Portanto, passou-se a pensar as relações do trágico a partir das convenções e mudanças de época existentes na conjectura do século XX.

Portanto, o trágico já não designa um gênero literário específico, mas a condição da existência humana diante do sofrimento, da morte, da violência, da guerra, das desordens estabelecidas, de escolhas feitas por homens ou instituições que levam a dor e a desolação. Dessa maneira, fundamentada histórica e politicamente, a experiência trágica moderna tem como fio condutor as questões de ordem e de desordem envoltas numa estrutura de sentimento entre elementos residuais, dominantes e emergentes. Assim a tragédia também estabelece alteridade, isto é, conexões com o sofrimento do outro porque, como diz Williams:

essa é ação da tragédia, e o que descobrimos no sofrimento é, mais uma vez, revolução, porque reconhecemos no outro um ser humano — e qualquer reconhecimento desse tipo é o começo de uma luta que será uma contínua realidade em nossas vidas, porque ver a revolução desta perspectiva trágica é o único meio de fazê-la persistir (WILLIAMS, 2002, p. 104).

Tragédia como revolução é mostrar a desordem que ocorre através da experiência, a fim de que possa obter uma compreensão da confusão estabelecida e, então, poder avistar possíveis resoluções para a instituição da ordem. A partir desse prisma do trágico, sobretudo conforme as reflexões de Williams, buscamos defender em nossa argumentação a hipótese de que a dramaturgia barroiana evidencia uma experiência

trágica moderna ancorada no contexto social, histórico e político em que foi formada, em elementos na cultura popular nordestina, e na experiência do dramaturgo ao ser preso, durante a ditadura, e exercer papel ativo/engajado na cena teatral cearense, como diretor, ator, pesquisador, em diversos grupos. Nesse sentido, não é possível compreender o conjunto da sua obra fora da conjuntura onde foi pensada e elaborada.

Então, ao retratar em suas peças histórias que refletem conflitos políticos, sociais, culturais, o dramaturgo apresenta a desordem que desestrutura a sociedade e torna as relações humanas caóticas, como podemos constatar, especialmente, nas peças que analisamos de maneira pormenorizada: *Auto do Caldeirão*, *Vaqueiros* e *Dormir, talvez sonhar*. Nelas, vemos como ainda estão presentes os elementos do passado que continuam ativos na atualidade (aspectos residuais), em nossa estrutura social, que se chocam com aqueles que desfrutaram da força e do poder hegemônico (aspectos dominantes) diante das novas práticas, dos novos valores, dos novos significados, dos novos modos de relação (aspectos emergentes) que dialogam com as vivências, as necessidades e as mudanças sociais de cada época, criando um modo de sentir preciso e próprio das situações e contextos representados na escritura dramaturgical, reveladora de uma estrutura de sentimento opressora que, na verdade, desordena aquilo que está ordenado, provoca confusão em novos modos de organização que visam o bem, a justiça, a igualdade.

Diante disso, produzidas em período de transformação social ou histórica relevante, *Auto do Caldeirão*, *Vaqueiros* e *Dormir, talvez sonhar* ressaltam, como foi abordado ao longo deste trabalho, que “o sentido trágico é sempre culturalmente e historicamente condicionado” (WILLIAMS, 2002, p. 77). Nelas as personagens, distintamente das personagens gregas, não se encontram em um destino irredutível, porém estão marcadas por uma condição sócio-política que as oprime e aniquila quem vai contra aqueles que mantêm um sistema de poder convencionalmente estabelecido pelo Estado ou pela sociedade patriarcal.

Os homens e as mulheres já não passam por um estado de decaída, mas estão, desde o início, desamparados em sua situação, expostos à uma tempestade que pode ser desencadeada por eles, pelos acontecimentos históricos ou pelas mudanças sociais. Por isso, quando o Beato José Lourenço com o seu povo, no *Auto do Caldeirão*, a mulher vaqueira, Mira, em *Vaqueiros*, e os torturados, Pedro, Isabel, João e Maria, em *Dormir, talvez sonhar*, estão desamparados, em seus relacionamentos ou modo de vida, e se encontram em estruturas com forte embate de elementos residuais e dominantes diante do emergente, ocorre um confronto muitas vezes inevitável em que, segundo Williams,

“o processo da vida é então uma luta contínua e um contínuo ajuste das poderosas energias que se voltam para a satisfação ou para a morte” (WILLIAMS, 2002, p. 143).

Nessa perspectiva, consideramos a dramaturgia barroiana uma resposta aos acontecimentos históricos, políticos, sociais do seu tempo por meio da experiência trágica contida neles. O dramaturgo com sua criatividade, com suas vivências, com seu forte senso de justiça, expressou um modo de sentir e perceber a realidade através de novas formas e de novas convenções oriundas das mudanças ocorridas nas estruturas.

Desse modo forma, conteúdo, contexto sócio-histórico das obras produzidas, o engajamento do artista, juntamente com a sua forma de ver e perceber o mundo, são elementos que dimensionam as práticas sociais da escritura dramática de Oswald Barroso. Ele coloca tais elementos numa certa tensão, dialogando nas peças analisadas com uma estrutura de sentimento marcada pelo silenciamento, pela opressão, pela violência, pela ordem e pela desordem que, como discutimos, caracteriza o trágico.

Assim, nessa perspectiva, ao refletirmos sobre o *Auto do Caldeirão*, procurou-se apresentar a experiência trágica “de um povo que resistia a toda pobreza por uma riqueza de espírito” (BARROSO, 2007, p. 144) diante da perseguição do Estado que via como uma desordem aquilo que estava ordenado em um projeto de trabalho coletivo e igualitário para as pessoas sem terra, marginalizadas, empobrecidas, e o embate de duas visões de mundo reveladoras da ferida aberta entre o “Brasil real”, o do povo, e o “Brasil oficial”, das elites, dos políticos, dos aristocratas.

Na tragédia moderna, *Vaqueiros*, “os significados mais profundos de uma cultura” (WILLIAMS, 2002, p. 81) são questionados por meio de uma família sertaneja. Ao colocar no centro do texto/cena a relação familiar conflituosa em torno da mulher vaqueira, dialoga-se com o coletivo para representar a problemática contemporânea das relações de gênero numa sociedade machista e conservadora, a partir das mudanças sociais, dando voz não apenas à mulher, mas às questões que envolvem dilemas humanos.

Em *Dormir, talvez sonhar*, a escritura teatral de denúncia e memória, baseada na experiência vivida pelo dramaturgo durante a ditadura militar brasileira, é permeada de elementos da cultura popular nordestina, marcada pela resistência entrelaçada com a ironia, com a comichão, que conduz a um riso duro, cortante, diante do poder autoritário e das suas práticas cruéis para calar a voz e eliminar a vida daqueles que o confrontam.

Por fim, com base em nossa análise e argumentação, constatamos que a dramaturgia barroiana encontra na experiência trágica, tecida entre a história, a política, as questões sociais e as manifestações populares, o espaço de representação mais

adequado para alcançar os seus objetivos como arte comprometida, para intervir socialmente e questionar a história que foi transmitida pela “Brasil oficial” em detrimento do “Brasil real”.

Portanto, o trágico na dramaturgia barroiana expressa uma luta de vida e de morte contra a hegemonia daqueles que exercem o poder seja na dimensão estatal, política, ou familiar, evidenciando que não é possível olhar para histórias e experiências apresentadas no *Auto do Caldeirão*, em *Vaqueiros*, e *Dormir, talvez sonhar*, que muitas vezes ainda estão ativas de diversos modos e em variadas estruturas:

sem uma ampla sensação de tragédia: não apenas porque a desordem é tão difundida e intolerável que, por meio de ação e reação ela forçosamente se imiscui em nossas vidas, onde quer que estejamos; mas também, porque, em qualquer avaliação provável, compreendemos tão pouco o processo que continuamente contribuímos para a desordem. (WILLIAMS, 2002, p. 110).

Então, por meio da escrita dramaturgica, Barroso utiliza uma perspectiva trágica para conscientizar, revelar injustiças, desencobrir os autoritarismos, as desigualdades, as desordens, e evidenciar que a tragédia moderna não diz respeito apenas aos homens e deuses, mas também às instituições, às relações, às ações e experiências de dor e de sofrimento de homens comuns diante de seu contexto e época.

Por isso, nas peças barroianas, a última palavra é dada por aquele que representa a força, a luta, a resistência, a sagacidade, do povo em sua aparente submissão, salientado por meio da experiência trágica moderna que a visão popular não é ingênua, mas ela tem seus meios de transgredir e reverter situações, pois, como diz Allon White, “o que é periférico socialmente é tão frequentemente central simbolicamente” (WHITE, 2009, p. 226 *apud* HALL, 2009).

REFERÊNCIAS

- ALVES, Tarcisio Marcos. **Revisitando o Caldeirão: beato José Lourenço é o último conselheiro.** 26 ago. 2020. Disponível em: <http://lampiaoaceso.blogspot.com/2020/?m=1>. Acesso em: 12 out. 2020.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. João Grilo: Síntese e transparência do anti-herói popular. *In: Sitientibus*. Feira de Santana, BA, p. 5-19, jan./jun. 1992.
- ARAÚJO, Henrique. Sonhar, talvez dormir – Literatura e Teatro. **O povo**. Fortaleza-CE, 16 fev. 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Edição Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2003
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frastechi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 2010.
- _____. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. *In: Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (Org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- BARROS, Oswald; CARIRY, Rosemberg. **Cultura insubmissa (estudos e reportagens)**.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. **Sátira e lirismo no teatro de Gil Vicente**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BLANCHOT, Maurice. O pensamento trágico. *In: A conversa infinita: a experiência limite*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. *In: O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.
- BRITO, Nayara Macedo de. **Formas de ser um, de ser só. Modos de sentir da dramaturgia brasileira contemporânea**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- BROOK, Peter. **Ponto de mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CABRAL, Gustavo César. **Literatura cearense**. 24 out. 2005. Disponível em: <http://literaturacearense.blogspot.com/2005/10/grupo-cl.html?m=1>. Acesso em: 12 out. 2020.

CASTRO, Maria Lília Dias de Castro. A dialogia e os efeitos de sentido irônicos. *In: BRAIT, Beth. (Org.) Bakhtin dialogismo e construção de sentido.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

CAMAROTTI, Marco. **Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste.** Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2001.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. *In: O processo de 30 e suas consequências.* Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: ERUS, 1983. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4332357/mod_resource/content/1/ANTONIO_CANDIDO_Revolucao30eCultura.pdf. Acesso em: 12 out. 2020.

CARREIRA, André. **O teatro de grupo e a renovação do teatro no Brasil.** V Congresso ABRACE, v. 9, Anais. Campinas: UNICAMP, 2008. p. 1-3.

_____. Teatro de Grupo: a busca de identidades. **Subtexto.** Belo Horizonte, n. 5, p. 11-20, dez., 2008.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Brito. **Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco.** 2. ed. Recife: CEPE, 2011.

CARVALHO, Gilmar. *In: BARROSO, Oswald. Dormir, talvez sonhar.* Fortaleza: Forgráfica, 2007.

CASCUDO, Câmara Luis da. **Literatura Oral no Brasil.** São Paulo: Global Editora,

CEVASCO, 2001. Maria Elisa. Modernização à brasileira. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros,** Brasil, n. 59, p. 191-212, dez. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p191-212>.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Conformismo e resistência.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Cidadania cultural: o direito à cultura.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abram. Disponível em: https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2021/08/chaui_web_compressed-1.pdf. Acesso em: 30 abr. 2019.

COSTA, Felisberto Sabino da. Máscara: corpo. Artifício. *In: Teatro de máscaras.* Valmor Níni Beltrame e Milton de Andrade (Org.). Florianópolis: UDESC, 2010.

COSTA, Marcelo. **Panorama do teatro cearense.** Fortaleza: Multigraf Editora, 1994.

_____. Um autor em dois atos. *In: Teatro completo de Eduardo Campos.* v. I. Fortaleza: UFC/Casa de José de Alencar, 1999. p. 7-22.

CORDEIRO, Domingo Sávio de Almeida. **Caldeirão da Santa Cruz: memórias de uma utopia comunista no Nordeste brasileiro.** Comunicação. VI Congresso Português de Sociologia. Mundo Sociais: saberes e práticas. Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. 2008.

CURRAN, Mark. **Retrato do Brasil em cordel.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia do trágico.** Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

- ESPÍNOLA, Adriano. **Fala, favela**. Rio de Janeiro: TopBooks Editora, 1998.
- FRANCO, Renato. Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70. *In: História, Memória, Literatura na Era das Catástrofes*. Márcio Seligmann-Silva (Org.). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- FREITAS, Luis Fernando Vasconcelos de. MAYER, Joviano Gabriel Maia. RESENDE, Douglas Mosar Morais. **Ocupações de terra: constelações entre o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto no Ceará e as ocupações urbanas de sem-teto da região Metropolitana de Belo Horizonte**. Cad. Benjaminianos, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, p. 79-91, 2017.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Relato Mítico e Ação Narrativa, do Ferreiro ao Fausto. **Projeto História**. São Paulo, v. 16, p. 105-113, jan./jun. 1998.
- FERREIRA, Jerusa. **Fausto no Horizonte**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e Intertextualidade. *In: Brait, Beth. Bakhtin: outros conceitos-chave*. Beth Brait (Org.). São Paulo: Contexto, 2012.
- FILMER, Paul. **A estrutura do sentimento e das formas sócio-culturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams**. Tradução de Leila Curi Rodrigues Olivi. Estudos de Sociologia, Araraquara, v. 14, n. 27, p. 371-396, 2009.
- FORTALEZA em fotos. **O caldeirão da Santa Cruz do Deserto**. 18 set. 2016. Disponível em: www.fortalezaemfotos.com.br/2016/09/o-caldeirao-da-santa-cruz-do-deserto.html?m=1. Acesso em: 12 out. 2020.
- FRANCO, Renato. Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70. *In: História, memória, literatura na Era das Catástrofes*. Márcio Seligmann-Silva (Org.). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GOMES, Itania Maria Mota. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. *In: GOMES, Itania Maria Mota. JUNIOR, Jeder Janotti. Comunicação e estudos culturais*. Salvador: Edufba, 2011.
- GOMES, Antônio Máspoli de Araújo. A destruição da terra sem males: o conflito religioso de Santa Cruz do Deserto. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 82, p. 54-67, jun./ago. 2009.
- GUMBRECHT, Hans-Ulrich. Os lugares da tragédia. *In: ROSENFELD, Kathrin (Org.). Filosofia política - filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.
- HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. *In: Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de: Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- KÜHNER, Maria Helena. Um fazedor de pontes. *In: BARROSO, Oswald. Corpo Místico e outros textos para teatro*. Fortaleza: UFC - Casa José de Alencar, 1997.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. *In: Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Heloísa Buarque de Hollanda (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

MACHADO, Roberto. **O nascimento da tragédia**. De Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MACIEL, Diógenes André Vieira. A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil. **Revista Cerrados. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura**, Brasília, v. 18, n. 28, p. 329-347, 2009.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6.ed. São Paulo: Global, 2005.

_____. Os dramaturgos. *In: Cem Anos de Cultura Brasileira – Ciclo de Conferências do I Centenário da ABL*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

MALTA, Marize. Casa Assombrada ou Circo dos Horrores? Discussão Sobre Territórios Para Objetos do Mal. *In: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em artes plásticas entre Territórios*, 2010, Cachoeira, BA. Cachoeira, BA: ANPAP, 2010, p. 650-664.

MARTINS, Carlos Estevam. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

MEDEIROS, Elen de. **A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues**. Tese de Doutorado, Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, UniCamp, Campinas, 2010.

MELO, Elderson Melo de; ANDRAUS, Marina Baruco Machado. Amador e profissional no teatro brasileiro: motivações ideológicas e aspectos econômicos na identidade de grupos teatrais do início do século XXI. **Concept**, Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 95-110, jan./jun. 2015.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. *In: Filosofia e literatura: o trágico*. Organizado por Kathrin Holzermayr Rosenfield, com a colaboração de Francisco Marshall. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. Filosofia e política. Série III; n. 1)

MOTTA, Gilson Moraes. Imagem cênica, tragédia e história: uma reflexão sobre a cenografia de tragédias gregas na cena brasileira contemporânea. *In: XXVI Simpósio Nacional de História*, 2011, São Paulo. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH, 2011. p.1-17.

MUNK, Leonardo. Vozes da memória na nova dramaturgia latino-americana. *In: O percebejo Online*. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. vol. 8, n. 2. jul./dez. 2016.

NEVES, Maria Helena de Moura. O teatro grego: a tragédia. *In: MORETTO, Fulvia, BARBOSA, Sidney (Orgs.)*. Aspectos do teatro ocidental. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Oswald Barroso e o teatro Nordestino. *In: Entre ritos, risos e batalhas*. Fortaleza: SECULT/CE, 2011. p. 11-18.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. Jorge de Andrade e a metateatralidade da consciência histórica. In: **O percevejo Online**. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. vol. 4. n. 1, jan./jul. 2012.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. **A contribuição de Mikhail Bakhtin e seu círculo para os estudos literários e linguísticos**, 2000.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra escrita**. Trad. Enid Abreu Dobranszky. Campinas: Papirus, 1998.

OLIVEIRA, Franklin. Um romance político, à maneira nordestina. In: **Caldeirão: a guerra dos beatos. E-book**.

OLIVEIRA, Valdeci Batista de Melo. **Figurações da donzela-guerreira: Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço**. São Paulo: Annablume, 2005.

PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. In: **História, teatro e política**. Kátia Rodrigues Paranhos (Org.). São Paulo: Boitempo, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PONTES, Roberto. Indignados, indignos, dignos. In: BARROSO, Oswald. **Risco vermelho: as desventuras de um rei desencaminhado**. Vol. II. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REIS, Luís. **TPN – Teatro Popular do Nordeste. O palco e o mundo de Hermilo Borba Filho**. Recife: Cepe, 2018.

RIVOIRE, Luciene. **Quem conta um conto: o amor como encontro na contação de histórias**. 111 f. Dissertação - Mestrado em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

SANTOS, Luciano Aciolli Rodrigues dos. **O santo, o demônio e a besta fera: modernidade e imaginário apocalíptico no sertão do Seridó. Memória e escatologia em Cruzeta/rn (1950-1970)**. Monografia apresentada ao Curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, letras e artes curso de história. Natal, Rio Grande do Norte, 2014.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar**. São Paulo: Companhia das Letras, UFMG, 2007.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. Tradução de: DABAT, Christine Rufino; ÁVILA, Maria Betânia. Disponível em: https://edisdisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/Gênero-Joan%20Scott.pdf. Acesso em: 11 mar. 2019.

SELIGMANM-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANM-SILVA, Márcio. (Org.). **História, memória, literatura na era das catástrofes**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2019.

SILVA, Erotilde Honório. **O fazer teatral: uma forma de resistência**. Fortaleza: Edições UFC, 1992.

SILVA, Judson Jorge da. **Caldeirão e assentamento 10 de abril – passado e presente na luta por terra no Cariri Cearense**. Dissertação de pós-graduação. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.

SILVA, Rosângela Divina Moraes da. *In: Rastros do auto medieval e vicentino no teatro do nordeste brasileiro*. Tese de Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2019.

SUASSUNA, Ariano. Teatro, região e tradição: *In: Almanaque armorial*. Carlos Newton Júnior (Org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

STEINER, George. **A morte da tragédia**. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SÜSSEKIND, Pedro. O livro. Prefácio escrito em 2003 que está no livro: SZONDI, Peter. Ensaio sobre o trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

VECCHI, Roberto. O que resta do trágico. Uma abordagem no limiar da modernidade cultural brasileira. *In: FINAZZI-AGRÒ; Ettore; VECCHI; Roberto (Orgs.) Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Tradução Anna Lia A. de Almeida Prato *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. Uma dramaturgia para além da ideologia. **Revista Continente**, Recife, ed. 217, jan. 2019. Disponível em: <http://www.revistacontiente.com.br/edicoes/217/uma-dramaturgia-para-alem-da-ideologia>. Acesso em: 24 abr. 2019.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio a edição francesa. *In: Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz e Maria Inês de Almeida. São Paulo: HUCITEC, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Marxismo e Literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

Peças de Oswald Barroso

BARROSO, Oswald. **A Comédia do Boi**. Disponível em: <http://www.oswaldbarroso.com/terato-e/>. Acesso em: 1º abr. 2019.

- _____. **Adivinhas na Literatura de Cordel (O caso de João Grilo)**. [s.l.]: [s.n.].
- _____. Além do Vasto Oceano. *In: Corpo místico & outros textos para teatro*. Fortaleza: Casa José de Alencar/UFC, 1997.
- _____. Alma Afoita. *In: Corpo místico & outros textos para teatro*. Fortaleza: Casa José de Alencar/UFC, 1997.
- _____. Auto do Caldeirão. *In: Entre ritos, risos e batalhas*. Fortaleza: SECULT/CE, 2011.
- _____. **Big Bush**. Disponível: <https://www.oswaldbarroso.com/teatro-2/>. Acesso em: 1º abr. 2019.
- _____. **Delfim Merdeles, o arquibaqueiro do inferno ou a farsa do diabo que virou gente**. Disponível: <https://www.oswaldbarroso.com/teatro-2/>. Acesso em: 1º abr. 2019.
- _____. **Dormir, Talvez Sonhar**. Fortaleza: Forgráfica, 2007.
- _____. **Todo mundo, nada e ninguém ou o biscateiro que chutou o saco do juiz**. Disponível: <https://www.oswaldbarroso.com/teatro-2/>. Acesso em: 1º abr. 2019.
- _____. Corpo Místico. *In: Corpo místico & outros textos para teatro*. Fortaleza: Casa José de Alencar/UFC, 1997.
- _____. **O doce milagre**. Disponível: <https://www.oswaldbarroso.com/teatro-2/>. Acesso em: 1º abr. 2019.
- _____. Moacir das sete mortes ou a vida desinfeliz de um cabra da peste. *In: Entre ritos, risos e batalhas*. Fortaleza: SECULT/CE, 2011.
- _____. O Filho do Herói. *In: Corpo Místico & Outros Textos Para Teatro*. Fortaleza: Casa José de Alencar/UFC, 1997.
- _____. **O Gato**. Disponível: <https://www.oswaldbarroso.com/teatro-2/>. Acesso em: 1º abr. 2019.
- _____. **O Pão**. Disponível: <https://www.oswaldbarroso.com/teatro-2/>. Acesso em: 1º abr. 2019.
- _____. **O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera**. Disponível: <https://www.oswaldbarroso.com/teatro-2/>. Acesso em: 1º abr. 2019.
- _____. Raimundo e Raimunda. *In: Corpo místico & outros textos para teatro*. Fortaleza: Casa José de Alencar/UFC, 1997.
- _____. Vaqueiros. *In: Entre ritos, risos e batalhas*. Fortaleza: SECULT/C, 2011.

Obras de Oswald Barroso

BARROSO, Oswald. **Ceará Mestiço**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2015.

_____. **Menino amarelo**: as desventuras de um rei desencaminhado. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2018. 1 v.

_____. **Risco vermelho:** as desventuras de um rei desencaminhado. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019. 2 v.

_____. **Teatro como encantamento:** bois e reisado de Caretas. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

Digitais/Midiáticas

Forças Terríveis, entrevista com Oswald Barroso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Slu8z7lgpGQ>. Acesso em: 6 jul. 2019.

Memória Viva 1 e 2 – Raimundo Cavalcanti Barroso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7gQpDGtwgmM>. Acesso em: 6 jul. 2019.

ANEXOS

Entrevista com Oswald Barroso, em sua residência, Fortaleza, 30 agosto de 2018

1) **Fabíula: De onde se origina o seu teatro?**

Oswald: O meu teatro tem a origem no conhecimento da vida popular, da vida popular contemporânea que eu vivi e da vida popular de outras épocas sobre as quais eu li. É um teatro que tenta dar luz à poesia e ao encantamento que existem nessa vida, que sobrevoam essa vida, que surgem de momentos dessa vida. É um teatro que vem também da literatura, porque originalmente eu sou de uma família de escritores. Meu pai era poeta, vivi cercado de escritores, e lá em casa tinha muito livro e eu fui criado nesse ambiente de ler e ouvir a mamãe contar histórias. E o primeiro contato com o teatro que eu tive foi do teatro cearense, foi com o teatro infantil, esses clássicos da literatura infantil, e no Ceará com a peça de Eduardo Campos que era um teatrólogo, também que era amigo do meu pai, do mesmo grupo literário, o Grupo Clã, que escrevia sobre a vida cultural cearense, sobre as histórias cearenses. Então, a minha formação foi isso. Depois eu desenvolvi na poesia, mas queria dá visibilidade a essa poesia, queria fazer com que ela vivesse no corpo das pessoas e se difundisse. Daí que eu procurei o teatro, porque eu vi que era uma via de difusão muito forte, muito completa da poesia. Você não apenas lia, mas você vivia corporalmente. Meu teatro surgiu daí.

2) **Fabíula: Você fala muito dessa relação poesia/teatro e eu vejo no seu teatro que a poesia está na forma, mas também está no conteúdo. Tem a ver com a questão da poética de Aristóteles e uma poética teatral? É isso que você procura com essa poesia e teatro?**

Oswald: O teatro é uma forma de múltiplas linguagens. A poesia não é alguma coisa inerente à forma literária, tem a poesia, vamos dizer assim que chama métrica, rima, que chama poesia, e a pessoa diz que é poesia. Poesia é um achado, um estado de maravilhamento, é um momento de iluminação que você descobre e passa para outros e você compartilha esse momento de iluminação que você teve. Então essa poesia ela está em todas as artes como está na vida. Cabe ao poeta

recolhê-la e dar uma forma artística. Então, o teatro tem momentos de poesia intensos nas cenas, quando você pode não estar dizendo nada e a ação, o quadro passar uma mensagem poética fortíssima.

3) Fabíula: Você pode nos contar um pouco da sua trajetória no teatro desde quando começou a escrever as primeiras peças, a participar dos primeiros grupos, das primeiras encenações até a atualidade?

Oswald: O meu contato com o teatro primeiro foi no colégio onde eu estudei. Geralmente tinha uma atividade de teatro estudantil e nos finais de ano tinha espetáculos no Teatro José de Alencar. Tanto que eu estrei no Teatro José de Alencar com cinco anos de idade num espetáculo de final de ano do colégio. Mas quando eu, vamos dizer, passei a me dedicar ao teatro como a principal atividade foi já na década de 1970 quando eu voltei de muitas prisões e da clandestinidade e ingressei no Grupo Independente de Teatro Amador. Ingressei em 1975 porque eu conheci as pessoas desse grupo no Centro de Referência Cultural (CERES) que era um órgão ligado a Secretaria de Planejamento do Estado, que tinha o pessoal da família Lustosa da Costa, e que criou um centro de pesquisa exatamente para dar referência aos movimentos culturais do estado e que nesses Ceres a gente fez algumas pesquisas, a primeira foi sobre artesanato para exatamente incentivar o movimento da economia do artesanato e o segundo foi cordel e o terceiro foi sobre festas e folguedos. Então, nessas três pesquisas, eu participei, eu entrei nesse Ceres junto com o pessoal do GRITA, Zé Carlos Matos, Olga Paiva, e mais algumas pessoas ou que eram do próprio GRITA ou que estavam próximas. O GRITA nesse período também deu uma guinada. Foi oriundo de pessoas que eram do curso de Arte Dramática da UFC e que se dedicava a fazer um bom teatro, autores clássicos modernos, internacionais, Albert Camus. Nessa pesquisa, nesse projeto, foi que começou a descobrir o Brasil e o povo brasileiro. E foi na peça exatamente “Morte e Vida Severina” que foi a primeira montagem que a gente fez quando a gente era do Ceres e a gente fazia pesquisa sobre a literatura de cordel, artesanato. Aí a gente passou a viajar intensamente pelo Ceará e a viver para o teatro. A gente trabalhava o dia inteiro junto, juntando material para o teatro e ensaiava de noite. Ali perto da Cidade da Criança. A gente ensaiava lá. E aí criou-se um clima de interação, interlocução, muito profundo. Eu inclusive morei com o casal, o diretor do GRITA, Zé Carlos com a Olga. Aí então a gente era de manhã,

de tarde, de noite, remoendo teatro. Isso em 1975. Aí em 1976 o GRITA entrou num teatro que não abria mão do popular, mas como a gente estava na época da ditadura militar e conhecia bem os resultados dela, a gente começou a fazer um teatro político e popular. Então era um teatro que se diferenciava dos outros teatros políticos porque era um teatro cheio de... que se baseava na cosmovisão tradicional, popular, anímica, mítica, vamos dizer assim, que não era uma visão racionalista da política, ninguém falava em partido político, em presidente da República, nada, a gente falava em metáforas, em mitos, trabalhava com linguagem da cultura popular. E aí fez uma série de peças grandes. A primeira peça que a gente criou no próprio grupo foi o “Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera”, porque inclusive o pessoal fez outra peça depois dessa “Morte e Vida Severina, mas enquanto esperava o “Reino da Luminura” ficar pronto. Mas o centro do trabalho da gente era “Reino da Luminura ou A Maldição da Besta-Fera” porque era resultado também das viagens, das pesquisas em Juazeiro do Norte, no Cariri, com os romeiros, e no estudo sobre a literatura de cordel. Daí que o tema era a romaria e a linguagem era do cordel e essa peça foi trabalhada pelo grupo intensamente, discutida, experimentada, mas tinha uma liberdade para o escritor, vamos dizer, fazer valer sua subjetividade poética, artística, e essa peça teve 40 apresentações. A gente montou um circo, “Pinico sem tampa”, um pano de roda, e passou a apresentar nos bairros, nas praças, todo canto, inclusive no Juazeiro, no Juazeiro também, no ginásio.

