UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

DUVENNIE RUBIA SOUZA PESSÔA

ESPAÇOS E LUGARES TRANSITÓRIOS EM *ISABEL DO SERTÃO*, DE LUÍS JARDIM E *A BEATA MARIA DO EGITO*, DE RACHEL DE QUEIROZ

Maceió/AL
2019

DUVENNIE RUBIA SOUZA PESSÔA

ESPAÇOS E LUGARES TRANSITÓRIOS EM *ISABEL DO SERTÃO*, DE LUÍS JARDIM E *A BEATA MARIA DO EGITO*, DE RACHEL DE QUEIROZ

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre na área de Estudos Literários, sob orientação da Prof. Dra. Izabel F. O. Brandão, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas.

Maceió/AL
2019

Catalogação na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

P475e Pessôa, Duvennie Rubia Souza.
Espaços e lugares transitórios em Isabel do Sertão, de Luís Jardim e A beata Maria do Egito, de Rachel de Queiroz / Duvennie Rubia Souza Pessôa. – 2020.
200 f. : il.

Orientadora: Izabel F. O. Brandão.
Dissertação (mestrado em Linguística e Literatura) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió, 2019.

Bibliografia: f. 86-90.
Anexo: f. 91-200

1. Jardim, Luís, 1901-1987. 2. Queiroz, Rachel de, 1910-2003. 3. Literatura - Obras dramáticas. 4. Mulheres - Relações de gênero. 5. Feminismo. I. Título.

CDU: 821.134.3(81)-2:396

Para meus/minhas guias espirituais, meu pai Jasiel Pessôa Barbosa (*in memoriam*), minha mãe Rodilce Souza Pessôa e toda a espiritualidade encarnada e desencarnada que contribuiu direta ou indiretamentepara esta conquista.

AGRADECIMENTOS

- A Deus.
- À Espiritualidade maior que está sempre nos ajudando no comando de nossas vidas.
- À minha irmã Kea.
- Aos amigos, amigas, parceiros e parceiras de jornada, em especial a Marcelo Siqueira, Sidney Pratt, Jucy Pessôa, Klebia Sampaio, Julierme Galindo, Adevair Galdino (in memorian), Edilane Ferreira, Jennifer Foster, Suely Foster e David Rodrigo.
- A minha querida orientadora Izabel Brandão que acolheu meu projeto e também me acolheu.

você me abriu ao meio
do jeito mais honesto que existe
de abrir uma alma
e me forçou a escrever
num momento em que eu tinha certeza que nunca mais conseguiria escrever

- obrigada

rupi kaur

RESUMO

O objetivo desta dissertação é estudar o conceito de espaço/lugar em duas obras de literatura dramática *Isabel do Sertão* (1959), do pernambucano Luís Jardim (1901-1987), e *A beata Maria do Egito* (1958), da cearense Rachel de Queiroz. O trabalho está dividido em quatro capítulos que seguem os seus respectivos nomes na abordagem teatral: o primeiro (Prólogo/Entremez) faz uma breve introdução da história do teatro no Brasil, seguida de exemplos de como autores brasileiros canônicos descrevem a região do semiárido à época da publicação das peças que compõem o corpus desta dissertação. O capítulo seguinte (Primeiro Ato) apresenta a forma como Jardim e Queiroz referem-se às regiões da caatinga e do cerrado em suas histórias. Essa discussão (Segundo Ato) é seguida por aspectos interdisciplinares da ecocrítica (GIFFORD, 2009), e do feminismo (ORTNER, 2017; BRANDÃO, 2003). O conceito de espaço/lugar (Terceiro Ato) é também visto de acordo com as noções de heterotopia de Foucault (2009) e de não-lugar de Augé (1994), ao lado de desdobramentos feministas (BRANDÃO, 2011a) acerca do tema de forma a apresentar leituras possíveis do cenário onde as personagens criadas por Jardim e por Queiroz vagam em busca de uma identidade que dê um sentido às suas vidas. Autor e autora têm visões diferentes do semiárido, mas suas personagens principais são mulheres conscientes de seus direitos como seres humanos e lutam por esse espaço/lugar numa sociedade patriarcal que tenta sempre submetê-las aos ditames machistas. Ambas encontram força interior e criam lugares de afeto onde antes haviam apenas não-lugares: a estrada se torna a casa de Isabel e o corpo de Maria, aprisionado numa cela, é seu refúgio.

Palavras-chave: Literatura Dramática. Espaço/Lugar. Questões de gênero. Luís Jardim. Rachel de Queiroz.

ABSTRACT

The aim of this MA Thesis is to analyze the notion of place/space in two drama texts: *Isabel do Sertão* (1959), by Luís Jardim (1901-1987), from Pernambuco, and *A beata Maria do Egito* (1958), Rachel de Queiroz, from Ceará, in in the Northeast of Brazil. The work is divided into four chapters following the theatrical jargon: the first one (Prologue) introduces a brief history of theatrical art in Brazil, followed by examples of how canonical writers in Brazilian Literature describe the semiarid region at the time of publication of the plays that compose the *corpus* of this thesis. Next chapter (First Act) presents the way that Jardim and Queiroz refer to the *caatinga* and savanna (*cerrado)* regions in their stories. This discussion follows interdisciplinary aspects of ecocriticism (GIFFORD, 2009), and feminism (ORTNER, 2017; BRANDÃO, 2003). The notion of space/place is also seen according to the Foucaultian concept of heterotopia (2009), alongside Augé's notion of non-place (1994), and other feminist developments (BRANDÃO, 2011a) on the theme so as to present possible readings of the scenery where the characters created by Jardim and Queiroz wander in search of an identity that would save their lives from meaninglessness. Jardim and Queiroz have different points of view about the semiarid area, but both build protagonists who are aware of their rights as human beings, always fighting for their places/spaces in a patriarchal society that tries to submit both to sexist rules. The two women find strength inside themselves to deal with this challenge, they develop affection places where previously they only have non-places: the road becomes Isabel's house and Maria's body, locked in a jail, is her shelter.

Key words: Dramatic Literature. Space/Place. Gender Considerations. Luís Jardim. Rachel de Queiroz.

SUMÁRIO

1 PRÓLOGO/ENTREMEZ[1]

A presente dissertação aborda a categoria lugar/espaço em duas obras teatrais publicadas na década de 1950, no Brasil: *Isabel do Sertão* (1959), de Luís Jardim (1901-1987), vencedora do Prêmio Cláudio de Souza de Teatro da Academia Brasileira de Letras de 1958 (JARDIM, 1981, p. ii), e *A beata Maria do Egito* (1958), de Rachel de Queiroz, vencedora do Prêmio de Teatro do Instituto Nacional do Livro e dos Prêmios Paula Brito e Roberto Gomes, em 1957 (QUEIROZ, 1979, p. 8).

As obras supracitadas foram escolhidas para compor o *corpus* não apenas por trazerem temáticas que me são caras e darem vida a mulheres guerreiras como Isabel, retirante da seca nordestina e Maria, beata fiel à sua crença, apesar do machismo e do patriarcalismo imperantes em suas épocas, mas porque foram, de certa forma, esquecidas pelos estudos acadêmicos de literatura dramática e não configuram como foco de nenhuma pesquisa até o momento, muito embora tanto o autor como a autora tenham recebido prêmios diversas vezes durante suas carreiras e suas obras tenham sido objeto de críticas realizadas por escritores e intelectuais renomados como Aurélio Buarque de Holanda, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Carlos Drummond de Andrade, Monteiro Lobato e Manuel Bandeira (JARDIM, 1981). Além do mais, é necessário registrar que os estudos ecocríticos, de grande interesse na contemporaneidade, ainda não focalizaram a literatura dramática, muito embora existam diversos textos teatrais impregnados com os mais variados tipos de discussões sobre o meio ambiente, como bem ressalta Terry Gifford (2009):

> [...] Quando Buell dá alguma atenção à forma como o teatro explora a relação entre texto e meio ambiente, ele chama a atenção para essa enorme lacuna nos estudos ecocríticos. Citando *An Enemy of the People* ("Um inimigo do povo", 1882), de Ibsen, como o primeiro exemplo de um eco-drama, Buell discute sucintamente *A Dance of the Forests* ("Uma dança das florestas", 1960), de Woyle Soyinka, e *Dream of Monkey Mountain* ("Sonho da montanha do macaco", 1971), de Derek Walcott. Os/As ecocríticos/as britânicos/as ainda precisam voltar sua atenção para textos como as peças organizadas por Ted Hughes, em Sacred Earth Dramas ("Dramas da terra sagrada", Faber [1993]), o rádio-drama Not Not Not Not Not Enough Oxygen ("Sem sem sem sem sem oxigênio suficiente", 1993), de Caryl Churchill, Savages ("Selvagens", 1974), de Christopher Hampton e Arcadia (Faber, 1993), de Tom Stoppard, para listar apenas uma tese de doutorado não escrita (GIFFORD, 2009, p. 247-248).

---

[1] Termo espanhol para *intermédio*. Peça curta cômica, no decorrer de uma festa ou entre atos de uma tragédia ou de uma comédia, onde se representam as personagens do povo: Lope de Rueda, Benavente, Cervantes e Calderón foram mestres do gênero (PAVIS, 2011, p. 129).

Além da tese de doutorado de Angela Harumi Tamaru, publicada em 2004[2], não localizei nenhum outro trabalho acadêmico em nível de pós-graduação que tenha colocado a beata de Queiroz no foco da pesquisa acadêmica. Em seu trabalho, Tamaru (2004) disserta sobre como Rachel de Queiroz constrói a mulher nordestina em suas diversas obras literárias, ressaltando que a autora:

> [...] lamenta as figurações de mulheres feitas pelos homens, comentando sobre os escritores com tendência a estereotiparem as personagens femininas em boas ou más, fiéis ou infiéis e assim por diante. Resumindo-se em esposas ou prostitutas, elas não eram complexas na literatura. Se a heroína ousasse variar de amor, trair o prometido, era imediatamente castigada pelo autor, que não lhe consentia liberdade para tais assomos sem a devida punição [...] (TAMARU, 2004, p. 35).

Tamaru (2004) expõe algumas colocações feitas por Queiroz na crônica *A imagem feminina*[3] e abre a discussão sobre a tão propagada fragilidade do sexo feminino, defendendo que, ironicamente, sempre foi a mulher a mais forte porque "[...] agüenta a família e os seus problemas, a criação dos filhos, a economia doméstica e, atualmente, sua própria profissão [...]" (TAMARU, 2004, p. 37). A autora observa que é a figura da mulher quem "[...] aciona a ficção [...] situada diante de três dramas: a seca, o cangaço e o fanatismo [...]" (TAMARU, 2004, p. 11) e que seus romances e obra teatral trazem "[...] personagens femininas fortes e transgressoras das ordens vigentes, seja a predominância do patriarcalismo no sertão nordestino, seja a vigência da moral e virtude cristãs [...]" (TAMARU, 2004, p. 12). Suas personagens femininas se negam a viver o destino premeditado para o sexo feminino, o de ser mãe e esposa, e desafiam o sistema patriarcal.

