

# GOTEJAR EM BRASEIROS: DRAMATURGIA, CURTA-METRAGEM, MONTAGEM CÊNICA E A DIMENSÃO DO CORPO

Michel Silva Guimarães<sup>1</sup>

**Resumo:** Cotejo entre as obras *Braseiro* (2000); texto dramático, *Braseiro* (2013); curta-metragem e *Gotejo* (2020), montagem cênica. Na esteira da intertextualidade entre as obras e do dialogismo presente na réplica entre as personagens, faz-se uma crítica da dimensão do corpo no texto dramático e no curta-metragem e sua retomada, de forma investigativa e pedagógica, na montagem cênica. O corpo é tomado como metabolizador de questões caras à sertanidade, como o mandonismo na temática e o jogo literário tribunal na estruturação das obras. Para as análises, foram acionados textos clássicos e contemporâneos sobre o Sertão, como Cunha ([1902] 2019), Lopes (2012) e Albuquerque Jr. (2011). Os resultados dessas reflexões são as proposições de uma retomada do corpo para pensar a literatura, o cinema e o teatro baianos.

**Palavras-chave:** Sertão; Jogo Tribunal; Corpo.

## 1 Introdução

A peça e texto-fonte, *Braseiro* (2000), é de um autor cearense, Marcos Barbosa (1977); entretanto, sua ação é ambientada em um *locus* reimaginado e impreciso, como trazido na primeira didascália: “*Interior do nordeste do Brasil, início do século XX*” (p. 02). Escrita em Fortaleza, no abril de 2000, os ventos do outono sopraram o braseiro para a Bahia.

Marcos Barbosa radica-se definitivamente em Salvador, em 2005, quando passa a atuar como professor de Dramaturgia e Teoria do Teatro na Escola de Teatro da UFBA (2005 – 2013), até seu desvinculamento para atuação na Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH). Baiano por adoção, entre 2002 e 2008, Barbosa é orientado por Cleise Furtado Mendes na obtenção dos seus títulos de Mestre e Doutor, o primeiro tendo como foco de pesquisa a construção de uma peça autoral sua, *Curral Grande*, e o último uma tradução autoral, em versos, de *Ricardo III*, de Shakespeare.

---

1 Doutor e Mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Professor de Dramaturgia no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade do Estado da Bahia, Campus VII. E-mail: platiny8@yahoo.com.br

Essa pequena sinopse do extenso currículo de Barbosa já demonstra sua dedicação profissional à dramaturgia, na teoria, na criação e no ensino, e justifica o interesse de outros dois artistas baianos por seu texto dramático: Thiago Gomes (1983) e Marcos de Assis (1998). Thiago Gomes é natural de Feira de Santana – BA, Marcos de Assis, de Irecê – BA. Ambos retomam o “interior do nordeste” a partir de suas próprias realidades, ambientando, assim, *Braseiro* (2013) e *Gotejo* (2020) em interiores outros. Embora natural de Irecê, a montagem cênica de Marcos de Assis foi realizada na cidade de Senhor do Bonfim – BA. Já o curta-metragem *Braseiro* (2013) foi rodado na cidade de Milagres – BA.

Pela topografia traçada até aqui, vemos a multiplicidade de interiores desse território inventado chamado Nordeste. Dada a adoção de Barbosa e a naturalidade de ambos os retextuadores, Gomes e Assis, advogamos que a recepção da obra também é, sobretudo, baiana. Em um expansivo Nordeste, ambiente ficcional do texto dramático, há um retrato do Brasil.

Esse território imaginado vê sua capacidade de alcance ampliada com o curta-metragem, albergado em uma plataforma aberta da *internet*; com a montagem cênica, realizada por estudantes de uma licenciatura em Teatro; e com seu contínuo retorno ao interior da Bahia: Feira de Santana, Milagres, Irecê, Senhor do Bonfim, pelo corpo de seus idealizadores e suas montagens fílmica e teatral.

A análise ocorrerá entre o texto dramático (2000), o curta-metragem (2013) e a montagem cênica (2020). A construção interartes proporcionada pelo texto dramático, aqui claramente divorciado do palco, ao relacionar-se com o cinema, segue também uma crescente cronologia de vinte anos, desde o texto-fonte, *Braseiro*, até a montagem cênica, *Gotejo*. Dessa forma, a montagem de Assis (2020); embora líquida e não ígnea, funciona como combustível que inflama as produções de Barbosa e de Gomes. Por gotejar, a montagem só pode inflamar de calor e vapores os braseiros.

## **2 *Braseiro* (2000), o texto dramático**

A peça é protagonizada por uma família de sertanejos – Avó, Mãe, Pai, Filho (Mais Novo) –, descrita na sinopse da peça, no *site* oficial de Marcos Barbosa, como “uma família de sitiantes”. Compõem a peça, ainda, sempre ao fundo, apresentados de forma epicizada, o Filho Mais Velho, e o antagonista Zé Galinha e seu bando.

A rubrica que precede o começo da ação dita o tom da peça: a dimensão do corpo. Em uma indicação de breu, apenas a sonoplastia ambienta o início do drama e a construção plástica de uma caçada: ruído de um coração [...] / resfolegar de um garoto [...] / passos rápidos [...] / pulmões a reter o ar [...] / batidas do coração [...] / gargalhadas e gritos [...] / Homens bêbados (BARBOSA, 2000, p. 02).

A didascália indica a metabolização da ânsia dos caçadores, Zé Galinha e seu bando; da agonia do caçado, o Filho Mais Velho; e da tensão pretendida para o leitor/plateia. *Pari passu*, apresenta a “turba” e a voz de fundo – sempre de fundo – de

seu líder: “Sobressai o chamado de um homem que, por sua entonação, parece ser algum tipo de líder. / ZÉ GALINHA (VOZ). Procura! Procura, que ele está aí! Pega ladrão!”. A personagem Zé Galinha e a sua voz, dessa forma, guiam as primeiras imagens de um incandescente Sertão.