4) Fabíula: Na tenda do circo?

Oswald: É. Às vezes era na tenda do circo, às vezes no ginásio, variava conforme o lugar, mas onde não tinha nada, tinha a tenda do circo. O pessoal invadia por baixo, era uma confusão. Jogava areia. Era uma brincadeira. Aí eu sei que depois de 40 apresentações, um jornalista, amigo nosso, editor de uma página de cultura, Rogaciano Leite Filho, filho do grande poeta Rogaciano Leite, um poeta também, um cara que apoiava o que a gente estava fazendo, fez um artigo elogioso. Só que nesse artigo ele lia as metáforas, ele fazia uma interpretação das metáforas do espetáculo, da peça, e a censura compreendeu que tinha cochilado, deixando passar essa peça, que na verdade era contra a ditadura e que não podia ser admitida, etc, etc, etc. e a peça foi proibida. Passou mais de um ano proibida, bem dois anos, e depois foi liberada quando houve um recurso a Brasília e ela foi

liberada. Mas quando ela foi liberada já estava todo mundo desarticulado, já tinha passado, estávamos noutra peça. Aí não fizemos mais. Fizemos uma leitura, alguma coisa assim, mas não fizemos. Mas nesse período a gente trabalhou fundamentalmente com o pessoal da Federação de Bairros e Favelas de Fortaleza e com os sindicatos do interior do estado. O Zé Carlos morreu em 1983, num acidente de avião. Eu assumi a direção. A gente formou outro grupo GRAPO, Grupo de Arte Popular, mas logo fez uma peça em comum com o antigo GRITA e daqui a pouco junto todo mundo de novo e na peça seguinte já era o GRITA de novo e o GRITA continuou até 1993. A gente dizia: era um teatro popular, tradicional, político, de luta. Era um teatro que tinha uma parte de brincadeira, mas tinha parte de ideias, de pregação de ideias. Eu tive muita influência do Brecht, Boal, Paulo Freire, eu fui alfabetizador de adultos, muito desses grupos que existiam na época, União e Olho Vivo, do César de Vieira, de São Paulo, mas a gente tinha uma personalidade muito forte, porque todo o trabalho da gente era resultado de uma vivência intensa da cultura popular, discussão e debate, estudos e acho que poucos grupos foram tão fundo nessa busca, que tiveram um vivência tão intensa, porque tinha um núcleo de pessoas que pensavam juntas. Também estavam na universidade produzindo trabalhos acadêmicos. Eu sei que aí foi até 1993. Aí em 1993, nós dissemos, não vamos, a ditadura já tinha ido embora, a coisa da política, agora a gente estava mais era trabalhando na gestão cultural, muitas vezes, e agora nós é que somos os protagonistas da coisa, não vai ser contra, a gente vai construir, construir um Brasil novo. Vamos construir esse Brasil novo. E aí passamos para fazer o teatro que a gente chamou brincante, por isso, foi que acabou o GRITA e criamos a companhia de brincantes Boca Rica. Poucos anos depois houve um edital para ocupação de espaços em torno do Dragão do Mar. Nós conseguimos. Ocupamos um espaço e criamos o Teatro da Boca Rica. O Boca Rica existiu de 1993 a 2003. Foram 10 anos de trabalho intenso também.

5) Fabíula: Também de pesquisa, de discussão?

Oswald: Igualmente de pesquisa, porque aí eu já fazia parte do Museu da Imagem e do Som da Secretaria de Cultura e também percorrendo o Ceará de “cabo a rabo” totalmente juntando materiais imensos e muito material desse virava peça e no Boca Rica a vivência foi mais intensa ainda porque eu morava dentro do teatro

então a gente tinha atividade de manhã, de tarde e de noite, tinha atividade de formação de manhã e de tarde, e de noite tinha os ensaios, tinha apresentação de outros grupos, tinha promoção de seminários, tinha uma vida intensa em torno desse teatro porque estava num período que tinha o entorno do Dragão do Mar estava muito animado, muito agitado, tinha sido logo depois da construção do centro Dragão do Mar, a gente participou também dos projetos de montagem de museu, Memorial da Cultura Cearense, depois Museu da Cultura Cearense, então, vamos dizer eu refleti uma nova época e aí vieram peças que eram mais jogo, brincadeira, diversão, muitas comédias, muitas comédias, um período de muitas comédias, embora que no GRITA também a gente trabalhou com comédia, porque a comédia é mais ferina e ela leva na brincadeira e, às vezes, vamos dizer, é melhor passar a mensagem do que uma coisa mais pesada assim. Então, houve esse período muito intenso de imersão do Boca Rica. Aí foi um período que eu acho que era uma imersão mesmo no palco, porque era um palco enorme, metade do teatro era o palco, um armazém, esses armazéns de portuários, antigos, e era um palco imenso e a gente passava quase o dia nesse palco. Mas depois de 10 anos foi começando a ficar muito pesado a manutenção do espaço, porque no teatro nunca ninguém ganhou dinheiro. A gente vivia para o teatro. O teatro não vivia para a gente. Os editais, os programas de apoio foram desaparecendo, e a gente começou a ter que arcar pessoalmente com os custos de manutenção do teatro, ficou muito difícil, aí passava mais tempo era tentando arranjar dinheiro para pagar o teatro. Eu digo não. Então, está é atrasando. Vamos fazer na rua que é de graça. Aí foi quando eu entrei com o grupo de pessoas, um grupo de atores que era do antigo Boca Rica e criamos um teatro de careta, eu fiquei trabalhando com esse pessoal por cinco anos. Fiz algumas peças de rua com eles. Depois, eu deixei. Fui me dedicar mais a escrever, a teorizar, a vida acadêmica e eles ficaram. Até hoje existe esse grupo.

6) Fabíula: No teatro de caretas também tinha a pesquisa?

Oswald: O nível de pesquisa não era tão grande, porque o pessoal vivia disso. As peças não podiam demorar muito para serem montadas, eram peças em cima da outra, eram as pessoas que passavam o chapéu para sobreviver e na rua. Então, vamos dizer assim, eram peças mais curtas, mais rápidas, e mais jogadas, mais improvisadas, principalmente na pegada da comédia. Eram peças, vamos dizer,

que tinham muito de improvisação, tinha estrutura, alguns textos assim, mas era muito improvisado. Então, era outro tipo de teatro diferente do tempo do Boca Rica e do tempo do GRITA. Era um teatro menos literário. Aí por isso que eu não fiquei mais muito tempo, porque eu sou muito assim voltado para a literatura. Eu tenho a impressão de que esse teatro todinho eu fiz para escrever e difundir o que eu escrevia do que pelo o amor ao teatro.

As minhas grandes influências, primeiro foram os reisados, porque eu estudei os reisados profundamente, e os dramas populares, drama de circo. Mas entre os autores, foram esses grandes autores: Molière, Shakespeare. No Brasil, João Cabral, como poeta ele é extraordinário, eu sempre estudei muito. Mais do que o teatro dele, eu estudei a literatura dele. Eu fui influenciado pelos poetas do Brasil. Meyerhold, Maiakovski. Maiakovski na poesia eu gosto muito, gostava muito. Ainda gosto, mas tinha um tempo que eu era louco por ele. E no teatro Meyerhold, o teatro russo da época da revolução, Artaud também, alguns franceses também, esse pessoal da vanguarda moderna, e os clássicos. Mas eu estudei muito também o Eurípedes, os clássicos gregos. Mas alguns autores da América Latina. Oduvaldo Vianna Filho, Hermilo Borba Filho, o próprio Ariano Suassuna, que eu li muito, os de Recife, eu tinha muita ligação com Recife porque morei lá, conheci muita gente, eu conheci muito o teatro e a literatura pernambucana. Então, eu estudei muito os autores de lá. Tem alguns autores do Maranhão também. Eu fiz parte, tinha uma Associação dos Dramaturgos do Nordeste, a gente fazia reunião periodicamente. Durante uns 10 anos, a gente se reuniu. Cada estado tem os caras. Em cada estado tinha umas 3 ou 4 que faziam parte dessa associação, a gente se encontrava muito, tinha muita relação. Sei que ia de Alagoas ao Maranhão. A gente encontrava sempre. Isso foi muito importante, porque a gente trocou muito, discutiu muito e compartilhou. Foi aí que o pessoal dos associados começou a conhecer o meu trabalho, o pessoal de alguns lugares montou peças minhas, Rio Grande do Norte. Havia muita troca no Nordeste.

7) Fabíula: E o cordel é muito importante na sua obra por causa dos seus estudos e por causa da poesia?

Oswald: Exatamente. Porque o cordel é uma forma de você segurar o texto. Eu sei que o cordel dificulta você tornar prosaico o texto, por isso mesmo que eu gostava, porque não tornava prosaico, mesmo sendo dito em diálogos ficava

literário. Aí o pessoal diz: mas não é realista. Eu digo: não estou querendo ser realista. O teatro não é realismo, nem todo teatro é realista, aí eu gostava de fazer isso, porque segura o texto do autor. O caldeirão eu fiz primeiro em prosa, mas depois eu quis fazer em cordel. E também facilita para você vender. Geralmente os textos das peças a gente vendia durante as apresentações. Era uma forma de ganhar alguma coisa.

8) Fabíula: Quais foram as mudanças que ocorreram na sua escritura teatral ao longo do tempo?

Oswald: Eu trabalhava muito assim, com uma coisa, querendo, vamos dizer que as pessoas compreendessem como o mundo era injusto, as relações sociais como eram injustas e como aconteciam os absurdos. Eu trabalhei muito assim. É claro que mesmo assim eu dizia outras coisas, o poeta traía esse racionalismo, mas depois eu passei a dizer não. O centro não é isso. O centro é encantar as pessoas, o centro é transcender, o centro é fazer um pouco de felicidade naquele momento, melhorar o espírito das pessoas, limpar a alma das pessoas, vamos puxar um pouco para isso também. As duas coisas existiram sempre, mas é como se uma fosse buscada principalmente num período e outra fosse mais buscada no outro período.

9) Fabíula: No seu teatro tem muitos personagens históricos. Isso é resultado do trabalho de pesquisa? É por isso essa escolha por personagens históricos?

Oswald: Também da inconformidade de como a história é contada. Por exemplo, essa história do Caldeirão foi contada como centro de fanáticos e que foi destruída que acabou todo mundo. Que adorava um boi, um negócio perigoso. A história da Confederação do Equador o principal personagem que existe era a Bárbara de Alencar, que foi aquela matriarca, mãe de família, uma pessoa importante na época, não destacavam os verdadeiros heróis, o Tristão e a Ana Triste, que sacrificaram, morreram e vamos dizer assim saíram pelo mundo batalhando. Eu queria revelar. Eu fiz Comunicação, mas eu fiz Ciências Sociais, fiz Ciências Sociais e fui expulso e fui fazer Comunicação, mas voltei para fazer Ciências Sociais. E nas minhas aulas, desde de quando eu era menino, eu sempre contestava os professores, eu sou conhecido como um perturbador da sala de aula. Bem nessa militância política, porque no movimento estudantil, em meio a década de 1960, era assim, por exemplo, as pessoas tinham medo da gente, porque se dissesse

alguma besteira, alguma coisa defendendo os poderosos, eles iam ser contestados. E aí eu comecei a estudar muito, eu ia para as aulas, eu estudava antes o assunto da aula para discutir, para derrubar o professor. Aí eu sempre me interessei para mostrar o outro lado das coisas. O mundo visto a partir do popular e não a partir das autoridades. Por isso essas personagens históricas, reescrever essa história e repassar essa história de um modo diferente. Diferente da história oficial. Essa história estava nas entrelinhas da história oficial. Não é revelada direito. E aí eu passei a estudar bastante essas coisas.

10) Fabíula: Então a pesquisa tem muita importância para criação teatral?

Oswald: Tem. Geralmente eu publicava um livro que era resultado da pesquisa ao lado do texto da peça.

11) Fabíula: A partir da pesquisa você recria, você inventa e você reelabora?

Oswald: Pronto, a partir da pesquisa eu refazia essa história e criava uma estrutura artística, dramática, poética. Geralmente as minhas peças todas tinham música e poesia direto. Eram peças para ser cantadas e dançadas. Eram peças que tinham muita ação. Não era só falar.

12) Fabíula: Por isso, que a leitura também é fluida?

Oswald: Embora fosse literária, mas era uma literatura popular, uma literatura que chamava a movimentar o corpo.

13) Fabíula: Então a gente pode afirmar que no seu teatro tem um encontro entre o erudito e o popular?

Oswald: Acho que erudito, porque a cultura popular é muito mais erudita do que o que se chama de erudito. É milenar. É muitas vezes mais milenar do que essa cultura erudita aí. Tem uma erudição milenar, porque vem do inconsciente coletivo, trabalha com os grandes arquétipos. Eu estudei muito essa coisa dos arquétipos, porque eu dava aula de antropologia. Isso tudo ao lado de minha atividade como professor, como repórter, depois como professor. Então eu estudava muito essas coisas e trabalhava muito levando em conta isso. Meus personagens eles mesmo sendo históricos, eles têm um trabalho arquetípico. Um trabalho vamos dizer assim pra trabalhar com as grandes matrizes de personagens, não são assim só localizados no tempo e no espaço, eles são tirados do tempo e espaço, projetados na eternidade.

14) Fabíula: Você se vê como um pensador do seu próprio teatro?

Oswald: Eu vejo que o meu teatro me ajudou a pensar e eu ajudei a pensar o meu teatro. Quer dizer é uma coisa junta. Eu estudando os teatros populares. Eu estudei muito. Eu vi muito, eu registrei muito. Eu tenho muito mais livro do que eu vi, do que eu pesquisei do que minha autoria mesmo. Mas eu tentei teorizar isso, não só o meu teatro, eu tentei teorizar o teatro de um modo geral a partir de um ponto de vista popular. Não é que eu teorizo o meu teatro, eu teorizo o teatro de um modo geral a partir do ponto de vista popular. Mudei o foco. Em vez de ser de cima pra baixo é baixo pra cima. Sobre o meu teatro eu nunca escrevi, eu escrevi sobre o teatro de um modo geral.

15) Fabíula: Como você vê o seu trabalho no teatro hoje?

Oswald: Eu acho que eu consegui que ficasse um registro vamos dizer na dramaturgia do que eu pesquisei, do que eu pensei e que tenha ficado alguma influência. Mas eu acho que talvez eu tenha que ter muito, não tenha muito ainda em, vamos dizer assim, em guardar essa memória, em registrar essa memória porque nós vivemos em épocas muito ruins, muito difícil. No teatro cearense, por exemplo, houve um processo de estagnação, de retrocesso muito grande.

16) Fabíula: Qual a importância do sonho, do mito, da imaginação no seu teatro?

Oswald: É tudo. O teatro da gente quando a gente está escrevendo, quando está escrevendo poesia e teatro, porque no teatro eu procurava criar poesia, você vai muito além da racionalidade, da consciência, você dorme e tem um cena, quando acorda a cena está toda construída na sua cabeça, por isso, essas peças passa-se um ano decantando. Então é alguma coisa que foi criada por imaginação, alimentada pelo sonho, pelo devaneio. O meu sonho, a minha imaginação trabalha sonho trabalha a realidade e refaz e transfigura em cenas, palavras, manifestações que me encantam e que eu tento expressar esse encantamento. O sonho é muito importante. Eu escapei da loucura pelo sonho.

Fabíula: E como foi escapar pelo sonho? Você consegue descrever?

Durante a tortura, os torturadores tentam atingir sua consciência, tentam lhe destroçar, tentam lhe perturbar, tentam lhe desnortear. E eles usam técnicas de interrogatório e de tortura que tentam destroçar as suas defesas, porque você está

ali se defendendo, raciocinando e eles perguntam uma coisa e você vai dizer uma coisa que não comprometa nada, que não diga nada, e que ao mesmo tempo eles parem. Você está tentando enganá-los. E eles tentam quebrar essas defesas, quebrar essa capacidade de reação da gente e levam muitas vezes a pessoa a ficar completamente desnordeada mesmo, a entrar em estados tipo de loucura. Foi o que aconteceu com Frei Tito, por exemplo, Frei Tito, ele introjetou os torturadores na mente dele e ele pra ser ver livre, ele suicidou-se, porque ele ficava ouvindo vozes direto, insultando, dizendo que estavam ouvindo tudo o que ele dizia, que estava vendo tudo o que ele via, que ele estava denunciando as pessoas, que ele estava pensando no nome das pessoas. Isso aconteceu comigo. E então, eu fiquei ouvindo essas vozes todas. Aí um dia quando eu saí do DOI COD e fui pro o corpo de bombeiros no Recife, eu consegui ter contato com a advogada e eu disse que estava ouvindo vozes, que não falasse comigo não. Eu dizia assim: não fale comigo não que tudo o que você falar os caras estão ouvindo e vão lhe denunciar, vão lhe comprometer, não diga pra mim, não fale comigo. A advogada ficou muito espantada e arranjou um psiquiatra ligado a minha família que morava no Recife. Eu o cara veio falar comigo. E eu disse pra ele: rapaz, estão vendo tudo na minha cabeça. E ele disse: que besteira rapaz! Isso não existe não, negócio de chip. Eu pensei que tinham botado um chip na minha cabeça, porque eu tinha lido um livro sobre espionagem, um cara que viajava com um chip pra passar as informações através desse chip. E estava ouvindo essas vozes e não estava vendo ninguém, completamente isolado e ouvindo essas vozes na minha cabeça, achava que era um chip. Aí ele me deu uma bronca e me deu um tratamento de choque, que deixasse de besteira, que isso não existe não, que eu estava querendo era ser coitadinho, que você querendo derrubar a ditadura e vai querer que eles te tratem você como? Você vai querer que eles sejam bonzinhos? Você já não sabia que era peia? Então pra que foi atrás? Deixa de ser besta, rapaz. Aí me toquei. É rapaz não existe isso não, porque alguém já tinha me dito que não existia. Aí eu me convenci. Tem uma hora que você está em vigília, você não está nem acordado e nem dormindo. Nessa hora seu inconsciente está aberto. Porque quando você está dormindo, está sonhando, é seu inconsciente que está funcionando, mas quando está na vigília não só o seu consciente está aberto, como a sua consciência está funcionando. Então nessa hora eu introjetava eu vou sonhar com esses caras. Aí sonhava com os caras e mantinha a consciência e no sonho eu brigava com os

caras. Aí eu entrei nesse processo, eu estava preso. Aí depois de seis meses, eu limpei a cabeça completamente da voz desses caras. Isso chama-se auto hipnose. Aí eu escapei. Eu escapei porque eu enlouqueci. Eu fui preso, era dirigente do PC do B do Nordeste. Morava no Recife. Sobreviver articuladamente. Eu morava com um casal. Eu trabalhava como artesão.

17) Fabíula: O riso e o cômico têm uma importância no seu teatro?

Oswald: Tem. É a forma de você de sair das coisas, de sair da dor. É o riso. Se distanciar. O riso é para você se defender. É uma forma do inconsciente profundo se ausentar daquilo.

Obra teatral de Oswald Barroso

Anos 1970
<i>O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta Fera</i> escrita em 1975. A peça foi encenada pelo GRITA em 1978.
Anos 1980
<i>O Gato</i> escrita em 1982. A peça foi encenada pelo Grupo de Arte Popular (GRAPO) em 1982.
<i>O Pão</i> escrita em 1984. A peça foi encenada pelo GRITA. A encenação foi em 1984.
<i>Auto do Caldeirão</i> escrita em 1986. A peça foi encenada pelo GRITA em 1986, com o nome Irmandade da Santa Cruz do Deserto, e como Auto do Caldeirão (versão em versos) pelo Grupo Alegria, Alegria do Rio Grande do Norte em 2004. Essa peça também foi encenada pelo Teatro da Boca Rica 2004 e 2005 e pelo Grupo Miraíra, do IFCe.
<i>Moacir das 7 Mortes ou A Vida Desinfeliz de um Cabra da Peste</i> (1986). A peça foi encenada. Foram encenadas quatro cenas em 1986, pela Universidade Federal do Ceará, em um projeto de extensão.
<i>Filho do Herói</i> foi escrita em 1986. A peça foi encenada pelo GRITA em 1987e 1988.
Raimundo e Raimunda escrita em 1989. A peça foi encenada em 1991 pelo Grita e 1994 e pelo Teatro da Boca Rica.
Anos 1990
<i>Alma Afoita</i> escrita em 1991. A peça foi encenada pelo GRITA em 1993. Essa peça também foi encenada pelo Teatro da Boca Rica entre 1993 e 1994.
<i>Além do Vasto Oceano</i> escrita em 1994. Ainda não há registro de encenação.
<i>A Comédia do Boi</i> escrita em 1995. A peça foi encenada entre 1995-1996 pelo Teatro da Boca Rica.
<i>O Doce Milagre</i> escrita em 1996. Foi encenada pela Cia Boca Rica.
<i>Corpo Místico</i> escrita em 1997. A peça foi encenada pelo Teatro da Boca Rica entre 1997-1998.
<i>Vaqueiros</i> escrita em 1999. A peça foi encenada pelo Grupo Boca Rica em 2002 e 2003.
Anos 2000
<i>O Conde D'Eu em Guaramiranga - Farsa para a Rua</i> (2001). A peça foi encenada pelo Teatro da Boca Rica entre 2001 e 2002.
<i>Dormir, talvez sonhar</i> (2003). Ainda não foi encenada. Leitura Dramática com direção de Moncho Rodrigues.
<i>Uma Casa Solta no Ar</i> , 2010, pelo Teatro de Caretas.
<i>Delfim Merdeles, o Arquibaqueiro do Inferno ou A Farsa do Diabo que Virou Gente</i> (2011). Foi encenada pelo Circo Tupiniquim, sob direção de Omar Rocha (bonecos)
<i>Estrela do Oriente</i> (2011). Ainda não foi encenada.
<i>Todo Mundo, Nada e Ninguém ou O Biscateiro que Chutou o Saco do Juiz</i> . Teatro de Cordel 2011, pelo Teatro de Caretas.
<i>Big Bush</i> , pelo Teatro de Caretas, 2011.

AUTO DO CALDEIRÃO
(Oswald Barroso)

Personagens:

BEATO

PADRE CÍCERO

FLORO

SEVERINO

ISAIAS

MARINA

JOAQUINA

BISPO DO CRATO

DEPUTADO

VICENÇA

CHEFE DE POLÍCIA

ZÉ BEZERRA

INTERVENTOR

MULHER DO INTERVENTOR

LOUCA

SEBASTIÃO MARINHO

SOLDADOS

ROMEIROS

MULHERES

PASTORAS

BRINCANTES

VELHO

MENINO

VAQUEIRO

PAPAGAIO

COVEIRO

BERNARDINO

CENA 1 (Alegoria de bumba-meu-boi)

PASTORAS: (cantam)

Boi Mansinho
Sou romeiro, romeirinho
Romeiro do Meu Padrinho
Em nome dos lavradores
Da Senhora Mãe das Dores
Vim apresentar reisado.

Meu Beato Zé Lourenço
Vim dizer o que eu penso.
Nesse estirão de légua
Coração nunca tem trégua
Muita dor é o que trago.

Caldeirinha, Caldeirão
Caldeira, meu coração.
Minha Beata Mocinha
Vim apresentar função.

VAQUEIRO: (abóia)

Vem brincar ê Boi Mansinho
Do coração encarnado
Manso como um passarinho

Numa espingarda pousado.

Esse boi á rei sem trono
Uma ovelha desgarrada
É um barbatão sem dono
Da cabeça levantada.

Vem brincar ê Boi Mansinho
Vadiar Boi Mandingueiro
Vem desempatar caminho
Nas léguas desse terreiro.

BRINCANTES (cantam)

Já chegou ê Boi Mansinho
Já chegou fulô de cheiro
Pra dançar devagarinho
Para balançar maneiro.

Para dançar nesse passo
Esse boi não tem senhor.
A esse boi só prende o laço
Das azuis fitas do amor.

Esse boi é boi malhado
Sem curral, porteira ou lenço
Esse boi, são os cuidados
Do Beato Zé Lourenço.

FLOORO: Alto lá, que aqui chegou
Dom Floro Bartolomeu.

Com toda autoridade,
Vim buscar o que é meu.
No Juazeiro do Norte
Quem manda agora sou eu..

BRINCANTES: (cantam)

Já chegou, chegou, chegou
Já chegou a Besta-Fera
Com seus quatro Capas-Verdes
Espalhando horror e guerra.

BEATO: Doutor Floro, me apresento
Doutor Floro, aqui estou.

FLORO: Com quem é, que estou falando?
Com quem falando eu estou?

BEATO: O senhor está falando
Com o beato que chegou.

Lourenço, da Baixa d'Anta,
Que também chamam José,
preto, alto e desilustre,
incapaz de estar de pé
diante vossa presença!

FLORO: Mas me diga com quem é

Mesmo que estou falando?

BEATO: Com o Beato José
Lourenço, da Baixa d'Anta,
Incapaz de estar de pé
Diante vossa presença!

FLOORO: Mas me diga com quem é,

Mesmo que estou falando?

BEATO: Com o Beato José

Alto, preto e desilustre,

Incapaz de estar de pé!

FLOORO: Pois, negro, você tá preso,

Porque não sabe quem é!

BRINCANTES: (cantam)

Lá caiu o Zé Lourenço

Nos laços da Besta-Fera

Mas o boi faz dois volteios

Enquanto sua gente espera.

FLOORO: (recita)

E esse boi todo enfeitado

Metido a bom e faceiro?

Histórias de boi dançar

São artes de feiticeiro.

Isso é puro fanatismo

De cabra ruim, ordinário.

Apareça agora quem

É do boi, proprietário.

BRINCANTES: (cantam)

Esse boi é da colina

Do vento de longe e de perto

É a fulô da Irmandade

Da Santa Cruz do Deserto.

FLOORO: (recita)

Todo boi tem um mourão
Onde é marcado e vendido
Para enricar seu patrão.
Boi sem dono é proibido.

BRINCANTES: (cantam)

Pois desse boi não se tira
Couro, salame ou dinheiro,
Ele só sabe brincar
Brincadeira de terreiro.

FLOORO: (recita)

Então vamos ver agora
O bailado que ele dança.
Na ponta da minha espada
Já esse boi se balança.

BRINCANTES: (cantam)

Corre, corre, Boi Mansinho
Vai em busca de guarida.
Valei-nos Padrinho Cícero
Essa espada é bem comprida.