Por outro lado, não encontrei trabalhos que façam menção à obra dramática de Luís Jardim, apenas um artigo acadêmico que analisa o poético em sua literatura, mostrando que a poesia se instaura em sua obra sempre em consonância com o tema, numa prosa ritmada que forma verdadeiros poemas e que a simetria da estrutura poética da prosa assume tal valor afetivo que pode ser apontada como um traço estilístico jardiniano (CHERUBIM, 1988). Visto isso, o trabalho aqui apresentado visa reparar essa lacuna nos estudos sobre a produção dramatúrgica no país, para a ampliação do alcance das pesquisas sobre obras teatrais no ambiente da literatura e valorização dessas obras dramáticas que contribuíram para a

---

[2] *A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*. Angela Harumi Tamaru. Campinas, SP: [s.n.], 2004.
[3] *A imagem feminina* in Estado de São Paulo, 3 jun. 2000.

formação da dramaturgia brasileira tanto no que se refere à estética teatral quanto à construção de personagens icônicas do quilate de *Medéia*, de Eurípedes, *Hamlet*, de William Shakespeare; de *Godot*, de Samuel Beckett; das dezenas de mulheres criadas por Nelson Rodrigues; do divertido *Chicó*, de Ariano Suassuna; do *Zé-do-Burro*, de Dias Gomes; das personagens excêntricas de Plínio Marcos e de *Chiquinha Gonzaga*, de Maria Adelaide Amaral.

A personagem de textos teatrais não se mostra ao leitor ou à leitora através de descrições típicas de narrativas de romances, contos e outros gêneros narrativos, mas, por meio das suas falas e/ou mediante as didascálias, também conhecidas como rubricas ou indicação cênica.[4] Assim, são poucas as referências objetivas ao temperamento, personalidade, pensamentos e desejos de cada uma das criaturas de uma obra dramática.

Jardim e Queiroz nasceram em pequenas cidades do interior nordestino: ele, no município de Garanhuns em Pernambuco, ela, em Fortaleza, na capital do Ceará. Ainda jovens saíram de suas terras de nascimento: ele para fugir da guerra política que se abatera sobre sua família, e ela, da seca. Não eram miseráveis, tampouco abastados. Ambos, em idade madura e com suas respectivas carreiras artísticas já firmadas, estabeleceram residência na capital do país, Rio de Janeiro, ele com 36, ela com 29 anos. Artistas que enfrentaram as vicissitudes da vida para conquistar um lugar ao sol com histórias recheadas de obstáculos, geraram obras que também têm muito em comum. Jardim venceu várias doenças na infância (reumatismo, febre paratífica, bronquite e começo de beribéri) e, na adolescência, aos dezessete anos de idade, o medo de enfrentar o mundo sozinho, partindo para o Recife/PE para escapar à matança gerada por desentendimentos políticos entre seus familiares e a família Brasileiro.[5]

Devido às doenças, mal pôde frequentar a escola e por essa razão, Luís Jardim considerava-se autodidata. Nas palestras que proferia, costumava afirmar que era possível aprender com “os professores mudos, os livros”:

---

[4] Instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático (PAVIS, 2011, p. 96).

[5] Tragédia que ficou conhecida como Hecatombe: “Em 1917, o capitão Francisco Sales Vila Nova matou a tiros o deputado Júlio Brasileiro, representante do município na Assembleia Legislativa do Estado. O capitão Vila Nova, anteriormente, fora ameaçado e depois humilhado por Júlio e seus aliados por questões políticas e mal-entendidos o que culminou com o assassinato do capitão e de várias pessoas das famílias Miranda e Jardim a mando da viúva do deputado, Ana Duperron”. BARBOSA, Virgínia. Luís Jardim. Pesquisa Escolar Online. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: < http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=803%3Aluis-jardim&catid=47%3Aletra-l&Itemid=1>. Acesso em: 15 dez. 2018.

> Devo dizer isso não com orgulho, porque quando faço palestra para crianças em particular, saliento esse fato, e a circunstância de não ter professor de uma maneira regular através do tempo não implica em que não se aprenda alguma coisa, porque há os professores mudos que estão à disposição de todos, isto é, os livros (DANTAS, 1989, p. 111).

Luís Jardim estabeleceu residência no Rio de Janeiro, em 1936, para nunca mais voltar ao interior pernambucano, mas todos os seus contos, romances, novelas e texto teatral fazem referência às experiências vividas no interior do agreste pernambucano, em especial, no Sítio do Padrinho Júlio, do avô Papai Teotônio e na fazenda Mulungu de seu pai, o professor Manoel Jardim, onde costumava passar as férias (REINAUX, 1991). Nenhum conto, romance ou novela sua ilustra a vida na cidade grande, onde viveu cerca de cinquenta anos. Suas personagens existem no seu passado, nos quinze anos que viveu entre a casa de seus pais, na cidade de Garanhuns, e os sítios, brincando sempre com árvores e bichos (PESSÔA, 2016).

Rachel de Queiroz não só sobreviveu à seca de 1915, como também enfrentou o patriarcalismo e a mentalidade machista da época que não admitiam a capacidade intelectual de uma mulher. Em 1917, para esquecer os horrores da catástrofe, Queiroz migrou com a família para o Rio de Janeiro, mudando-se em seguida para Belém do Pará. Em 1919 retornou para Fortaleza e após diplomar-se, passou a colaborar com o jornal *O Ceará* de onde se tornou redatora efetiva. No final da década de 1930, com então 20 anos de idade, publicou seu primeiro romance, projetando-se na vida literária brasileira com *O Quinze*, obra "profundamente realista na sua dramática exposição da luta de um povo contra a miséria e a seca" (QUEIROZ, 1979, p. 7). Em 1953 decide escrever para o teatro e publica sua primeira obra no gênero, *Lampião*. Queiroz foi a primeira mulher escritora a integrar a Academia Brasileira de Letras, tomando posse em 1977 (QUEIROZ, 1979, p. 9).

É importante registar que, quando Luís Jardim e Rachel de Queiroz arvoraram-se pelas veredas teatrais na década de 1950, após já terem constituído extensa e reconhecida carreira em solo brasileiro, o mundo encontrava-se mergulhado em plena Guerra Fria e o Brasil, marcado por profundo patriarcalismo, testemunhava o prelúdio do nascimento de uma linguagem teatral marcadamente nacional após o Golpe de 1945. Em suas obras, o escritor pernambucano e a escritora cearense trazem mulheres fortes protagonizando histórias de luta incessante por ideais fundadores de suas existências. Ambas estão apartadas de seus lugares de origem por forças superiores: em Jardim, o pai obriga a família a retirar-se da terra para fugir da seca e em Queiroz, a beata está em romaria para apoiar o Padre Cícero do Juazeiro por livre e espontânea vontade, obedecendo única e

exclusivamente ao seu imperioso desejo religioso mais íntimo.

As duas obras em foco, irmãs no gênero, no local e década de nascimento, mas com destinos tão diversos (uma fora totalmente esquecida pela crítica, enquanto a outra chegou até a ser televisionada), estão agora reunidas nesta dissertação que objetiva compreender um pouco da construção de seus espaços geopolíticos, de gênero, físico-literários, simbólicos e psicológicos.

Antes de debruçar-me sobre o objeto propriamente dito, considero importante compreender que as primeiras vivências teatrais no Brasil aconteceram através dos jesuítas, com o intuito claro e explícito de catequisar os índios, convertê-los à religião católica e salvá-los do estado de "selvageria" em que se encontravam quando da chegada dos portugueses à *terra brasilis*, em 1500. O Padre Anchieta (1530-1597), "Apóstolo do Brasil", dedicou-se à escrita de autos que retratavam os milagres dos séculos XIII e XIV e estigmatizavam os costumes das populações indígenas "à luz do bem e da moral cristãos" (MAGALDI, 2004, p. 16-18). Após longo período de massacre à cultura indígena, através do teatro, o Brasil testemunhou dois séculos e meio de vazio cênico que, segundo Sábato Magaldi, podem ter acontecido devido

> [...] às novas condições sociais do país, não cabendo nos centros povoados o teatro catequético dos jesuítas; e os nativos e portugueses precisaram enfrentar os invasores de França e Holanda, modificando-se o panorama calmo e construtivo, propício ao desenvolvimento artístico (MAGALDI, 2004, p. 27).

O teatro no Brasil ganhou um certo fôlego quando surgiram as chamadas "Casas de Óperas", na segunda metade do século XVIII, construídas para exibições regulares com elencos "[...] mais ou menos fixos, com certa constância no trabalho [...]" (MAGALDI, 2004, p. 27). No entanto, as condições sociais brasileiras ainda não eram tão favoráveis para o pleno desenvolvimento da arte teatral, "será necessária a Independência política, ocorrida em 1822, para que o país, assumindo a responsabilidade de sua missão histórica, plasme também o seu teatro [...] cujo passado era marasmo e não presença viva e importuna [...]" (MAGALDI, 2004, p.33), ou seja, era preciso, na verdade, "formar e não reformar" o teatro brasileiro diferente do que acontecia na Europa, cujos intelectuais já se opunham energicamente a uma tradição e buscavam "[...] sacudir o jugo asfixiante do passado [...]" (MAGALDI, 2004, p. 35).

Em março de 1838, subiu ao palco a primeira tragédia escrita por um brasileiro, a peça *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães (MAGALDI,

2004). No mesmo ano e através da mesma companhia teatral, Luís Carlos Martins Pena (1815-1848) inaugurou a nossa comédia de costumes com a estreia de *O Juiz de Paz na Roça* (MAGALDI, 2004) e, em sua vasta obra, seguiu expondo as disparidades da vida social brasileira, opondo a metrópole civilizada à província:

> Numerosos traços da comédia de Martins Pena reaparecem nos sucessores, conservando o seu eco e as qualidades mais autênticas. [...] Prosseguirá, em toda a dramaturgia subsequente, o vezo da sátira política e da crítica à sociedade e à administração, com o elogio implícito ou explícito dos bons costumes e da sadia moral, tanto na vida privada como nos negócios públicos. No repúdio aos erros, nas diversas esferas do país, a comédia de Martins Pena pode ser considerada uma escola de ética, antecipando esse papel que o teatro assumirá, conscientemente mais tarde. Uma bonomia e uma tolerância, feitas de profunda compreensão, adoçam o propósito moralizador, e lançam, no teatro, as raízes efetivas do nosso espírito democrático (MAGALDI, 2004, p. 61-62).

A virada do século XIX para o XX trouxe novos nomes à cena teatral, como Artur Azevedo (1855-1908), que, segundo Magaldi (2004), encerrou um ciclo de produção de teatro iniciado com Martins Pena e combateu, com afinco, a invasão da "bambochata e [d]a paródia que invadiam o palco" (MAGALDI, 2004, p. 153).