Aqui, retomamos o Sertão como um ambiente mítico-literário, abrigo de seu herói natural, o sertanejo, plasmados no ensaio de Euclides da Cunha. Para Mendes (2011), Euclides da Cunha é um demiurgo,<sup>2</sup> cujo mundo criado foi e é ampliado de forma multimídia. A incessante dilatação desse universo é composta por espetáculos teatrais, como *Canudos: a guerra do sem fim* (1993), de Ana Maria Franco e Cleise Mendes, e *Os Sertões* (2001 – 2006), de Zé Celso Martinez Corrêa; cinematográficas, como *O Cangaceiro* (1953), de Victor Lima Barreto, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha; e romances, como *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa e *A guerra do fim do mundo* (1981), de Vargas Llosa – talvez os romances mais famosos dentre todos os que são tributários ao ensaio euclidiano.

A partir dessa miríade multimídia de obras, percebemos que “*um interior do Nordeste*” opera como um *locus* capaz de abranger todas essas narrativas, intertextualizando-as em uma polifonia de autores, temas e tempos diversos. Esse interior do Nordeste abre-se e externaliza-se na representação das múltiplas violências sofridas pelo corpo do brasileiro, representados pelos personagens arquetípicos do jagunço e do sertanejo e sua família.

Ao longo de *Braseiro* (2000), há uma série de violências que atingem a anatomia e a fisiologia dos corpos, a começar pelo Menino Mais Velho, personagem que, assim como Zé Galinha, não está presente na ação e nos é apresentado de forma epicizada. Sobre o Filho Mais Velho, diz a Avó: “Magro, quase que nem levantava” (BARBOSA, 2000, p. 11). A magreza, advinda da fome, é reflexo do abandono paterno. A personagem Pai, ao deixar o lar, abre uma brecha para a chefia familiar da personagem Avó. Sua sogra passa a ser responsável pela educação do Filho Mais Velho.

A fome, contudo, não é a única sina da família, perseguida também por um conflito do passado. Na intriga, há uma *backstory* que intensifica a dimensão do corpo pretendida pelo dramaturgo. A Avó trata o fato como uma besteira, ao que o Pai responde: “PAI. Besteira? A mão de Zé Galinha cortada fora é besteira?” (BARBOSA, 2000, p. 12”).

---

2 Antes do fenômeno literário de *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, o universo sertanejo já havia sido representado em *O Sertanejo* (1875), de José de Alencar, *O cabeleira* (1876), de Franklin Távora, e *Os Brilhantes* (1895), Rodolfo Teófilo. Contudo, é creditado ao ensaio do autor carioca o *boom*, quase trinta anos depois, denominado como o ciclo do Romance de 30, assim como representações do Sertão em diversos gêneros. Em uma lista não exaustiva, mencionamos as obras: *A Bagaceira* (1928), José Américo de Almeida; *O Quinze* (1930), Rachel de Queiroz; *Vidas Secas* (1938), Graciliano Ramos; *Pedra Bonita* (1938) e *Fogo Morto* (1943), José Lins do Rego; *Terras do sem fim* (1943), Jorge Amado; *Cangaceiros* (1953), José Lins do Rego; *Grande Sertão: veredas* (1956), Guimarães Rosa; *Sargento Getúlio* (1971) e *Vila Real* (1979), João Ubaldo Ribeiro; *Aquele Mundo de Vasabarro* (1982) e *A casa da serpente* (1989), José J. Veiga; *O Rei dos Jagunços* (1899), Manoel Benício; *Os Jagunços* (1898), Afonso Arinos; *A guerra do fim do mundo* (1981), Mario Vargas Llosa; *O Auto do Frade* (1984), João Cabral de Melo Neto.

Em um conflito de razões não especificadas pelo texto da peça, o irmão da personagem Pai desafia o líder e, apesar de mutilá-lo, amputando-lhe a mão, é torturado e assassinado pelo bando. A narração do ocorrido, pelo pai, mais uma vez, acentua o tom crescente da dimensão corporal contida em *Braseiro*:

PAI: E o erro dele foi ser melhor que o resto. Foi olhar na cara de Zé Galinha e dizer que tem mal-feito que ninguém deve fazer. Falou por mim, que não tive coragem para fazer um serviço. [...] Meu irmão **arrancou fora a mão** de Zé Galinha. Os outro mataram ele. Amarraram e **judiaram de todo jeito** para depois matar. Você não sabe como é... Eu sei. (pausa) Eu vi. (pausa) Vai, desgraçado! Volta num saco de milho **sem colhão e sem olho**, feito teu tio! (já quase sem nenhuma força na voz) Vai trabalhar a serviço daquele diabo, para ele ter raiva de ti e **esfolar tua carcaça!** Ande logo, se enfie estrada adentro! Quer salvar teu irmão ladrão, vai! Está certo eu perder meus dois filhos. É meu castigo (BARBOSA, 2000, p. 15 – 16, **grifos nossos**).

No tecido da trama barbosiana, a decepção da mão, a judiação do corpo, a castração do genital, a amputação dos olhos e o esfolar da carcaça retomam a tortura vivida pelo Tio e projetam a que será vivida pelo Filho. O mote que desencadeia esses eventos, contudo, não é apenas o passado entre o Pai, O Tio e Zé Galinha, mas, no presente, um possível roubo do Filho Mais Velho. Assim como o “malfeito” recusado pelo Pai fica indefinido, o roubo do Filho Mais Velho também permanece no campo do mistério.

Todavia, culpado ou inocente, o Filho Mais Velho é capturado por Zé Galinha e submetido ao tribunal do líder dos jagunços. É o falso julgamento do rapaz que mantém a tensão do enredo, tendo a Mãe e a Avó, no início da trama, ido interceder por ele sem sucesso, retornando com uma absurda demanda de Zé Galinha, três bois. Os bois não são uma fiança, mas um resgate impossível de ser pago, demonstrando que libertar o garoto nunca esteve nas intenções do jagunço.