FLOORO: Na ponta do meu facão,
O tal boi santo morreu.
Nos limites dessa terra,
Quem faz milagre, sou eu.

BRINCANTES: (cantam)

Morreu, morreu, Boi Mansinho
O boi do laço de fita
Mas todo boi de brinquedo
Comentam que ressuscita.

CENA 2

(Casa do Padre Cícero. Ele conversa com o Beato)

BEATO: Mandou me chamar, Padrinho?

PADRE CÍCERO: Lhe devo uma explicação.

BEATO: Quem deve sou eu, Padrinho
Lhe prestar satisfação
Da morte do Boi Mansinho
Que recebi de sua mão.

PADRE CÍCERO: José, o que aconteceu
Foi com meu consentimento.

BEATO: Então, por que permitiu
Este grande sofrimento?

PADRE CÍCERO: Há coisas que a gente faz
Mesmo sem contentamento.

Nossos inimigos falam
Mentiras sobre Juazeiro
Dizem que somos fanáticos
Hereges e curandeiros.
Falam que aqui se adorava
O boi como milagreiro.

BEATO: Mas isto é só falsidade.
Do boi eu sempre cuidei
Como um filho. Com cuidado,
O barbatão amansei.
De milagre só vi mesmo
As chifradas que levei.

PADRE CÍCERO: Mas o povo ao seu redor
Exagerava no zelo.
Tirava raspa do casco
Fazia remédio do pelo
Fazia unguento do chifre
E do estrume, tempero.

Enquanto eram os políticos
E os jornais a reclamar
Do perigo da heresia,
Eu preferi me calar.
Mas agora a santa Igreja
É que começa a falar.

BEATO: Mas o povo só cuidava
Do boi com muito carinho
Porque era boi querido
Presente do Meu Padrinho.
Enfeitava o boi de fita
Chamava o boi de Mansinho.

PADRE CÍCERO: No que me diz, acredito,

José, mas tenha cuidado,
Querem fazer do Juazeiro
Um território arrasado.
Os inimigos são muitos,
Gente importante do Estado.

Floro mesmo já me disse:
Não quero esse negro aqui!
E ainda assim é defensor
Das causas do Cariri.
A calúnia aqui viceja
Como safra de piqui.

BEATO: Meu povo é de paz, Padrinho!

PADRE CÍCERO: Mas é criado em liberdade
Por isso que mete medo
Ao poder da autoridade.

BEATO: Meu Padrim estou disposto
A toda adversidade.

PADRE CÍCERO: Querem lhe pôr para longe
E talvez seja preciso.

BEATO: Não sei como ouça, Padrinho,
Este terrível aviso.

PADRE CÍCERO: Mas se acalme, Zé Lourenço,
Lhe retiro o prejuízo.

BEATO: Meu povo não pode ir
Pra longe do Meu Padrinho.

PADRE CÍCERO: Se conforme, Zé Lourenço

Pois será outro seu ninho:
As terras do Caldeirão
Que não fica aqui pertinho.

Não é terreno tão grande
Nem tão bom para o plantio.
Não tem poço, nem açude
Nem mesmo água de rio.
Quero ver como responde
Este novo desafio.

BEATO: Minha gente é do trabalho,
Não teme carga pesada.
Prefiro terra bem árida
Mas que não seja alugada.
Nenhum terreno resiste
Ao gume da nossa enxada.

PADRE CÍCERO: Mas se prepare, meu filho,
Para o que der e vier.
Se lhe perseguirem corra
Com toda a força do pé.
Leve consigo sua gente
E lá trabalhe com fé.

No Caldeirão, outro boi,
Você cria em liberdade.
Faz um reino de justiça
Com trabalho e caridade.
Não deixe meu povo pobre

Passar por necessidade

BEATO: Adeus, adeus, Meu Padrinho
Que nos visite eu espero.

PADRE CÍCERO: Não sei não, José Lourenço,
Nem sempre faço o que quero.
Que a Mãe de Deus o proteja
Contra o destino severo.

CENA 3: (Sítio Caldeirão. Sebastião canta acompanhado de uma viola. Isaías, administrador do lugar, conversa com Joaquina, mulher de Severino Tavares.)

SEBASTIÃO: “Filho, meu irmão de luta
Trabalha com contrição
Para ajudar-me a vencer
O furioso dragão
E evitar de se ver
Tão horrenda perdição.

Quem esta cruz conduzir
Perante Deus não é réu
É a primeira das chaves
Que abre a porta do céu
A bandeira triunfante
O mais seguro troféu.

Homem não cochile tanto
Quem dorme muito adocece.
O homem que dorme muito
Até de Deus se esquece.

Quando pega a cochilar
Não sabe mais se ajeitar
Abre a boca, a baba desce.”
(Versos de domínio popular.)

JOAQUINA: Acorde, acorde Seu Isafas
Logo chega, Severino.

ISAÍAS: Mas quem é? Nem sei quem sou!
Onde estou, que não atino?

JOAQUINA: Êita, sujeito esquecido!

ISAÍAS: Quando eu durmo, perco o tino.

JOAQUINA: Estamos no Caldeirão
Do beato José Lourenço
Comunidade de pobre
À qual também eu pertença
E você é mestre Isafas
Acaso for quem eu penso.

Mestre bom, trabalhador
Embora tão dorminhoco.
Severino, meu marido
Vai chegar daqui a pouco.
Andando pelo sertão,
De pregar já ficou rouco.

ISAÍAS: Então, eu não sei, Joaquina,
A causa de sua alegria!
Desculpe dormir tão cedo
Foi bem pesado o meu dia.

No Caldeirão se trabalha
Sem fazer economia.

JOAQUINA:

Pois não faça economia
Hoje meu dia é de sorte
Severino logo chega
Lá do Rio Grande do Norte.
Minha ração de alimento
Você prepare mais forte.

ISAÍAS:

Vou colocar jerimum
Farinha, feijão e arroz.
Por causa do Severino
Vou abater um dos bois.
Comida que dá pra um
Vou aumentar para dois.

BEATO:

Bem pensado, Mestre Isaías
Severino vem com gente
Lá do Rio Grande do Norte,
Modesta, pobre, indigente.
Povo que foi perseguido
Por ser honesto e decente.

ISAÍAS:

Mas de tantos retirantes
O Caldeirão anda cheio.
O que temos produzido
Acaba servindo ao alheio.
Daqui a pouco, falta tudo!
É do que tenho receio.

BEATO: Mestre Isafas, esta gente
Também sabe trabalhar.
Lhe dê foice, dê enxada
E semente pra plantar!
Terra dura é o que não falta
Para esse povo amansar.

ISAÍAS: Mas tem velho, tem menino
Tem mulher e aleijado.

BEATO: Eu sei que tem, Mestre Isafas,
Todo esse povo enjeitado.
Mas nossa fé não permite
Lhe deixar desamparado.

Nossa irmandade é do pobre
De toda criança com fome,
De todo velho humilhado,
De toda mulher sem nome,
Escudo do desvalido
Proteção que nunca some.

A irmandade é do romeiro
Pequeno que quer viver.
Como aquela gaivota
As suas asas vão bater,
Fugindo da precisão
Pra felicidade obter.

TODOS CANTAM: (Com o Beato) Voa, voa gaivota

Quisera ir na sua rota
Pra viver dessa água viva
Que só existe no mar.

Em terra de verdes ondas
Sertão de roça marinha
Entre peixes encantados
Eu faria a camarinha
De um cardume de estrelas
De um corcel azul celeste
Pra viver longe da peste
Que arrasa os continentes.

Voa, voa gaivota
Quisera ir na sua rota
Pra viver dessa água viva
Que só existe no mar.

Mas sou triste passarinho
Ave de asa partida
Pra voar pelos caminhos
Em busca dessa outra vida
Por isso armei o meu ninho
Num sopé qualquer de serra
E trabalhando na terra
Quis do sertão fazer mar.

SEVERINO:

Isso é só uma gaivota
Meu beato Zé Lourenço!

BEATO:

É um pássaro, Severino,

SEVERINO: Capaz de um vôo imenso.
Brincando tanto com bicho,
O compadre perde o senso.

BEATO: Bem vindo seja, compadre,
Em nome da Mãe das Dores.

SEVERINO: Volto alegre, Zé Lourenço.
Aqui deixei meus amores.

BEATO: Pois abrace sua mulher,
Que lhe recebe com flores.

SEVERINO: Quanta saudade, Joaquina,
Nossos filhos, onde estão?

JOAQUINA: Esperando Severino,
Como todo o Caldeirão.

SEVERINO: Aqui a vida prospera,
No trabalho e na oração!

BEATO: No sertão de sofrimento
O Caldeirão é uma ilha.
Comparado à redondeza
Aqui reina a maravilha.

ISAÍAS: Mas a inveja já prepara
Suas calúnias e armadilhas.

SEVERINO: Esta aqui é do Rio Grande,
A professora Marina.
Na cartilha do abecê,
A toda gente ela ensina.

BEATO: A menina aqui chegou

Guiada por mão divina.

MARINA: Meu beato José Lourenço
Vim cumprir a minha sina.

BEATO: Enquanto houver injustiça
Nossa missão não termina.

MARINA: A combater o pecado
Minha vida se destina.

BEATO: (Para todos) Quem for chegado me ouça
O Caldeirão os recebe
Sem perguntar o que são.
Todos bebem onde um bebe
É a primeira diferença
Que o forasteiro percebe

Ao pisar o nosso chão.
Pois tudo é compartilhado
Da fartura à privação.
Deixe a preguiça de lado
Cante um bendito e então
Vá trabalhar no roçado.

Isaías tome de conta
Desse povo flagelado.
Vou prosar com Severino
Há pouco tempo chegado,
Pra saber das novidades
Desse sertão atrasado.

ISAÍAS: (Para os recém-chegados) A seca deu prejuízo
O tempo tá bem difícil.
Vamos fazer mutirão,
Cada qual no seu ofício,
Pra ver se arranca a pobreza
De tão grande precipício.

No Caldeirão se precisa
De ourives e carpinteiro
De costureira e louceiro
E muito mais de roceiro.
Que santeiro se apresente
Também seleiro e ferreiro.

JOAQUINA: Vamos fazer rapadura,
Plantar feijão e fruteira.
No Caldeirão se fabrica
Alfenim, mel de primeira,
Se faz açude, e verdura
Se planta na ribanceira.

Por sua casa de farinha,
Por seu tear de tecido,
Por seu engenho de cana,
Caldeirão é conhecido,
Como terra de trabalho,
Lugar santo e prometido.

MARINA: Estou disposta, Joaquina,
A trabalhar no pesado,

Pois sou papa jerimum,
Sei tratar bem com o gado,
Criar carneiro e cabrito
Plantar milho no roçado.

JOAQUINA:

Marina, deixe de pressa
Você é quase doutora
Nesse chão de analfabetos.
Melhor do que ser pastora
Vai ser abrir uma escola
Onde será professora.

APRESENTADOR:

Enquanto Isaías instruía
Os novatos da irmandade.
Do trabalho e da oração
Mostrando a necessidade,
José Lourenço matava,
com Severino, a saudade.

SEVERINO:

Comentam lá no Juazeiro
Que o Padre Cíço vai mal,
Que aquele santo romeiro
Logo encontra o seu final.
Pro seu sono derradeiro
Já preparam o enxoval.

BEATO:

Essa notícia é fatal
Severino, meu compadre.
É nossa melhor defesa
Aquele bendito Padre.

Sem ele pra nos valer
Tenho medo que o cão ladre.

SEVERINO: O povo do Meu Padrinho
Já começa a se afligir.

BEATO: Se ele morre, Severino
A guerra vai explodir.
Para a nação de romeiro
Muita desgraça há de vir.

SEVERINO: A perseguição, meu Beato,
Ao Caldeirão vai voltar.
E de um tal comunismo
Já se começa a falar,
Dizendo que tal regime
Queremos aqui adotar.

BEATO: A injustiça, Severino,
Que faz da vida uma fera,
Tem medo que no planeta
Se espalhe a primavera,
Este mutirão de pobre,
Que no Caldeirão prospera.

CENA 4: (Anúncio da Morte do Padre Cícero)

ROMEIROS: (Cantam) No ano de trinta e quatro
No Juazeiro do Norte
Meu Padrim Ciço Romão
Encontrou o fel da morte

Deixando o povo romeiro
Abandonado da sorte.

Cego, de noventa anos
Numa madrugada fria
Ele entregou sua alma
Aos pés da Virgem Maria
Enquanto o povo romeiro
De negro véu se cobria.

Coro de beatas:

Quando Meu Padrinho caiu
Foi de cabeça no chão.
O choro do Meu Padrinho
Rolava assim de roldão
Uma dor no peito, um grito
De partir o coração.

Foi um urro só, do povo,
Naquela noite fatal
Feito um rugido de fera
Um gemido de animal,
Foi como o chão se partindo
Aquele júízo final.

CENA 5 : (Repercussão da morte do Pe. Cícero)

Apresentador:

Mal Meu Padrinho morreu,
Depressa, as autoridades
Trataram de disputar
Seus bens e propriedades,

Coisas que o povo lhe dava
Para fazer caridade.

Bispo: Sou o Bispo do Crato e digo,
Do Padre Cícero, a herança,
À Diocese, pertence,
Onde seu corpo descansa.

Deputado: Mesmo que com heresias
Tenha feito essa poupança?

Bispo: Nas graças da Santa Igreja,
O velho padre morreu.
Foi no último momento
Que ele se arrependeu
De todas as heresias
Que em vida cometeu.

Deputado: Mas não foi a própria Igreja
Que suas ordens suspendeu?

Bispo: E foi também ela mesma
Que seu perdão concedeu,
Por mãos de um santo padre
Que na morte lhe atendeu.

Deputado: Acontece, Senhor Bispo
Que antes do passamento,
A herança do Padre Cícero
Foi passada em documento
À Ordem dos Salesianos
Conforme seu Testamento.

Bispo:

Mas por isso não tem briga
Com padre salesiano.
Afinal, nos bens do morto
Pra manga tem muito pano.
Não fica bem a discórdia
Em assunto tão mundano.

Deputado:

Concordo, Reverendíssimo.
Afinal, são obras pias
O destino da botija.
Do morto, as economias,
Serão com zelo cuidadas,
Lhe dou todas garantias.

Primeiro, nós precisamos
Ter a riqueza na mão.
Principalmente os terrenos,
Como o do tal Caldeirão
Pra negociar sem medo
De qualquer contestação.

Apresentador:

Enquanto o Bispo falava
Com o doutor deputado,
Que dos tais salesianos
Era um bom advogado,
A conversa foi chegando
Na cozinha do bispado.

Apresentador:

Foi quando Vicença Beata

Que o barulho escutava
Saiu dos seus afazeres
Pra ver o que se falava
Do Caldeirão do Beato
Onde sua gente morava.

Vicença: Seu Bispo me dê licença
Mas ouvi na mercearia
Que o Beato vai pedir
Por toda benfeitoria
Que fez lá no Caldeirão
Indenização um dia.

Bispo: Indenização de que?!
Êita que negro atrevido!

Deputado: Deixe comigo, Seu Bispo.
A negro não dê ouvido.
Do Caldeirão, esse negro
Vai ter que sair corrido.

Vicença: Mas Seu Bispo, o Caldeirão
É hoje quase cidade.
São mais de cinco mil almas
Convivendo em irmandade.

Deputado: Então eu boto a polícia
E ele corre de verdade.

Vicença: Depois que morreu o padre,
Ao Caldeirão, todo dia
Chega gente em romaria.

Deputado: Dou um fim nessa anarquia.
Boto tropa, bombardeio,
Chega de tanta folia.

Bispo: Dona Vicença, a senhora
Tá puxando pelo Beato?

Vicença: Não, Seu Bispo, quem sou eu!
Só estou contando o fato.
Se o senhor me dê licença,
Vou tratar daquele pato.

Deputado: O que é isso, Vicença!?
Conte mais o que se diz.

Vicença: No Caldeirão chega gente
Vinda de todo o País,
A mando de Severino,
Do Beato, um aprendiz.

Deputado: Esse tal de Severino
É um cabra perigoso.

Bispo: Dizem que fala bonito,
Tem parte com o Tinhoso.

Deputado: E o Beato, Sá Vicença?
Aquilo é negro manhoso!

Bispo: Se serve do Padre Cícero
Passando por sucessor.

Vicença: Mas Seu Bispo, o Beato
É muito trabalhador.

Bispo: Ele, do trabalho alheio,

É grande aproveitador.

Vicença: O produto do trabalho,
No Caldeirão se divide.

Deputado: Lá, todo mundo trabalha
E só o Beato decide,
Fica com a melhor parte,
Ele sozinho progride.

Vicença: O Beato é diligente,
Homem prático e moderno.

Deputado: Aquele negro boçal
Só quer ser gente, de terno.

Bispo: Mas, olhe, o negro queria
Que eu fosse naquele inferno

Rezar missa e batizar
Numa capela de palha.

Deputado: Meu Deus, de tanta heresia,
Nossa Senhora nos valha.

Bispo: Pra nutrir luxo de negro
Aquele gente trabalha.

Deputado: Vicença, será verdade
Que o negro é todo cortês?
Que tem lá umas meninas
Para servi-lo por mês?

Bispo: Ouvi dizer que o negro
Usa perfume francês.

Vicença: Num sei disso não, Seu Bispo.
Bispo: Que num sabe, Sá Vicença!
Se contar ou não contar
Não vai haver diferença.
De todo jeito a igreja
Caça do negro a licença.

CENA 6: (Enquanto isso, no Sítio Caldeirão.)

Coro de Romeiros: Já chegou o tempo das víboras
Estação da Besta-Fera
A tormenta da agonia
O terror do fim da era.

Já chegou o tempo do fogo
Crepitando sobre a terra.
Acudi, povo romeiro,
Que a morte nos espera.

Marina: Tive um pressentimento
Que foi preso, Severino.

Joaquina: Se verdade, sou capaz
De cometer desatino.

Marina: De todo o povo romeiro
Eu temo pelo destino.

Joaquina: Severino advertia
Para perigos futuros
Que a Besta-Fera haveria
De levantar os seus muros.

Do Caldeirão, a fartura
Iria nos cobrar com juros.

CENA 7: (Chefatura de Polícia.)

Apresentador:

Severino Conselheiro
Andava pelas estradas
Chamando o povo romeiro
Para a terra consagrada
Quando a polícia o prendeu
Ao longo da caminhada.

O levou preso, algemado
Pra Capital, Fortaleza
Onde o tenente Bezerra
O tratou sem gentileza
Tendo, ao Chefe de Polícia
Lhe entregado como presa.

Zé Bezerra:

Senhor Chefe de Polícia
Eis aqui o nosso santo.

Chefe de Polícia:

Mais parece comunista
Escondido nesse manto.

Zé Bezerra:

É o tal de Severino
Que nós procuramos tanto.

Severino:

Os castigos do Céu tardam
Mas não faltam, Capitão.

Chefe de Polícia:

O cabra chegou valente
E coberto de razão.

Zé Bezerra: Deixei que amanso o bruto
Com chibata e safanão.

Chefe de Polícia: Tenha calma, Zé Bezerra,
Não bote o carro adiante.
Dizem que, no Caldeirão,
Severino era importante.

Zé Bezerra: Pois aqui ele vai ver
Como se trata um farsante.

Chefe de Polícia: Cuide então, José Bezerra,
De tratar bem esse peste.

Zé Bezerra: Ele reclama de tudo
Da dormida e do que veste.

Chefe de Polícia: Trate então de lhe arranjar
cama que ele não conteste.

Zé Bezerra: Vou lhe arranjar dormida
Melhor que prata e que ouro.
Do Caldeirão do Beato
Vou trazer grande tesouro,
O cavalo Trancelim
Pra fazer cama de couro.

Curto o couro, faço a cama
Trago pra ele dormir.
Vai ser melhor, Severino
Do que cama de faquir.

Chefe de Polícia: Mas o Beato não permite
No seu cavalo bolir.

Dizem até que ele é santo
E do Beato parente.

Severino: Trancelim é só um bicho
Manso, bruto e inocente.

Zé Bezerra: Dobre a língua, cabra sujo
Quando falar com Tenente.

Severino: Falo como Deus permite.

Chefe de Polícia: Ele sabe responder!

Zé Bezerra: Pois me diga, santo bruto
O que estava a fazer
Lá no Rio Grande do Norte
Parecendo se esconder?

Severino: De nada fujo, Tenente.
Ao contrário, vou ao encontro.

Chefe de Polícia: Você anda em todo canto,
Deixando o Tenente tonto.
Nos Estados do Nordeste
Nunca está no mesmo ponto.

Severino: Ando aconselhando o povo
Para os fatos que virão.

Zé Bezerra: Explique, no comunismo,
A sua participação.

Severino: Sou seguidor e devoto
Do santo do Caldeirão.

Zé Bezerra: Deste tal de Zé Lourenço
Subversivo de primeira

Severino: Que o comunismo planta
Por entre a gente roceira?
No Caldeirão, comunismo
Não há nem de brincadeira.

Chefe de Polícia: Soube que no Caldeirão
A igualdade se pratica?

Severino: Como pregou Jesus Cristo.
E na Bíblia se publica.
A exploração da pobreza
É o que mais prejudica.

Chefe de Polícia: Seu conselheiro quadrúpede,
Isso é puro bolchevismo.
Uma mistura esquisita
De reza com comunismo.

Severino: Seu Capitão, essa lei
Chamo de cristianismo.

Chefe de Polícia: Veja, Tenente, as idéias
Que no Caldeirão se ensina.

Zé Bezerra: Pois vou lá ver como vive,
Essa gentalha cretina,
Disfarçado de empresário
Oferecendo propina.

Chefe de Polícia: Depois boto fogo em toda
Essa desobediência.
Para cumprir sua missão
Tome toda providência.

Severino: Quem destrói um lugar santo
A Deus não deve temência.

Zé Bezerra: Que lugar santo que nada
Lá é coito de bandido.

Chefe de Polícia: Leve de volta esse bruto
Antes que fique sabido.
Dê três pisas no safado
Por me haver respondido.

Corte sua barba nojenta
Lhe ponha na solitária
Bem longe dos comunistas
Essa nação salafária.
Que tem conversa bonita
Para enganar gente otária.

CENA 8: (Palácio do Governo)

Apresentador: No Palácio do Governo
O Caldeirão é o mote.
O Interventor Pimentel
Arma também o seu bote.
Com sua mulher, conversando,
Já pensa em dar um calote.

Interventor: Indenização, que nada.
Veja quanta pretensão!
O Governo é soberano
Pra dirigir a nação.

À plebe cabe cumprir
O que manda a direção.

Mulher do Interventor: Pois então, meu bom marido
Pau nessa gente canalha.
Do exército e da polícia,
Da aeronáutica se valha.
E da marinha também.

Interventor: Veja se não avacalha

Mulher, nossa expedição.
No Caldeirão não tem mar
Pra chegar embarcação.

Mulher do Interventor: Um jeito há de se achar
Abra um canal, faça um desvio
Para o navio lá chegar.

Interventor: E por isso que eu digo:
Governar é para elite.
A massa comum necessita
de alguém que ordens lhe dite.
Antes que em um buraco
A louca se precipite.

Mulher do Interventor: O que lhe falta, marido,
É decisão e vontade.
A canalha comunista
Com toda ferocidade
Se disfarça de beato
Para atacar a cidade

E você vem nessa calma
Falar de filosofia.

Zé Bezerra (Chegando): Me desculpe, Interventor
Devo entrar nessa porfia
Pra dizer que sua mulher
Tem razão no que dizia.

Interventor: Fale, então, José Bezerra
Já que entrou de enxerido.

Zé Bezerra: Não se engane, Interventor,
porque foi advertido:
Só se extingue o banditismo
Sem dó, matando o bandido.

São fanáticos, senhor,
Bandos de loucos varridos.
Comedores de crianças
Em romeiros travestidos.

Mulher do interventor: Pau neles, meu maridinho!
Cacete nesses bandidos!

Interventor: Tenho de ser ponderado
Sou o cabeça pensante.

Mulher do Interventor; Com tanta vacilação
Governo não vai avante.
Vai deixar que no Brasil
O comunismo se implante?

Zé Bezerra: O Beato é um farsante

Do Governo inimigo.
Pra ordem constituída
O Caldeirão é perigo.
Basta o senhor ordenar
Vou por lá mato e persigo.

Corto cabeça e umbigo.
Defendo a propriedade
Contra todo fanatismo.
O Caldeirão é cidade
Sem dono, muro ou cercado
Que a vizinhança invade.

Mulher do Interventor:

Fazenda sem fazendeiro
Um atentado ao pudor.
Lá ouro, prata e dinheiro
São figuras sem valor.

Interventor:

Tá bom, estou convencido.
Chega de tanto estupor.

Mas tenha muito cuidado
Que do Rio Grande do Norte
Lá o povo é maioria
Gente da terra do Forte
Na revolta comunista
levantou guerra de morte

Contra o bom capitalismo
Depois quem sabe fugiu
Pra terra do fanatismo.

De romeiro se fingiu
Pra promover comunismo
Onde ninguém nunca viu.

Zé Bezerra:

Seu doutor andei por lá
Fazendo levantamento,
Um estudo militar
Sobre o tal arranchamento,
Disfarçado de empresário
Pra melhor discernimento

Das fileiras do inimigo
Para o perigo medir
De um ataque planejado.
Concluí que invadir
Não vai ser muito difícil
Mesmo se alguém resistir.

Mulher do Interventor:

Isso, Tenente Bezerra,
Mostre ser um cabra macho.
Meta o pau nesses capachos
O que tiver ponha abaixo
Mas não volte com desculpas
Senão a cara eu lhe racho.

Zé Bezerra:

Então, Seu Governador,
O que me manda fazer?
A invasão do tal reduto
Devo eu logo proceder?

Interventor:

Claro, palerma, depressa

Não viu a mulher dizer!

CENA 9: (Caldeirão, no dia da invasão.)

Apresentador:

E lá foi Zé Bezerra
Invadir o Caldeirão
Levando tropa de choque
Rifle, fuzil e canhão.
Mas teve grande surpresa
No momento da invasão.

Coro de romeiros:

Minha Pedra cristalina
Que no mar tem sua guarda
Defendei-me da batina
Que se junta com a farda.

Treme a terra aos solavancos
Antes que vire um jardim
Que tremam meus inimigos
Quando olharem para mim.

Ó manto da Mãe das Dores
Traga meu corpo fechado
Em nome das cinco chagas
De Jesus crucificado.

Que bala não me atinja
Nem me penetre a espada
Aos sete gritos da Besta
Eu tenha a boca trancada.

Zé Bezerra:

Calem a matraca, bando
De cabras excomungados.
Aqui tem bala pra matar
Dez covis de condenados.
Batam palmas que aí vem
O Chefe dos Delegados.

Louca:

O Capitão de Polícia
Do Exército, a Excelência.
Palmas pro Chefe dos Diabos
Capitão da Truculência.

Chefe de Polícia:

Em quem falou, meto bala
por tamanha impertinência.

Louca:

Sinto cheiro de enxofre
De poder, terra e dinheiro.

Zé Bezerra:

Atirem nessa mulher
Ou em qualquer desordeiro.

Isaías:

Ela é louca, inocente.
Atirem em mim primeiro.

Louca:

Das suas ventas sai fumaça
Capitão de Lúcifer.

Isaías:

Ela fala o que não pode.

Chefe de Polícia:

Amarrem essa mulher.
Mesmo a louca, é proibido
Sair falando o que quer.