O público brasileiro do século XIX não valorizava as representações de textos de autoria nacional, preferia, como ainda hoje prefere, as montagens de peças estrangeiras. As plateias queriam apenas o gênero ligeiro: "a opereta, o cancã, a ópera-bufa – tudo o que fazia a delícia da vida noturna parisiense – nacionalizou-se de imediato num Rio ávido de alegria e boemia" (MAGALDI, 2004, p. 152), e não fosse o trabalho incessante e abnegado das pessoas de teatro da época, o drama e a comédia teriam, realmente, desaparecido da cena carioca.

É relevante assinalar que nesse período, o Rio de Janeiro, capital do país, assim como outras cidades da América Latina, passava por um processo de urbanização que buscava copiar o modo europeu de existir, em especial o parisiense, importando e valorizando costumes e hábitos da *Bélle Époque*[6], o que incluía os Estados Nacionais, industrialização, avanços científicos, expansão urbana, movimentos de massa, mercado mundial capitalista e uma visão mais cultural dentro dos processos sociais, ou seja, das artes e seus desdobramentos (NEGREIROS, 2016).

Observo que a costura da história da dramaturgia nacional, realizada por Sábato

---

[6] Período entre o final do século XIX e as décadas iniciais do século XX. No Brasil, em especial, na produção artística da cidade do Rio de Janeiro (NEGREIROS, 2016, p. 9).

Magaldi (2004) e outros estudiosos, é realizada quase que exclusivamente através de obras de dramaturgos homens, deixando de lado obras como *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* (1948) de Clarice Lispector, *Fala baixo, senão eu grito* (1969) e *Lua nua* (1990) de Leilah Assumpção, *A empresa, O rato no muro, O visitante, Auto da barca de Camiri, As aves da noite, O novo sistema, O verdugo* e *A morte do patriarca* (1967 a 1969) de Hilda Hilst entre outras. Ou seja, tal ausência de nomes de mulheres não significa que não existam peças teatrais de autoria feminina, mas que, simplesmente, suas obras ainda não aparecem nos levantamentos realizados por homens de teatro, muito embora, desde o século XVIII, se tenha o registro de cerca de cinquenta e quatro dramaturgas brasileiras e portuguesas atuantes no Brasil:

> Uma parcela considerável dos estudos 'arqueológicos' realizados pela crítica feminista anglo-americana nos últimos vinte anos tem se empenhado também em concretizar a urgente e árdua tarefa de tornar visível (e audível) o papel desempenhado pelas mulheres na história das artes além da literatura, tal empenho vem contribuindo não só para recuperar uma parte das inúmeras vozes emudecidas pela historiografia oficial, mas também para mostrar que a organização social da produção artística tem excluído sistematicamente através dos séculos a participação das mulheres (WOLFF apud SOUTO-MAIOR, 2001, p. 15).

É imprescindível sublinhar que as escolhas realizadas por Magaldi, para contar a história do teatro brasileiro, infelizmente, mantêm e propagam o apagamento das dramaturgas. Seu olhar permanece preso aos padrões propostos pelos cânones literários, enaltecendo e evidenciando as obras dos autores homens, em detrimento das obras escritas por mulheres. E isso confirma claramente o que Simone de Beauvoir deixou explícito em sua obra: que "[...] as mulheres são, de fato, definidas e tratadas como um segundo sexo por uma sociedade patriarcal cuja estrutura entraria em colapso se esses valores fossem genuinamente destruídos" (BEAUVOIR, 1976, p. 3).

E nomes como os de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Josefina Álvares de Azevedo (1851-?), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), autoras de *Festa de São João, O voto feminino* e *A herança*, respectivamente; Ana Aurora do Amaral Lisboa (1860-1951), Julieta de Mello Monteiro (1863-1928) e Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), "[...] senão nossa primeira dramaturga, a pioneira cuja obra marca de modo significativo o florescimento de uma tradição dramatúrgica feminina no Brasil, hoje registrada como uma obra de qualidade no conjunto da nossa produção literária" (SOUTO-MAIOR, 2001, p. 163) são, finalmente, resgatados do silêncio imposto pela cultura patriarcal dominante (SOUTO-

MAIOR, 2001).

Felizmente pesquisas como as de Valéria Souto-Maior (2001) trazem à tona dezenas de nomes femininos da história dramática brasileira entre o final do século XVIII e início do XX, além de estudar a obra teatral de dramaturgas como Josefina Álvares de Azevedo que, segundo Souto-Maior, "[...] torna possível conhecer os momentos iniciais do processo de elaboração de uma tradição dramatúrgica feminina brasileira [...]" (SOUTO-MAIOR, 2001, p. 29) e Maria de Lourdes Nunes Ramalho (1923-2019) que leva "[...] na bagagem a proposta de recriar no palco o universo nordestino, valorizando sua herança cultural" (RAMALHO, 2011, p. 14).

Por essa razão compreendo que publicações como *Entre/linhas e máscaras: a formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX* (2011) e *Índice de dramaturgas brasileiras do século* XIX (1996), de Valéria Andrade Souto-Maior, e *Teatro [quase completo] de Lourdes Ramalho* (2011), organizado por Valéria Andrade Souto-Maior e Diógenes Maciel, cuja introdução traz um breve histórico da literatura dramática nacional, *Teatro brasileiro: ideias de uma história* (2012), de Rosângela Patriota e Jacó Guinsburg, e *A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos* (2005) e *Formulações estéticas e tentativas de modernização: a crise do drama brasileiro* (2011), de Elen de Medeiros e *A mulher e o teatro brasileiro do século XX* (2008), de Ana Lucia Vieira de Andrade e Ana Maria de B. Carvalho Edelweiss são salutares na luta pelo espaço da mulher em toda as áreas da vida em sociedade. Acredito que através desses investimentos em antologias e livros que recontem a história do país do ponto de vista da mulher é possível preencher lacunas como as deixadas por Magaldi e outros teóricos canônicos, não só nos estudos da dramaturgia nacional, mas na mundial também.[7]

Lembrando que as questões de gênero também ainda dão o tom da recepção, como afirma Sue-Ellen Case em seu livro *Feminism and Theatre* (1988): "[...] a reação da crítica tradicional a textos teatrais escritos por mulheres continua revelando que ainda está profundamente assentada numa avaliação baseada no gênero [...]"(CASE, 1988, p. 19)[8]. Para compreender melhor essa engrenagem, é preciso lembrar que "[...] a autoridade da crítica patriarcal/canônica admite que a autoridade literária é um modo de autoridade

[7] Em Alagoas, Ronaldo de Andrade e Izabel Brandão organizaram o livro *O teatro e Linda Mascarenhas* (2011a) em que trata do teatro amador no estado e exploram a conexão relativa desse teatro com a atriz e também dramaturga (1895-1991), imprescindível na história da dramaturgia alagoana.

[8] "[...] the mainstream critical response to plays written by women continues to reveal deepseated gender basis [...]" (CASE, 1988, p.19, minha tradução).

social e que o valor literário [de uma obra] nunca está separado da ideologia [...]"(DOLAN, 2012, p. 31)[9] e que todas as manifestações artísticas trazem em seu cerne um ato político.

Com o advento da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o Brasil caiu em isolamento cultural e, sem poder mais receber artistas/espetáculos franceses, italianos e portugueses realizando temporadas que alcançavam grande repercussão, precisou procurar seu próprio caminho artístico (MAGALDI, 2004).

Na Semana de 22, artistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Villa Lobos e Anita Malfati reuniram-se e expuseram suas obras e as de outras/os artistas num protesto coletivo contra o "[...] academicismo e a acomodação [...]" (MAGALDI, 2004, p. 195). Todas as artes (literatura, música, pintura etc.) receberam o influxo renovador de vanguardas europeias, como o Futurismo e o Cubismo, exceto o teatro, única manifestação artística ausente da semana que instituiu/impulsionou o Modernismo no Brasil. O fato de o teatro ter-se mantido afastado dessa inquietação, provavelmente, foi resultado da inevitável exigência de um "[...] trabalho coletivo, no espetáculo, com o concurso obrigatório de autor, intérprete e público [...]" (MAGALDI, 2004, p. 195), além do que,

> [...] não seria verossímil que a prática de uma comédia sentimental, muitas vezes rasteira e padronizada nos efeitos a alcançar sobre a platéia [...] se sensibilizasse com a audácia de uma [...] poesia, [por exemplo], que expunha ao ridículo a preocupação formalista da rima rica (MAGALDI, 2004, p. 195).

Somente em 1943, o Brasil assistiu a uma incorporação dos "modernos padrões de ficção à dramaturgia contemporânea" (MAGALDI, 2004, p. 218) com a estreia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, que oxigenou a produção nacional e abriu novas possibilidades tanto no que se refere à escrita teatral quanto à encenação.

Após um certo período de brilho, o teatro brasileiro entrou num processo de esvaziamento de plateias que se estende até os dias atuais, e se viu entrincheirado entre voltar para a importação de espetáculos ou manter-se fiel à produção local. Mas o teatro no Brasil redescobriu-se e não quis mais ser apenas uma opção de lazer para a burguesia:

> [...] as companhias caprichavam em bonitos espetáculos, aliciando espectadores da classe abastada, até então arredios ao malvestido teatro existente. [...] Acontece que a parte melhor da nova geração aliou aos

[9] "[...] the critique of patriarcal/canonical authority assumes that literaray authority is a mode of social authority and that literary value is inseparable from ideology [...]" (DOLAN, 2012, p. 31, minha tradução).

> objetivos artísticos uma consciência ideológica: não era mais possível promover apenas o entretenimento de uma plateia ociosa, que busca no teatro a digestão agradável do jantar (MAGALDI, 2004, p. 215-216).

E as companhias, então, dividiram-se entre fazer um teatro puramente comercial ou dedicar-se ao social sem demagogias, sectarismos e/ou empobrecimentos estéticos (MAGALDI, 2004). Cerca de dez anos depois de *Vestido de Noiva*, mais precisamente em 1955, seguindo na vertente do teatro mais engajado com as discussões sociais, surgiu Jorge Andrade com *A Moratória*, incorporando temáticas rurais ao repertório nacional e vislumbrando sempre a possibilidade de um mundo melhor (MAGALDI, 2004, p. 231). A temática católica veio se incorporar ao teatro através de Ariano Suassuna, no final da década de 1950, aliando "o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal" (MAGALDI, 2004, p. 237). Nelson Rodrigues, Jorge Andrade e Ariano Suassuna, com seu teatro católico, foram os dramaturgos que, de fato, contribuíram de forma mais efetiva e continuada com a dramaturgia brasileira contemporânea.