Na impossibilidade de socorrer o membro familiar, o tribunal no qual está o Filho Mais Velho deixa o plano de fundo e se instala nas réplicas das personagens. Avó, Mãe, Pai e Filho passam a julgar-se mutuamente, com um acentuado conflito entre a Avó e o Pai. Embora a dimensão do corpo, sobretudo torturado, costure a trama, a chave de leitura de *Braseiro* (2000); contudo, é o tribunal.<sup>3</sup> O julgamento realizado pelos jagunços retoma os julgamentos que iniciam *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e *Grande sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa.

Essa chave de leitura pode ser encontrada em Lopes (2012, p. 139), em sua nota de rodapé nº 130, na qual a ensaísta retoma o pensamento de Willi Bolle,

<sup>3</sup> A história do nascimento do gênero romance, na picaresca, funde-se com a história do direito jurídico como é possível verificar no *Lazarillo de Tormes* (1554). Como é sabido, a tradição ibérica engrossa a umbuzada cultural sertaneja, presente nos folhetos do cordel, rapsodiada por Ariano Suassuna em sua dramaturgia e em seu romance *A Pedra do Reino*. Na peça *O Auto da Compadecida* (1955), tributária da picaresca, há o julgamento do pícaro João Grilo, que recebe a intercessão de Nossa Senhora e a absolvição de Manuel, um Jesus representado como um homem negro.

para o qual em *Os Sertões* (1902) e em *Grande Sertão: Veredas* (1956) o discurso se dá diante de um tribunal. Dessa forma, Barbosa emula a estrutura desses dois grandes clássicos em um jogo-tribunal crescente: o jagunço que julga o ladrão, em um tribunal de exceção; a família que se julga, em réplicas de culpas e responsabilizações que levam à inércia; e o público, última instância, é o júri supremo de todas as (in)ações.

Na polifonia estabelecida com Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, Barbosa tematiza o que para Lopes (2012, p. 131) são “[...] imperativos coloniais guardados no inconsciente da história dos brasileiros, na qual se situa o palimpsesto do passado escravocrata do Brasil. Nos rastros dessas linhas, delinea-se a prática do mandonismo, na qual se possibilita a aparição do Jagunço”.

Na crescente tensão da intriga, a impossibilidade de obter o resgate de três bois leva a família a cogitar a troca do Filho Mais Velho, ladrão condenado pelo mandonismo de Zé Galinha, pelo Pai ou pelo Filho Mais Novo. O primeiro para permitir a Zé Galinha uma desforra em seu corpo, o último para arrendar sua mão-de-obra como jagunço, ambas propostas são recusadas após o jogo de culpas e responsabilizações. Por fim, cogita-se a permuta da vida do Filho capturado pelas terras. A Avó, até então defensora ferrenha da inocência e do resgate do neto, regateia sua vida pela manutenção da terra da qual é dona: “A Avó assusta-se com a sugestão. AVÓ. Essa terra é minha. [...] / É minha terra. [...] / Enterrei seu pai foi aqui. Vou ficar é aqui. [...] / A terra é minha, fulejo!” (BARBOSA, 2000, p. 20; 21).

Ao longo das réplicas que esquentam o tribunal familiar, Barbosa não deixa a dimensão do corpo arrefecer, inserindo-a nos detalhes: “FILHO. Mãe é parteira de nome. Todo mundo respeita.” (BARBOSA, 2000, p. 06). E ainda, “Mais silêncio. O Pai, quase em transe, **corre o dedo pelo fio do facão que amolou**” (BARBOSA, 2000, p. 17, **grifo nosso**). Por fim, “PAI. (controlando-se) Está direito. Tome conta da sua mãe... (**descalça as sandálias** e as entrega ao Filho) pegue. Fique para você... (BARBOSA, 2000, p. 18, **grifo nosso**).

Trazer à luz, correr o dedo pelo fio do facão e descalçar os pés denotam um realce dos movimentos e das sensações corporais – um parto, um dedo cortado, os pés esfolados. Esse realce será captado por Assis, em *Gotejo* (2020), e explorado em sua montagem e na preparação do corpo dos atores.

Aqui, é imperativo deter-se em um detalhe. O ofício da personagem Mãe, parteira, é o único mencionado no texto, mais de uma vez, marcando um jogo de vida e morte que remete a uma outra polifonia a ecoar das malhas da dramaturgia barbosiana, mais antiga que os clássicos do Sertão, os clássicos gregos. Como se pode ver no texto:

MÃE. [...] E disseram que se ainda estão fazendo negócio é por prezar a meu ofício de parteira, senão já tinham era matado [...] AVÓ. Vão lá. Há de dar certo (*para o Pai*). Você já trabalhou na São Judas (*para a Mãe*). Não tem um filho dele que você não tenha aparado. A mulher dele só está viva por sua causa. (BARBOSA, 2000, p. 7; 8).

A Mãe, dessa forma, remete à Antígona de Sófocles e seu direito divino de cuidar da morte de seu irmão. Dentre os poucos direitos das mulheres gregas, cabia-lhes trazer à vida e cuidar da morte. Assim como à Antígona, uma lei maior, agora de exceção, impede à Mãe de enterrar o Filho Mais Velho, queimado vivo. Embora ela seja respeitada por trazer as crianças à vida e livrar as parturientes da morte, a personagem Mãe é tão impotente quanto os outros membros familiares. Nesse jogo polifônico, Barbosa dá a *Braseiro* um tom trágico, tornando-a, na perspectiva da personagem Pai, também uma tragédia de destino: “PAI. É meu castigo. Está traçado” (2000, p. 17).

A parteira, entretanto, mais uma vez, amplia a órbita do corpo sempre dilatada da trama barbosiana. Barbosa erige um corpo-barroco, com as ruínas do passado: a mão amputada, os olhos extraídos, a genitália castrada; impregna o presente de rastros: os partos, o dedo cortado, os pés descalços esfolados; e propõe um eterno devir: o público decidiria outra solução que não a inação? Entregaria o Pai? Entregaria o Filho Mais Novo? Entregaria as terras da Avó?