Prendam feito um bicho bruto,

	De matar não é a hora. E você cabra atrevido É quem vai falar agora, Do Beato o paradeiro. Deu no pé e foi embora.
Louca:	
Zé Bezerra: (Para os soldados)	Entope a boca da bicha.
Louca:	De rixa não tenho medo.
Isaías (para Marina)	Corra e diga pro Beato Mas guarde bem o segredo.
Zé Bezerra:	Quem fizer qualquer loucura Mando embora pro degredo.
Isaías: (Para Marina)	Arranje qualquer pretexto E ganhe o rumo dos matos.
Soldado: (Chegando)	Olhe, Tenente, o que achei Vivendo junto dos patos! Uma gaivota branquinha E esse espalhador de boatos.
Papagaio:	Beato Lourenço deduá, Otissali aliou.
Chefe de Polícia:	Cuidado José Bezerra O papagaio falou..
Zé Bezerra:	Cuidado Seu Capitão Que a gaivota arribou.
Marina: (Antes de correr atrás da Gaivota)	Capitão, deixe que eu Pego essa bicha danada.
Isaías:	Aqui temos muitas aves

	Todas de raça ensinada.
Soldado:	A mulher fugiu pro mato Numa carreira embalada.
Chefe de Polícia:	Filha da puta nojenta!
Papagaio:	Beato José Lourenço...
Zé Bezerra:	Mata esse bicho fajuta.
Isaías:	Bicho bruto não tem senso.
Zé Bezerra:	Corre atrás daquela puta.
Soldado:	Tenente, é mato imenso!
Zé Bezerra:	Mas corre de qualquer jeito.
Soldado:	O papagaio danou-se.
Zé Bezerra:	Corre atrás dele também.
Soldado:	A mulher evaporou-se.
Chefe de Polícia:	Ninguém corre atrás de nada. A confusão acabou-se.
(Para os romeiros)	Quem vai correr são vocês. Vai todo mundo de volta Pra terra donde vieram. Junto coloco uma escolta Porque quero ter certeza Que não vai haver revolta.
Joaquina:	Caldeirão é nossa casa.
Chefe de Polícia:	Mas não a partir de agora. Peguem os seus possuídos Que vai todo mundo embora. Peguem ligeiro, depressa,

Que eu não quero demora.

Isaías:

Aqui nada é de ninguém

Porém tudo é de todos.

Chefe de Polícia:

Estou lhes dando uma chance.

Não me venham com engodo.

Zé Bezerra:

Capitão, se quiser eu

Afundo todos no lodo.

Joaquina:

De nossa terra já viemos

Pra lá ninguém vai voltar.

Pois lá terra ninguém tinha

Nem casa para morar.

Chefe de Polícia:

Se não querem os senhores

Comigo colaborar

Vou deixar o Zé Bezerra

Resolver esta parada.

Zé Bezerra:

Comigo é na facada

Na bala e na cacetada.

Deita no chão todo mundo

Gente ruim é na porrada.

Louca: (Entre gargalhadas)

Obrigada, meu padrinho!

O Cão Coxo vai saber.

Zé Bezerra:

Deita cambada de peste

Pra todo mundo morrer.

Meto bala no primeiro

Que me desobedecer.

Coro de Romeiros: Ó manto da Mãe das Dores
Traga meu corpo fechado
Em nome das cinco chagas
De Jesus crucificado.

Zé Bezerra: Calem a boca seus bostas.
Retalho vocês em postas!

Coro de Romeiros: (Mais forte) Que bala não me atinja
Nem me penetre espada
Aos sete gritos da Besta
Eu tenha a boca trancada.

Chefe de Polícia: Baixe as armas, Zé Bezerra.
Acabou a brincadeira.
O Caldeirão do Beato
Vai virar uma fogueira.
Agora serão jogados
Fora de qualquer maneira.

O Caldeirão vai arder
Feito fogueira medonha.
O que vai haver aqui,
Nem mesmo o Diabo sonha.
Isaías, pra começar,
Todas as armas deponha.

Isaías: Aqui nós só possuimos
Pro trabalho, ferramentas.

Chefe de Polícia: Mas deponham mesmo assim
Embora sejam seiscentas.

E não venham me dizer
Que são todas elas bentas.

(à parte)

Esse povo sem trabalho
se tornará vagabundo.
Eis então mais um motivo.
Pra dispersar todo mundo.
Dar um fim e terminar
Com esse covil imundo.

Zé Bezerra:

E aquele negro safado,
Vai escapar, Capitão?

Chefe de Polícia:

Primeiro, faz-se a limpeza
Deste sujo Caldeirão,
Depois se toma o caminho
Pra perseguir o fujão.

Zé Bezerra:

Já não espero o momento
De pôr a mão no Beato.
De lhe cortar a cabeça,
De lhe arrancar o fato.
Fugir das autoridades
É, do negro, um desacato.

CENA 10: (No alto da serra do Araripe.)

Apresentador:

Enquanto isto na Serra,
Onde o Beato se guarda
Com um grupo de romeiros
E pela justiça aguarda,

Severino Conselheiro
A chegar ali não tarda.

Com mais de duzentos homens
Vem disposto para a luta.
Enfrentar a Besta Fera
Numa sagrada disputa.
Chama o povo pro combate,
Mas o Beato reluta.

Beato:

Paciência, Severino,
Pra isso existe a Justiça
Os homens são poderosos
O Governo não se atija.
Você não mede o veneno,
Nem a força da cobiça.

Severino:

Na Justiça não confie
Tanto, meu santo Beato.
Na verdade, pouco enxerga
Mas não é cega de fato
Pois se ao rico protege
Ao pobre joga no mato.

Beato:

Se estamos com a razão
A verdade vem à luz.
Mesmo a nobre violência
Só violência produz.
Pela fé na Mãe das Dores
É sábio quem se conduz.

Severino:

Vi Isaías torturado
Nas prisões de Fortaleza.
Vi seu povo ser trancado
Sem água, pão ou defesa.
Mulheres escravizadas
Nas residências burguesas.

Beato:

E você, por que foi solto,
Conselheiro Severino?

Severino:

Porque me passei por besta,
Sendo sabido e ladino.
O tal Chefe de Polícia
Me julgou ser um cretino.

Prometi na Detenção
Não voltar pro Juazeiro.

Beato:

E por que assim voltou
Severino Conselheiro?

Severino:

Voltei pra serra, Beato,
E não pro centro romeiro.

Vim pra junto do meu povo
Lutar por minha irmandade.
Trouxe gente, mantimentos
E notícias da cidade.
Se prepara um batalhão
Com toda ferocidade

Para encontrar o refúgio

Do Beato aqui na serra.
Meu Padrinho me proteja,
Vai começar outra guerra!

Beato: Eu não fico, Severino,
Vou procurar outra terra.

Meu Padrinho aconselhou:
Se lhe perseguirem corra,
Com toda a força do pé.
Não deixe que ninguém morra.
E quem quiser vir comigo
Que da pressa se socorra.

Severino: Um dia, o homem precisa
Parar de viver fugindo.
Eu fico, José Lourenço,
Pela serra resistindo.
Feito uma onça acuada
Pela Justiça punindo.

Beato: Me retiro, Severino,
Pra buscar outro lugar,
Onde possa botar roça,
Um engenho levantar.
É o que pode fazer
Quem não sabe guerrear.

Severino: Meu bom e santo Beato,
Aqui a gente se aparta.
Espero que terra encontre
Com roçado e mesa farta.

Se tiver lugar pra pobre
Mande dizer numa carta.

Beato:

Veja o que faz, Severino,
Com essa gente romeira.
Você sabe que o Governo
Não está pra brincadeira.
Até a grande Canudos
Transformou em bagaceira.

Marina:

Severino, o bom caminho
Quase sempre é distante.
Fugindo, sempre fugindo,
Não se pode ir avante.
Quero viver sossegada
Não feito judeu errante.

Caldeirão e Baixa d'Anta
Foram trabalhos em vão.
Quando a roça está bonita
Se abandona a plantação.
Quantas vezes nós devemos
Sair sem nada na mão?

Beato:

Quantas vezes for preciso
Como a prudência ensina.
Vou embora pois aqui
Já cumpri a minha sina.
Deus o guarde, Severino
Te dê juízo, Marina.

(Saindo)

Marina:

A irmandade vai ficar
Com o irmão Severino.
Do povo pobre e sofrido
Pode ser outro o destino.

Severino:

Pra luta vai ser preciso
Muita coragem e tino.

Vamos chamar Zé Bezerra
Lhe fazer uma armadilha
Antes que chegue o restante
Daquela bruta quadrilha,
Com tropas, metralhadoras,
E, de cães, uma matilha.

(para Marina)

Vá reunir as mulheres
Que, dos homens, me encarrego.
Marina, vamos lutar.
À polícia, não me entrego.
A espada da igualdade
E da justiça eu carrego.

Coro de Mulheres: (Canta)

Meu Padrim disse a José:
Se lhe perseguirem, corra
Com toda a força do pé.
Mas chegou um Severino
E disse pra Zé Lourenço:
Eu não corro, fico e venço.
Eu não corro, fico e venço.

CENA 11 : (Tocaia no alto da Serra do Araripe.)

Apresentador:

Severino armou seu plano
A Zé Bezerra atraiu
Lhe emboscando na serra.
Como um pato ele caiu
Depois fez espalhafato
pra saber quem lhe traiu.

Coro de romeiros: (Fora de cena)

Minha Pedra Cristalina
Que no mar tem sua guarda
Defendei-me da batina
Que se junta com a farda.

Treme a terra aos solavancos
Antes que vire um jardim
Que tremam meus inimigos
Quando olharem para mim.

Ó manto da Mãe das Dores
Traga meu corpo fechado
Em nome das cinco chagas
De Jesus crucificado.

Que bala não me atinja
Nem me penetre espada
Aos sete gritos da Besta
Eu tenha a boca trancada.

Zé Bezerra (Montado num cavalo)

Soldados, estou montado

No cavalo Trancelim.
O cavalo do Beato
É santo mas vai ter fim.
Vou lhe arrancar o couro
Para fazer um selim.

Anda cavalo de merda
Quem lhe monta agora é branco.
Para a mim obedecer
Se precisar eu lhe espanco.
Vou fazer você correr
Até que fique bem manco.

Vou trazer o tal Beato
No seu traseiro escanchado.
Vou mostrar quem é seu dono
Filho de negro safado.
Me ensine já o caminho
De prender o celerado.

Vamos cavalo molenga
Não diz que é santo do céu!
Vou pegar a romeirada
Fazendo muito escarcéu.
E mandar tudo pra longe
Muito além do beleléu.

Marcha, porra de cavalo,
Anda, merda, se levanta.
Não se treme, coisa ruim.

Tua carne não era santa!
Vai ver que morreu o peste
Pois nem com grito se espanta!

Severino:(Chegando com seus pares)

Abre os olhos, Ferrabrás
Prepara bem a tua lança
Que em missão de justiça
Os Doze Pares de França
Vieram em guerra cumprir
De Trancelim a vingança.

Zé Bezerra: (Saindo do cavalo)

Já matei muita criança
Beato matei aos milhares.
Tenho trinta Capas Verdes
Para enfrentar os teus pares.
Minha força de gigante
Te fará sumir nos ares!

Marina:

Será melhor te guardares
De alardear valentia
A morte aqui já se alastra
Como um tonel de sangria
Desatada por punhal
Da mais fria lâmina fria.

Zé Bezerra:

Pra vencer essa porfia
Tenho a força do dinheiro
O poder dos armamentos
Cobra de bote certo.
De comunista e beato

Limpo a terra por inteiro.

Romeiro:

Sou Roldão e Oliveiros
Sou o povo em irmandade.
O brilho da minha espada
É revolta sem idade,
É clarão de fio cortante
Como o aço da verdade.

Romeira:

Prova, monstro de maldade
Esta navalha desnuda.
Sente o gosto da derrota
Nessa tua carne absurda
E saibas que o povo pobre
Toda injustiça ainda muda.

CENA 12 : (Sítio Caldeirão)

Apresentador:

Morreu Tenente Bezerra
Nas mãos do povo romeiro.
Daí então a polícia
Armou um plano certo,
Para vingar a sua morte
Com avião bombardeiro.

Invadiu a serra inteira,
Prendeu gente e espancou..
Com metralha e tiroteio
Muita munição gastou.
Segundo contam na serra

Mais de mil ela matou.

Mas não prendeu o Beato
Muito menos Severino,
Que fugiu para a Bahia
Sem se saber o destino,
Junto com sua romeirada,
Homem, mulher e menino.
Quem não fugiu foi detido,
Pela Polícia foi preso.
Sofreu nas mãos dos soldados,
Feito num Inferno aceso,
Que torturavam sem dó
O cidadão indefeso.

Sebastião: (Canta)

Salve o Rei Sebastião
em seu corcel encantado,
com espada de justiça
o povo pobre irmanado.

Contra ele se levantam
Os poderosos em fúria.
Satanás com seu dinheiro
Arma trezentas centúrias.

Soldado:

Sebastião, seu safado,
Traidor filho da puta
Você levou o Tenente
Pra morrer nessa disputa.
Foi uma cilada, soldado!

Prenda o bicho a força bruta.

Mulher:

Botando pelas narinas
Bala e fogo, a Besta-Fera
Lançou de seus aviões
Bombas mortais sobre a serra
Enquanto metralhadoras
Avançavam pela terra.

Sargento:

Essa mulher quer fugir
Segurem a pervertida!
Prendam toda gente ruim
Que de preto está vestida.
Tudo é gente do Beato
Ao Satanás convertida.

Menino:

Homens de crânios partidos
Mulheres esquartejadas
Velhos de ventres feridos
Crianças azuis degoladas
Pernas, braços e cabeças
Pela terra ensangüentada.

Sargento:

Prendam também as crianças
Que são agentes secretos
Dos planos de Zé Lourenço
Que todos fiquem quietos
Senão eu prendo e arrebento,
Rebanho de analfabetos.

Vou interrogar a todos
Na base da chibatada.
Leva três tiros na testa
Quem der a resposta errada.
Primeiro, quero saber
Quem armou esta cilada.

Foi você, Sebastião –
Confesse, cabra safado –
Que levou o Capitão
Para morrer emboscado?
Traidor filho da puta,
Tu vais morrer degolado.

Sebastião:

O senhor tá enganado
À polícia eu ajudei.
Levando até Severino
Com vocês colaborei.
Se já estava avisado
Não fui eu quem avisei.

Sargento:

Pois se você ajudou
De novo vai ajudar.
Diga onde o tal Beato
Na carreira foi parar
E as armas que ele tinha
Para a Polícia atacar.

Sebastião:

Armas, não tinha, Sargento.

Sargento:

Também não havia elemento
Do Beato aqui por perto.

Sebastião: Garanto que cem por cento
Desse povo é inocente.

Sargento: Não pense que sou jumento

Seu mentiroso nojento
pois aqui tudo é bandido
Gente daquele safado.
Mulher, menino e marido
Trajando preto fechado
Merece já ter morrido

Seu cabra sujo atrevido
Por ser fanático doente.

Mulher: Estou de luto por causa
Da morte de um parente.

Sargento: Tá mentindo, prostituta.
Pensando que sou demente!

Velho: Você é o presidente
Da nação do tal tihoso.

Sargento: Dou um murro nos seus dentes
Seu velho sujo e seboso,
Pra dizer onde escondeu-se
O beato perigoso.

Chefe de Polícia: Continência, Seu Sargento!

Sargento: Pronto, senhor Capitão,
Comandante da Polícia!

Chefe de Polícia: Tá chegando um batalhão
Pra metralhar toda a serra
Por terra e com avião.

Sargento: Quero ver a procissão
De beato na carreira.

Chefe de Polícia: Vamos pegar os bandidos
No pau de toda maneira.

Sargento: Agora o tal Severino
Vai ficar que nem peneira.

Chefe de Polícia: A Pátria exige vingança
Contra o crime praticado.
O Capitão Zé Bezerra
Foi herói sacrificado.
Pelo Brasil deu a vida
Naquele sujo atentado.

Mas será recompensado
Quem prender o tal bandido.
Todo o Brasil se levanta
Feito um homem só, unido,
Pra lavar com sangue a honra
Do Tenente destemido.

Sargento: Isso é mais que merecido!
Salve a Pátria brasileira,
O Exército e a Polícia,
Que viva a nossa bandeira!
Guerra contra o fanatismo
Dessa suja cabroeira.

Chefe de Polícia: Mas onde está esta corja

Sargento: Pra onde se escafedeu?
Entocaiada na serra,
Quem sabe no pé já deu,
Em direção da Bahia
O fanatismo correu.

Chefe de Polícia: Só ficou velho e menino,
Mulher, homem aleijado.
Pois vão pagar mesmo assim
Cada qual o seu pecado,
De seguir a Zé Lourenço
O bandido celerado.

Sargento: Vai todo mundo morrer
Bando de filhos da puta.
Não fica um pra remédio
No final desta disputa.
Vamos vingar Zé Bezerra
Grande herói de nossa luta.

Chefe de Polícia: Recebi um telegrama
Do Ministério da Guerra
Promovendo Zé Bezerra,
Morto emboscado na serra,
Ao posto de Capitão
Herói invulgar desta terra.

Sargento: A morte de Zé Bezerra
Estes bestas vão pagar.
Enquanto o tal Severino

Não sei onde foi parar.
Se correu bem já tá perto
De no Sergipe chegar.

Chefe de Polícia:

Ele junto com o Beato
Não perdem por esperar.
Vou botar força volante
Para os dois acompanhar.
Nem que seja no Inferno
Cada qual vai me pagar.

Sargento:

Estou mordido de cobra
Com uma raiva danada.
Alguém vai pagar por isto
E vai ser esta cambada.
Na bala do meu fuzil,
No gume da minha espada.

Tome tiro, velho sujo.
Tome bala, prostituta.
Tome faca, peste ruim.
Vê se cala, velha bruta.

Chefe de Polícia:

Parabéns, caro sargento,
Por sua heróica conduta.

CENA 13: (Cemitério de Juazeiro do Norte, dez anos depois.)

Apresentador:

Quem ficou morreu por via
Daquele sargento maluco.
Outros foram pra Bahia,

Muitos para Pernambuco,
Fugindo da cercania,
Pra não morrer no trabuco.

Distante, recomeçaram,
No meio da multidão,
A luta do povo pobre
Por terra, trabalho e pão,
Inspirados no exemplo
Do sítio do Caldeirão.

Porém, dez anos depois
No Juazeiro do Norte
Encontrou-se aquela gente
Que de escapar teve a sorte.
Foi um encontro feliz
Embora em torno da morte.

Com um sinistro coveiro
Conversava Bernardino,
Um antigo morador
Daquele lugar divino,
Sobre o Sítio Caldeirão
E, do seu povo, o destino.

Coveiro:

Então se deu que o beato
Morreu de morte morrida
Pras bandas de Pernambuco?

Bernardino:

Por lá armou sua guarida
E foi viver solitário

O que lhe restou de vida.

Fez um sítio: União,
Nome que tanto pregava.
Mas àquela solidão
Ele não se acostumava.
Apartado de sua gente,
O Beato definhava.

Coveiro:

Teve mais sorte porém
Que o povo de Severino.
Perseguido na Bahia
Após combate ferino
Pelas armas da polícia
Encontrou fatal destino.

Bernardino:

Dizem que todos morreram!
Mas do santo conselheiro
Não encontraram o corpo.
Severino era matreiro
Quem sabe anda no mundo
Disfarçado de romeiro,

Pregando, dando conselho,
Como era seu feitio!

Coveiro:

Sonhos, Bernardino, sonhos!
O mais puro desvario,
Querer enfrentar a polícia
Com todo seu poderio.

Bernardino:

Se fosse a enumeridade

Do povo desse sertão,
A romeirada completa
Do Padre Ciço Romão
Não tinha força no mundo
Que vencesse o Caldeirão.

É por isso que eu voltei
Ao Juazeiro do Norte,
Para contar o romance
Deste povo bom e forte
Que buscou um paraíso
Lutando contra a má sorte.

Coveiro: Encontrar no fim a morte
É a sorte que nos espera.

Bernardino: Por isso quero da vida
Um pomar de quem-me-dera.

Coveiro: Bernardino, isto é um sonho
E todo sonho é quimera.

Bernardino: Beato Lourenço voltando
De novo para o Juazeiro...
Com este dia eu sonhei!

Coveiro: Não quero ser agoureiro
Meu compadre Bernardino,
Mas ele vem prisioneiro

Da morte, o Beato Lourenço,
E da vida vem liberto.

Bernardino: Ele vem com a Irmandade

Da Santa Cruz do Deserto,
Com sua gente peregrina.
Seu coração vem aberto...

Coveiro: Quase dez anos depois
Daquela maldita guerra
Ele volta com seu povo
Pra vir morar em sua terra.
Mas num caixão, com certeza
Daqui a pouco se enterra.

Bernardino: Eu já ouço as incelenças
Sinto o cheiro do incenso.
Vem encontrar o seu povo,
Vem desfraldar o seu lenço.
Vem fazer festa bonita
O Beato José Lourenço.

Anjo (canta anunciando) Logo desponta na estrada
O cortejo penitente.
Num andor vem conduzido
Pelos braços de sua gente
De louvores vem vestido
Feito menino inocente

Meu Beato peregrino
Meu bozinho de brinquedo
Te alevanta, meu menino
Vem brincar nesse folguedo.

Vem juntar o povo pobre
Perfumar o seu delírio
Com portal de ouro e cobre
Com floral de rosa e lírio.

Num caixão azul marinho
Manjedoura de alegria
Te alevanta Boi Mansinho
Vem brincar nessa folia.

Tu que já tiveste fama
Tu que já tiveste terra
Vem nos reviver o drama
Vem nos recontar a guerra.

Com teu Pastoril profano
Com teu traje de guerreiro.
Te alevanta Boi cigano
Vem brincar nesse terreiro.

Apresentador:

Com seus cantos, com suas cruzes
Logo chega a procissão
Com seu mutirão de luzes
Desfazendo a escuridão.
Do Beato Zé Lourenço,
Chega trazendo o caixão.

Romeiros: (Cantam em cortejo)

No latifúndio imenso
No mais deserto chão
Beato Zé Lourenço

Plantou o Caldeirão.
Juntando o povo seu
Criou um paraíso.
Adeus, irmão, adeus,
Até o Dia do Juízo.

O sítio ardeu em fogo
Mas ele escapou
Pra sucumbir na água
Da solidão e dor.
Cadê sua Irmandade
Cadê seu paraíso?
Saudade, irmão, saudade,
Até o Dia do Juízo.

- F I M -

VAQUEIROS
(de Oswald Barroso)

Personagens

Mira - vaqueira

Carneiro – Comissário de polícia e atual marido de Mira

Vulcano – ferreiro e pai de Mira

Lua - filha de Mira e Carneiro

(A peça se passa inteiramente no interior de uma oficina de ferreiro, durante cerca de uma hora, numa noite. Vulcano, um velho ferreiro, trabalha na forja. Resmunga aboios e outros dizeres dos tempos passados. Depois, canta o trecho de um romance).

VULCANO: (*Cantarolando, com a letra bem audível*)

Guardando um silêncio profundo
Mais fundo que um poço de dor
A infanta a procura dos pais
Por fim junto ao quarto chegou.

E mesmo c´a porta fechada
Sem ver o que lá se passou
Sentiu junto ao peito a pontada
Aviso do grande terror.

Gritou co’a voz engasgada
Previendo o desfecho fatal:
Aqui só me cheira a tragédia
Aqui me fede sangue real.

MIRA: (*Entrando*) Papai o que o senhor faz aí, trabalhando ainda uma hora dessas, se nem encomenda tem?

VULCANO: É só o que me resta, minha filha. Não tenho outro modo de gastar as horas. (*Silêncio*) No tempo do Coronel Justino, não faltava encomenda. Eu fazia muita peça bonita. Agora, eu tenho que inventar serviço. Fazer estas pecinhas de carregaçon pra ver se aparece freguês. Inventar um meio do tempo passar.

MIRA: No tempo do Coronel Justino, a gente era escrava.

VULCANO: Não seja ingrata, Mira, o velho Justino ajudou sua mãe a lhe parir. Já esqueceu?

MIRA: Não esqueci, nunca esqueci, que ele mandou matar meu marido. Agora, que ele me ajudou a nascer, foi o senhor que contou.

VULCANO: Você não sabe o que está dizendo, Mira. Sua mãe, que Deus a tenha no Céu, é testemunha. Aquele homem, sim, fazia de um tudo por nós. Mão de ferro quando precisava, mas ali pronto numa necessidade.

MIRA: Já ouvi essa história, Seu Vulcano. Mas o que vejo é o senhor aí, a vida toda dedicada àquele homem e nada. Nem lugar pra se encostar.

VULCANO: Tá reclamando da minha oficina, não é? Deixe que eu ainda arranjo um canto pra mim. Tenho minha aposentadoria.

MIRA: Eu sei. E aqui isso é dinheiro. Se o senhor quisesse, dava até pra casar.

VULCANO: Deixe de prosa!

MIRA: Num tou reclamando, Seu Vulcano. (*Porque Vulcano tira uma grande labareda da forja.*) Cuidado com o fogo, homem! (*Silêncio*) Sabe que gosto do senhor aqui perto de mim.

VULCANO: Num sei, Mira. Você, num sei. Sei que o Carneiro, sim, é meu camarada. Conversa comigo. Você? Raro. (*Silêncio*) Com essa história de andar no mundo, correndo atrás de boi. Parece que eu nem filha tenho.

MIRA: Quem fala! Logo o ferreiro do Coronel Justino, que passou a vida toda ajudando o velho a ferrar boi e dar pisa em gente.

VULCANO: Eu só fabricava os ferros, você sabe.

MIRA: Sei que até hoje tem família intrigada com o senhor.

VULCANO: Uns bostas, agregados de merda. (*Bate com o martelo na bigorna e, depois, silêncio ...*) Já vem, Mira, com a conversa daquele teu marido safado. Eu nunca quis teu casamento com ele.

MIRA: Não fale dele assim, o Raimundo está morto. Ele era apenas um homem revoltado com os patrões. O senhor sabe porque. (*Silêncio*) Mas meu marido agora é o Carneiro. O senhor mesmo não vive me lembrando?

VULCANO: E você esquece. (*Silêncio*) Deixe pra lá. (*Bate com o martelo na bigorna.*) E dizer que você se parece tanto com sua mãe. Não nos procedimentos.

MIRA: Já sei, pai, minha mãe era uma santa, até no nome como o senhor diz. Talvez se eu tivesse conhecido ela, assim, eu já moça feita, pudesse imitar. Pra não lhe dar desgosto. Mas ela morreu eu ainda um bebê e daí não sou como ela. (*Silêncio*) Cada pessoa é uma pessoa.

VULCANO: O coronel gostava de Santinha, dizia que era uma mulher direita. Devia seguir seu bom exemplo. Mas você foi logo se acompanhar daquele seu tio Luís. Ah, irmão desgraçado. Aquilo era um errado. Santinha não merecia ter um irmão daqueles. (*Bate com o martelo na bigorna.*)

MIRA: Era quem prestava atenção a mim. Me tinha como a uma filha, ele e a tia. E eu gostava de festa, sanfona. Me lembro bem, nem tinha 16 anos e já pediam preu tocar nos sambas. Ficava orgulhosa de tocar ao lado do tio.

VULCANO: Foi quem lhe desencaminhou, com esse negócio de sanfona. Não devia se usar, mulher sanfoneira. Nisso eu dou razão ao finado Raimundo. Só nesse ponto eu dava razão a ele.

MIRA: Besteira do Raimundo. Mas eu num cedi. Toquei sanfona, toquei, até ele morrer. Só quando morreu fiz a vontade dele, ser vaqueira. Tá certo que, às vezes, dava campo em gado junto com ele. Mas, fosse pra tocar, num faltava a um chamado do tio Luís.

VULCANO: Errou duas vezes. Primeiro em ter sido sanfoneira, depois por ter virado vaqueira. Sua mãe...

MIRA: Ah, lá vem, minha mãe...

VULCANO: Sua mãe sim. Não sei o que é que cê via naquele negro. Só por que era seu tio? A natureza também tem seus enganos. *(Silêncio)*

MIRA: O senhor só queria saber do velho Justino, parecia um cachorro atrás dele. Eu andava com meu tio, que gostava de festa, que era alegre, num era casmurro.

VULCANO: A natureza da pessoa é coisa que Deus dá. *(Silêncio)* Não queria ter uma filha pra me criticar assim.

MIRA: Besteira, pai. Preste atenção no serviço.

(Entra Lua, filha de Mira e Carneiro, brincando com uma boneca. Ela tem uns oito, nove anos.)

LUA: Vô, isto não é mais hora de trabalhar. *(Apontando para a boneca.)* Não consigo nem dormi, com esse barulho.