Até o período da década de 1950, o Brasil caminhava num processo de autodescoberta e construção das bases de sua literatura dramática. Autores e autoras buscavam o jeito brasileiro de escrever teatro e ainda testavam possibilidades temáticas, estéticas e de linguagem. É nesse contexto que Luís Jardim, escritor pernambucano do agreste meridional nordestino, publica sua única peça teatral, *Isabel do Sertão* (1959), e Rachel de Queiroz (1910-2003), cearense que ainda jovem ingressou na carreira literária num tempo em que as letras eram dominadas por homens brancos de classe abastada, lança *A beata Maria do Egito* (1958), encenada em 1959.

A obra de Jardim conta a saga de Isabel e sua família depois de abandonarem a fazenda Mulungu e começarem a atravessar o sertão a pé para alcançarem as terras do brejo e sobreviverem à seca. Para Isabel tal ordem de seu pai é uma covardia e não teria sido tomada se ela estivesse à frente do clã. A moça, durante a difícil caminhada, cheia de desafios, problemas e dores, entre eles a fome, a sede e o assédio sexual, ingere uma porção de uma raiz mortal consciente de que assim, encontraria uma maneira de nunca abandonar sua terra. O que de fato acontece ao final da história quando falece nos braços do seu noivo de seca.

A beata de Queiroz também encara os desafios de uma longa estrada, porém em romaria, sempre em direção ao Juazeiro do Norte para levar reforços ao seu venerado Padre Cícero. Maria conta sempre com a bondade alheia e a fé inabalável em seu Deus para

sobreviver e cumprir com sua missão, mesmo depois de ser detida por ordens do governo do Estado e se tornar refém dos desejos do tenente responsável por sua prisão. Ao final, Maria consegue tanto sair da prisão quanto se libertar das garras do tenente.

Isabel do Sertão e *A beata Maria do* Egito são as duas obras que compõem o corpus de análise desta dissertação, a qual divido em quatro capítulos, sendo três deles denominados atos, numa alusão clara e explícita à estrutura dos dois textos que proponho estudar e que estão divididos em três atos.

No Primeiro Ato: Estradas sertanejas, ilustro como a literatura brasileira, dramática ou não, enxergava o sertão nordestino, esboçando um contraponto com a forma como Jardim e Queiroz referem-se à região do semiárido brasileiro em suas histórias, agregando tópicos de ecocrítica trabalhados por Terry Gifford (2009), Sherry Ortner (2017) e Izabel Brandão (2003).

No capítulo seguinte, intitulado Segundo Ato: Espaços de ruptura e fragmentos de lugar, destaco lugares que O autor e a autora escolheram para tecer suas histórias, enfocando em especial os estudos de gênero, o feminismo e a liberdade permitida pela interdisciplinaridade. Entre os teóricos e as teóricas aos/às quais recorro estão Pâmela Stocker (2016), Izabel Brandão (2015) e Sherry Ortner (2017).

No quarto capítulo, nomeado Terceiro Ato: Heterotopias, utilizo a teoria do não-lugar de Marc Augé (1994), o conceito de heterotopias de Michel Foucault (2009) e as reflexões de Izabel Brandão (2011a) acerca do espaço para iluminar a tessitura das obras em foco.

2 PRIMEIRO ATO: ESTRADAS SERTANEJAS

A região do semiárido do nordeste do Brasil, no início do século XX, em especial no período que precede, em poucos anos, a publicação das obras que compõem o *corpus* em análise, não fulgurava na literatura brasileira como um lugar de belezas. Os ecossistemas da Caatinga e do Cerrado apareciam sempre como locais inóspitos, secos e sem vida. Trago à baila algumas citações para ilustrar como o sertão nordestino e os seres humanos que nele viviam eram descritos nas obras da literatura brasileira como, por exemplo, no livro *Vidas Secas* (2003), cuja história o escritor Graciliano Ramos inicia dizendo: "Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes [...] A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala (RAMOS, 2003, p. 9). E prossegue evidenciando a seca e o ambiente mórbido que a família de Fabiano e Sinhá Vitória precisam vencer para alcançar as terras de mata verde:

> A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos [...] (RAMOS,2003, p. 10).
> .....
> ...
> [...] esqueceriam a catinga onde havia montes baixos, cascalhos, rios secos, espinho, urubus, bichos morrendo, gente morrendo. Não voltariam nunca mais, resistiriam à saudade que ataca os sertanejos na mata. Então eles eram bois para morrer tristes por falta de espinhos? Fixar-se-iam muito longe [...] (RAMOS, 2003 p. 123).

A visão funesta também aparece na obra de José de Alencar, em seu romance *O sertanejo* (ALENCAR, 1955), quando descreve fartamente a paisagem por onde passa o comboio de viajantes:

> A chapada [...] tinha o aspecto desolado e profundamente triste que tomam aquelas regiões no tempo da seca. Nessa época o sertão parece a terra combusta do profeta; dir-se-ia que por aí passou o fogo e consumiu toda a verdura [...] Pela vasta planura que se estende a perder de vista, se erriçam os troncos ermos e nus com os esgalhos rijos e encarquilhados, que figuram o vasto ossuário da antiga floresta. O capim [...] roído até à raiz pelo dente faminto do animal e triturado pela pata do gado, ficou reduzido a uma cinza espessa que o menor bafejo do vento levanta em nuvens pardacentas. O sol ardentíssimo coa através do mormaço da terra abrasada uns raios baços que vestem de mortalha lívida e poenta os esqueletos das árvores, enfileirados uns após outros como uma lúgubre procissão de mortos [...] Às vezes ouve-se o crepitar dos gravetos. São as reses que vagam por esta sombra de mato, e que vão cair mais longe, queimadas pela sede abrasadora ainda mais do que inanidas pela fome.

> Verdadeiros espectros, essas carcaças que se movem ainda aos últimos arquejos da vida, inspiraram outrora as lendas sertanistas [...] inanição da vida [...] imenso holocausto da terra. É mais fúnebre do que um cemitério. Na cidade dos mortos as lousas estão cercadas por uma vegetação que viça e floresce; mas aqui a vida abandona a terra, e toda essa região que se estende por centenas de léguasnão é mais do que o vasto jazigo de uma natureza extinta e o sepulcro da própria criação. [...] restam apenas os leitos estanques, onde não se percebe mais nem vestígios da água que os assoberbava. Sabe-se que ali houve um rio, pela depressão às vezes imperceptível do terreno, e pela areia alva e fina que o enxurro lavou. [...] Aí se encontram, semeadas pelo campo, touceiras erriçadas de puas e espinhos em que se entrelaçam os cardos e as carnaúbas (ALENCAR, 1955, p. 5-6).

Com tal descrição recheada de detalhes, Alencar não divulga uma paisagem muito convidativa para a visitação de seus/suas leitores/as contemporâneos/as à publicação de seu livro e semeia, mesmo que poeticamente, no imaginário coletivo uma imagem negativa do sertão brasileiro. No livro-reportagem *Os sertões* (CUNHA, 1984), publicado pela primeira vez em 1902, a ideia de uma terra quase morta habitada por pessoas débeis e frágeis, as quais, Euclides da Cunha denominou de “tabaréus” é mais uma vez reforçada:

> O terreno, areento e chão, permite travessia desafogada e rápida. Aos lados do caminho ondulam tabuleiros rasos. A pedra, aflorando em lajedos horizontais, mal movimenta o solo, esgarçando a tênue capa das areias que o revestem. Vêem-se, porém, depois, lugares que se vão tornando crescentemente áridos. Varada a estreita faixa de cerrados, que perlongam aquele último rio, está-se em pleno agreste, no dizer expressivo dos matutos: arbúsculos quase sem pega sobre a terra escassa, enredados de esgalhos de onde irrompem, solitários, cereus rígidos e salientes, dando ao conjunto a aparência de uma margem de desertos. E o facies daquele sertão inóspito vai-se esboçando, lenta e impressionadoramente... Galga-se uma ondulação qualquer — e ele se desvenda ou se deixa adivinhar, ao longe, no quadro tristonho de um horizonte monótono em que se esbate, uniforme, sem um traço diversamente colorido, o pardo requeimado das caatingas. Intercorrem ainda paragens menos estéreis, e nos trechos em que se operou a decomposição in situ do granito, originando algumas manchas argilosas, as copas virentes dos ouricurizeiros circuitam — parêntesis breves abertos na aridez geral — as bordas das ipueiras. Estas lagoas mortas, segundo a bela etimologia indígena, demarcam obrigatória escala ao caminhante. Associando-se às cacimbas e "caldeirões", em que se abre a pedra, são-lhe recurso único na viagem penosíssima. Verdadeiros oásis, têm contudo, não raro, um aspecto lúgubre: localizadas em depressões, entre colinas nuas, envoltas pelos mandacarus despidos e tristes, como espectros de árvores; ou num colo de chapada, recortando-se com destaque no chão poento e pardo, graças à placa verde-negra das algas unicelulares que as revestem (CUNHA, 1984, p. 9).

Solitários, rígidos, deserto, tristonho, monótono, uniforme, estéreis, mortas,

penosíssima, lúgubre, despidos, tristes são alguns dos adjetivos utilizados pelo autor para descrever o ambiente sertanejo. Na visão de Cunha (1984) as pessoas parecem adquirir um pouco do aspecto da terra onde vivem, são resistentes, porém de aparência desprezível:

> O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempeno, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. [...] É o homem permanentemente fatigado. Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude (CUNHA, 1984, p. 66).

Desses três autores, é forçoso salientar que Graciliano Ramos e José de Alencar nasceram e cresceram no nordeste brasileiro e Euclides da Cunha era um repórter fluminense que partiu para o sertão para registrar os acontecimentos relativos à Guerra de Canudos. Naturalmente seu olhar para a região do semiárido não poderia nunca se assemelhar ao de um autor ou autora nordestino/a, pelo contrário, estaria provavelmente impregnado dos conceitos distorcidos difundidos e corroborados por sulistas sobre o povo sertanejo.

E mesmo em textos mais recentes como o de teatro em cordel da dramaturga paraibana Lourdes Ramalho, *Guiomar sem rir sem chorar* (2011), lançado no início da década de 1980, a sequidão e a pobreza são evidenciadas, no caso, pela personagem Poeta que se queixa da triste sina do povo sertanejo de ter que enfrentar terreno tão hostil:

> Cadê capim pros rebanhos – e os rebanhos pra pastar. – Cadê o braço que guia – e o canto pra aboiar. – Tudo de foi – só chão resta deserto de Pé e Pá – Pé que pise – de homem ou bicho. – Pá – e homem pra cavar. [...] É o nordestino esfolado esvaído em correrias (RAMALHO, 2011, p. 108/111).