Entre a Mãe parteira, que traz à vida, e o corpo em cinzas de seu Filho Mais Velho, os restos da morte, um rastro de violências intercruza a narrativa barbosiana. O corpo, em estado torturado, de forma epicizada e em tensão, perpassa toda a peça. Em sua tradução fílmica, como veremos, a tensão é abandonada, trazendo a violência para o centro da ação.

### **3 *Braseiro* (2013), o curta-metragem**

Thiago Gomes faz a manutenção do título da peça, *Braseiro*, um dado importante dada a mudança do título para *Gotejo* (2020) na montagem de Marcos de Assis. Dessa maneira, Gomes mantém, de forma clara, a intertextualização com a peça barbosiana. Na peça, não há nenhuma referência direta ao título da obra, depreende-se sua analogia da execução do Filho Mais Velho, queimado, e do abrasamento do clima de um interior do Nordeste. O título *Braseiro*, contudo, talvez seja um segredo revelável, diferente de outros segredos que a peça contém: o malfeito recusado e o roubo praticado.

Não é incomum os títulos de obras literárias trazerem em si alguns dos segredos a serem revelados pelo leitor. Na esteira do que queremos argumentar, *Iracema* (1865), de José de Alencar, é um anagrama para América. O anagrama revela, na fatura do autor, o desejo por traduzir a língua e a cultura daqueles que chupam o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba como o próprio argumenta no prefácio a *Sonhos D’Ouro* (1872). Neste viés, *Braseiro* (2000; 2013), em sua grafia e sonoridade, precisaria de apenas mais uma vogal e uma consoante – “il” – para revelar-se uma metonímia distinta do anagrama alencariano; não mais a parte pelo todo, agora, o todo pela parte. Qual todo e qual parte? América e Brasil. O interior nordestino, assim, amplia-se como espelho das práticas coloniais presentes em toda América.

Tributário da tradição literária sertaneja, como já demonstramos, o título *Braseiro* dialoga com a obra roseana, na qual, para o mesmo termo, há o vocábulo “brasal”. Segundo Castro (1970, p. 46): “Brasal – *Braseiro*: ‘Ajuntava ali brasas grandes, direto no brasal’” (p. 168).<sup>4</sup> O vocábulo “brasal”, na variante roseana, parece iluminar ainda mais o jogo linguístico promovido por Barbosa e mantido por Gomes, bastando a mudança de uma vogal – “a” por “i” – para acender a discussão nacional em torno do drama: Brasil. Nesse viés, *Braseiro* (2000; 2013) é uma polifonia estética, pois, concomitante ao dialogismo presente nas réplicas das personagens, há um não-dito gritante que retoma as veredas abertas por outros autores do Sertão, no teatro, no cinema e no romance brasileiros.

A manutenção do título da peça é dado importante, ainda, frente a uma das mudanças mais relevantes no curta-metragem de Gomes. A personagem Zé Galinha não apenas entra em cena, deixando de ser só uma voz de fundo; ele surge na ação, agora, encarnado como a personagem Zé Seco. No filme longa-metragem *Cidade de Deus* (2002), de Ricardo Meirelles, há duas relevantes personagens, Zé Pequeno e Mané Galinha; embora antagonistas, em princípio, ambos se tornam criminosos famigerados. No mesmo filme, a cena de perseguição inicial a uma galinha tornou-se antológica, essa cena, em muito, lembra a caçada inicial retirada da pena de Barbosa e recriada pela lente de Gomes.

A intertextualidade que se verifica no nome das personagens – Zé Galinha, Zé Pequeno, Mané Galinha – guarda um jogo polifônico que perpassa o romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e chega até o ensaio *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Na trama de Lins, a personagem não se chama Zé Pequeno, mudança realizada para a tradução fílmica, mas Zé Miúdo, uma outra mudança dentro da própria narrativa, pois a princípio seu nome era Inho:

Sim, iria agora chamar-se Miúdo, Zé Miúdo, já que a polícia sabia da existência de um tal de Inho que não poupava as vítimas dos assaltos, que era tido como perigoso desde os tempos de Inferninho. “Mudar de nome: idéia resposta”. Passou a falar que Inho havia morrido (LINS, 1997, p. 198).

Assim, no romance, Inho torna-se Zé Miúdo. No longa-metragem, os nomes mudam, respectivamente, para Dadinho que se torna Zé Pequeno. Um jogo parecido com a peça *Braseiro* e sua tradução no curta-metragem, no qual Zé Galinha tem seu nome mudado para Zé Seco. É assim que o curta de Gomes encontra o longa de Meirelles, e a literatura de Barbosa encontra a de Lins. Onde todos encontram Euclides da Cunha?

Para Zaluar e Alvito (2006), os problemas iniciais de uma favela, em 1900, começam três anos antes, após a campanha de Canudos (terminada em 1º de outubro de 1897), quando o Ministério da Guerra permite aos veteranos da campanha

4 Paginação da 1ª edição de *Grande Sertão*, de 1956.

construírem nos morros do Rio de Janeiro, então Capital Federal. Como é sabido, o nome “Favela” remete a uma planta natural do bioma da caatinga, que nomeava um morro do qual se avistava o Arraial de Canudos, morro da favela.

*Braseiro* (2000; 2013) e *Cidade de Deus* (1997; 2002) remetem, ainda que de maneiras distintas, ao mandonismo da jagunçagem, do coronelismo, da formação de bandos (cangaceiros ou quadrilheiros) e da pauperização do povo sertanejo e do povo negro, acachapados pelo colonialismo.

Entretanto, o curta-metragem *Braseiro* (2013) não se contenta em mudar o nome de Zé Galinha para Zé Seco. O filme traz a personagem à ação com uma mudança problemática e que, acreditamos, empobrece a riqueza da sua construção no texto dramático. No filme, a *backstory* de Zé Seco transforma-se em *flashbacks* que tecem uma narrativa diferente; embora com mais elementos, pasteurizada. A primeira mudança é que Zé Seco não tem a mão amputada, mas ganha uma cicatriz no rosto.