VULCANO: Ah, minha neta, venha cá. Fique aqui perto do vô.

LUA: Pra quê?

VULCANO: Venha ver o vô trabalhar.

LUA: Eu tenho que dormir cedo, porque amanhã vou pro colégio. Se eu chegar tarde, a professora reclama!

VULCANO: Se ela reclamar, me chame, que eu brigo com a professora.

LUA: Ai, essa forja é muito quente! Não sei como o senhor agüenta passar o dia todinho aí.

VULCANO: Dever de ofício, minha neta, malhar em ferro quente!

LUA: Eu que não queria um ofício desses!.

VULCANO: Não é pra mulher! Menos ainda para uma mocinha bonita como minha neta..

(Vulcano, enternecido, porém desajeitado, ensaia um carinho na neta)

LUA: Êi, vô, assim assanha o meu cabelo.

(Vulcano, rindo, solta a menina. Depois, olha orgulhoso para Mira.)

MIRA: Com Lua o senhor se derrete todo.

VULCANO: Essa aí, sim, é neta de Santinha. Num parece a mãe, que nessa idade só queria brincar com menino.

MIRA: Pai, ela me disse que vai ser como a mãe.

LUA: É vô, eu vou ser vaqueira.

(Mira ri)

VULCANO: Deus te livre, Lua. Tua mãe já tá lhe botando essas coisas no juízo. Essas faltas de juízo.

LUA: Não é falta de juízo não, vô.

MIRA: Olhe, Lua, não fale assim com seu avô.

VULCANO: Não é você que ensina a ela, esses modos, que mais parecem de homem!?
(*Aviva o fogo na forja, com o fole.*)

MIRA: O que é isso, Seu Vulcano. Lua é só uma menina.

VULCANO: Num tou reclamando dela. É com você que tou falando, Mira.

MIRA: Mas, pai, a menina tá ouvindo. Por que discutir na frente dela?

VULCANO: Quem fala! (*Silêncio*) E não é você que vive brigando com o Carneiro, diante da menina? Aí é que é feio. Pai e mãe brigando na frente da filha.

MIRA: O senhor devia ver que não sou eu quem brigo. Faço tudo para não brigar.

VULCANO: Ora, faz tudo! E a briga não é justamente por sua causa.

MIRA: Por minha causa não. Eu só faço o que eu faço.

VULCANO: Faz procedimento que não é procedimento de mulher. Muito menos de casada.

MIRA: O senhor sempre dando razão ao Carneiro. Devia dar a mim, que sou sua filha.

VULCANO: Sou homem e sei o que um homem passa.

MIRA: Tá chegando alguém e deve ser o Carneiro, com esse barulho.

VULCANO: Vá lá receber seu marido.

CARNEIRO: (*Chegando meio embriagado*) Boa noite, Seu Vulcano. Como é que vai nosso Inferno, com a forja do Capeta? (*Ri*) Aqui, nem isso falta.

VULCANO: Inferno que nada, Seu Carneiro. Essa é a forja de Deus.

MIRA: (*Para Lua*) Vá pra dentro, minha filha. Tá na hora de dormir.

CARNEIRO: Deixa a menina aqui. Quem está dizendo é o pai dela. Fique aí, minha filha. Filha tem que tá perto do pai.

MIRA: Não gosto da menina ficar ouvindo essas conversas de vocês sobre o Capeta.

VULCANO: Tou falando de Deus, Mira.

MIRA: Deus fez o homem do barro.

CARNEIRO: De barro, Deus fez a forma, mas depois o Diabo fundiu em bronze.

MIRA: Ou foi em cachaça, Carneiro?

CARNEIRO: Só bebi uma, Mira. Não venha com confusão.

MIRA: Estive no cabaré da Glória, Carneiro. Sei que você andou lá.

CARNEIRO: Ah, agora você tá se interessando por minha vida! Querendo saber pronde eu fui, pronde eu não fui.

MIRA: Tou não. Só queria que você soubesse que eu sei.

CARNEIRO: Fui com uns amigos, tomar uma cerveja.

MIRA : Pra num variar, não é? (*Silêncio*) Rosinha me disse que você foi pro quarto com ela.

CARNEIRO: Mentira daquela puta.

(*Vulcano aviva a labareda da forja, fazendo assoprar o fole.*)

MIRA: Mentira, não. Quer saber o que fiz lá, o que mais ela disse?

CARNEIRO: Não quero saber de porra nenhuma.

LUA: Não briguem. Vocês só vivem brigando!

(*Vulcano bate com o martelo na bigorna.*)

VULCANO: Leva a menina lá pra dentro, Mira. Olhe o que é que dá vir com essas conversas. Parece que não conhece homem!

MIRA: Homem eu conheço e conheço bem, pra saber que poucos prestam.

CARNEIRO: Quem prestava era o Raimundo, é isso o que você está querendo dizer.

(*Vulcano aviva novamente o fogo.*)

MIRA: Não era, mas agora é. É isso mesmo o que estou querendo dizer. Nunca peguei ele com rapariga.

LUA: Não briguem.

VULCANO: Mas fazia pior. Era um moleque atrevido. Num era um homem sério. Era um homem sem respeito. Não se enxergava. Cuspia no prato que lhe davam.

MIRA: (*Contendo a fúria*) Vamos Lua, você tem escola amanhã.

(*Mira sai puxando Lua pela mão. Som de trem passando bem próximo.*)

CARNEIRO: Viu, como ela fica furiosa! Bastou falar em Raimundo e não ser elogio...

VULCANO: Eu sei que ela fica furiosa, mas fiz mesmo de propósito. Ela precisa ouvir. É minha filha, mas precisa ouvir. Nem que fique com raiva de mim.

CARNEIRO: Do senhor ela não tem raiva. É de mim, que ela tem.

VULCANO: Também não é assim, Carneiro. Mira não tem raiva de você. Ela pode ter todo defeito, mas é mulher reconhecida. Agora, você fez besteira. Deixou a mulher saber. Sei que cabaré é coisa de homem. Mas a mulher da gente num gosta. (*Silêncio*) Eu, por mim, nunca dei esse desgosto à Santinha. Sempre respeitei.

CARNEIRO: Foi só essa vez, Vulcano. Pra ver se ela se incomodava. Pra ver o que ela fazia, sabendo que o que era dela estava sendo usado por outra.

VULCANO: Isso é perigoso, Carneiro. Mexe com os princípios da mulher. E Mira, do jeito que é braba!

CARNEIRO: Mas eu também sou brabo, Vulcano.

VULCANO: (*Com uma ponta de ironia*) Eu sei Carneiro, não precisa me dizer.

CARNEIRO: Tá certo, posso tá errado. (*Silêncio*) E ela que anda por aí, mais esses vaqueiros! Sei lá com quem, derrubando boi, em vaquejada, em reunião, em missa, novena, toda putaria.

VULCANO: Ela é presidente do Sindicato dos Vaqueiros e você não é Vice-Presidente? Não anda com ela por aí?

CARNEIRO: Ando até demais e não podia. Sou delegado. Tenho meu trabalho, não posso viver por aí pajeando mulher. Mas ela não vê isso. Mesmo quando não posso acompanhar, ela sai com os homens. (Silêncio) Bem que eu quis ser vaqueiro, montar cavalo, correr no campo. Acho até bonito. Mas não tenho mais idade pra começar, mesmo que seja só um esporte.

VULCANO: Correr atrás de boi, derrubar garrote, não é profissão pra gente que nasceu na cidade. (*Vulcano que havia voltado ao trabalho, aviva mais a chama da forja.*) Você nunca que ia conhecer o lugar certo de segurar o boi pra botar a peia. Podia ser até que derrubasse. Isso, esses filhinhos de papai, que andam nessas vaquejadas, sabem. Qualquer merdinha desses... Agora, subjugar o animal na caatinga, colocar a máscara, atar a peia, enchocalhar, tanger o bicho brabo de volta pro curral... Só quem nasceu vaqueiro.

CARNEIRO: Besteira, isso. Era só ter costume. Começar novo. Serviço mais pesado é o meu. De delegado. Tanger bandido. Derrubar mal elemento.

VULCANO: Uns bostas de uns bêbados que você bota na cadeia, quer comparar? Depois tem os agentes. Num sei quantos meganhas. (Silêncio) Você se borrava todo se pegasse pela frente um barbatão, um boi espácio, um boi barroso, um boi tungão.

CARNEIRO: Não é assim, Vulcano. Tem bandido perigoso, que a gente precisa usar a cabeça para botar nas grades. Até gente graúda. Você não entende. Nem os outros. Tanto que só procuram a Mira pra dar entrevista. Esses jornalistas, repórteres, sei lá. Vai ver que até você, Vulcano, dá razão a ela de só pensar no tal de Raimundo. Acha bonito aquela pose que ele tinha. Essa besteira de gibão, de guarda-peito, perneira, arrastar boi no puxão. Conversa de vaqueiro, de sujeito sem instrução. (Silêncio, *ouve-se som do martelo de Vulcano sobre a bigorna.*) Pode ser bonito, tá certo, mas no mundo não existe só isso.

VULCANO: Me admira você dizer que eu apoio o tal Raimundo. Não me conhece! Você sim, Carneiro, que dá muita corda na Mira. Acompanha ela nas vaquejadas, nos aboios, tá sempre ali de junto, abanando as orelhas. Proíbe ela de ir, experimenta.

CARNEIRO: E ela atende!

VULCANO: Mulher minha num ia. Mira precisava era de um marido que lhe trouxesse em rédea curta. Ali no cabresto. Arrastada pelo rabo. Com o ferro do marido. Ora, se Santinha levantava a voz pra mim. Ela que viesse.

CARNEIRO: Não posso fazer isso. Mira não é mulher de aceitar cabresto. Não vê como ela monta. Mais fácil ela querer me fazer de cavalo.

VULCANO: E faz. É só ela assobiar e você vem balançando o rabinho.

CARNEIRO: Hoje a gente não pode mais tratar mulher com machismo. Você acabava era apanhando dela. (Silêncio) Vulcano, você não pode compreender. Só conhece aqui esse trecho de cidade e os matos, essas fazendas velhas, acabadas, caindo aos pedaços, esses tempos passados.

VULCANO: Tempo de gente direita, de honra, de respeito, gente de coragem, que não levava desaforo pra casa. (Vulcano aviva a chama na forja.)

CARNEIRO: Hoje, você ia era preso.

VULCANO: Duvido. Hoje, era que eu num ia mesmo. Não vê o próprio juiz de Direito.

CARNEIRO: Pensando bem... (Silêncio) Mas Vulcano, o senhor é pai dela, podia falar.

VULCANO: Mais do que eu já falei. Como lhe disse, é coisa de marido e mulher.

CARNEIRO: De pai também.

VULCANO: Minha obrigação de pai encerrou. Agora é com o marido.

(Se ouve voz de Mira cantando um aboio para acalantar Lua.)

MIRA: *(Cantando)* Feito um barbatão formoso

era o vaqueiro Raimundo.

No seu alazão famoso

Cortou mata, correu mundo.

Era um boi misterioso

Do segredo mais profundo.

Belo como um reis de mouro

Sua espada era um facão

Sua coroa era de couro

Sua armadura um gibão.

Seu peitoral era de ouro

De marfim seu coração.

Mas numa tarde de agosto

Raimundo foi derrubado.

Um galho bateu em seu rosto

Do cavalo foi jogado.

Morreu com grande desgosto

o cavaleiro encourado.

Êêêêôôôô vida de gado! Êêê...

CARNEIRO: Olhe o que ela canta, Vulcano, para adormecer a menina! Só fala nele, só pensa nele.

VULCANO: Ele está morto, Carneiro. Bem mortinho. Sossega.

(Vulcano volta a trabalhar. Bate o martelo com força sobre o ferro incandescente. Mira, incomodada com o barulho, entra na oficina.)

MIRA: Pai, pára com esse barulho. Lua foi dormir.

VULCANO: Só falta terminar essa faca. Não demora nem dez minutos.

MIRA: E você Carneiro? Vem dormir.

CARNEIRO: Tou sem sono.

MIRA: Depois de uma bebedeira dessas?

CARNEIRO: (*Insolente*) Quero beber mais.

MIRA: Conversa, homem. Num basta a besteira que já fez hoje?

CARNEIRO: Cadê a garrafa, Vulcano?

VULCANO: Taí debaixo.

MIRA: Então eu vou dormir.

CARNEIRO: (*Pegando a garrafa de cachaça*) Espera aí, Mira. Quero conversar com você.

MIRA: Isso lá são horas, homem.

CARNEIRO: E quando são horas? Quando você sai com aquela curriola de macho pra dar campo a gado?

MIRA: Vamos conversar lá dentro!

CARNEIRO: Não, eu quero testemunha. Quero que seu pai ouça.

MIRA: Pois então, vai explicar por que anda agora com puta?

CARNEIRO: Ando atrás de uma mulher que me dê atenção.

MIRA: Mais do que eu dou, Carneiro?

(*Vulcano aumenta o barulho do martelo na bigorna.*)

CARNEIRO: Pára com esse barulho aí, velho.

VULCANO: Tou trabalhando.

CARNEIRO: Porra!

VULCANO: Tá bem.

MIRA: Pai, vá lá pra dentro.

VULCANO: Tou indo.

CARNEIRO: Pode ficar aí, Seu Vulcano. Desculpe, a raiva não é com você. (*Vulcano continua a trabalhar, agora em silêncio, passando o fio da faca numa pedra.*) Taí, seu pai mesmo sabe ... (*Silêncio*) como é difícil para um homem...

MIRA: Difícil o que, Carneiro? Não ir a um cabaré?

CARNEIRO: Depois que lhe conheci só tinha ido a trabalho. Fazer ronda.

MIRA: Eu sei Carneiro. Passei tudo a limpo. As mulheres lá tiveram o maior medo. A tal de Rosinha. (*Imitando a outra*) Desculpe Dona Mira, eu bem que não queria. Mas foi ele que insistiu. Eu disse: Dona Mira vai ficar zangada. Não quero confusão com Dona Mira. (*Voltando a falar como ela mesma*) Elas morriam de medo de mim. (*Ri*) Já esqueci, Carneiro. Tive até pena das pobres.

CARNEIRO: E de mim, também teve pena?

MIRA: Primeiro tive raiva, mas depois...

CARNEIRO: Pois pra mim foi sério.

MIRA: Como? Então, você tá apaixonado por aquela prostituta?

CARNEIRO: Não é isso.

(Vulcano aviva mais o fogo na forja.)

MIRA: Se tá, vá morar com ela.

CARNEIRO: Tá me botando pra fora de casa! Eu vou, mas levo Lua.

VULCANO: O que é isso homem? Tenha paciência. Não é nada disso, não é Mira?

MIRA: Claro, pai. Essa casa, hoje, também é dele. E ele sabe. Nem que eu quisesse podia.

CARNEIRO: Mas bem que queria. As vezes me pergunto, por que foi mesmo Mira, que você aceitou se juntar comigo?

MIRA: *(Depois de um instante de silêncio)* A solidão, a gente não agüenta.

CARNEIRO: Só por causa disso

MIRA: Você, quando não está brigando, é um bom companheiro. *(Silêncio)* Não lhe entendo, Carneiro. Você faz o errado e ainda fica cheio de razão. Eu que sou a culpada. Então não vivo só pra casa e pro meu trabalho?

CARNEIRO: Mais pro trabalho do que pra casa. E se essa casa é minha também, porque você bota outro homem dentro dela.

MIRA: Outro homem, então tá falando do meu pai? Do Seu Vulcano?

VULCANO: Não é de mim, Mira, que ele fala. Nós somos amigos.

MIRA: De quem é então? Porque aqui só vivemos nós quatro, nós três e Lua. *(Silêncio)* De quem é então? Porque eu nunca trouxe homem nenhum aqui para dentro de casa. Os homens que eu conheço são os vaqueiros no trabalho, o vigário, com quem eu organizo a missa dos vaqueiros....

VULCANO: É o Raimundo, Mira. O Raimundo. Se o Carneiro não tem coragem de dizer, eu digo. *(Vulcano aviva o fogo na forja.)*

MIRA: Mas o Raimundo! E ele não já está morto. Não foi o Coronel que mandou matar ele. O que é que mais vocês querem fazer?

VULCANO: Você está mentindo, não foi o Coronel que mandou matar ele.

MIRA: Como é que o senhor sabe? Coronel Justino é que tinha raiva dele, que queria ver ele morto. Só porque ele era o vaqueiro mais corajoso daqui. Não tinha medo de careta, nem de boi, nem de coronel.

VULCANO: *(Depois de bater o martelo na bigorna.)* Raimundo morreu de um acidente.

MIRA: Num me diga que o senhor acredita nisso. Então, um vaqueiro hábil como ele, acostumado a correr na caatinga, ia cair de um cavalo? Só se fosse empurrado. Só se fosse uma armadilha.

VULCANO: Sei lá. Mas pode não ter sido o velho Justino. Muita gente tinha raiva dele, ódio. *(Vulcano bate novamente o martelo na bigorna.)*

MIRA: Que eu saiba, só quem tinha raiva dele era a gente do Coronel. Porque um dia, Raimundo jurou o velho.

CARNEIRO: E eu, agora, também tenho raiva dele. (*Mira olha admirada para Carneiro*) Chega desse sujeito. Fazem cinco minutos que vocês só falam nele. Chega. Esse cara não morre?

MIRA: Já tá morto há mais de quinze anos.

(*Vulcano aviva a chama na forja.*)

CARNEIRO: (*Exaltado*) Não está.

(*Nisto, Lua chega à porta da oficina, como que mal acordada.*)

LUA: Vocês estão brigando de novo!?

MIRA: Venha cá, minha filha. (*Os dois homens ficam em silêncio. Mira acolhe a filha no colo.*) Minha menina vai ter que acordar bem cedo amanhã. A gente não vai mais fazer barulho.

CARNEIRO: Venha cá, Lua.

LUA: Não, o senhor tá bebendo cachaça.

MIRA: Vá dormir, minha filha.

LUA: Eu não estou mais com sono.

CARNEIRO: Venha Lua, eu boto você pra dormir. Conto uma história de cordel.

LUA: Pois conte aqui mesmo.

CARNEIRO: Tá bem, eu conto. A da Princesa.

MIRA: Lá vem você com essa história.

CARNEIRO: Dá licença, deu contar pra minha filha?! Olhe, Lua. O nome da Princesa era Lua.

LUA: Lua, como o meu nome.

CARNEIRO: Sim, como o seu nome, e parecia com você. Era bem moreninha e com os cabelos cacheados. Andava com um diadema na cabeça, todo cravejado de brilhantes, vestia um vestido azul, azul anil, da cor do céu, e tinha um cavalo branco, muito bonito. Um dia, ela passeava montada em seu cavalo, por um bosque muito verde, onde corria um riachinho cheio de peixes de todas as cores, quando apareceu um menino pobre, filho de um pescador. O menino, vendo a princesa sobre seu cavalo, notou que ela estava muito triste e que corriam lágrimas de seus olhos. Então perguntou para ela: Por que uma princesa tão bonita está chorando? Pra ele uma princesa só podia viver alegre.

(*Mira, que já sabia da história, entra na conversa e começa a falar como a princesa.*)

MIRA: Eu vivo triste com saudades do meu príncipe, que era o homem mais lindo desse mundo, o mais corajoso, o mais doce, o mais amigo.

CARNEIRO: Então o menino perguntou por onde andava esse príncipe que, mesmo sendo tão bondoso, havia deixado a princesa sozinha.

MIRA: O meu príncipe morreu, antes que eu pudesse ter um filho dele, um filho que tivesse a beleza de sua alma e a formosura de seu rosto.

CARNEIRO: Então, o menino pobre, filho de um pescador, disse pra princesa: Você está me vendo assim, pobre e filho de um pescador, mas eu também sou um príncipe,

um príncipe encantado, que agora achou sua princesa e, por vontade dela, pode desencantar.

MIRA: E como eu posso lhe desencantar? Perguntou a princesa.

CARNEIRO: Se você casar comigo e me amar. Então, no dia em que você sorrir feliz porque ama um filho de pescador, meu encanto se acaba e de novo eu viro o príncipe mais bonito do que todos os que você possa ter visto.

MIRA: Mas como eu posso sorrir feliz, se ainda amo o meu príncipe?

CARNEIRO: Se você me disser como ele é, posso nele me transformar, ser igualzinho a ele. E você ficará também muito feliz comigo.

MIRA: Então a princesa descreveu seu príncipe. Um cavaleiro bem alto, forte e corajoso, sincero e amigo, lindo e desejado por todas as mulheres.

CARNEIRO: O menino pobre disse: Você, então, case comigo, que logo meu encanto se quebra e eu serei um príncipe até mais bonito que o seu. E logo você recupera a sua alegria, porque uma princesa tão linda não pode viver triste e chorando.

LUA: E então, eles se casaram?

CARNEIRO: Se casaram, tiveram uma filhinha com o nome da mãe.

MIRA: A princesa acabou amando o menino pobre, filho de pescador, ele se desencantou e a princesa recuperou sua alegria. Aí acabou a história. Entrou pela perna do pinto, saiu pela perna do pato, senhor rei mandou dizer, que quem quiser conte mais quatro.

CARNEIRO: Só que a história continuou. (*Vulcano bate com o martelo na bigorna.*) Acontece, que a princesa nunca tirou seu antigo príncipe da cabeça. Só falava nele, para tristeza do filho do pescador, que mesmo casado com a princesa, nunca teve seu coração. (*Vulcano faz chiar o ferro quente o colocando na água.*) Continuou encantado e seu consolo era sua filhinha, que ele também amava muito e parecia com a mãe.

MIRA: (*Comovida*) Deixa dessas histórias tristes, Carneiro. A menina fica impressionada. Venha cá, minha filha. Vá dormir agora.

LUA: E como foi mesmo o fim da história?

MIRA: O fim foi como eu contei mesmo. Me ajude, papai, leve a Lua e vá dormir também.

VULCANO: E vocês, não vão dormir? Preciso recolher minhas coisas.

MIRA: Depois você recolhe. Vá e se ajeite um tempo por lá mesmo. Nós vamos ficar por aqui, conversando um pouco.

VULCANO: Vocês dão muito crédito a história de trancoso. Olhem lá! Pelo que sei, esse tal de Raimundo não era príncipe nenhum. Nem bom marido ele era. Cansei de ver você contrariada por causa dele.

MIRA: Tá bom, papai. Lua está quase dormindo em pé.

VULCANO: Olhe o fogo, pra mim, Carneiro. Ainda tenho uma peça pra terminar.

(*Vulcano sai levando Lua. Carneiro fica tomando conta da forja.*)

MIRA: (*Para Carneiro*) Tão bonita, nossa filha!! Deve sofrer muito vendo a gente brigar. Por que a gente não se entende, Carneiro?

CARNEIRO: Eu é que pergunto.

MIRA: Às vezes a gente tá bem, tão bem e você vem com essas arengas.

CARNEIRO: É porque eu não me conformo.

MIRA: Mas o Raimundo morreu há tanto tempo!

CARNEIRO: Isso eu digo pra você. É você que vive me lembrando dele.

MIRA: Eu?! Queria que você contasse quantas vezes fala no nome dele. Ia ver que quem não se esquece dele é você.

CARNEIRO: Falo no nome dele quando você me faz lembrar.

MIRA: Lembrar, eu?!

CARNEIRO: Não se faça de inocente. Por que você só vive com essas coisas de vaqueiro, vestindo gibão, aboiando, chapéu de couro, até aqui dentro de casa. E depois quer que eu não me lembre.

MIRA: Você se esqueceu que eu sou a Presidente do Sindicato dos Vaqueiros. E que quando você me conheceu eu já era vaqueira?

CARNEIRO: Mas você faz tudo isso, pensando no Raimundo.

(Carneiro, pela primeira vez, mexe na forja, avivando a chama.)

MIRA: Faço porque sou vaqueira. Foi assim que você me conheceu. (*Silêncio*) Foi assim que você gostou de mim, se apaixonou.

CARNEIRO: Mas agora criei abuso desse negócio de vaqueiro.

MIRA: Criou abuso de mim!

CARNEIRO: Não disse isso. Acho bonito você assim. (*Silêncio*) Mas e eu? Não sou nada. Você mal olha pra mim, Mira.

MIRA: Claro que olho, Carneiro. É por que não sou mulher de me derreter, mas vejo seu esforço. (*Silêncio*) Até que você ficou bem em cima do cavalo. Só que depois, quando o bicho deu partida... (*Ri*)

CARNEIRO: E você ri. Mas garanto que em você eu sei montar.

MIRA: E eu não sei montar em você?!

CARNEIRO: (*Ri, depois fica em silêncio.*) Sério, Mira, eu queria que eu fosse o seu cavalo. Queria você orgulhosa, feito uma vaqueira, mas sempre ao lado do seu marido.

MIRA: Pelo que eu sei, você tá sempre perto de mim.

CARNEIRO: Quando posso. E você nunca tá perto de mim. Seus olhos só olham longe, no horizonte, parece que adivinhando chuva.

MIRA: É coisa de vaqueiro, Carneiro.

CARNEIRO: Você não nasceu vaqueira.

MIRA: Não nasci, mas virei.

CARNEIRO: Virou no dia do enterro do Raimundo. Vestiu o gibão, o chapéu de couro e aboiou, pela primeira vez.

(*Carneiro aviva pela segunda vez o fogo na forja.*)

MIRA: Foi assim.

CARNEIRO: (*Resmungando*) Você podia pensar que eu sou como um boi na seca, lambendo o chão.

MIRA: Como?

CARNEIRO: Virou primeiro sanfoneira, seu pai me contou. E pelo que sei, o tal peste lhe proibiu de tocar sanfona. Também não gostava. Não gostava de ver você, nas festas, arrodada de homem.

MIRA: Mas eu tocava. Toquei até ele morrer. Pra ele saber que mulher também tem seu gosto.

CARNEIRO: Você devia voltar a ser sanfoneira! Se fosse preciso pra você deixar de ser vaqueira, eu até aceitava.

MIRA: Agora não dá mais, Carneiro.

CARNEIRO: Se quisesse... A sanfona ainda está ali, guardada.

MIRA: E você aceitava mesmo? Eu sair por aí nos forrós.

CARNEIRO: Pelo menos não era pensando no Raimundo.

MIRA: (*Entusiasmando-se*) Será que eu ainda tenho idade?

(Carneiro pega a sanfona e entrega à Mira, que recusa, mudando de assunto.)

CARNEIRO: Olhe, experimente.

MIRA: Vou fazer um café pra gente tomar.

CARNEIRO: Não, depois eu faço. Prefiro que você toque.

MIRA: Não sei mais nem pegar.

(*Mira pega na sanfona e tira alguns acordes.*)

LUA: (*Entrando e puxando junto um boi de brinquedo, conduzido por seu avô.*) Olha o vô. O boi ouviu sanfona e já saiu dançando.

MIRA: (*Cantando*) Anda pra frente boi velho,

dá um berro e cheira o chão,

pois está relampeando, boi velho,

tá chovendo no sertão.

Pois está relampeando, boi velho,

tá chovendo no sertão.

(*O boi dança ao som da sanfona de Mira. Em seguida, ela deixa a sanfona e vai fazer o papel da velha careta. Lua pega a sanfona e a fica dedilhando. Daí em diante, a cena vira uma pantomima da brincadeira do boi. Mira faz a velha careta e Carneiro o velho careta. Usam máscaras.*)

CARNEIRO: (*Como o velho careta*) Lá vem esse boi de novo. Sai pra lá bicho danado.

MIRA: (*Como a velha careta*) Ah, velho, estou grávida!

CARNEIRO: (*Como velho careta*) Grávida o quê, mulher? Já se viu velha ficar grávida?

MIRA: (*Como velha careta*) Velha é que fica grávida mesmo, meu velho. Velha vitalina sente um calor danado na bacurinha.

(Mira imita velha careta passando por cima do velho careta e balançando a saia, como quem despeja sobre ele alguma coisa).

MIRA: *(Como velha careta)* Foi aí que eu fiquei grávida.

CARNEIRO: *(Como velho careta)* Se você tá grávida é porque eu já fiz o serviço.