Felizmente essa visão moribunda do sertão começa a cair por terra a partir do momento em que biólogos e ambientalistas estudam mais profundamente os supracitados biomas e principiam a divulgar seus trabalhos e pesquisas no final do século XX, revelando a existência de dezenas de espécies de peixes, aves e outros animais e plantas exóticas, ou

seja, exclusivas da mata- branca[10], que lidam de maneira especial com os longos períodos de estiagem que precisam atravessar. É fato que o semiárido nordestino não permanece os doze meses do ano com árvores cheias de folhas verdes como nas florestas litorâneas, pois o ciclo de vida na caatinga tem características bem diferentes das que regem os ecossistemas da zona da mata. Assim, em boa parte do tempo, as sementes estão no subsolo aguardando as chuvas para poderem brotar, as árvores estão desnudas com os troncos acinzentados, o chão é pedregoso, seco e areento, o ar é quente e são raras as sombras dos arbustos. Mas isso não implica num ecossistema empobrecido e morto, muito pelo contrário, lhe confere um tesouro único e particular, como bem coloca Barros (2003) no prefácio à primeira edição do compêndio *Ecologia e Conservação da Caatinga*, uma das primeiras obras a compilarem dezenas de artigos sobre o bioma com o intuito claro de desmistificá-lo e finalmente fazer com que o povo brasileiro comece a reconhecê-lo como um de seus mais valiosos patrimônios naturais e refutar a noção distorcida de que a caatinga é pobre em espécies e endemismos[11]:

> Para falar da Caatinga antes de mais nada há que se despir de alguns preconceitos, principalmente daqueles relacionados aos aspectos da pobreza paisagística e da biodiversidade, características adotadas por quem desconhece a riqueza e importância da 'Mata Branca'[...] A vegetação da Caatinga não apresenta a exuberância verde das florestas tropicais úmidas e o aspecto seco das fisionomias dominadas por cactos e arbustos sugere uma baixa diversificação da fauna e flora. Para desvendar sua riqueza, é necessário um olhar mais atento, mais aberto. Assim ela revela sua grande biodiversidade, sua relevância biológica e sua beleza peculiar (BARROS, 2003, p. IX).

Ao ler as obras de Jardim, noto que ele conseguia transcender o olhar e fugir do senso comum. Até mesmo nas indicações cênicas que aparecem em *Isabel do sertão*, é possível perceber uma certa sensibilidade para os encantos do sertão e as diversas belezas do semiárido. Muito embora descreva uma paisagem seca, Jardim não exacerba a secura do semiárido, como fazem Ramos, Alencar e Cunha, detém-se apenas em apontar um norte para a caracterização objetiva da cena:

> Paisagem sertaneja: campo aberto nas êrmas estradas. Uma árvore sêca, cheia de galhos ressequidos, [...] Ao longe se vêem as garrancheiras cinzentas do mato esturricado. [...] Muitas pedras espalhadas pelo chão [...]

[10] Mata branca é o significado do nome Caatinga no tupi-guarani em alusão à aparência que a mata toma quando a água escasseia (DICIONÁRIO ILUSTRADO TUPI GUARANI, 2019).
[11] Uma espécie é considerada endêmica quando só existe em um único ecossistema, é o caso de inúmeras plantas e animais específicos do ambiente da caatinga.

> (JARDIM, 1959, p. 12).
>
> .....
>
> Uma árvore sêca, esgalhada, [...] Ao fundo árvores secas, cinzentas e negras. Dois mandacarus e uma touceira de quipá, verdes, se destacam, ao lado, no meio do cinzento ambiente. Há paus quebrados pelo chão, trempes de outros fogos que se acenderam. Há muita pedra pelo chão, grandes e pequenas [...] (JARDIM, 1959, p. 52).
>
> .....
>
> [...] Cenário: outra paisagem, ainda desolada pela sêca, porém com ligeiras manchas verdes de alguns ramos isolados. Ao fundo se vêem as serras cinzento-esverdeadas. Há cactos também verdes, com frutas encarnadas nos mandacarus. Uma só árvore sêca se destaca, no primeiro plano, de onde saem os primeiros e poucos refolhos verdes (JARDIM, 1959, p. 88).

Pode-se afirmar que sua descrição é fria e impessoal, o que denota nenhum, ou quase nenhum, envolvimento afetivo com o ambiente, mas essa neutralidade é o que comumente se espera das orientações de um autor ou autora de textos teatrais, ou seja, suas rubricas demonstram a necessidade de adequar-se ao gênero textual pretendido.

Porém, mesmo sendo o mais objetivo possível na descrição dos quadros, ou talvez exatamente por isso, Jardim dá algumas indicações de cores para os elementos, o que, no mínimo colore um pouco a imaginação em relação ao sertão que aparece sempre pintado de cinza e branco nas citações supracitadas. Obviamente há que considerar mais uma vez os gêneros textuais em questão, pois num romance as descrições podem seguir livres e cheias de pormenores, porém num texto teatral o foco está na composição dos diálogos e não nas rubricas, pois o texto para teatro é muito

> [...] mais plano do que qualquer outro (no nível textual, bem entendido). Nele, a espacialidade não é descrita; as descrições de lugares são sempre precárias e, salvo exceções dignas de nota, localizadas em pontos bem precisos do texto. Trata-se, aliás, de descrições funcionais, raramente poéticas, orientadas não para uma construção imaginária [como acontece em outros tipos textuais], mas para a prática da representação, isto é, da *instauração do espaço* (UBERSFELD, 2005, p. 92).

Obviamente ao se comparar as didascálias com as caracterizações das paisagens em outros tipos textuais há um abismo no que se refere à quantidade de detalhes. Nos romances e novelas, por exemplo, o espaço se forma e se materializa no imaginário de quem lê, porém a razão de ser de um texto de teatro vai além dos processos imaginativos ativados unicamente durante o ato de leitura. A dramaturgia nasce sim como literatura, mas só se consuma propriamente enquanto representação. Assim a relação texto-representação só se concretiza no nível do espaço, justamente por ele ser "[...] um não dito do texto,

particularmente uma zona de vazios [...]" (UBERSFELD, 2005, p. 92). Daí advém a objetividade quase fria nas indicações de cenários nas duas obras:

> [...] Cenário: outro aspecto do sertão [...] Há paus quebrados pelo chão, trempes de outros fogos que acenderam [...] (JARDIM, 1959, p. 52).
> Sala de Delegacia de Polícia, em pequena cidade do Nordeste brasileiro. Paredes nuas – exceto por uma folhinha comercial, bem à vista, onde se lê a data: 17 de dezembro (QUEIROZ, 1979, p. 22).

Todavia, nas falas de algumas personagens, Jardim chega a ser poético no que tange a algumas descrições do semiárido:

> [...] o chão se tosta e só de raro em raro se alaga. Pra dizer a verdade, é paragem triste. Tem serras; tem matas; tem bicho, água e gente, mas só se vê êrmo e só se vê solidão [...] Só duas reses arrastavam os ossos sob o couro ressecado [...] E no céu o sol abrasava, queimando, queimando (JARDIM, 1959, p. 113).

Queiroz (1979), por outro lado, não se dedica a apresentar imagens do sertão, visto que sua narrativa se passa no interior de uma delegacia, logo suas descrições e indicações cênicas são quase todas relativas à sala do tenente e à cela onde a beata é confinada: "É manhã cedo. Sobre a mesa, uma garrafa de leite, um pequeno pão [...] O quepe acha-se pendurado à parede, no prego da chave. Está aberta a grade do cubículo [...]" (QUEIROZ, 1979, p. 58).

As indicações cênicas de Jardim não revelam, nem de longe, o carinho e o respeito com que o autor se relacionava com a fauna e a flora da caatinga de sua terra natal e do Sítio Mulungu, onde costumava passar as férias:

> O sítio de Padrinho Júlio, conjugado ao do pai, o meu avô Papai Teotônio, e nos dois havia, como atração, mais de vinte espécies de fruteiras, não era entretanto o meu paraíso. Este se representava pelo quintal da minha casa ou pela fazendinha Mulungu, pequena propriedade sertaneja do meu pai, distante da cidade dez léguas e onde cada ano passávamos três, quatro meses (JARDIM, 1976, p. 05).

Para Jardim, as plantas não eram inertes, tinham alma, com elas estabelecia profundas relações de amizade, as árvores tinham sentimentos e maneiras especiais de dialogar, além de também serem suas mais fiéis confidentes:

> Eu sabia e sei que o meu Cajueiro era meu amigo. Ele ouvia as minhas

> queixas, no ano seguinte melhorava a safra, para mim sempre pequena. [...] Abraçava o meu Cajueiro, perguntava-lhe se as resinas dele eram lágrimas cristalizadas e se elas se derramaram pela dor dos pregos enfiados no corpo dele por Janje, o amalucado que fazia a limpeza do quintal (JARDIM, 1976, p. 06).

Numa de suas divagações, queria saber se o Cajueiro o julgava ruim da cabeça por conversar com bichos e plantas e, meio sem jeito, mas com o coração transbordando carinho, inicia um diálogo recheado de ternura e imaginação:

> Queria perguntar ao meu Cajueiro se ele me achava doido porque eu falava com matos e bichos. Que os bichos me entendiam, era certo. Vinham quando eram chamados [...] E o Cajueiro? Se falava, então seria por meio de eflúvios, sutis demais para quem de eflúvios não entendia nada. Pensei, pensei, [...] Na verdade o meu Cajueiro era mudo [...] não podia falar mas podia ouvir, que surdo ele não era. Que alívio! Conversamos. Ele farfalhava, eu ia entendendo tudo. Fiquei alegre, quando ele, com meneios de galhos, claramente me assegurou que de doido eu não tinha nada (JARDIM, 1976, p. 22).

O Cajueiro, as goiabeiras, o pé de araçá e tantas outras frutíferas sofriam junto com ele as agruras da vida e compartilhavam seus pensamentos e emoções de forma tão real quanto tudo o que existia a sua volta: sua mãe, seu pai, Nanã, os animais e uma moça jovem e bonita que conhecera numa festa e por quem se apaixonara na adolescência. Segundo o próprio autor, nunca a esquecera e a eternizara como a personagem Vicência do conto *Paisagem Perdida*:

> Dentro de casa a primeira pessoa que vi, a única, aliás, em todos os sentidos, foi Vicência. [...] Pálida, ela era pálida. [...] Via-se uma pequena espinha na face esquerda, o sangue em derredor formava uma mancha cor-de-rosa, nota bonita no rosto oval. Cabelos lisos e castanhos, partidos em duas tranças, longas, despejadas sobre o colo. E a boca? E os olhos? (JARDIM, 1976, p. 35).

Em *Isabel do Sertão*, Jardim retoma algumas características dessa moça que o marcou por toda a vida, descrevendo a protagonista na casa dos vinte anos, vestindo uma "[...] saia vistosa, de chita [...]", com a feição "[...] enérgica, bonita. Mulher de vinte e poucos anos, decidida, quase violenta nos modos" (JARDIM, 1959, p. 13), e é essa mulher que Laurindo, uma de suas personagens mais machistas deseja para si. Ele deixa claro que Isabel faz seu tipo, faz comentários sobre seu cheiro e a compara com bichos e plantas, revelando a forma jardiniana de ver o sertão e as pessoas que de lá provêm:

> Bicho por bicho, eu sou touro, mas atrás de novilha. E a môça até me parece uma, bargada, enxuta, provocando o cio de bom reprodutor. Que provocar, provoca! E lhe digo os seus encantos, para mostrar que aprecio a môça: tem boca de murici maduro e corpo de marmeleiro, árvore de porte e de graça! Quanto a cheirar, ainda não sei. Mas pelo que me chega às ventas, cuido que flor de imbu não é mais cheirosa (JARDIM,1976, p. 74).