A mão amputada é traduzida para uma “cara lapiada” (Zé Seco surge na tela com uma cicatriz no rosto), parece-nos um recurso pobre, que busca ratificar a maldade da personagem, como a deficiência de *Ricardo III* (1592-93), de Shakespeare. Contudo, mudar a amputação da mão para uma cicatriz no rosto é apelar para um clichê e um clichê que não coaduna com a “tradição” sertaneja para o cangaço e para a jagunçagem. Uma cicatriz é uma medalha para um cangaceiro/jagunço, um rastro da sobrevivência na batalha; quanto a feiura que ela pode remeter, basta lembrarmos dos homens que serravam os dentes em *Grande Sertão* (1956) para parecerem mais bestiais. Uma mão amputada, diferentemente de uma cicatriz na face, é a ruína do corpo, pois infringe ao jagunço uma deficiência. E justo a mão, que empunha as armas, segura o cavalo, incapacitando o antagonista, naquele contexto, para sempre.

É também em torno de Zé Seco, no ímpeto cinematográfico de mostrar e não apenas narrar – ímpeto que quando bem-feito amplia a narrativa –, que o malfeito pedido pelo jagunço ao irmão da personagem Pai, desencadeador do conflito, é revelado. No *flashback*, revela-se o que a peça mantém em segredo, qual o malfeito cometido? Zé Seco assassina, a tiro, uma mulher grávida. Nesse momento, há uma segunda mudança, acentuasse uma diferença em relação ao texto dramático: a grávida assassinada parece relacionar-se a Mãe Parteira do texto dramático, o ofício da Mãe não é mencionado no curta-metragem. Contudo, o assassinato de uma mulher grávida, personagem contingente na trama, pasteuriza a dimensão do corpo trazida pela Mãe parteira.

Nesse sentido, infelizmente, a violência escolhida por Gomes leva ao entretenimento, mas não ao tribunal do público, à reflexão. Uma cicatriz no rosto, o homicídio de uma gestante, a supressão do ofício de parteira da personagem Mãe são escolhas que despotencializam a intriga urdida por Barbosa em *Braseiro* (2000). Gomes distensionava o dialogismo das réplicas entre as personagens, sua câmera filtra o conflito entre a família e Zé Seco e, mesmo o gesto de trazer esta personagem à ação, expondo suas violências, é capaz de levar muitos espectadores ao gozo psicanalítico



do “bandido bom é bandido morto”, em detrimento da reflexão que a manutenção da tensão, dos mistérios da trama e do *decoro* dramaturgicamente propiciariam.

A partir da leitura de Xavier (2007), é possível advogar que *Braseiro* (2013) se aproxima mais de *O Jagunço* (1953), de Victor Lima Barreto, do que da escola de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Explicamos, a apresentação de Zé Seco, vilanizado em sua cicatriz facial e na bestialidade apresentada de seu malfeito – um duplo homicídio cometido contra uma gestante –, assim como sua aparição em tela, cavalcando com seus quatro jagunços; e a tortura do Filho Mais Velho, envolto a arames farpados, remete à personagem Galdino, *O Jagunço* (1953), e a representação maniqueísta dos cavaleiros do Sertão. Para Xavier (2007, p. 164), “[...] resulta que Galdino é mau, por essência, assim como aqueles que o seguem. Não é isto que está expresso em suas faces rudes, bem distintas da expressão mansa de Teodoro? Não é isto que confirma a própria ação de Galdino, que usa da tortura e da violência?”.

A fábula criada por Barbosa remete às ambiguidades presentes nos desejos das personagens, assim como ocorre em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e em *Grande Sertão: Veredas* (1956). Manter o foco-narrativo na família é dar prioridade a essas ambiguidades contidas e não-ditas, ou extrapoladas e verbalizadas nas réplicas. Há um jogo de ambiguidades com relação aos desejos: o Pai deseja entregar-se a Zé Seco ou deseja sobreviver? O Filho Mais Novo deseja tornar-se jagunço ou deseja ser um simples sertanejo? A Mãe deseja a sobrevivência do Mais Velho ou prefere o Mais Novo? E a Avó, prefere o neto ou a terra? A família realmente deseja a salvação do possível ladrão? E o público/leitor o que deseja? É esse jogo que é pasteurizado na mudança de foco-narrativo para Zé Seco e o bando promovido por Gomes (2013).

Contudo, para não dizer que não falamos das flores, há momentos na tradução fílmica de Gomes que redimensionam a narrativa para pontos que a leitura da peça, ou as escolhas para sua montagem, talvez deixem passar despercebidas. Primeiro, no início do curta, a inocência do irmão mais novo, que brinca com um cavaleiro improvisado de madeira. O início opta por construir a intimidade e o elo entre os irmãos. A inocência do Filho Mais Novo é ratificada pela escolha do ator, que parece ser representado ainda mais jovem que a personagem no drama.

O silêncio que entrecorta as réplicas da família também é ampliado na tradução fílmica, iniciando-se o diálogo apenas aos quatro minutos dos vinte e três que tem o curta. A trilha sonora também parece implodir esse silêncio, os murmúrios das rezas soam como uma litania. No *casting*, há três carpideiras.

O final, simbólico, conecta-se ao início da narrativa, o cavaleiro de madeira do Filho Mais Novo surge no pátio da casa, como réplica, como um grande cavalo de madeira, queimando. Embora o final pareça incoerente com as escolhas de exibição da violência, sua simbologia pode representar o fim da inocência do Filho Mais Novo frente à brutalidade perpetrada contra seu irmão. O filme, infelizmente, parece não captar e ampliar a dimensão do corpo presente no texto dramático.