MIRA: *(Como velha careta)* E fez. Num se lembra? Debaixo daquelas moitas, bem verdinhas.

CARNEIRO: *(Como o velho careta)* E não é que foi!

MIRA: *(Como velha careta)* Pois então! Eu tou grávida e tou tendo um desejo.

CARNEIRO: *(Como velho careta)* E o que é que eu tenho com isso?

MIRA: *(Como velha careta)* Tem que você é o pai. Um pai muito fuleiro, mas pai. E pior, tem que matar o boi.

CARNEIRO: *(Como velho careta)* Só isso? Pois eu mato esse boi e é já.

(Começa então a pantomima de uma luta entre o boi de brinquedo, movido por Vulcano, e o velho careta, representado por Carneiro.)

LUA: Mata não, que esse é um boi mandingueiro.

MIRA: *(Como velha careta)* Que nada, ele mata e é já.

LUA: Mata não, que esse é um boi encantado.

(Então, a certa altura da luta, Vulcano sai de baixo da carcaça do boi, vestido de Babau. Um velho encaretado, com um paletó velho, gravata, sem camisa, e um facão na mão. É a paródia malassombrada de um fazendeiro de gado.)

VULCANO: *(Como Babau)* Você quer matar meu boi, não é, seu cabra sem vergonha? Pois vai ser eu quem vou lhe matar. Vou matar você e essa negra atrevida que ficou lhe atentando. *(Investe para Mira, que está como velha careta.)*

MIRA: *(Como velha careta)* E quem é você, seu velho infeliz?

LUA: Ele é o Babau, a senhora não sabe?

VULCANO: *(Como Babau)* Eu sou a mandinga desse boi que vocês quiseram matar.

CARNEIRO: *(Como velho careta)* Pois eu acabo com essa alma danada de boi.

VULCANO: *(Como Babau)* Você não me mata porque eu sou também um vaqueiro. E você não é. *(Para Mira)* Nem você, sua atrevida, porque você pensa que é vaqueira como eu e não é. Vou matar vocês dois.

LUA: *(Começando a se assustar com a brincadeira)* Deixe meu pai e minha mãe, seu bicho feio!

VULCANO: *(Como Babau)* Eles é que não me deixam, menina. Eles é que não me deixem.

LUA: Pois pode deixar dessa brincadeira. Eu já estou ficando com medo.

MIRA: *(Tirando a máscara.)* Tá bom, papai. O senhor fez medo à menina.

(Vulcano e Carneiro também tiram a máscara.)

VULCANO: Mas Lua, você já viu tanto essa brincadeira. Ainda tem medo...

LUA: Vi, meu avô. Penso que não vou ter medo, mas acabo tendo.

VULCANO: Pois vamos dormir. Mira, vê se num toca nessa sanfona. Desse jeito num tem cristão que durma.

LUA: Não quero mais dormir, vô. Tou sem sono.

CARNEIRO: Pois vão ver televisão. Num tem nada bom passando? Tou precisando conversar com sua mãe.

LUA: Vamos ver um filme, vô.

VULCANO: Ver filme, com esses olhos queimados pelo fogo!?

CARNEIRO: Pois então, ouvir filme, Seu Vulcano. Homem pra não entender!

VULCANO: O que vocês têm tanto para conversar, Mira?

MIRA: Coisa do Carneiro, pai.

VULCANO: Num tou gostando.

MIRA: Vá, pai. A gente vai dormir logo. Amanhã tem trabalho.

LUA: Vamos, vô.

VULCANO: Antes de dormir, não esqueça de apagar a forja, Carneiro.

MIRA: Eu apago, pai.

(Lua e Vulcano saem mais uma vez. Ficam Mira e Carneiro.)

MIRA: Pare de beber, Carneiro.

CARNEIRO: Quero falar com você, Mira. Quero falar.

MIRA: Homem, deixe isto para amanhã. Tá tarde. Os encarregados ficaram de levar a ração pro gado. Tenho que tá no sítio bem cedo.

CARNEIRO: Você tem que ficar é comigo, Mira. Venha pra cá.

(Mira recusa delicadamente.)

MIRA: *(Tentando pegar a garrafa de cachaça, que Carneiro tem na mão.)* Não vá chegar amanhã na delegacia cheirando a cachaça.

CARNEIRO: *(Escondendo a garrafa)* Sei o que estou fazendo, mulher. Vem cá.

MIRA: Vou passar um café. Me dê essa garrafa, Carneiro.

CARNEIRO: Dou não, venha cá.

MIRA: *(Que já havia começado a fazer o café.)* Olhe, amanhã vou precisar de dinheiro para pagar os trabalhadores, que tão fazendo o serviço na cerca.

CARNEIRO: E esse seu gado, num dá dinheiro não?

MIRA: Vou vender aquele garrote malhado, mas agora preciso de dinheiro...

CARNEIRO: Não vejo futuro nisso.

MIRA: Como, homem, num foi você mesmo que comprou o malhado?

CARNEIRO: Mas num era pra criar, era pra negociar.

MIRA: Então, Carneiro, vou negociar. Tou esperando o bicho engordar.

CARNEIRO: Deixe que eu negocio.

MIRA: Além disso, ficaram de vir uns pesquisadores aqui. Querem uma entrevista comigo.

(Carneiro começa a mexer na forja. Mexe no fogo, enquanto fala.)

CARNEIRO: Deve ser sobre vaqueirice. Só se fala nisso, nesta casa. *(Silêncio)* E ninguém quer me entrevistar. Prendi mais de mil bandidos e nunca sai nem na Patrulha do Rádio! Também sou poeta, ninguém quer saber? Da família dos Carneiro de Mendonça. *(Silêncio)* Não sei porque esse povo da Capital se interessa tanto por vaqueiro. Vaqueiro é um miserável, um assalariado como outro qualquer.

MIRA: Tá bem, num se fala mais nisso. *(Silêncio)* O café já tá cheirando. *(Como vê que Carneiro continua a beber.)* Deixa essa garrafa de mão, homem. O café tá quase pronto.

CARNEIRO: Tá certo, mulher! Mas você vai ter que me dar um beijo.

(Carneiro deixa a forja e se aproxima de Mira.)

MIRA: Coisa besta, Carneiro.

CARNEIRO: Besta, o marido querer um beijo da mulher?

MIRA: É. Passou da idade.

CARNEIRO: Pois eu quero um beijo, sim.

MIRA: *(Servindo o café)* O café, Carneiro.

CARNEIRO: O café, o que? Você vai me dar é um beijo.

(Barulho de trem passando bem próximo. Mira está com as duas xícaras de café na mão, quando Carneiro tenta forçá-la a lhe dar um beijo. O café se derrama sobre Carneiro, uma xícara cai no chão e se quebra, fazendo barulho. Carneiro, queimado pelo café quente, dá um grito.)

CARNEIRO: Ai, porra de café. Porra de mulher. *(Avança contra Mira.)* Você vai me dar um beijo, sim.

(Enquanto isto, Vulcano, que tem a atenção chamada pelo barulho, vem, lá de dentro.)

VULCANO: O que foi isso aí?

MIRA: *(Entre assustada e aliviada.)* Não foi nada, pai. Foi uma xícara de café que caiu. *(Porque Vulcano repara em Carneiro.)* E o Carneiro se queimou.

VULCANO: Olhe, Seu Carneiro. Cuidado! Mira é minha filha.

CARNEIRO: *(Com ódio, já meio embriagado e gemendo por causa da queimadura)* Cuidado por quê? Mira é minha mulher.

VULCANO: Agora o homem ficou valente!

CARNEIRO: Fiquei, e daí?

MIRA: *(Apaziguadora)* Deixa o pai, Carneiro. Ele é um velho.

CARNEIRO: Então devia ficar no lugar dele. Meu negócio é com você e ele vem se meter.

VULCANO: Mexeu com minha filha, mexe comigo.

CARNEIRO: Agora, você está punindo por ela, hein! *(Ri)*

MIRA: Meu pai sempre esteve do meu lado.

CARNEIRO: Diz pra ela, Vulcano, quem foi que matou o Raimundo.

VULCANO: Deixa de conversa de bêbado!

CARNEIRO: Sei muito bem do que estou falando.

MIRA: Então, eu tinha razão. Foi mesmo o Coronel Justino.

CARNEIRO: O Coronel Justino ... Antes fosse.

VULCANO: Esse safado não sabe o que está dizendo.

CARNEIRO: Então, diga, seu Vulcano. Conte a ela.

VULCANO: Cale a boca seu bosta. *(Pegando uma foice...)* Senão eu... *(Contem-se)*

CARNEIRO: *(Desafiador)* Senão o que? Vai me matar também?

MIRA: E meu pai já matou alguém?

CARNEIRO: Responda a ela, Vulcano.

VULCANO: Num sei.

(Vulcano vai para próximo à forja. Começa a afiar uma faca na pedra.)

MIRA: Não sabe como, pai?

CARNEIRO: O Raimundo. Ele matou o Raimundo.

MIRA: Não foi ele.

CARNEIRO: Todo mundo sabe, foi seu pai quem matou o Raimundo.

MIRA: Não foi ele.

CARNEIRO: Ninguém te disse pra não te dar desgosto. Mas foi ele.

MIRA: Não foi ele.

CARNEIRO: Diga a ela, Vulcano. *(Silêncio)* No corpo do Raimundo, descobriram uma marca de ferro, no lombo, como uma rês.

VULCANO: Seu corno sujo. Por que foi inventar isso?

CARNEIRO: Pra ela saber, o que eu já sabia. *(Silêncio)* E não precisou nem encomenda do velho Justino. *(Apontando Vulcano)* Decisão dele mesmo, empurrar o homem. Derrubar com o ferrão.

MIRA: Por que o senhor nunca contou a verdade, pai?

VULCANO: Eu sempre disse que num foi o Coronel. Sempre disse.

MIRA: Vá embora, pai, por favor. Não quero lhe ver.

VULCANO: Num gosto de vaqueiro que desrespeita patrão.

LUA: *(Que acordara com o barulho)* Vocês já estão brigando de novo. Não briguem.

VULCANO: Vambora, minha neta.

(Vulcano deixa a faca e sai com Lua. Segue-se silêncio entre Carneiro e Mira.)

CARNEIRO: Mas dou razão a ele. Disse pra você saber que ama um safado. Um safado que seu pai mesmo matou.

MIRA: Eu não amo ninguém. E não acredito que o pai...

CARNEIRO: (*Transtornado*) Tá vendo essa garrafa, aqui? Pois vou beber ela até o fim. E você vai beber também.

MIRA: Calma, Carneiro. Você está fora de si.

CARNEIRO: Tou não. Tou muito bem, sabendo. Você é minha mulher e você tem que me servir.

(*Carneiro tenta agarrar Mira, mas ela o rejeita.*)

MIRA: Tá bem, Carneiro. Mas pare com isso.

CARNEIRO: Então, venha. Me dê um beijo. Quero lhe comer é aqui. Agora. Venha. (*Mira hesita*) Tá com medo de mim. Tá com nojo.

MIRA: Não é isso.

CARNEIRO: Se eu fosse o Raimundo, você vinha, não é sua prostituta?

MIRA: Não me chame de prostituta!

CARNEIRO: Puta, puta, puta de um defunto.

MIRA: Não repita isso, Carneiro.

CARNEIRO: Repito sim. Se eu fosse o Raimundo, você não tinha nojo.

(*Mira se descontrola e cai no choro.*)

CARNEIRO: Cadê a vaqueira? Cadê a mulher macho? Venha chorar aqui, sua rapariga.

MIRA: (*Procurando reagir*) Não repita, Carneiro.

CARNEIRO: Você é uma grande merda. Estrume.

MIRA: (*Reagindo*) Pois quer saber, pois quer saber, eu amo Raimundo sim, e ainda mais agora, sabendo disso. Trago ele dentro de mim. (*Mostrando suas vestes de couro, que estavam penduradas na parede*) Tá vendo meu gibão, tá vendo meu guarda-peito, tá vendo minhas esporas, minhas luvas, minhas perneiras? Pois são as dele. Quer saber por que eu nunca mudei meu sobrenome, porque me chamo Pereira, como ele? Porque é pau que não enverga, muito homem. Sim, eu amo esse homem. É ele que ainda hoje me faz ser alguém, me faz terem respeito por mim. (*Ri com certo cinismo*) Eu, em cima do cavalo, feito um guerreiro encourado, o corpo seco pelo sol, queimado que nem a caatinga, a cara dura, o corpo feito um mourão, uma estaca, sem dobra, se confundindo com o cavalo.

CARNEIRO: Pois porra, fique com o seu Raimundo, que eu num tou nem mais aqui, que agora você não tem mais marido, não tem mais homem. Você só tem um finado. Ele é pó, é nada, é só loucura de sua cabeça. Aí dentro de você só tem você, carne, sangue, osso, nada mais. (*Segura Mira pelo ombro e a empurra*) Você é uma mulher metida a vaqueiro, mas é uma mulher, o povo só lhe admira por isso, por achar esquisito, ficam falando, criticando.

MIRA: Não, Carneiro, ficam achando bonito, ficam adorando. Você também, fica se babando. É por isso que você me quer, Carneiro, porque eu sou um vaqueiro, uma mulher valente, que enfrenta careta de qualquer um, que monta cavalo brabo, derruba barbatão, você se apaixonou por mim, porque eu sou uma vaqueira admirada como o Raimundo era. Você morre de inveja dele, porque você não é como ele, nunca soube montar um cavalo como gente, como homem do sertão. Só deu mesmo pra ser Vice-

Presidente, um secretário, um burocrata que escreve o livro de atas. Ou então um polícia, que só faz serviço sujo, bate em preso. Mas você queria ser assim como eu sou, como o Raimundo era. Você está olhando pra mim e pensa que eu sou eu, que você está me vendo aqui, mas quem está aqui é o Raimundo, vivinho da silva. Meu pai não conseguiu matá-lo, quanto mais você.

CARNEIRO: Não diga isso, Mira, não diga isso. Eu sou homem, Mira, eu sou homem. *(Vai em direção à forja)* Tá vendo essa forja, Mira, esse ferro aceso, eu também sei ferrar gado, Mira. Eu sei marcar gente como seu pai.

MIRA: Você nunca pegou num ferro quente!

CARNEIRO: Pois tou pegando agora, Mira. E vou marcar o que é meu. Vou mostrar quem é o vaqueiro aqui.

MIRA: Vá pra lá Carneiro. Deixa desta besteira. Recolhe esse ferro.

CARNEIRO: Você já sentiu o fogo no seu couro, Mira? A brasa queimando?

MIRA: *(Temerosa)* Você não tem coragem. Se lembre da Lua.

CARNEIRO: É por ela mesmo que vou fazer isso.

MIRA: Solta esse ferro, Carneiro! Solta esse ferro!

CARNEIRO: Tá certo. *(Solta o ferro)* Então, você prefere uma faca. Tá certo, primeiro a gente tem que derrubar o boi, pra depois marcar, não é? *(Pega a faca e vai em direção a Mira.)*

MIRA: Chega, pai! Chega, pai!

(Carneiro esfaqueia Mira. Ela cai por terra. Em seguida, Carneiro apaga a luz. No palco, de luz, só o fogo da forja. Carneiro pega um ferro em brasa. Vai até onde está o corpo de Mira estendido no chão. Chiado de couro queimando. De repente, o silêncio. Vulcano acende a luz, mostrando a cena. Carneiro ainda está com o ferro quente na mão. Aos seus pés, o corpo de Mira estendido, morto. Na face, a marca do ferro.)

VULCANO: Desgraçado!

CARNEIRO: Matei essa vaca. Matei como se mata uma cobra.

VULCANO: Era minha filha, seu condenado! Minha filha! Vai pagar, seu infeliz!

CARNEIRO: Mas foi o senhor mesmo que...

VULCANO: O senhor mesmo que o que, seu bosta?! Seu merda! Largue esse ferro.

CARNEIRO: Tá bem, eu largo. Mas tenha calma, velho. Tenha calma.

VULCANO: Calma o que? Você sabe o que é um ferro quente nos couros?

CARNEIRO: Foi você que matou o marido dela, o Raimundo. Foi você, o pai dela, o assassino.

VULCANO: Matei pra defendê-la. Pra livrá-la daquele vagabundo. E você, seu infeliz. Matou pra ver se arrancava o chifre que lhe botou um morto.

CARNEIRO: *(Com muito medo)* Me perdoe, Seu Vulcano. Me perdoe.

VULCANO: *(Empunhando uma faca)* Mato você feito um bicho bruto.

(Vulcano esfaqueia Carneiro, até a morte. Terminado o ato, olha para a porta da oficina e vê Lua, em pranto silencioso, que observara o final da cena. Vulcano fica paralisado por um instante. Depois, solta a faca e vai em direção a Lua, como para consolá-la. Ela o evita.)

VULCANO: Lua, traz uma vela, minha filha.

LUA: Feio, feio, velho feio.

VULCANO: Vamos sair daqui. Vamos sair.

LUA: Você matou meu pai e minha mãe.

VULCANO: Num foi eu. Foi ele que matou sua mãe.

LUA: Foi você!

VULCANO: Cala a boca, menina! *(Agarra a neta.)* Fica quieta, quieta!

LUA: Não fico, não fico. *(Sentindo-a mais calma, Vulcano também se acalma um pouco e solta a neta.)* Não fico quieta, nunca, nunca.

(Lua grita novamente, um grito alto e longo. Vulcano assusta-se, temendo que alguém a ouça. Pega a faca e foge, deixando a menina. Lua vai até ao corpo do pai. Agacha-se junto a ele. Fala qualquer coisa. Vai até o corpo da mãe, acaricia-o. Com dificuldade, puxa o corpo da mãe para junto do corpo do pai. Coloca os dois corpos juntos. Ajeita-os. Como se pai e mãe estivessem juntos, dormindo, enfim unidos e em paz. Abraça-se com eles e canta um trecho de romance.)

LUA: *(Cantando)* Guardando um silêncio profundo
Mais fundo que um poço de dor
A infanta a procura dos pais
Por fim junto ao quarto chegou.

E mesmo c'á porta fechada
Sem ver o que lá se passou
Sentiu junto ao peito a pontada
Aviso de grande terror.

Gritou co'a voz engasgada
Previendo o desfecho fatal:
Aqui só me cheira a tragédia
Aqui me fede sangue real.

(Lua adormece. Barulho de trem passando muito perto.)

DORMIR, TALVEZ SONHAR

(Oswald Barroso)

Personagens:

Torturadores – São Cão, Secretário do Cão, Doutor, Domador, Pregador e Pau Mandado.

Torturados – Pedro, Maria, Isabel e João.

Cena I - CAPTURA

Pedro: Ouvi um barulho, escuta!

Maria: Será o carro da vizinha?

João: Parece queda de fruta
Talvez quem sabe uma pinha.

Isabel: Também ouvi a pancada
Como uma porta rangendo.

João: É só o vento batendo
Por que ficar preocupada?

Pedro: De novo, agora mais forte
Lá fora escuto a batida.

Maria: Meu Deus, talvez seja a morte,
Ou m'ia vida que se encurta.

Isabel: Da morte ninguém se furta
Mas como morrer se escolhe.

João: Talvez seja alguém sem sono
Que em casa não se recolhe.

Ou quem sabe um cão sem dono
Na madrugada, perdido.

Maria: Será, da noite, o latido
Abarrotado de medo?

Isabel: Certamente alguém que veio
Nos arrancar o segredo.

Pedro: Dentro da noite, no meio
Só pode ser a polícia.

Maria: Pelos buracos da sala
Apontam negros fuzis.

João: Mas que terrível notícia
Para um alguém que sonhava.

Isabel: São os homens, ninguém fala
Mesmo o nome, ninguém diz.

Maria: Logo amanhã eu pensava
Visitar minha família.

Pedro: Silêncio, tudo se cala
Para escutar o perigo
Até a mais fria armadilha
Tem uma fuga ou saída.

João: Abre a porta que é contigo.
Pelo teu nome alguém chama.

Isabel: O medo aqui se derrama
como uma grande ferida.

Maria: Isabel, já não consigo
Conter na boca meu grito.

Pedro: Agora ouvi um apito
O cerco já nos aperta.

Isabel: É preciso estar alerta
Contra a fraqueza da carne.

João: Para que todo esse alarme
Se o que chega não se sabe?

Pedro: É que se o engano não cabe
A desgraça vem na certa.

Maria: Anda, Pedro, vem, me abraça
Juntos, talvez a desgraça,
Sobre nós seja mais leve.
Ai, que a vida foi tão breve,
Para quem pouco tem feito.

Pedro: É preciso haver um jeito
De se fugir desse assombro.

Maria: Pedro, me abraça pelo ombro
Vamos morrer enlaçados.

João: Abre a porta, vai, te entrega.
Chega de tanta refrega

Estamos muito cansados.

Pedro: Melhor viver estafado
Do que no eterno descanso.

Isabel: Vem João, que nossa hora
Como a manhã se aproxima.

João: Nada mais me desanima
Isabel do que este avanço.

Isabel: Contra o terror lá de fora
É com receio que me lanço.

Pau-Mandado: Parado, ninguém se move.
A coisa aqui se resolve
Na porrada e na prisão.

Secretário do Cão: Cala a boca, já falei
Bando de fora da lei
Que chegou a lei do Cão.

Pregador: Ou melhor, a lei da bala
Aqui agora se instala.
Além de toda justiça
Vou celebrar minha missa.

Doutor: Cuidado com essa gente
Perigosa e delinqüente
Terrorista e traidora.

Secretário do Cão: Vê se tem metralhadora

Escondida na cozinha.

Doutor: Prende também a vizinha
E dá um tiro no cachorro.
Uma busca dá na sala
E uma batida no morro
Abre tudo quanto é mala
Vê se não tem escondido
Um filhote de bandido
Dentro das calças, na saia.

Secretário do Cão: Atenção com essa laia
Porque de tudo é capaz.

Pedro: Calma, que a gente se entrega
Cumpre a regra, vai em paz.

São Cão: Amordaça esse rapaz
Que tem a língua comprida.

João: Deve haver algum engano
Ou é intriga de um fulano
De cabeça distorcida.

Secretário do Cão: Põe algema nessa raça
Que de santo se disfarça.

Maria: Estou muito mal vestida
Pra ser presa de repente.
Vou me vestir mais decente.

Secretário do Cão: Encapuzada essa atrevida

Entorta a boca pra trás.
Tá reclamando demais.

Maria: Socorro, estão nos raptando
Nos prendendo, seqüestrando!

Secretário do Cão: Desculpe, estamos em guerra,
E quem morre não se enterra.

Isabel: Mas como você é capaz
De tamanha atrocidade
De tanta barbaridade.

Secretário do Cão: Aquela outra rapariga
Amarra como inimiga.

Doutor: Vamos levar essa corja
Para queimar numa forja.
Lá no quinto dos infernos.
Pôr num terno de madeira
Enterrar na ribanceira
Embrulhado num jornal.

Secretário do Cão: Vou embarcar esses pestes
Para fazer alguns testes
Numa viagem sem volta
Quero ver quem se revolta
No quintal de Satanás
Com ferro quente por trás.
Anda, leva, Pau Mandado
Deixa a preguiça de lado
Vê se organiza esta escolta.

Pau Mandado: Sim, Secretário Geral,
Se eu prender ninguém solta.
Caminhando, marginal!
Vamos marchando, animal
Pra terra do vai não volta.

Cena II – CIRCO DE HORRORES

São Cão: Bem vinda, imunda canalha
À sucursal do inferno.
Aqui tudo é bem moderno
Minha ciência não falha.
Nessa guerra contra o mal
Contra a desobediência
Só me falta paciência
Com mentiroso boçal.
Todo silêncio é fatal
Pois aqui ninguém se cala
Qualquer surdo-mudo fala
Confessa todo pecado.

Secretário do Cão: Se mentir vai condenado
Embora pra confissão
Apanhe feito ladrão.

Pedro: Mas qual foi o meu pecado,
De que mal sou acusado?

São Cão: Atentou contra o regime
Desobedeceu a lei.

Pedro: Nada fiz, nunca pequei
Jamais cometi um crime.

São Cão: Mas pensou em cometer
Pecou por mau pensamento
E tenho pressentimento
Que não vai se arrepender.

Pedro: Mas eu nem mesmo pensei!

São Cão: Não pensou mas ia pensar.

Pregador: Todo pensamento é torto
Homem bom é homem morto.

Pedro: Mas se ia pensar eu não sei.

Secretário do Cão: Portanto vai apanhar
Pra ter certeza do bem.
E vai confessar também
O nome do seu comparsa.

Isabel: Isto aqui já virou farsa.

João: Ou melhor virou desgraça.

Pau Mandado: Vou acabar essa raça
De gente besta atrevida.

João: Até me chamo João
Nome de santo cristão!

Nunca pequei nesta vida.

Pregador: Nunca pecou, mas o homem
Nasce com sede e com fome
Com ambição descabida.
É ruim por natureza.
Mesmo o pai tendo nobreza
Nunca se terá certeza
Que o filho tenha virtude.
Daí vem nossa atitude
De prevenir o perigo.

Pau Mandado: De virar um Papa-figo
Pra fazer como se diz
Cortar o mal na raiz.

Maria: Não me faça isso que eu morro!

Pedro: Não me faça isso que eu digo!

Secretário do Cão: Pois diga logo, cachorro.
Me diga o nome e o endereço.
Pois todo homem tem seu preço.
O seu vai ser pago em peia.

Pedro: Daqui a semana e meia
Vou encontrar um amigo.

São Cão: Pois entregue logo o nome,
revoltado unha de fome

Pedro: O nome dele era xis.

Secretário do Cão: Xis, nunca ouvi esse nome!

Pedro: Era um tal de codinome.

Secretário do Cão: Se me enrolar você morre.
Onde esse bicho se esconde?

São Cão: Vamos ver se me responde.

Pedro: É que eu estava de porre
E me esqueci do caminho.

Pau Mandado: Pois vou lhe dar um carinho
Pra refrescar a memória.

Pedro: Eu esqueci dessa história.

Pau Mandado: Pois agora vai lembrar
Na base da palmatória.

Pedro: Ele morava no Pina,
Mais praqui que pracolá,
Logo após a quarta esquina,
Dobra a esquerda na direita.
Depois que o beco se estreita...

Pau Mandado: Tá me enrolando seu cabra?!
Vá falando logo. Se abra.

Pregador: Escreva nesse caderno
O que pensa do inferno.

Pedro: Não precisa essa desfeita
Para que eu fale do inferno.
Digo que ele é bem moderno
Pro dono quase perfeito.

Pregador: E pra você seu esperto?

Pedro: Talvez olhando de perto
Possa lhe dizer direito.

Pregador: E do Doutor Presidente
O que me diz no presente?

Pedro: Se dita a lei, eu lhe aceito
Porque não tem outro jeito.

Domador: Cabra sabido eu lhe ajeito,
Vou lhe ensinar minha regra.
Depressa você se entrega.

Isabel: Firme Pedro, feito pedra,
A fraqueza aqui não medra.

Maria: Não bata nele, sujeito!

Secretário do Cão: Sujeito não, seu doutor.
Só me chame desse jeito.
Doutor, doutor e doutor

Maria: Tá certo, então, seu doutor.

Secretário do Cão: Doutor Cão, doutor Doutor
 Eis o doutor Pau-Mandado
 Mais o doutor Pregador.
 Aqui tudo é diplomado
 Feito o Doutor Domador.

Maria: Doutor, doutor Domador.

Domador: E pra você, sua cretina
 O que falta é disciplina.
 Agora todos de pé.
 Levanta logo safada
 E não se meta a sabida.
 Pois aqui não é cabaré.
 Vou fazer ordem unida
 Quem errar leva porrada.
 Todos vão marchar: um, dois...

João: Um, dois, feijão com arroz.

Secretário do Cão: Bota esse tal pendurado
 Está ficando engraçado.

Domador: Vamos, porra, continência.
 Chega de tanta demência.
 E não se adianta, tarado.
 Cumprimenta a autoridade!

Maria: Ai, meu Deus, por caridade!

Domador: Arrebenta, Pau-Mandado!
 E bota ordem nessa joça.