Essa passagem ilustra a forma como o homem olha para uma mulher por se sentir superior a ela, raciocínio e atitude legitimada pelo discurso adotado pela sociedade humana patriarcal de que a cultura é algo superior à natureza e pertinente ao masculino e, portanto, autorizado a controlar e subordinar o feminino, uma vez que seu papel é visto como sendo mais próximo da natureza, pois "[...] as mulheres criam de sua própria essência, enquanto o homem é livre para ou forçado a criar artificialmente, isto é, através dos meios culturais, e desta maneira, manter a cultura" (ORTNER, 2017, p. 105).

A personagem de Luís Jardim, assim como a beata valente e corajosa, imaginada por Rachel de Queiroz, não existiu apenas na ficção, carrega características que são comuns a muitas mulheres reais que viveram e lutaram em suas épocas. A cidade do Juazeiro do Norte, por exemplo, de fato testemunhou a migração de romeiros, romeiras e beatas do Padre Cícero[12], que se dirigiram ao município para dar apoio à insurreição política de seu líder religioso. Essas mulheres batalharam "[...] armadas apenas com a fé e com palavras, elas conseguiram mobilizar multidões, garantir armas e comida, convencer autoridades, romper grades e cadeados das prisões" (QUEIROZ, 2003, p. 5). Além das beatas que se envolveram nessas lutas políticas, Queiroz também se inspirou na personagem da lenda cristã da Santa Maria Egipcíaca[13]:

---

[12] Antes de entrar para a política, o Padre Cícero recrutou mulheres solteiras e viúvas do Juazeiro do Norte/CE para uma espécie de irmandade formada por beatas. Uma das mulheres recrutadas, a Maria de Araújo, ao receber a hóstia das mãos do Padre em 1989, sentiu a boca encher-se de sangue. A suspeita de milagre, unida às intrigas políticas da igreja, acabaram por afastar o padre de suas funções clericais. O Padre Cícero decidiu então dedicar-se à política e em 1911 alcançou a independência política do Juazeiro do Norte tornando-se prefeito da cidade. Mas foi logo deposto pelo então Presidente do Ceará, Coronel Franco Rabelo. A história contada por Rachel de Queiroz começa em 1913, véspera da revolta popular que, contando com o apoio do governo federal, derrubou Franco Rabelo e levou o padre a se tornar o Primeiro Vice-Governador do Estado. A trama da peça *A beata Maria do Egito* desenha a tensão anterior à revolta popular, tensão esta sustentada pelas beatas do Padre Cícero (QUEIROZ, 2003).

[13] Conhecida também como Santa Maria do Egito, a eremita viveu nos idos dos anos 500 DC e é muito conhecida da cristandade na Idade Média. Teria começado sua vida no Egito. Era linda e teria se tornado prostituta aos 17 anos. Cínica e totalmente desencantada da vida, detestava o dinheiro, não amava nada. Por curiosidade se uniu a um grupo de peregrinos para conhecer Jerusalém e lá uma força irresistível não a deixou entrar na igreja. Porém, em frente a uma imagem da Virgem Maria [...] sentiu a enormidade dos seus pecados e recebeu uma visão mandando-a ir para o deserto após o Rio Jordão, onde encontraria a paz. Maria foi para o deserto e levou consigo apenas três pedaços de pão. Ela se confessou e comungou no monastério de São João Batista e seguiu para o deserto. Segundo a tradição, conseguiu ficar 48 anos no deserto sofrendo sede e frio. Às vezes comia algumas frutas, suas roupas viraram farrapos e algumas vezes se viu tentada a voltar à vida de pecado. Porém, a Virgem Maria sempre dava a ela a fortaleza que precisava. Não sabia ler, mas recebia dos

> Tomei como ponto de partida uma velha lenda cristã (Santa Maria Egipcíaca) que sempre me invocara, e que depois de posta em balada por Manuel Bandeira [...] tomara formas de fascinante beleza e crescera mais na sua sedução misteriosa [...] Fixara-me numa Maria Egipcíaca nordestina, uma daquelas beatas de hábito de freira que outrora pululavam pelo Cariri; dei-lhe o nome de Maria do Egito – única analogia direta que permiti com a santa verdadeira; criada pelos "penitentes" da Serra de Mombaça, devota do Padre Cícero, a quem pretende socorrer com um grupo de "romeiros", quando os soldados rebelistas cercam a cidade santa do Juazeiro. Presa em caminho, ela tal como a santa, vê- se obrigada a lançar mão do corpo, fazer o sacrifício da sua pureza, a fim de obter passagem livre, na sua cega marcha para a terra santa. Mas isso sem participação e sem pecado – a paixão do homem e suas obras passando por ela "como o sol pela vidraça". Esse o tema que me fascinou (QUEIROZ, 1959, p. 14-15).

A obra de Queiroz reúne "três instâncias [...]: a hagiografia cristã, as crenças e as superstições do Nordeste brasileiro, e um caso de amor muito humano" (MAGALDI, 2004, p. 264) que, à primeira vista, parecem muito distantes entre si, mas que a autora consegue entrelaçar e que, continua o crítico, "[...] de fato só o talento literário aproximaria com inteira felicidade" (MAGALDI, 2004, p. 264). "A santa que despiu 'o manto, e entregou ao barqueiro/A santidade da sua nudez', para fazer a travessia do rio, tornou-se aqui a 'beata', que presenteou sua virgindade ao tenente-delegado de Polícia, para sair da prisão e alcançar o Juazeiro" (MAGALDI, 2004, p. 264).

Ambas as obras analisadas foram premiadas e contam histórias de personagens oriundas do povo: retirantes da seca e romeiros. As protagonistas – Isabel e Maria do Egito – são mulheres obstinadas, guerreiras, que não se deixam abater pelas dificuldades e fazem

---

anjos a instrução na fé cristã. Conta-se que um velho monge chamado Zósimo que viveu em um monastério na Palestina por 53 anos, todos os anos após a Sexta Feira da Paixão, ia para o deserto meditar. A cada ano ele caminhava alguns dias a mais do que no ano precedente. Certo ano, ao caminhar 20 dias além do anterior, parou para descansar e quando estava orando viu alguém a sua frente. Era Maria, estava tão magra que, apesar de quase nua, não tinha seios e ele não a distinguiria de um homem. Estava tostada pelo sol, preta e seca como um velho pedaço de madeira. O monge dirigindo-se a ela, ouviu-a gritar: "Antes coloque um manto sobre mim, porque eu não tenho roupas". Ela se escondeu atrás de uma moita enquanto o monge a interrogava: "Pelo amor de Deus, que faz aqui? e por quanto tempo está aqui?""Zósimo, por favor, dê-me seu manto, me abençoe e perdoe meus pecados que sairei daqui"(não se sabe como Maria sabia o nome do monge). Pelos escritos de Zósimo, sabe-se que a Egípcia falou sobre a bíblia que ela inexplicavelmente conhecia muito bem. O monge ficou impressionado com seu conhecimento espiritual e a sua sabedoria. Ao final do encontro, Maria pediu: "Deixe o seu manto e só volte no próximo ano na Sexta da Paixão e venha com a Eucaristia para mim, e não diga uma só palavra a ninguém." Como havia prometido ele retornou no ano seguinte na Sexta Santa e deu a ela a santa comunhão. Levou ainda figos, damascos e lentilhas, mas após receber os sacramentos, Maria só comeu três lentilhas. Agradeceu a ele e suplicou que ele retornasse no ano seguinte. De acordo com a tradição, Santa Maria morreu à noite e deixou uma mensagem ao monge escrita em um pedaço de pedra com outra pedra: "Padre Zósimo, enterre o corpo desta Maria pecadora aqui. Devolva à terra o que é apenas terra, e ore por mim". Ele reverenciou Maria pelo resto de sua vida. A chamava Maria, a Egípcia. Aparentemente Maria viveu cerca de 78 anos. Santa Maria Aegyptica, como é chamada, é muito popular na região leste, mas no ocidente seu culto é pequeno. Sua festa é celebrada no dia 2 de abril na igreja católica e no dia 9 de abril na igreja ortodoxa grega (SANTANA, 2019).

uso, sem qualquer pudor, de todas as ferramentas de que dispõem. Isabel não quer partir de sua terra natal consumida pela estiagem e a beata recusa-se a desistir da meta de ajudar o Padre Cícero que se encontra acuado por forças do governo, no município de Juazeiro/CE.[14] Ambas são oriundas das camadas mais pobres da sociedade e, pelo fato de serem mulheres, são naturalmente excluídas do poder dominante, são marginalizadas. Marginalização que se amplia quando se pensa nos grupos sociais que essas mulheres representam, ou seja, algumas das minorias não privilegiadas pelo sistema capitalista: retirantes e romeiros.

Sobre Jardim é preciso ressaltar a atemporalidade de sua obra: suas histórias não dependem de um contexto histórico específico para fazerem sentido, são compostas de registros diretos de tipos, linguagem, costumes e tradições típicas do Sertão nordestino, mas com uma abordagem acessível ao/à leitor/a de qualquer região do país. Nelas, é perceptível o amor do autor pela natureza, pelo agreste/sertão; a ingenuidade do sertanejo, os valores da família, a preservação do meio ambiente, em especial da caatinga e das tradições do nordeste brasileiro. O olhar de Jardim sobre as lembranças da infância, foco da maioria de suas narrativas, é poético, simples e, às vezes, até pueril.

Noto como duas obras publicadas, quase que simultaneamente, pela mesma editora, tratando de temas relativamente parecidos percorreram trajetórias tão diferentes: uma ficou relegada ao esquecimento e nunca subiu ao palco[15]; a outra, além de encenada um ano após sua publicação, ganhou uma versão televisionada pela TV Cultura no Projeto Grande Teatro em Preto e Branco. É necessário registrar que ao longo do século XIX até o início do século XX, o teatro era referenciado pelo texto e sua autoria, e ao longo do século XX o paradigma do teatro passou a ser o da encenação, talvez por isso, por nunca ter sido encenada, se justifique o apagamento de Jardim da cena teatral. E a isso se junte o fato de ter desbancado Guimarães Rosa no Prêmio Humberto de Campos, de 1937/1938, com o livro de contos *Maria Perigosa*, promovido pela Editora Livraria José Olympio e ter, de

---

[14] O episódio reporta-se ao final do ano de 1913, quando as forças rabelistas, lideradas por Franco Rabelo, governador do Ceará, rivalizam-se com a missão comandada por Pe. Cícero, sob a influência de chefes políticos ligados à família Accioly, ex-detentores do poder no Ceará, e ao governo federal, na figura do Presidente Hermes da Fonseca. A "sedição do Juazeiro" marcou o início de um processo de luta armada que culminou com a derrota de Franco Rabelo e o controle político do Estado do Ceará pelos grupos ligados aos Accioly. Figura controvertida, o Pe. Cícero age com uma força messiânica que arrebata os moradores do lugar, transformando-os em jagunços por ele chefiados. Rachel de Queiroz situa esta peça no início dos combates, em algum lugarejo próximo a Juazeiro, onde a primeira expedição das tropas rabelistas foram rechaçadas pelos seguidores do Pe. Cícero (TAMARU, 2004).