No curta, as carpideiras, suas rezas e litania destacam a simbologia católica presente nas obras. A nomeação das personagens apenas como Avó-Mãe-Pai-Filho intensifica a imagem de família cristalizada pelo cristianismo em Ana-Maria-José-Jesus. As imagens católicas não são estranhas ao texto, evocadas no nome da fazenda, “São Judas” (BARNOSA, 2000, p. 08); e na devoção da Avó, à “Virgem Santíssima” (BARBOSA, 2000, p. 16). Tanto no curta-metragem, *Braseiro* (2013), quanto na montagem cênica, *Gotejo* (2020), há oratórios na cena que ampliam essas referências cristãs-católicas.

É, ainda nesse contexto, que a mudança, em *Zé Seco*, da amputação da mão para uma cicatriz na face, parece suprimir o fato de que a família – Avó, Pai, Mãe, Filhos –, funciona como um corpo, do qual um dos membros será amputado, vingando, assim, a decepção da mão de *Zé Galinha*.

Em *Braseiro* (2013), qual o “transe” dos corpos daquela família? Com certeza, há uma perspectiva distinta da família de *Vidas Secas*, tanto em sua versão romanesca (1938), quanto fílmica (1963), em que Fabiano e Sinha Vitória arrendam a terra dos fazendeiros. Como já aludido, na sinopse da peça, no *site* do dramaturgo, a família é descrita como sitiante; donos da terra, diferenciam-se dos retirantes como a família de Fabiano. O curta-metragem, nesse aspecto, amplia o sentido de sitiante, também, para sitiados, pois ratifica o fato de que a família está cercada ao longo da ação, e mesmo antes, porque o Pai não pode entrar nas terras de *Zé Seco/ Zé Galinha*.

A tradução fílmica pode levar a crer que a ausência que se faz presença de *Zé Galinha*, na peça, seja limitação ou traço característico do gênero dramático, quando, em verdade, ela é estratégica para intensificação da tensão. A escolha por inserir a personagem na ação mostra as possibilidades cinematográficas. Contudo, embora amplie a ação da peça; inscreve o filme nos traços característicos do *western* hollywoodiano, dentre eles, a espetacularização da violência.

#### **4 *Gotejo* (2020), a montagem cênica**

A montagem cênica de *Gotejo* (2020) nasce de uma atividade avaliativa final proposta pela disciplina Metodologias da Encenação, no âmbito da Licenciatura em Teatro, UNEB – *campus VII*. Na atividade, os discentes devem arremeter um elenco, escolher ou escrever um texto dramático e apresentar os trabalhos finais num calendário de mostras didáticas.

Marcos de Assis, guiado pela reflexão sobre o semiárido e sobre a identidade territorial do Piemonte Norte do Itapicuru, reimagina a dramaturgia de Barbosa e a cinematografia de Gomes, não mais por uma via ígnea, mas líquida. Dessa forma, *Braseiro* (2000; 2013) é precisamente rebatizada como *Gotejo* (2020).

Assis retoma a ambivalência existente no inconsciente do sertanejo em sua relação com a água. Essa ambivalência, mistura de medo e desejo, já é percebida por Euclides da Cunha, em *Os Sertões* ([1902] 2019, p. 66), para o qual a seca e

a sede são frutos da má gestão dos recursos hídricos e não de sua inexistência. Comparando a gestão que os romanos fizeram do território de Cartago, solucionando o problema da estiagem, Cunha afirma: “O regime torrencial que ali aparece, intensíssimo em certas quadras, determinando alturas pluviométricas maiores que as de outros países férteis e exuberantes, era, como nos sertões de nosso país, além de inútil, nefasto”.

A água, se mal gestada, é também fonte de medo e apreensão para o sertanejo. A chuva torrencial lava a terra seca, devastando a vegetação. Mesmo as tecnologias elencadas por Cunha para solucionar esse problema e habituar a terra e o homem à presença da água, como cisternas de alvenaria, poços artesianos, armazéns, açudes, cáspios artificiais e alambiques para destilação das águas do Atlântico ([1902] 2019, p. 67), podem transformar-se em fonte de pavor e de tragédia, pois o medo e o risco de afogamento tornam-se maiores para quem pouco lida com as águas.

Ao retomar essa perspectiva pouco explorada do imaginário sertanejo, indo de encontro às propostas de seca e estio, de Barbosa e Gomes, Assis amplia a mirada sobre o Sertão e sobre a luta pelos recursos que levam Zé Galinha/ Zé Seco a reclamar bois, homens e terras. Ao trazer uma diferença para a repetição sobre o imaginário a respeito do Sertão, ao contrapor, a princípio, o frescor do gotejo ao abrasamento do braseiro, Assis descortina a invenção desse “interior do Nordeste”, como defende Albuquerque Jr.:

[...] invenção, pela repetição regular de determinados enunciados, que são tidos como definidores do caráter da região e de seu povo, que falam sua verdade mais interior. Uma espacialidade, pois, que está sujeita ao movimento pendular de destruição/construção, contrariando a imagem de eternidade que sempre se associa ao espaço. [...] Não tomamos os discursos como documento de uma verdade sobre a região, mas como monumentos de sua construção (2011, p. 35).

Assis, a partir de suas próprias vivências sertanejas, reconstrói esse monumento cantado em verso, prosa e ação, apreendendo de Barbosa e de Gomes, principalmente, a dimensão do corpo presente nas obras. A preparação dos atores durou de 06/11/2019 a 16/03/2020, pouco mais de quatro meses. A estreia, ocorrida em 17/03/21, contou com apresentação única, em decorrência do início da pandemia da covid-19 e as necessárias medidas sanitárias adotadas.

Assis captura as ações físicas contidas na trama – a mão decepada, o dedo cortado, os pés esfolados, o parto, o corpo torturado – e nas indicações cênicas de Barbosa para realinhar a preparação dos atores a partir de uma perspectiva do corpo. O corpo e seus afetos são uma constante nas teias da dramaturgia de *Braseiro* (2000):

O garoto segue em direção à porta, mas quando está prestes a sair pára e hesita por um tempo. Vencido, enche-se subitamente de uma absoluta

ferocidade. Pega um dos bancos da casa e, com ele, dá vários golpes no chão, grita. Continua assim, até que o banco quebra e ele senta, exausto (BRASEIRO, 2000, p. 16).