Pau Mandado: Mas é já que o pau engrossa.

Domador: Vamos, se alinha, se alinha.
Tá parecendo galinha.

Maria: Ai, meu Deus, que sobressalto!

Domador: Como se marcha, não sabe?
Ensinar, aqui me cabe:
Firme. Um, dois, um, dois, alto.
Esquerda volver, direita!
Volver para a sua direita.
Assim é que se respeita.

São Cão: Agora passe a receita
Pregador da boa moral.

Pregador: Mas gente é como animal,
Pois, se escreveu e não leu,
O pau comeu, homeopático,
Gota a gota, democrático,
Pedagógico e didático
Na moleira do freguês
Feito suplício chinês.

Isabel: Todos têm direito à vida
E têm direito à comida...

Secretário do Cão: Direito de comer peia
Não falar da vida alheia.

Pau Mandado: Prefiro surra de vara
Com paulada de retoque.

Isabel: Para alimentar sua tara
De sujeito bruto escroque.

Pau Mandado: Dou-lhe pontapé na cara
Minha ira não provoque.

Domador: Essa mocinha, tão rara
Deixe comigo e não toque.
Quero ver como ela encara
Um tratamento de choque.

Isabel: De você não tenho medo.
Duvido que seja um homem!

Domador: Tá pensando ser brinquedo?
Que pancada aqui não come?

Isabel: Mais parece um arremedo
De Babau e Lobisomem.

Domador: Pois vai comer muito pau
Para saber quem é macho.
Essa quenga, boto abaixo
Feito qualquer animal.

Secretário do Cão: Vamos falando imundícia
Obedecendo a polícia.
Daqui não se tem notícia
Que alguém saiu com vida

Domador: Vamos puta mal-ouvida
Dando c'a língua nos dentes.

Pregador: Bando de cabras dementes
Vai morrer de tanta surra.

Doutor: Acaba de ser tão burra
Vai dando logo o serviço.

João: Deve ter sido feitiço...

Pau Mandado: Cala a boca, intrometido.
Meto a mão no pé-do-ouvido
E depois lhe dou sumiço.

Doutor: Fala logo seu bandido.
Cala a boca e vê se fala
Senão vou cuspir é bala
E morre aqui todo mundo.

Pregador: Silêncio, que vagabundo
Tem que apanhar é calado.

Doutor: Porrada pra todo lado
Sempre foi santo remédio.
Acaba com todo tédio
E deixa o cabra animado.

Isabel: Vou denunciar o crime
Que foi aqui cometido
Em nome desse regime

Podre, sujo e corrompido.

Domador:

Calada dona vadia
Galinha morta não pia.
E se eu quiser você some
Morre de peia e de fome
Vira desaparecida.
Pra não ter língua comprida
Arrebento seu nariz.

Pau Mandado:

Vá falando meretriz
Vá dizendo logo o nome
Desse infeliz do seu macho

Isabel

O nome dele é João
Meu marido desde então

Doutor:

Mas esse cara de tacho
Parece mais um capacho!

Pau Mandado:

Vou apagar o seu facho
Lhe afogando num riacho.
Seu cocuruto eu despacho
Com esta banda de lenha.

Isabel:

Seu criminoso, pois venha
Então, fazer covardia,
Que logo chega seu dia
De se enfiar num buraco
Feito qualquer puxa-saco
Da marca mais ordinária.

Domador: Mas coisa extraordinária!
Mulher valente é meu fraco.
Pau Mandado dê licença
Doutor Cão peço dispensa,
Pode ser até doença
Mas quero por recompensa
Essa putinha perdida.
Ninguém bate na atrevida
Vou levar pra solitária
Pra ser minha secretária
Serviço de cama e mesa.
Vou até, minha beleza
Fazer nosso casamento
No xadrez, com juramento
Buquê de flores na mão.
O padre vai ser São Cão
E Pau Mandado o padrinho.
De noite vai ter carinho
Vou fazer daqui motel
Pra passar lua de mel.

Isabel: Cabra covarde atrevido
Respeite aqui meu marido.

Domador: Quem? Esse cabra mofino
Com cara de nordestino!
Venha putinha gostosa,
Vou despetalar sua rosa
Lá dentro bem escondido.
Pra vocês é proibido
Assistir este cinema.
Só tem direito a poltrona

O pessoal do sistema.
Vamos, Doutor Pau Mandado
Arrasta logo a chorona
Para a sala aqui de lado
Pois logo vai começar
Uma dancinha animada
Uma festa da pesada
Um baile particular.

Isabel: João não deixa, não deixa!

São Cão: Não sei porque tanta queixa
Ninguém vai lhe maltratar.

Cena III – SER OU NÃO SER

João: Espero, com ela não façam nada.
Porque se fizerem, pobre coitada!

Pedro: Há gente que, de se enganar, bem gosta
Eu sendo você, não faria essa aposta.

Maria: Meu Deus, mas que beco sem horizonte!
Uma só luz não enxergo defronte.

João: Maria, sossega, aquieta sua alma
Dá uma trégua, pra ver se se acalma.

Maria: Estamos na mão mortal do inimigo
Do tal de São Cão, que tanto eu temia
No meu coração, na minha alegria.

Na certa essa história finda em castigo.

Pedro: Se não terminar em cova ou jazigo.
A gente precisa ficar alerta
Pensar, porque se não o cerco aperta.
Precisa inventar um estratagema
Achar uma saída para o problema
Ter muita calma, muita paciência
Que logo virá feliz providência.

João: Mas talvez tudo seja um grande engano
Um erro qualquer, pois errar é humano.

Pedro: Engano é o seu, e me fale mais baixo
Senão eles voltam e dão o escracho.

João: Talvez seja só uma encenação.
Não vê essa história do tal São Cão!

Maria: O choque eu temo, nem quero morrer.

João: Melhor é rezar, pois pode ocorrer.

Pedro: O que eles sabem, eu quero saber
Ou como souberam, quem nos achou,
Quem deu o serviço e nos dedurou?
Preciso saber, montar algum plano
Ganhar algum tempo, armar um engano.

Maria: Mas Pedro, se sabem, eles nos matam
Mas antes dão choques e nos maltratam,
Nos podem fazer qualquer crueldade.

Só basta algum deles ter a vontade.

João: Porque tanta fúria em nos bater
Não posso entender tão feroz violência
Pois quem somos nós, cadê a valência
De nossa fraqueza frente ao poder?

Pedro: É isso o que tanto me intriga, João.
Por que nos espancam com tanta fúria?
Alguma traição, denúncia, injúria?
Alguém delatou nossa posição?

João: Eu nada falei, pois nada sabia
Não olhe pra mim, pergunte a Maria.

Pedro: Não vou acusar nenhum de vocês.
Só quero afinar o meu português
Armar uma história entre nós três
Que todos confirmem sem desmentidos.

Maria: Estou com os pés, os braços feridos.
Me doem as mãos, também os ouvidos.
Pro resto do mundo, estamos perdidos.

Pedro: Também me dói tudo mas não demonstro
Pra gosto não dar ao tal desse monstro.

João: Melhor dedicar o vão sofrimento
À só remissão do nosso pecado.
Melhor suportar a dor, o tormento
Calado, com calma, pra salvação
Do corpo e da alma. Amém, assim seja,

Que Deus nos proteja de Satanás
São Cão volte atrás, amém tudo mais.

Pedro: Sei que esta gente está com muita sede
E quer nos botar de encontro à parede.
Talvez bem melhor nos seja dizer
Alguma verdade, mas sem dizer.

João: Dizer sem dizer, não posso entender.

Pedro: Falar qualquer coisa sem importância
Só para aplacar a bruta ganância
De nomes, de dados, de informações
De sangue afinal, que têm esses loucos.
Mas bem disfarçado, se abrindo aos poucos
E sem que provoque novas prisões.

Maria: Se a gente falar, eu não acredito
Que fique somente no que foi dito.
Pois quem fala, fala mais, fala mais.

João: Cai na tentação de São Satanás.

Maria: Porque nunca irão se satisfazer
E mais delação vão sempre querer.
Eu sei como é isto, meu Pedro, querido,
É que o coração, nos sai corrompido.

Pedro: Não é bem assim, só quero evitar
Que esse castigo não tenha fim.

Maria: Que vá terminar, espero que sim.

João: Voltou, Isabel. E vem tão mudada!
Nos fale, mulher, não fique parada.
O que lhe fizeram? Diga depressa.

Isabel: O que ocorreu, que eu fale não peça.
A morte senti, no corpo, enroscada,
Com seu bafo sujo, de caramujo.

Pedro: Mas o que disseram, os ditos cujos?

Isabel: Nos querem sabujos vis, mortos vivos.
Ou mortos bem mortos se não cativos.

Pedro: Mas não haverá um outro caminho?

João: Que nos venha a morte com seu cadinho
De santos, de virgens, brancos anjinhos.

Maria: Não quero morrer, não quero, Isabel.
Nem mesmo que seja pra ir pro Céu.

Isabel: Também eu não quero, fero destino
. Mas é no que falam, tal desatino.
Porém que saída outra nos resta,
da morte, senão, fazer uma festa?

Maria: De medo e terror minha alma se infesta.

Isabel: Entre a morte e a morte, não vejo fresta.

Pedro: Passar desta pra melhor, tão depressa

Sem que nem mesmo o mortal se despeça!

João: Oremos, então, de modo sincero.
Se vamos findar num fim tão severo
Melhor é rezar, fazendo promessa.

Isabel: Custa-me imaginar que amanhã
Bem morta estará a carne sã.
Que já não seremos seres vivos
Baixos, fracos, fortes ou altivos,
Nem mesmo sentirei já o que sinto
E tudo estará então extinto.
Restará, no vácuo, só o nada
Com sua carantonha amedrontada.
E nem mesmo o nada, só seu avesso
Fazendo, das sombras, um frio berço.
Porque nos faltará a consciência,
Nem teremos de nada ciência.
Talvez reste, de tudo, o degredo,
Qual uma furna, um buraco negro
Onde tudo some e não tem nome,
Onde tudo dorme, mas sem sonho,
Onde tudo morre, rio medonho
O qual só e vazia, muda transponho.

João: Precisa ter fé, querida Isabel
Se pegue com Deus, amigo fiel.
Melhor do que mel, só mesmo no céu:
Não se paga luz e nem aluguel.

Pedro: Que há outro mundo, nem mesmo duvido.
Não sei se no fundo mais divertido

terríveis miasmas, assombrações
nos vis tribunais das condenações.

Maria: Mas nem todo sonho é um pesadelo
ou ser tão terrível é seu modelo.
Há sonhos felizes, maravilhosos
Tirados talvez dos céus fabulosos
Das grotas secretas do inconsciente
Humano que guarda raro tesouro
De pura alegria, de ouro candente
da mente que cria fugaz fantasia
E a vida embala e a dor desentala.

Isabel: Se tudo é sonho e além, desilusão
Mais vale reter serena razão
Porque tudo passa e logo se vai
A dor, a tortura e toda aflição.
Depois vem a vida com sua rotina
Que tudo elimina e tudo distrai.

João: : Que passe depressa e venha ligeira
A vida ou a morte, leve e maneira.
Que nos seja breve o padecimento
Porque de dormir não vejo o momento.

Cena IY – AS TENTAÇÕES

Secretário do Cão: Vamos embora cambada
Chega de tanto cochicho
Por mim, era mais porrada
Mas São Cão tem seu capricho

E quer conversa fiada
Com esse bando de bicho.

Pau Mandado: Estou manjando vocês
Falando aí complicado!
Talvez na certa chinês
Língua de cabra safado.
Mas se chega minha vez
Vão apanhar um bocado.

Secretário do Cão: Ouvi um cara falando
Que quer dormir, o coitado!
Pois vai ter cama de vara
Com prego de todo lado
E se ficar reclamando
Vai dormir no pau-de-arara.

Pau Mandado: Vai dormir no seu caixão
Pendurado num buraco
Com a cabeça no chão
Com um ferrão no sovaco
Pois logo chega São Cão
Para atentar o velhaco.

Secretário do Cão: Falou mal, prepara o pau.
Chegou São Cão, o maioral.
Mas dessa vez vem bonzinho
E vai tratar com carinho
Esse magote de fera.
A porrada agora espera.

São Cão: Vamos chamar cada qual

Pra depor no tribunal.
Pedro vai ser o primeiro
Pois é bem metido a esperto.
Vamos conversar de perto
Pois o cabra é trapaceiro.

Pedro: Mas o que é isso, seu doutor!?
Eu na frente do senhor
Sou apenas um amator.

São Cão: E vamos deixar de léria
Pois a coisa aqui é séria.
Doutor Pedro, comandante
Da maldita subversão
Saiba que sou almirante
Da bendita repressão.
Nós estamos numa guerra
Em partido adversário
Onde qualquer um se ferra
Se for presa do contrário.

Pedro: Seu São Cão, não sou bandido
Quanto mais um comandante.
Talvez tenha confundido
Um anão com um gigante.

São Cão: E me responda direito
Não venha agora com blefe.
Conheço quando o suspeito
Não é qualquer mequetrefe.

Pedro: Tenho até raiva de chefe.

Não estou nada fingindo.
Pode me dar um tabefe
Acaso esteja mentindo.

São Cão: Raiva de chefe quem tem
É rebelde e revoltado.
Não tenha medo porém
Você será bem tratado
Como meu prisioneiro.
Pois eu serei o primeiro
A respeitar o tratado
De guerra que nos obriga
Dar regime humanitário
Mesmo que a tropa inimiga.

Pedro: Não pense que sou otário
Apanhei feito peão.

São Cão: Não vou lhe tirar razão
Mas isso agora é passado.
Negócio de pau mandado
Que não conhece outra fala
Senão que porrada e bala
Meter o dedo na íngua.
Mas eu conheço outra língua
A do negócio informal
Da troca, do entendimento
Do parlamento, afinal.

Pedro: Essa língua sei falar.
À míngua não vou morrer.
É só o sujeito dizer

Pra ligeiro eu desvendar.

São Cão: Vai primeiro confessar
Ser culpado no cartório
Dar com a língua nos dentes
Fazer todo confessório.

Secretário do Cão: Senão lhe dou corretivo
Lhe mando preso e cativo
De junto com seus parentes
Direto para o velório.

Pedro: Você pode ser valente
Porém não vai me quebrar.

São Cão: Daqui sou dono e gerente
O mundo posso abalar.
O meu poder é profundo
E tudo posso lhe dar.

Pedro: Então, olhe que o que eu quero
Tá pra lá de lero-lero
E bem pra cá de Bagdá.

Secretário do Cão: Deixe de papo furado
Que só daqui matei três.
Você tá morto aliás
Pois já botei nos jornais
O retrato de um rapaz
Que morreu foi baleado
Por um ladrão japonês.
Avisei para o seu pai

Não sabe ser o que eu sei:
Reinar acima da lei.
Da grana você não ganha
Nem do poder da metralha.
O direito lhe atrapalha
Vou lhe dizer um porém
Que você pra se dar bem
Vai ter que entrar na barganha
Aproveitar-se da manha
Para tirar bom proveito.
A sua vida eu logo ajeito
Faço você ficar rico.

Pedro: Tá pensando que eu sou chico?
Tenho cara de abestado?
Nem empurrado eu enrico
Porque sou pobre e tapado.

São Cão: Não seja assim tão modesto.
É bem esperto e ambicioso
Tem futuro glorioso
Mesmo sendo tão honesto.
Esqueça luta e protesto
Rasgue esse seu manifesto
Largue da vida difícil
Deixe dessa teimosia.
O comércio é bom ofício
Ganhar dinheiro, negócio
Depois desfrutar do ócio
Que a riqueza propicia.

Pedro: Mas como pobre mortal

Me falta o tal capital.

São Cão: Com a grana inicial
Cubro seu investimento.

Pedro: Então não vejo o momento
De começar o negócio.

São Cão: Agora como seu sócio
Quero ganhar minha parte.

Pedro: Pois fique aqui na campana.
Primeiro se ganha a grana
E só depois se reparte.

São Cão: Senhor Pedro tenha calma
Eu só desejo sua alma.

Pedro: Minha alma? Mais que negócio!
Não lhe quero como sócio.

São Cão: Calma, Pedro, brincadeira!
Pois eu só quero besteira:
Alguns nomes, endereços.
Coisas de pequeno preço.
Só pra tirar uma teima.

Pedro: Mas olhe que isso me queima!

Secretário do Cão: Se não quiser cooperar
Posso lhe dar mais um choque.

Pedro: De tortura, seu estoque
Guarde que eu não mais preciso.

Secretário do Cão: Pois vou lhe dar um aviso
Você tem que confessar.

Pedro: Estou sujo, mal vestido
Nunca mais tenho dormido.
Uma dor no pé do ouvido
Que não me deixa escutar.

São Cão: Pedro, não seja por isto,
Eu resolvo já o problema.
Os seus pedidos eu listo
E mando tirar sua algema.
Passo um só telefonema
E movimento meu esquema.
Logo de tudo eu lhe assisto.

Pedro: Então me dê pão e café
Cigarro, cerveja e vinho.
Quero feijão bemquentinho
Com arroz, queijo e filé.

São Cão: Pau Mandado venha já
Providencie o pedido.
Tudo como o prometido
Doutor Pedro vai falar.
O caso está resolvido.
Já estou muito cansado
Portanto, doutor Prelado
Não fique tão constrangido.

Assuma agora o meu posto
Confesse com todo gosto
Aquele cabra fingido.

Pregador: Por que não, Doutor São Cão?!
Vou interrogar João.
Bom João, veja que agora
A prisão se humanizou.
Nesta sala o que vigora
É virtude, paz e amor.
Queremos salvar a sua alma
João, e seu coração.
Levante a palma da mão
E me jure em confissão:
Aqui não fico calado
Conto todo o meu pecado.

João: Pequei, pequei e pequei.

Pregador: Desobedeci à lei!
Diga João, que eu já sei.

João: Desobedeceu na certa.

Pregador: Eu não, João, você sim.
Precisa ficar alerta
Contra pensamento ruim.
Todos somos pecadores
Fazemos nossos horrores.
É preciso confessar
Para que tenha perdão.
A graça da confissão

Não se pode dispensar.
Depois vem a penitência
Tomar trezentos açoites
Jejuar com paciência
Rezar três dias, três noites.

João: Desse jeito, a confissão
Vai me custar muito caro.

Pregador: Mas eu lhe faço um reparo
Você paga a prestação.

João: Tá certo, então eu confesso.

Pregador: Pois me diga num só verso
O nome do seu comparsa.
Quem armou toda esta farsa
É pecador em excesso?

João: Antônio, Pedro, Maria
Angelique e Zacaria.

Pregador: E quem promoveu seu ingresso
Na maldita bandidagem?

João: Priscila, Kaly, Germana
Magdalene e Fabiana.

Pregador: Quem ousou ter a coragem
De suspender o processo
Ou de reabrir o congresso?
Quem de lutar foi capaz

De falar em liberdade
Ou de querer igualdade
Entre partes desiguais?

João: Clarissa, Luís, Isabel
Virgínia, Andréa, Miguel.

Pregador: Quem desafiou a lei
E a guarda santa do rei?

João: Raimundo, Eva, Lisbela
Alba, Moncho, Manuela.

Pregador: Quem não quis ter um senhor
Curtiu na paz e no amor?

João: Vitória, Marcos, Cristina,
Sara, Cláuber, Catarina.

Pregador: Namorador contumaz
É dorminhoco demais?

João: Cláudia, Karin e Ronaldo,
Victor, Rosemberg e Osvaldo.

Pregador: Quem só quer viver de brisa
Porque de nada precisa?
É totalmente incapaz
De falar coisa com nexo
Que só faz pensar em sexo
Que não quer morrer jamais

E se acabar num caixão
Nem mesmo no paredão
Como qualquer dos mortais?

João: Rejane, Dane, Erotilde
Sâmia, Valéria e Matilde.

Pregador: Quem promoveu bacanais
De sonho, febre e delírio?

João: Chico, Vanéssia e Tomaz
Elisa, João, Ferrabrás
Quase irmão de Satanás.

Pregador: Quem acendeu algum círio
Para os deuses do impossível?

João: Mané Garrincha e Pelé
Patativa, Zé e Mazé.

Pregador: Quem acreditou no incrível
Discutiu o indiscutível?

João: Jesus, Guevara e John Lenon
Mandela, Tião, Zé Pequeno.

Pregador: Pronto, Jesus, o que fez?
Diga seu nome e endereço
De que vive, qual o preço.
Se de alguém já foi freguês.

João: Foi o criador do mundo.

Lhe chamam Nosso Senhor.
Reside no Céu profundo.
Vive de paz e de amor.
Seu preço é boa atitude
Freguês de toda virtude
Foi o nosso Redentor.

Pregador: Sujeito esperto atrevido
Falou, não disse, porém.

João: Mas foi tudo respondido.

Pregador: E não entregou ninguém.
Nem atendeu meu pedido.

João: Eu entreguei todo mundo.
Porque no fundo, no fundo
Todos somos pecadores
Temos nossos descontroles.
Como você mesmo disse.

Pregador: Quer me fazer de mané?
Se todos são, ninguém é.

João: Bom, mais aí não é comigo.

Pregador: Você vai ter seu castigo
Não perde por esperar.
Vou trazer toda essa gente
E torturar na sua frente
Para você confirmar.

João: Pois esteja confirmado.

Pregador: Escapar você não vai
Sem dedurar o culpado.
Porque daqui ninguém sai
Sem ter seu nome manchado.

São Cão: Está tudo dominado
Paciência, Pregador!
Devagar com esse andor
Porque o santo é de barro.
Ponha na frente seu carro
Largue do tal de João.

Secretário do Cão: Porque dele a morte é certa.

São Cão: Já tenho Pedro na mão
Para quem fiz uma oferta
Que será retribuída.

Secretário do Cão: Que venha agora em seguida
Pra sala de confissão
Aquela doida varrida
Maluca por confusão.
Traz, Pau Mandado, Maria
Pra ver se aqui ela pia!

Pau-Mandado: Pois não, São Cão, eis a bruta!

São Cão: Mas que grosseira conduta
Pau Mandado, com Maria.
Ou melhor, com a senhora

Pedro Marreiro Faria
Que conosco colabora!
E lhe traga uma cadeira
Pra que se sente faceira.

Maria: Pedro é bom, muito decente
Nada vai dizer da gente.

São Cão: De você não com certeza.
Ou quem sabe da beleza
Do seu corpo, do seu rosto!
Que está bem descomposto
Precisando de uns reparos.
Vou lhe entregar ao Doutor
Que tem lá muitos preparos
Raros perfumes de flor.
Eis, Doutor, sua paciente
Quero que faça o serviço
Tratando bem do seu viço
Para que fique muito atraente.

Doutor: Mas está muito estragada
São Cão, toda arreventada!

São Cão: Dê lá seu jeito Doutor.
E faça a moça falar.

Doutor: Pois não, São Cão, meu senhor.
Por mim, pode descansar.
Pois sou ligeiro e capaz.
Maria é nome de guerra?

Maria: Maria é nome de paz
Seja no Céu ou na Terra.

Doutor: Seu estado me obriga
Examinar-lhe a barriga
Para ver se tem lombriga.
Onde é mesmo que formiga?
Diga, diga, não desdiga
Fale já da rapariga.

Maria: Eu não sei o que lhe diga
Nem conheço rapariga.

Doutor: Isabel, que é sua amiga.
Vá logo dando o serviço
Pois assumo o compromisso
De lhe deixar um feitiço
De beleza e formosura.

Maria: Não foi da minha feiúra
Que reparou ainda agora.

Doutor: Vou lhe dar uma melhora
Mas se você cooperar.

Maria: Obrigado mas não posso.
Depois fico com remoço
Sem poder me suportar.

Doutor: Estou vendo, sua saúde
Só piorou em virtude
Dessa grande teimosia.

Vou lhe abrir a barriga
Pra retirar a bexiga
Mesmo sem anestesia.

Maria: Tudo Doutor, menos choque.

Doutor: Antes quero que coloque
Esta sonda na goela
Este tubo pela bunda
De maneira bem profunda
Para evitar a seqüela.
Prosseguindo nosso exame
É preciso que derrame
Água quente no ouvido
Até perder o sentido.
Depois lhe meto o clister
Arranco tudo que é tripa
No lugar meto uma ripa
E tudo mais que quiser.

Maria: Prefiro fazer ginástica
Quem sabe mesmo uma plástica.

Doutor: Se confessar, faço mais.
Pois de tudo sou capaz.
Faço você mais bonita
Do que qualquer senhorita.

Maria: Nada sei, ninguém me conta
Porque sou como uma tonta.

Doutor: Mesmo tonta vai contar.

Maria: Sou fraca na matemática.

Doutor: E não me venha com manha
Maluca também apanha.
Prostituta sorumbática
Não perde por esperar.

Maria: Ai, meu Deus, mas que agonia
Se eu soubesse, então diria
Para escapar deste fado.

Doutor: Vou deixar seu rosto inchado.
Dou-lhe um tiro de garrucha
Boto você numa maca
Lhe transformo numa bruxa
Pra depois entrar na faca.

São Cão: Mas que grossura, Doutor!
Aja de outra maneira
Essa moça é companheira
De Pedro, nosso assessor.
Não precisa lhe apertar
Porque Pedro vai contar
O que você quer saber.
Pedro está forte, banhado
E muito bem preparado
Pra fazer seu relatório.

Doutor: Volto pro meu consultório.
Aqui só tem falatório
E nada de bisturi.

São Cão: Deixei de ser tão cri cri
Pois logo chega a sua hora.
Mas quem vai falar agora
É o marido da senhora,
Pedro que no momento
Vai prestar depoimento.

Maria: Pedro, o que lhe aconteceu
Mas que bicho lhe mordeu?

Pedro: Talvez o bicho da seda.
Peço mais que me conceda,
São Cão, falar com Maria
E findar esta agonia.

São Cão: E pode lhe convocar
Para também cooperar.

Maria: Pedro não faça vergonha
Não renegue o que se sonha.

Pedro: Sei o que eu posso falar.
Só sonha quem vivo está.

Secretário do Cão: Chega de tanto cochicho.
Porque vai pegar o bicho.

São Cão: Pedro vai me dar o nome
Do comandante, do chefe

Pedro: Guevara é seu codinome.

São Cão: Está banhado e comido
Um favor você me deve.

Secretário do Cão: A prender esse bandido
Quero que você me leve.

Pedro: Pois se quiser eu lhe conto
Onde encontrar o bacana.

Secretário do Cão: Pois me diga que estou pronto
Pra derrubar o sacana.

Pedro: Eu com ele tenho ponto
Uma só vez por semana.

Secretário do Cão: Onde e quando diga logo.

Pedro: Porém primeiro advogo
Não me colocar em risco.

Secretário do Cão: Diga senão lhe confisco
A cabeça, perna e braço.

Pedro: Na Avenida do Espinhaço
Lá para as quatro da tarde
Nas horas que o sol não arde
Terça-feira, trasantontem
Acaso não mais encontrem.

Secretário do Cão: Deixa de ser tão covarde
Entregue logo este encontro.

Pedro: No caso foi desencontro
Comparecer, eu não pude.

Secretário do Cão: Espero que você mude
E vá me dando o serviço.

Pedro: Só daqui uma semana
Tenho um outro compromisso.
Mas nessa altura o bacana
do mapa já deu sumiço.

Secretário do Cão: Sumiço você vai ter
Antes mesmo que amanheça
Acaso não me apareça
Com o que quero saber.

Pau Mandado: Por besta nunca me tome
E não me venha com blefe.
Senão lhe dou um tabefe
Bem na base do abdome.

São Cão: Soltou-se, comeu, bebeu.
Descansou, nada pagou.
Baniu-se, nada entregou.
Pedro, você me venceu!

Pedro: Mas o que é isto São Cão!
Eu não lhe tiro a razão
Eu bem que quis cooperar
Porém a merda deu azar.

São Cão: Pra mim não, pra você
Pois lhe mato com prazer.
A não ser que me entregue
Anote no seu caderno
Qualquer coisa que eu carregue
Comigo lá para o inferno.