[15] A não ser por uma leitura dramatizada dirigida pelo dramaturgo Julierme Galindo no Festival de Literatura da cidade de Garanhuns/PE, em 1998: "Texto de Luís Jardim é encenado pela Troupe Azimute na FLIG" (GALINDO, 2017).

certa forma, causado uma situação desconfortável para os jurados.[16]

> [...] a velha história do concurso está incluída, com um leve toque da polêmica, na Enciclopédia de Literatura Brasileira, dirigida por Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa (1989). Vejamos o verbete de Luís Jardim: "A conquista do prêmio Humberto de Campos, de contos, para o seu livro Maria Perigosa, chamou a atenção para seu nome. Em destaque, neste concurso, a presença de Graciliano Ramos na comissão julgadora e João Guimarães Rosa como um dos concorrentes com o seu Sagarana (v.2, p. 743). Todavia, a mesma Enciclopédia não informa o concorrente de Guimarães Rosa, no verbete que lhe corresponde, e diz apenas: ...obtém segundo lugar no prêmio Humberto Campos (sic), com os contos de Sagarana (1937)" (v.2, p. 1182) E mais uma vez não se leva em conta a possibilidade de os contos lidos em 1946 terem sofrido modificações (LIMA, 2002, p. 205-206).

O nome de Luís Jardim como escritor premiado de contos, romance e novelas não é sequer citado em obras que se supõem compêndios da história literária brasileira, como *Panorama do Teatro Brasileiro* (2004), de Magaldi, *Formação da Literatura Brasileira* (2000), de Antonio Candido, *História Concisa da Literatura* (1994), de Alfredo Bosi, e *A Criação Literária* (2012), de Massaud Moisés.

E para dificultar um pouco mais uma possível divulgação/disseminação de seu trabalho como dramaturgo, a supracitada "[...] hegemonia do autor brasileiro [aconteceu na mesma época] [...] que o Golpe Militar de 1964 [...] [que] trouxe para o palco a hegemonia da censura" (MAGALDI, 2004, p. 315).

No que se refere a Queiroz, é possível que o fato de ela já ter sido ovacionada por seu primeiro romance *O Quinze* e de integrar determinados grupos de escritores influentes na época, tenha dado a sua obra teatral melhor acolhida dos grupos teatrais. No entanto, isso não foi suficiente para estimulá-la a escrever mais textos desse gênero literário, e, algum tempo após a publicação de *A beata Maria do Egito*, em 1959, declarou que não mais escreveria para teatro, como de fato não o fez até sua morte, em 2003:

> A contribuição da romancista e cronista Rachel de Queiroz ao teatro marcou-se sobretudo no terreno da linguagem, já que a urdidura cênica, nas

[16] "Que o Prêmio Humberto de Campos, da Livraria José Olympio, ao qual concorreu Contos, de Guimarães Rosa, inscrito em 31 de dezembro de 1937, provocou debates acirrados dentro da comissão julgadora já se sabe (Lima, 1999: 32-33 e 37). Também é fato registrado na História da Literatura Brasileira que o vencedor, anunciado no início de 1938 foi Luís Jardim (1), com *Maria Perigosa*, publicado, em 1939, pelo patrocinador do Prêmio. Acontece que a polêmica repercutiu ao longo dos anos, para muito além do anúncio da premiação e do 'Depoimento' de Marques Rebelo, em 1939, ardoroso advogado dos contos do desconhecido Viator [pseudônimo de Guimarães Rosa]; e quando, finalmente, as histórias se revelaram em livro, com título novo: *Sagarana*, não faltou quem lembrasse a história do Prêmio da José Olympio" (LIMA, 2002, p.196).

> montagens, ficou aquém das qualidades literárias. [...] Pouco feliz nas duas experiências teatrais, sem acolhida confortadora da crítica e do público, Rachel de Queiroz afirma que não voltará a escrever para o palco (MAGALDI, 2004, p. 262/265).

As obras de Jardim e de Queiroz não surpreenderam a crítica da época, não suscitaram interesse em diretores/as de teatro, nem em atores e/ou atrizes do eixo produtor de espetáculos teatrais que estavam muito mais interessados/as em autores/as estrangeiros/as: "a hegemonia do autor brasileiro só veio a se dar em 1958, quando o Teatro de Arena de São Paulo lançou *Eles Não Usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri" (MAGALDI, 2004, p. 314); e foram à cena obras de Dias Gomes – *O pagador de Promessas*, de Millôr Fernandes, Hermilo Borba Filho, Osman Lins e Maria Clara Machado (MAGALDI, 2004).

Em contraposição aos comentários feitos às peças de Queiroz, Jardim recebeu generosas críticas, sobre *Isabel do Sertão*, de proeminentes escritores da época, como Menotti del Picchia e Manuel Bandeira:

> A peça é um drama bárbaro, brutal, que punge e arrepia. [...] há tanta seiva dramática no diálogo da peça que, ao que nos parece, o diálogo substituirá a falta [de situações teatrais]. É um diálogo conciso, rijo, duro, que sacode, que arrepia e arranha, como deve ser o diálogo de uma peça vivida por criaturas desesperadas. O autor de Isabel do Sertão é uma esplêndida vocação teatral. [...] O Sr. Luís Jardim mostra-se conhecedor dessa particularidade do teatro [cenas de grande efeito para baixar o pano e deixar a plateia em suspenso]. Os finais de seus atos têm todas as substâncias cênicas que servem para tocar o público (JARDIM, 1981, p. xxxii-xxxiii).

E Gilberto Freyre: "Há aí [em *Isabel do Sertão*] regionalismo do melhor: aquele com vocação a transregionalizar-se. Apenas para o escritor Luís Jardim regionalismo não significa caipirismo" (JARDIM, 1981, p. xxxv). Acredito que Freyre esteja se referindo à atemporalidade da obra de Jardim, ao fato do autor não se fechar apenas na tragédia causada pela ausência de água, de não apelar nem ao óbvio, quando se refere aos dramas vividos pela família sertaneja em êxodo, nem às formas orais do interior pernambucano como maneira de convencer o leitor ou a leitora de que suas personagens são, de fato, oriundas do sertão e de não tratar o tema da seca através das lentes do preconceito, pelo contrário, Jardim põe lentes de aumento nas características positivas da família Feitosa no que se refere à firmeza de caráter e ideais, ao respeito às tradições, às pessoas mais velhas e às hierarquias e à dignidade das pessoas que vivem o cotidiano das grandes estiagens.

Jardim nasceu e foi criado no interior de Pernambuco, conheceu a vida, os costumes e tradições do povo nordestino por dentro. Viu de perto a rotina, o respeito dos filhos e das filhas aos seus pais e mães e, com uma linguagem clara e simples, constrói pouco a pouco uma personagem firme em suas crenças e concepções de mundo, que mesmo migrando para longe de onde jamais quis ter saído, aparentemente de forma pacífica, consegue resistir e ficar eternamente em seu primeiro berço. Sua personagem Isabel "[...] é o que se pode classificar de verdadeiro achado numa peça. É áspera, ríspida, impávida e agressiva. É tudo isso sendo bela e sendo fascinadora. E é revoltada em constante incandescência de sua revolta" (JARDIM, 1981, p. xxxii), mas, ironicamente, nunca foi encenada.

É imperativo ressaltar que *Isabel do Sertão* foi publicada numa época em que imitar a cultura europeia revelava sofisticação e requinte e o teatro carioca não fugia à regra, o que realmente enchia as casas de espetáculos eram as peças de uma só estrela, as revistas e os *vaudevilles*[17], segundo Ruy Castro (apud SIQUEIRA, 2007, p. 116):

> [...] o teatro brasileiro, até a década de 1940, mantinha-se fiel, ainda, às óperas e comédias de costume de companhias estrangeiras (européias, sobretudo) ou de autores nacionais que demonstravam, na maioria das vezes, forte ligação com os motivos estrangeiros, não refletindo, portanto, criticamente a realidade brasileira.[18]

Sendo assim, o texto de Jardim não se enquadra de nenhuma maneira nas exigências dos palcos de sua época e, talvez também por isso, mesmo tendo sido publicada pela Livraria José Olympio Editora, importante casa de publicação e "fomento do capital social em jogo no campo intelectual"[19] (FERREIRA, 2015 p. 141) sediada no Rio de Janeiro, não

---

[17] "Na origem, no século XV, o *vaudeville* (ou 'vaux de vire') é um espetáculo de canções, acrobacias e monólogos, e isto até o início do século XVIII: Fuzelier, Lesage, e Dorneval compõem espetáculos para o teatro de feira que usam música e dança. A ópera-cômica surge quando a parte musical se desenvolve consideravelmente. No século XIX, o *vaudeville* passa a e ser, com Scribe (entre 1815 e 1850) e depois com Labiche e Feydeau, uma comédia de intriga, uma comédia ligeira, sem pretensão intelectual: 'O *vaudeville* [...] é na vida real o que o fantoche articulado é para o homem que caminha, um exagero muito artificial de uma certa rigidez natural das coisas' (BERGSON, 1899: 78). [...] o *vaudeville* se prolonga hoje no *boulevard* que herdou sua vivacidade, seu espírito popular e cômico e suas palavras de autor" (PAVIS, 2011, p. 427).

[18] Mesmo após a implementação do capitalismo como sistema econômico e o surgimento de novas classes sociais no Brasil, os textos teatrais brasileiros das primeiras décadas do século XX, insistiam nas comédias de costumes, *praxis* teatral do fim do século XIX, representadas por companhias teatrais que tinham em seus elencos intérpretes para cada tipo de papel (o galã, a dama-galã, o centro cômico e dramático, etc.); [...] "atores capazes de cobrir todas as idades e gamas interpretativas, o que possibilitava à companhia encenar qualquer texto, desde que coubesse dentro dessa 'tipologia dramática'" (MACIEL apud MORAES, 2014, p. 28).