Na didascália, é possível verificar o uso do corpo à exaustão. A partir da ira como afeto, a personagem, encarnada em um ator, movimenta-se, hesita e faz um uso violento de um objeto cênico. O encenador capta a dimensão do corpo da peça e, dessa maneira, cumpre um dos pré-requisitos fundamentais das mostras didáticas pensadas em quaisquer programas de graduação, a aplicação das teorias e práticas adquiridas. Em seu trabalho de direção, Assis aciona o conceito de laboratório, pensado pelo polonês Grotowski, que avançou nos estudos sobre a ação física deixados por Stanislavski. Grotowski, ao pensar o teatro como um laboratório, permitiu que ele se transforma-se em um espaço de experimentação e criação contínuo: “[...] para cada espetáculo, é projetado um espaço novo para os atores e os espectadores” (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 108).

Logo, a princípio, não existem preconcepções para montagem. Existem as infinitas possibilidades e, no decorrer da própria criação contínua, com ações físicas e partituras, delineiam-se as necessidades: elementos cênicos, figurinos, iluminação, sonoplastia. Desse modo, tudo que for posto na investigação laboratorial passa a servir à expressividade e à criação idiossincráticas da obra em surgimento, “[...] a preocupação essencial é encontrar a justa relação espectador/ator para cada tipo de espetáculo e dar corpo à decisão na disposição física.” (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 109).

Esse redimensionamento do corpo para montagem do espetáculo traz o ator – um artista do corpo e encarnação da criatura antropomórfica-estrutural que é a personagem – para o centro da discussão e da formação artística teatral. Nesse viés, o trabalho de Assis propôs um treinamento contínuo das faculdades corporais e dos conceitos e ferramentas próprias do teatro (imaginação, sensações e memória), para que os atores se erigissem no palco como as personagens Avó, Mãe, Pai e Filho.

A família de *Gotejo* (2020), dessa forma, retoma o jogo-tribunal acentuando suas ações de forma a montar, na plateia, o júri último e definitivo. Nesse jogo-tribunal, há uma explosão do íntimo familiar que se estilhaça como íntimo coletivo. Na preparação do ator, o acesso ao íntimo é primeiro pensado pelo russo Stanislavski e sua obra, de 1936, *A preparação do ator*.

Fez-se, em geral, a opção de abordar o íntimo apenas pela via do inconsciente, acessado pelos sintomas, pelos sonhos, pelos chistes e, após Freud, pela psicanálise. Embora essa opção fosse baseada na leitura da obra de Stanislavski, esse embasamento foi um equívoco praticado por grande parte da crítica e da recepção. Traduzida e publicada nos E.U.A., dois anos antes de ser publicada em seu país e idioma original, na Rússia, o que viria a ser aclamado como *Método Stanislavski*

foi apresentado de forma pasteurizada, com a exclusão do trabalho corporal do ator e de suas ações físicas.

Em entrevista, o diretor teatral argentino César Brie chama atenção à corrupção ocorrida na transmissão das teorias do diretor russo e para a importância da adoção do método em sua forma integral. Segue a fala do diretor e dramaturgo em entrevista de março de 2015:

Santillán – Como você viveu essa experiência inicial na Comuna, grupo que entrecruzava a política com o teatro?

Brie – A Comuna era um grupo muito incomum. Publicava uma revista muito bela, “Teatro 70”, mas com o tempo se tornou um pouco sectária. Começou como o Centro Dramático de Buenos Aires, dirigido por Renzo Casali. Depois se chamou Comuna Baires. Casali havia estudado com (William) Layton, discípulo de (Constantin) Stanislavski. Era um dos que divulgaram “O método”, quer dizer, a versão que tinham os Yankis de Stanislavski. Uma visão bastante recortada porque só viram o lado do trabalho emotivo, não o das ações físicas. Isso nos explica (Jerzy) Grotowski. O curioso é que Stanislavski criou seu trabalho observando a um ator, Tomasso Salvini. E você sabe onde triunfou Salvini? No Uruguai e na Argentina. Na Itália não conseguia sobreviver, então partia com a companhia e vinham aqui para ganhar dinheiro. Aqui era aclamado. É muito interessante, não? Como se vão juntando as coisas.

Interessa na entrevista, sobretudo, a explanação sobre a aplicação do método Stanislavski e seu destaque para o triunfo do ator Tomasso Salvini na América Latina. Brie, dessa forma, liga o trabalho corporal do ator, o estudo das ações físicas e sua manifestação exitosa nas artes dramáticas, ao encontro com o público/corpo latino-americano.

É esse corpo, extraído de suas experiências e vivências sertanejas, que Assis constrói a partir da intertextualização operada com a dramaturgia de Barbosa e a câmera de Gomes. Um corpo bras(il)eiro que, poupo a pouco, goteja e inunda a cena. *Braseiro* (2000; 2013) e *Gotejo* (2020), no interessante juntar das coisas, encontram-se na dimensão do corpo, e em sua retomada na reimaginação desse corpo em “um interior do Nordeste”.

Desde a preparação dos atores até à estreia, Assis pôs em cena humidificadores de ar que, paulatinamente, vaporizaram no corpo dos atores o *resfolegar de um garoto* “[...]/ pulmões a reter o ar [...]/ batidas do coração [...]” (BARBOSA, 2000, p. 02), que iniciam o drama de Barbosa e lhe dão o tom. Os vapores a escaldar e a umedecer os corpos retomam a ambiguidade roseana, o corpo de Riobaldo deseja, mas não avança sobre o de Diadorim. Enquanto isso, na sonoplastia, um som incessante de chuva retoma a ambivalência apontada por Euclides da Cunha; entre o medo e o desejo, as águas.