Pedro: Mas o que doutor São Cão
Sou um grande pobretão.

São Cão: Vá pensando, Pedro, vá.
Depois venho lhe buscar.
Agora seu Pau Mandado
Não se faça de rogado.
Aqui me traga Isabel.
Porque chegou no quartel
Um doutor advogado.

Pau Mandado: Pois não Seu Doutor São Cão
Aqui se encontra a bandida.

São Cão: Mas como sempre atrevida
E querendo ter razão.

Isabel: Mas o que querem de mim?
Na certa é coisa ruim.

São Cão: Não precisa se alarmar
Quem de você vai cuidar
É seu noivo o Domador.
Que de novo aqui chegou
Como seu grande advogado.

Domador: Vou lhe tratar com cuidado
Talvez até com paixão.
Em troca quero emprestado
Apenas seu coração.
Pois estou apaixonado
Por você tudo farei
Como seu amigo e advogado
Por dentro ou fora da lei.

Isabel: Não terá meu coração
Porque seu dono é João.

Domador: Bela, seu corpo me basta
Pois o resto não se gasta.

Isabel: A sorte me foi madrasta.
Entre guerras e batalhas
Gastei minha juventude
Tendo do amor só migalhas
Chorando de dor amiúde.
Mesmo a paixão com suas falhas
Nunca tive em plenitude.
João é feito um irmão
Lago manso, em quietude,
Infantil, pouco viril,
Água sem onda, de açude.
Amor sem vicissitude.

Domador: Isabel, pode vir quente
Porque eu estou fervendo.
De João sou diferente

Já começo me excedendo.

Isabel: Seu canalha enxerido
Não chego para o seu bico.

Domador: Me chame de seu querido
Vamos ter um namorico.
Com beijo, abraço e fuxico
Depois lhe solto na porta

Isabel: Nem amarrada, nem morta.

Domador: Se você não se comporta
Seus pecados não confessa
Não entrega seu comparsa
Acabo com essa farsa
Mato você bem depressa.
O seu cadáver descubro
De beijos então lhe cubro
Dos pés até a cabeça.
Portanto que me obedeça
Com isto pouco me abalo
Pois com você me acasalo
Viva ou morta, pouco importa.
Trato no beijo e na tapa
Porque de mim nessa etapa
Mesmo morta não me escapa.

Isabel: Nada disso mais me choca
Sujeito sujo e covarde.
Nem morta você me toca
Porque será muito tarde.

Domador: Deixei de todo esse alarde
Em nossas mãos você fica.
Seu Doutor, depois, lhe aplica
Um remédio eficaz:
Xarope de Satanás
Por muitos anos a fio.
Deixei de tanto alvoroço
Porque lhe joguei num rio
Ou talvez até num poço
C'uma pedra no pescoço.

Isabel: Jogue logo seu nojento
Porque já não agüento.

Domador: Antes você vai falar
Não custa nada esperar.

Isabel: Nem que toda eternidade
Eu passe necessidade.

São Cão: Vocês não têm mesmo jeito
Porque de tudo foi feito.
Pancada, medo, promessa
E a maluca não confessa.

Já perdi a paciência
Vou apelar pra ciência
Reunir os sabichões.
Vocês ficam nos porões
Calados, sem reclamar
Aguardando meu chamado
Pra depois se confessar.

Cena V – CONSELHO DOS SÁBIOS

São Cão: Dou por aberta a solene sessão
Do grande conselho geral dos sábios.
Doutas sentenças de todos os lábios
Quero ouvir sobre tão grave questão.
De como se haver deve a repressão
Frente a inimigos demais ardilosos
Que no silêncio se fazem teimosos
Irredutíveis mesmo, sediciosos.
Como dobra-los, talvez desmonta-los
E mesmo, quem sabe, em pó transforma-los
Pra todo e sempre banir essa peste
Até que de todos nada mais reste.

Pau Mandado: Pois não Doutor São Cão, na ocasião
Quero transmitir minha sugestão.
Porrada, porrada e muita porrada.

São Cão: Tal procedimento não deu em nada
Os brutos sustentaram a parada.
Chega de ignorância e estupidez.
Da inteligência foi chegada a vez.
Nada de violência, só a paciência.
De tudo é capaz, se junto à ciência.
Se faz, com tenaz determinação
Sempre guiada pela luz da razão.

Pau Mandado: Trabalho em açougue, sou magarefe.

Retalho um boi, sem dar um tabefe.
Corte preciso sei fazer com arte
Porque sou artista, um anatomista
Mostro que gente também se reparte
Cortando em postas, parte por parte.
Dissecando o cadáver, bem a vista
Órgão por órgão, seguindo uma lista.
De Maria, eu a língua tiraria
Porque tem muito comprida e atrevida.
De Isabel, arrancaria o coração
Porque lhe guia demasiada paixão.
De João, tiraria os olhos sonsos
Porque escondem desejos esconsos.
E de Pedro arrancaria seu miolo
Porque esse não tem nada de tolo.

São Cão:

Muito agradeço sua idéia brilhante.
Mas depois que fizeram o transplante
Tão alarmante não vem a ser o fato
Do sujeito perder alguma parte
Até mesmo sofrer algum enfarte
Porque logo o mais completo aparato
Providencia o reparo imediato
E se troca o pedaço avariado
Por um outro melhor banhado em aço.

Pau Mandado:

Decerto que conheço outros recursos
Muito mais eficazes e infalíveis.
Colocar o sujeito num concurso
De dores em graus nunca atingíveis.
Senão vejamos, o aprofundamento:
Castração, ferro em brasa, afogamento,

Enforcamento, chicote e fervura.
Empalamento, fogueira e tortura
Emparedamento e destripamento
Cegamento, amputação e sevícia
Mais esfolamento e esquartejamento,
E todo mal que se tenha notícia.
Depois expor o animal numa jaula
Para ilustrar de terror minha aula.

São Cão:

O sofrimento, mártires fabrica.
A roda de tortura, quando estica
Produce a dor mas também o martírio
Que do herói é feito assim qual um lírio
Uma medalha no peito, um brasão
Que depois da morte o torna mais vivo
Do que quando em combate mais ativo.
Seu exemplo, um exército inteiro move
Porque sua bravura a todos comove.

Doutor:

Com sua licença, Seu Doutor São Cão
Pois certamente vai me dar razão:
Por ser mestre e doutor em medicina
Sei que a vida não está numa tal parte
Do corpo, mas no todo que lhe anima.
Portanto a brutalidade descarte
Se acaso um homem quiser anular.
Fórmulas sutis se deve empregar
Que lhe alterem os fluidos, as enzimas
E desintegrem, no corpo, a energia
Nos músculos provocando atrofia
E no bom coração, taquicardia
Nas veias se criem, teias mortais

De sujo matiz e grossa alquimia
Gerando no plexo sangrias fatais
Secando no sexo humores vitais.
E que gases letais lhe encham de horrores
Dores inexplicáveis, abulia,
Ocupem-lhe as vias respiratórias.
Sequem-lhe os miolos e o cerebelo
Lhe deletando histórias e memórias.
Assim um homem não será mais nada
Nem um fio de cabelo numa estrada.

São Cão:

Feito sal que num outro permanece
Mesmo assim ficará o que ele foi.
Não se perde de todo quem falece
Até ser despejado da memória.
Mas se fez em vida ação meritória
Qual grito de vaqueiro pelo boi
Ecoando nos espaços da história
Por séc'los ficará quem ele foi.
Herói, eu quero ser, não fabricar.
Bandidos, quero do mundo varrer
Enfiá-los todos no esquecimento
Como reles corja sem valimento.
Estamos em combate contra o mal
E nesta guerra, todo erro é fatal!!

Domador:

Disciplina General Doutor Cão
Treinamento, regras, educação
Burocracia, normas sem exceção.
Prêmio se diz sim, punição, se não.
Os espíritos se deve ordenar
Senão confusos, dão voltas pelo ar.

São Cão:

Eu quero um remédio, não um diagnóstico.
E chega de discurso tão pernóstico!

Pregador:

O remédio geral é penitência
Uma pra cada tipo de pecado.
Oração, para a desobediência
Terço, rosário, missal decorado.
Antes, um exame de consciência
Que repasse o dia a dia do culpado.
Ambição, altivez, irreverência
Presunção e desejo descabido
Todo falante mordaz, atrevido
Especialmente será punido
Com a purgação cruel do pecado.
E para o costumeiro reincidente
E para o incrêu, o teimoso, o insolente
Fica a chama do castigo do inferno
A ameaça de arder no fogo eterno.
No entanto, tudo é pouco, pra essa gente
Insensível, boçal, impertinente
Que no mortal pecado é renitente.
Será preciso lhe recortar a alma
Com argúcia, paciência e muita calma.
Enfiando-lhe os dedos nas feridas
Destroçando-lhe com drogas suas defesas
Rebentar-lhe os portais das fortalezas
Que lhe fecham as mentes corrompidas.
Nos vazios do espírito e da cabeça
Que vontade nenhuma permaneça.
Nem desejo qualquer, ou sentimento
Que ao homem deprima ou dê novo alento
Só o nada da morte, o vazio mortal

Do completo e total esquecimento.

São Cão:

Porém onde localizar a alma
Do homem, em que lugar ela se espalma?

Pregador:

Nos vazios do seu corpo ou da cabeça
Do lado de fora. Talvez careça
De hora, local, ou versão material
Feito de carne e osso, pedra ou metal
Que se possa pegar e rebentar.

São Cão:

Todo ser humano tem o seu inferno
Sua dor oculta, seu tumor interno.
Clamor sem abrigo que traz consigo.
Temor que no seu coração avulta
Dano eterno do qual nada resulta.
Desterro onde sua alma se desencontra
Quando contra ele a provação se faz
Por entrar em luta com Satanás.
Todo homem, como sabe de seu inferno
De sua alma sabe e sabe em que caderno
Se esconde, em que desvão se refugia
Que terno ela porta, onde principia.
E são bem diferentes, alma por alma
Feito as linhas que a mão traz na sua palma.
E cada ser tem a sua e a traz consigo
Mas em diverso lugar lhe dá abrigo.
Uns a trazem nos olhos ou na mão
Alguns na matéria, muitos na mente
Poucos, tão somente, no coração.

Doutor:

Então, se essa miséria de gentalha

Esconde sua alma, de maneira vária
Quem sabe, nossa batalha não seja
Mais tão necessária como se pensa.
Pois basta interrogar a diferença
E saber onde viceja de cada
Um a alma, para depois extrair
Com calma calculada, a dita cuja.

Domador: Mas eu duvido que esta gente suja
Nos vá definir, onde sua alma jaz.

São Cão: Mas quem sabe essa gente não se anima
Depois da aflição, que então se aproxima!
E consiga ela mesma destruir
No seu corpo a alma que consigo traz!
Sou um deus às avessas, não me iludo.
Nem posso tudo, tão somente o absurdo.
E daqui ninguém sai surdo nem mudo.
Doutores, chega de papo banal
Vamos à cena do juízo final!

CENA VI - JUÍZO FINAL

São Cão: E chegou o Juízo Final.
Agora está cada qual
Só apenas com a sua alma.
Tudo é silêncio, com calma
O direito vira torto.
Homem bom é um homem morto.
Cada qual foi condenado
À morte qual cão danado

De torpe e suja matilha
Por ter traído a família
A pátria e a propriedade.
Agora se confessarem
Podem morrer de verdade.

Pregador:

Mas se um fato revelarem
Num ato de contrição
E se pedirem perdão
Talvez haja remissão
De um pecadinho qualquer.
Homem, menino ou mulher
Terá morte mais serena.

São Cão:

E posso anular a pena
Se melhor me convier.

Secretário do Cão:

Porém daqui o sujeito
De todo jeito sai morto.
Senão um morto perfeito
Um morto feito um aborto
De gente, tal a vergonha
Que leva na carantonha
Quem perdeu a compostura
Mesmo que sob tortura
Cagou fino o mal ouvido
Deplorou por ter nascido
Deu tanto grito e gemido
Chorou alto, abriu seu bico
Peidou mas pediu penico.
Quem se tinha por valente
Inventou tanto fuxico

Que nunca mais será gente.

São Cão:

Vamos deixa-los a sós
Amarrados com uns nós
Separados numa jaula
Para depois terem aula
da ciência da tortura.

Pregador:

E fazer nessa abertura
Exame de consciência
Com a maior paciência
Que se possa imaginar.
Examinando os pecados
Que já foram delatados
E terão de confessar.

São Cão:

Será essa na verdade
Mais uma oportunidade
que terão de cooperar.
E será a derradeira
Porque já me deu canseira
De tanto parlamentar.

Secretário do Cão:

Pensem no que vão dizer
Ligeiro e muito depressa.
Tem de pagar a promessa
Quem quiser sobreviver.

Pau Mandado:

Vamos ver se tem conforto
Dormir amarrado e torto
Cada qual bem enjaulado
De todo mundo isolado

Feito cachorro ordinário
Preso, doido e solitário.

Secretário do Cão: Vou lhes botar num sacrário
De escuridão e de morte.
Se algum tiver a sorte
De viver para contar
Eu volto para esfolar
Vivo esse tal sacripanta
Depois lhe como na janta
Para só então descansar.

Pau Mandado: Fique aí, bando de bosta
Só volto quando a resposta
Tiverem para me dar.

Cena VII - DELÍRIO

(Torturados cantam canções infantis tradicionais)

Isabel: Se a perpétua cheirasse, cheirasse
Era a rainha das flores, das flores
Mas como ela não cheira, não cheira
Não é a rainha das flores, das flores.

João: Você gosta de mim, Isabel

Isabel: Eu também de você, ó João

João: Vou pedir a seu pai, Isabel

Isabel: Para casar com você, ó João.

João: Se ele disser que sim, Isabel

Isabel: Tratarei dos papéis, ó João.

João: Se ele disser que não, Isabel.

Isabel: Morrerei de paixão, ó João.

Pedro: O cravo brigou com a rosa

Maria: Debaixo de uma latada

Pedro: O cravo saiu ferido

Maria: A rosa despetalada

Pedro: O cravo ficou doente

Maria: A rosa foi visitar

Pedro: O cravo deu um desmaio

Maria: A rosa põe-se a chorar

(Agora delirando)

Isabel: Não quero morrer, João.
Ainda não temos um filho.
Lembro nosso casamento
E foi no seu dia, João
Assim mesmo no relento

Com fogos, fogueira e milho
Verde passado na brasa
Com jeito de amor criando asa
Feito o nosso coração.

Pedro:

Oi, Maria, vamos pra feira
Vista a roupa domingueira
Você sempre tão faceira
Mas eu sou bem mais esperto.
De você, sempre por perto
Estou. Olho não desprego
Amo você mas não nego
Porque é nova e bem bonita
E mesmo quando está aflita
Fica engraçada demais.
Olha e não sabe o que faz.

João:

Estou lhe vendo, Isabel
Na primeira comunhão.
Os anjinhos lá no céu
Andando na procissão.
Você no andor, feito santa
E toda gente se encanta
Com seu sorriso de flores.
Ao lado, noutros andores
Puxando cantos remotos
Vamos nós, os seus devotos.
E todos fazem reparo
No seu manto muito claro.

Maria:

Vem Pedro, me beija e abraça
Pois hoje o dia é de graça.

Vem andar de braço dado
Como quando namorado.
Vem brincar de pega-pega.
Nos seus braços me carrega.
Vem Pedro, corre ligeiro
Teu pai quer te dar dinheiro
Para a gente ir pra quermesse
Vem ligeiro homem, se apresse
Eu quero estar bem bonita
No meu vestido de fita
Verde, amarelo, encarnado
Com um arco-íris dourado.

Isabel:

De nada me lembro ou sei
E a vocês nada direi.
Tenho comigo guardado
No pensamento escondido
Um segredo perseguido.
Ninguém ali é bandido
Para ser assim caçado
Nem Mário, nem Daniel
Nem Madalena ou Miguel.
Não digo o nome, não digo.
Mas vejo que meu inimigo
Quer me ler o pensamento.
Quer ler a minha cabeça.
É preciso que eu esqueça
A razão do movimento
Os detalhes dessa história
Este excesso de memória.

João:

E querem que eu enlouqueça

Tenho um chipe na cabeça.

Maria: E querem que eu fique louca
Tenho um gravador na boca.

Pedro: E querem que eu morra à míngua
Tenho uma antena na língua.

Isabel: Querem que eu fique demente
Tenho um transmissor na mente.

João: Deixar de pensar não posso
Está me dando remorso.

Pedro: Esquecer eu não consigo
Entreguei um bom amigo.

Isabel: Esquecer já não alcanço
Pois é dessa vez que eu danço.

Maria: Esta lembrança não some
Eu já pensei mais um nome.

Isabel: Seus covardes desgraçados
Se já sabem dos culpados
Para que tanto suplício?
Já não basta o sacrifício
A que fomos condenados?!

João: Confesso, sou guerrilheiro
Você me fez prisioneiro
Na covardia, sem combate.

Mas quero ver se me abate
É numa guerra. Em batalha
Eu lhe acabava a canalha.

Pedro: Vocês são um bando de otário
Corja de cabra ordinário.

Maria: Meu Deus, que falta de sorte
Acabar nessa berlinda.
Acaso chegasse a morte
Agora seria bem vinda.

João: Da morte não tenho medo
Só tenho medo da espera.

Pedro: Não pensei morrer tão cedo.

Isabel: Pois morrer, alguém me dera.

Cena VIII – ESCAPOU FEDENDO

Doutor/Morte de Maria: Maria, é chegada a sua hora

Maria: Quem me chama sem demora.

Doutor/Morte de Maria: É sua morte, a desejada
Vim atender-lhe a chamada.

Maria: Dona Morte, tão ligeira!
Não precisava carreira.

Doutor/Morte de Maria: Vim correndo como o vento
Lhe tirar do sofrimento.

Maria: Mas está tão velha e feia
Há tempos não se penteia.

Doutor/Morte de Maria: Não vê! Sou você, Maria
Depois de tanta agonia.

Maria: Aí meu Deus, eu não quero ir
Tudo isso me amedronta.

Doutor/Morte de Maria: Porque me chamou, sua tonta/?
Vai ter já que me seguir.

Domador/Morte de Isabel: Isabel, vem Isabel
Vamos comigo pro Céu.

Isabel: A força ninguém me leva
Nem pra luz e nem pra treva.

Domador/Morte de Isabel: Então vamos para o inferno
Porque lá tudo é moderno.

Isabel: Mas que roupa dissoluta
Parece de prostituta!

Domador/Morte de Isabel: Pois eu sou você Isabel
Depois que rasgou o véu.

Isabel: Não sou mulher de seguir

Eu só vou, se eu quiser ir.
E para onde decidir.

Domador/Morte de Isabel: Não bote o pé pela mão.

Isabel: Pois mandada eu não vou não.

Domador/Morte de Isabel: Você vai de qualquer jeito.

Isabel: Posso até ir, mas num aceito.

Domador/Morte de Isabel: Seu sermão não tem proveito.

Pregador/Morte de João: Ô João, chegou sua morte!

João: Que me faça de consorte.

Pregador/Morte de João: Com prazer meu bom rapaz

João: Mas é o tal de Satanás!

Pregador/Morte de João: E você, um santo esperava?

João: Por isso, tanto eu orava.

Pregador/Morte de João: Vai casar com Ferrabrás.

João: Se chamei eu volto atrás

Pregador/Morte de João: Volta porém não tem mais.

São Cão/Morte de Pedro: Pedro, seu cabra abestado

Vim lhe dar um atestado.

Pedro: Atestado ou testamento?

São Cão/Morte de Pedro: Carta de falecimento.

Pedro: Que vou fazer desse impresso?

São Cão/Morte de Pedro: Talvez comprar o seu ingresso.
Passar dessa pra melhor.

Pedro: Prefiro ficar na pior.
Como se chama o senhor?
Mais parece um jogador
De xadrez, dama ou baralho.

São Cão/Morte de Pedro: Ou sujeitinho ordinário!
Sou sua morte, bicho bruto.
Ainda pensa ser astuto?

Pedro: Sei que tenho muita sorte.

São Cão/Morte de Pedro: Venha jogar com a morte.
O que tem para apostar?

Pedro: Minha vida ponho em jogo
Se ganhar vai me levar.

São Cão/Morte de Pedro: Pensa que me põe em logro.

Pedro: Com você eu jogo a limpa.

São Cão/Morte de Pedro: Quer carta, dama ou xadrez?

Pedro: Com esses não tenho vez.

São Cão/Morte de Pedro: Mas o que vamos jogar?

Pedro: Que tal, disputar par ou ímpar

São Cão/Morte de Pedro: Nunca joguei tal partida.
Mas conheço bem a regra.

Pedro: Pois então vê se me pega
E depressa se decidida.
Você quer par ou quer ímpar?

São Cão/Morte de Pedro: Quero que a soma dê par.

Pedro: Pois então eu quero é ímpar.
Ponha seus dedos e já.

São Cão/Morte de Pedro: Três mais três resulta em seis.
Então a conta deu par.

Pedro: Quer apostar outra vez?

São Cão/Morte de Pedro: Você quer ficar freguês.
O que tem para apostar?

Pedro: A minha alma, Dona Morte.
Se ganhar leva consigo.
Se perder fica comigo
Ainda a vida me devolve.

São Cão/Morte de Pedro: Tudo agora se resolve.
Pois prepare o passaporte
Que sua sorte já findou.

Pedro: Não está aqui quem falou.
Você quer ímpar ou par?

São Cão/Morte de Pedro: Eu quero par, meio e já

Pedro: Cinco mais cinco são dez.

São Cão/Morte de Pedro: Conheceu mais um revés
Porque deu par outra vez.

Pedro: O que foi que você fez?
Isso nunca me ocorreu.

São Cão/Morte de Pedro: É que a sorte um dia abandona
Até a morte, que é sua dona
Quanto mais quem já morreu!

Pedro: Quem está vivo sou eu.

São Cão/Morte de Pedro: Porém morre daqui a pouco

Pedro: Só se eu mesmo estiver louco.

São Cão/Morte de Pedro: Vai ser agora o papouco
Porque vai virar defunto
Lá na terra dos pés juntos
Você com seu companheiro.

Pedro: Mas o que é isto Dona Morte?
A senhora não se importe
Que tudo aqui é sem sorte.

São Cão/Morte de Pedro: Está mudando de assunto.
Tudo é cabra desordeiro
João, Maria, Isabel.
Eu vou levar o conjunto
Nem adianta escarcéu.

João: Virei Espírito Santo
E fico aqui no meu canto.
Nem o Demônio me leva
Para o seu reino de treva.

Pregador/Morte de João: Virou foi pombo, seu peste.
Talvez seu lombo se preste
Acaso bem preparado
Para fazer um guisado.

João: (cantando) Dança, meu branco pombinho
Dança, meu pombo encarnado
Dança bem devagarinho
Por cima do meu roçado.

Maria: Dona Morte sou artista
Acrobata, equilibrista.
Artista não tem final
O grande artista é imortal.

Doutor/Morte de Maria: Artista só de cinema

Maria: Mas eu sou artista da gema.
Aqui ninguém me suplanta.

Doutor/Morte de Maria: Você mais parece uma ema
Uma mulher animal.
Vai ser morta num quintal
Pra virar almoço ou janta.

Maria (cantando): Olha o passo da ema
Lá do meu sertão
Todo pass'o avôa
Só a ema não.

Isabel: Eu sou a Princesa Isabel
Apelido Zabelinha
Já não me quebra uma linha
Nem a morte mais cruel.

Domador/Morte de Isabel: Lhe retirei de um bordel
Pra você virar burrinha.
Parece, que essa bichinha
quer virar sarapatel.

Isabel: (cantando) Zabelim; tim tim tim tim.
Minha burra faceira
Ela sabe bailar.
É do seu bananeira
É do seu bananá.
Eu e minha burrinha
Vamos vadiar.
É do seu bananeira

É do seu bananá.
Zabelim; tim tim tim tim.

Pedro: Dona Morte, dê licença
Dispense minha presença
Estou passando apherreio
Dor de barriga me veio
Tenho já um compromisso
Pois vou fazer um serviço
Num baixinho sujo e feio
Branco, bocão, muito otário
O tal vaso sanitário.

Asão Cão/Morte de Pedro: Vai feder assim pra lá!
Você virou foi gambá.

Pedro: (cantando) O gambá é bicho esperto
Se tem um outro por perto
Espanta com seu mau cheiro.
Canta, canta meu gambá.
Gambá é bicho matreiro
E pode chegar primeiro.
Dança, dança meu gambá.

Secretário do Cão: Nunca vi feder assim
Esse gambá é tão ruim
Que até me dá indigestão.
Nem pra comer isto serve
Ouvi dizer que nem ferve
Quando vai pro panelão.

São Cão: Essa cambada de peste

Não tem mais nenhum que preste
Que seja gente normal.
Tudo tornou-se animal
Sem alma pra carregar
Não se tem como levar
Para o inferno ou para o céu.

Secretário do Cão:

Não gosto desse escarcéu
Muito menos de alvoroço
De bicharada gritando.
Estive agora pensando
Que daria um bom almoço.
Pombo com ema e burrinha
Para comer com farinha
Vai dar num grande banquete.

São Cão:

Me prepare um estilete
Vamos cortar esse bife
Destripar esse patife
Botar o bofe de fora.
Depois servir sem demora
Com molho, azeite e cerveja.
Fazer farra e comilança
Até me encher toda a pança
E terminar a peleja.

Secretário do Cão:

Mas o gambá vai escapar
Do facão se escafeder?

São Cão:

Pra contar, alguém vai ter
De nessa história escapar.
E o bom exemplo ficar

Para a nova geração.
E que é crime sem perdão
Insurgir-se contra o rei
Desobedecer a lei.
Pra saber o que padece
A privação que acontece
Toda a tortura que espia
Quem ousado desafia
O poder constituído.
Não precisa dar ouvido
Para esse tal de gambá.
Porém lhe deixe escapar
Ganhar o mundo e fugir.

Secretário do Cão:

Quero agora sugerir
Que comece a tal festança.

São Cão:

Vamos para a comilança.

Pregador:

Quero a cabeça do pombo.

Domador:

Quero o lombo da burrinha.

Pau Mandado:

Não agarre que ela é minha.

Domador:

Que fique lá com sua ema.

Secretário do Cão:

Eu não sei qual o problema
De lhe comer a moela.

Doutor:

Mas eu quero o peito dela.

Pau Mandado: Seu doutor muito ordinário
Tenho lá cara de otário
Pra ficar com os destroços.

Doutor: Lamba os beiços, roa os ossos
E se dê por satisfeito.

Secretário do Cão: Mas esse jantar foi feito
Por minha só sugestão.

Pau Mandado: Sai Secretário do Cão
Puxa saco de patrão
Vai comer lá no hospício.

Secretário do Cão: Seu pedaço de estúpido
Vou lhe partir a cabeça.

Pau Mandado: Duvido que isto aconteça
Pois você morre primeiro.

Domador: Seu safado desordeiro
Vai entrar na disciplina.

Pau Mandado: Cabra sujo se elimina
Na porrada e no cacete.

Domador: Segure lá meu porrete
Do seu gosto você prova.

São Cão: Vou lhe cavar uma cova
Pra saber quem é seu chefe.

Pregador: Pois vou lhe dar um tabefe
Pra você morrer ligeiro.

São Cão: Será você o terceiro
A cair no chão chumbado.

Secretário do Cão: E você morre capado
O quarto todo partido.

Doutor: E você morre ferido
Bem no desvão do entremeio.

Cão: Você morre no aperreio
De ter um olho furado.

Secretário do Cão: Você morre arrebetado
Da cabeça até seus pés.

(Envolvidos na briga, torturadores saem em perseguição um dos outros. Fica Pedro.)

Pedro: Êita tremendo revés!
Que surpresa alucinante
Quando o anão vence o gigante
Sem ter dado um tiro só!
O sujeito deu-me um nó
Eu num gambá me virei
E fedorento escapei.
Estou vivo e agora sei
Que apanhar eu num apanho
E posso tomar um banho
Para contar essa história
Essa secreta memória

Que pra vocês encenei.

Fortaleza, de Agosto a Novembro de 2002.