No encerramento da peça, a montagem de Assis opta por outro gesto de diferença. A família, Avó-Mãe-Pai-Filho, não vê mais o subir da fumaça que indica a incineração do corpo vivo do filho, mas o descer do seu corpo nas águas, em um

afogamento imposto por Zé-Galinha e seu bando, arrancado daquela família um membro, como sua mão fora arrancada. O resfolegar, os pulmões a reter o ar, o coração a bater e o corpo se redimensionam na montagem cênica de Assis.

## 5 À guisa de conclusão

Euclides da Cunha define o Sertão como um sumário: “o Sertão de Canudos é um índice sumariando a fisiografia dos sertões do Norte” ([1902] 2019, p. 44). Riobaldo Tatarana, em *Grande Sertão: Veredas* (1956) diz que “o sertão é do tamanho do mundo”. Esse mundo demiúrgico, continuamente tecido por várias mãos; em *Braseiro/Gotejo* e seu “interior do Nordeste”, perpassa as distintas cidades baianas revisitadas a partir dos corpos dos artistas – Feira de Santana, Milagres, Irecê, Senhor do Bonfim, esta última presente no mapeamento euclidiano ainda como Vila Nova da Rainha (CUNHA, [1902] 2019, p. 24), um de seus muitos nomes.

Retomar essa sertanidade a partir do corpo das personagens, seres antropomórficos-estruturais, e sua encarnação no corpo dos atores, é retomar o jogo polifônico com a literatura brasileira sobre o Sertão e sua representação do mandonismo. No jogo intertextual entre as três mídias, o texto dramático, a obra fílmica e a montagem teatral há diferentes formas de imaginar o Sertão, com o traço constante da metabolização do terror no corpo.

A violência da jagunçagem, que oprime a família sitiada, na estrutura pensada pela engenharia do drama barbosiano, corrobora para manutenção da tensão erigida pelas réplicas. O destaque recebido por essa violência na abertura do foco por Gomes, da casa para a caatinga, espetaculariza essa violência, embora no intuito de comover o espectador para aquela realidade capaz de matar a inocência de um menino. Essa violência transformada em afogamento por Assis, ainda que por um átimo, faz o público prender o ar e refletir como se em um tribunal.

Nas três manifestações artísticas, é sobretudo a violência que está posta no banco dos réus. No tribunal do público, é a violência colonial e suas heranças que serão julgadas, nas ações de Zé Galinha/ Zé Seco, no desespero e inércia da família e no nosso olhar, de quem lê, vê, assiste e, por fim, julga.

O corpo ruína trazido por Barbosa, rastreado por Gomes e levantado como investigação de trabalho por Assis é aqui retomado na reflexão sertaneja sobre o abrasamento do estio ou sobre o refrigeração das chuvas sobre nossos corpos e, a partir deles, nossas criações. Diferentemente do determinismo que, a princípio, guiou Euclides da Cunha, pensar a terra, o humano e o contexto sociopolítico que os cerca é pensar como essas relações perpassam nossos corpos, como um intermitente gotejo a vaporizar os braseiros.

## **DRIPPING DOWN ON BRAZILERS: DRAMATURGY, SHORT FILM, STAGE PRODUCTION AND THE BODY DIMENSION.**

**Abstract:** *The present article brings a comparative analysis of the dramatic text *Braseiro* (2000), the homonymous short movie (2013) and the stage production *Gotejo* (2020). Following the intertextuality which crosses the productions and the dialogism present in the replica from the characters, there is a criticism on the dimension of the body in the dramatic text and in the short film, aspect that is taken up in an investigative and pedagogical way in the theatrical production. The body is regarded as a propellant element for important issues to the sertanidade, such as the mandonismo (in terms of theme) and the literary court game (in the structure of the works). For the analysis, classic and contemporary texts about the Sertão were taken into consideration, such as Cunha ([1902] 2019), Lopes (2012) and Albuquerque Jr. (2011). The results of these reflections are the propositions for the resumption of the body as a way to think about Bahia's literature, cinema and theater.*

**Keywords:** *Sertão; Court Game; Body.*

### **Referências**

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BARBOSA, Marcos (2000). *Braseiro*. Disponível em: <https://www.marcosbarbosa.com.br/pecas/braseiro.pdf>. Acesso em 11 jun 2021.

BRIE, Cesar (2015). *Entrevista*. Disponível em: [https://www.clarin.com/teatro/cesar\\_brie-fui-festival\\_brie\\_2015-el\\_galpon\\_de\\_guevara-banfield\\_teatro\\_ensamble-karamazov\\_0\\_Hkkwm5wQe.html](https://www.clarin.com/teatro/cesar_brie-fui-festival_brie_2015-el_galpon_de_guevara-banfield_teatro_ensamble-karamazov_0_Hkkwm5wQe.html). Acesso em 19 jul 2020.

CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

CUNHA, Euclides da (1902). *Os Sertões*. Edição crítica e organização de Walnice Nogueira Galvão. 2ª ed. São Paulo: Ubu editora/ Edições SESC São Paulo, 2019.

FLASZEN, Ludwik. POLLASTRELLI, Carla (Curadoria). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC, 2010.

GOMES, Thiago (2013). *Braseiro* (curta-metragem). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wj-fRLb3ud4>. Acesso em 11 jun 2021.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LOPES, Cássia. A geografia do corpo: travessia pelo Nordeste. In.: \_\_\_\_\_. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 55 – 119.

MENDES, Cleise Furtado. Canudos: a guerra do sem fim: entre drama e história. In.: \_\_\_\_\_. *Dramaturgia, ainda: reconfigurações e rasuras*. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 45 – 54.

XAVIER, Ismail. O cangaceiro, ou o bandido social como espetáculo. In.: \_\_\_\_\_. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 147 – 182.

ZALUAR, A. ALVITO, M. *Um século de favela*. 6<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

Recebido em 29 de setembro de 2021

Aprovado em 04 de novembro de 2021