[19] "Não obstante o cenário adverso, as apostas de J.O. [José Olympio] deram certo. Ao longo de quatro décadas a Casa se manteve como [...] mais que um espaço de mediação entre autor/obra e público, ela era um espaço de articulação entre o campo político e o campo literário [...] A Casa foi o centro gravitacional do processo chamado por Sorá [...] de unificação de uma 'literatura genuinamente brasileira'" (FERREIRA, 2015, p. 141). José Olympio era muito bem relacionado e "se mantinha próximo às instituições detentoras do poder intelectual, como a Academia Brasileira de Letras, e do poder político, já que muitos intelectuais que

ganhou visibilidade e ficou esquecida nas estantes até 1998, quando foi objeto de estudos e ensaios do grupo de teatro pernambucano *Troupe Azimute*.[20] A obra de Jardim trata de algo tipicamente brasileiro, um problema social que afeta sertanejos e sertanejas todos os anos. O autor não virou as costas para sua realidade, voltou seus olhos para si e para seus conterrâneos, evidenciando-os, sublinhando- os, mais ou menos como queria Alcântara Machado (apud PRADO, 1993, p. 20):

> A conclusão é inapelável para o nosso teatro: Alheio a tudo, não acompanha nem de longe o movimento acelerado da literatura dramática européia. O que seria um bem se dentro de suas possibilidades, com os próprios elementos que o meio lhe fosse fornecendo, evoluísse independentemente, brasileiramente.

Os ecos da Semana de Arte Moderna não chegaram aos palcos da mesma forma como atingiram os outros gêneros literários, conforme afirma Maciel (apud MORAES, 2014, p. 34) e por isso não aconteceu uma verdadeira contestação da ordem vigente no teatro do Brasil no início do século XX:

> [...] textos como *O homem e o cavalo* (1934), *A morta* (1937) e *O rei da vela* (1937), [sic] ficaram na gaveta por quase trinta anos só chegando a público depois da morte do autor, atestando o terrível estado de inércia a que nossa cena teatral estava submetida.

E é justamente em meio a esse contexto de atraso teatral, tanto nos palcos quanto na dramaturgia, que Jardim e Queiroz publicam suas obras teatrais que também não causaram quaisquer modificações na inércia improdutiva que, segundo Magaldi (2004), só foi quebrada com o "fenômeno *Vestido de Noiva*, que renovou a dramaturgia, com o texto de Nelson Rodrigues, a encenação, com o trabalho de Ziembinski" (p. 314) e, ainda segundo o autor, inaugurou a modernidade nas artes teatrais.

Por outro lado, para Izabel Brandão (2002, p. 28), o "processo de modernização efetiva do mercado só começou a ocorrer como resultado da ação de amadores, na realidade", pois foram estes amantes do fazer teatral que criaram "[...] um cenário tão efervescente, que somos levados a acreditar que, uma hora ou outra – mesmo que no terreno das hipótese[s] -, teríamos uma grande montagem como foi a do *Vestido de Noiva*"

---

frequentavam a 'Casa' – como era chamada a Livraria José Olympio, à rua do Ouvidor, 110 – eram pessoas que ocupavam posições de importância na estrutura do governo [...]" (FERREIRA, 2015, p. 139).

[20] A obra, no entanto, não subiu aos palcos, segundo o teatrólogo e diretor teatral da *Troupe Azimute*, Julierme Galindo (GALINDO, 2017).

(MORAES, 2014, p. 29-30). Mesmo que demorasse, como demorou para Isabel e família e para a beata atingirem seus destinos, ainda assim, havia a possibilidade da arte teatral no Brasil concluir seu trajeto quase tão árido quanto a paisagem que é descrita e vivenciada pelas personagens de Jardim e Queiroz. E, em algum momento, reconstruir-se, trazendo para artistas e plateias o tão desejado teatro brasileiro, tão desejado quanto o brejo para os Feitosa, as terras da família, para Isabel e o Juazeiro, para a beata.

Assim como a história da arte teatral, o percurso das duas personagens por essas estradas sertanejas também é cheio de altos e baixos, permeado de conflitos e desafios. Para adentrar os liames das duas histórias, proponho invadir seus espaços sem cerimônia, através de uma leitura ecofeminista e interdisciplinar do/s lugar/es que as personagens ocupam, analisando como se comportam, que escolhas fazem e como ocupam seus lugares no mundo.

Entendo como sendo indispensável compreender o quanto o semiárido nordestino era mal visto pela sociedade urbana do Brasil à época da publicação das obras que compõem o *corpus* desta dissertação. Não que atualmente ainda não seja uma zona vitimada pela ausência de políticas públicas eficazes e pelo preconceito arraigado no inconsciente coletivo, mas à época de Jardim e Queiroz a falta de conhecimento sobre a biodiversidade e o funcionamento dos ecossistemas da caatinga e do cerrado, em consonância com as dificuldades de comunicação entre as populações sertanejas e as cidades urbanizadas propagavam uma imagem extremamente negativa desses biomas e das pessoas que os habitavam.

Para os citadinos e citadinas, o interior do nordeste brasileiro era composto de um imenso deserto quente, sem vegetação, sem animais e sem a menor condição de permitir a sobrevivência de seres humanos, assim, tal ambiente, no imaginário coletivo do início do século XX, só era capaz de gerar pessoas que, de tão miseráveis, eram raquíticas, débeis e com pouca capacidade intelectual. E que se, essas pessoas migrassem para o sul ou sudeste do país acabariam por tomar as ruas e praças, transformando as cidades em verdadeiros amontoados de mendigos e mendigas sem teto. Espalhando sujeira, miséria e fealdade pelas calçadas e passeios de cavalheiros e madames da alta sociedade.

A literatura nacional também contribuiu bastante para a construção dessa imagem do ambiente do semiárido, pois os romances e obras literárias que chegavam aos leitores e leitoras sobre essa região, em sua maioria, eram recheadas de sequidão e de pobreza como *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, *O Sertanejo*, de José de Alencar, *Cangaceiros*, de José Lins do Rêgo, *Vidas* Secas, de Graciliano Ramos,

Homens de Barro, de Ariano Suassuna, *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, entre outros.

Todavia, Jardim, em suas mais diversas obras não desenha uma paisagem morta e seca como nos supracitados autores e autora. Pelo contrário, evidencia a riqueza vegetal, citando juazeiros, cajueiros floridos, mandacarus viçosos e touceiras verdes de quipás e facheiros, as diversas sementes que cobrem o solo aguardando as chuvas para brotarem, os banhos de açude, além de pássaros como maracanãs e aves de rapina, tatus, serpentes, gatos do mato, raposas, preás e uma infinidade de animais típicos do bioma.

Além disso, descreve as belezas do pôr do sol, as cores vivas a enfeitar o céu, as inúmeras estrelas que iluminam as noites sertanejas clareadas por luas brilhantes. Jardim se utiliza adjetivos positivos para se referir à sua terra natal, revelando, assim, afeto e grande respeito pela riqueza natural da caatinga, tratando do mesmo tema que outros escritores e escritora, mas de forma bem diversa. Tal postura indica que não observa a natureza como sendo algo inferior à sua condição humana. Longe disso, ele se vê sendo parte do todo, recebendo as benesses do mundo natural e retribuindo com cuidado e afeição.

Da mesma maneira, Jardim retrata a mulher como sendo parte da grandiosidade do mundo orgânico, enaltecendo tanto sua beleza quanto sua inteligência, autonomia e capacidade de pensar por si própria, sem precisar pedir permissão para defender suas ideias.

Em Queiroz, a mulher também delimita seu espaço, não permite que outrem decida por ela o que deve ou não fazer de sua vida. Porém seu discernimento está engessado pelas ideias propagadas por sua religião – o Catolicismo –, isto é, embora a beata tenha consciência de sua autonomia e poder de escolha, todo o seu raciocínio já está condicionado pelo fanatismo religioso, o que não lhe dá abertura para exercer seu senso crítico individual sobre o mundo e sua própria existência.

No que se refere à condição de serem obras que retratam uma determinada região do país, não quer dizer que sejam regionalistas (no sentido de serem histórias que só aconteceriam em estradas do semiárido ou cidadezinhas do interior do nordeste brasileiro), longe disso, os acontecimentos descritos em ambas as peças não necessariamente necessitam do contexto da caatinga para ocorrerem. Ao longo dos séculos temos sido testemunhas de dezenas de exemplos de migrações e/ou êxodos de grupos humanos em busca de melhores condições para viver. Isto posto, afirmo que os dois textos teatrais em análise são atemporais por tratarem de questões extremamente atuais e que vão além das suas regiões de origem.

3 SEGUNDO ATO: ESPAÇOS DE RUPTURA E FRAGMENTOS DE LUGAR

> *Talvez precisemos de ser mais específicos quando dizemos "o corpo". Também "o" corpo se pode tornar abstracto. Quando escrevo "o corpo", não vejo nada em particular. Escrever "o meu corpo" faz-me mergulhar numa experiência vivida, numa particularidade [...]*
>
> Adrienne Rich

Talvez uma das sensações mais estranhas, porém comuns, do mundo contemporâneo, seja a impressão de não termos saído do lugar mesmo após termos realizado longas viagens, por terra, pela água ou pelo ar. Esse sentimento certamente advém das consequências do que ficou mundialmente conhecido como globalização. Devido a esse fenômeno, podemos, por exemplo, comer praticamente as mesmas coisas que comeríamos em nossa cidade natal, bastando apenas irmos a determinadas lanchonetes cujas filiais estão espalhadas por praticamente todo o planeta, como também podemos comprar roupas e objetos idênticos aos que compraríamos em nossos lugares de origem. Ao caminhar por determinadas avenidas desses lugares tão distantes geograficamente dos nossos, às vezes nos surpreendemos com uma espécie de assombro por parecer que, num átimo, retornamos às ruas do lugar que habitamos por terem dezenas de lojas idênticas às quais estamos acostumados e acostumadas a ver e frequentar. No entanto, após esse breve instante de estranheza, percebemos a ausência de determinados detalhes, marcos que, segundo Augé (1994), somente "[...] aqueles que nele [lugar] vivem podem aí reconhecer[...]" (AUGÉ, 1994, p. 53). Essas marcas não precisam necessariamente ser objetos de conhecimento, mas garantem às pessoas a segurança de saberem onde se encontram. O lugar se define então como sendo "[...] necessariamente histórico a partir do momento em que, conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima [...] construção concreta e simbólica do espaço [...]" (AUGÉ, 1994, p. 53) sendo ao mesmo tempo "[...] princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa [...]" e "[...] se pretendem identitários, relacionais e históricos" (AUGÉ, 1994, p. 53).

A globalização afetou profundamente a velocidade na troca de informações entre as pessoas, independente do continente que habitam, o que acelerou fortemente, entre outras coisas, o desenvolvimento das tecnologias nas mais diversas áreas. Os meios de transporte ganharam novos leiautes e passaram a alcançar velocidades anteriormente impensáveis. Por essa razão, atualmente é possível cruzar diversos pontos do planeta em

poucas horas, por exemplo através de aviões gigantes, pequenas aeronaves, jatinhos e até trens-bala, diminuindo o tempo de contato com os lugares que atravessamos e, de certa forma, alterando nossa maneira de lidar com o espaço, dissolvendo-o em nenhuma ou quase nenhuma percepção, o que Marx chamou de "[...] aniquilação do espaço pelo tempo [...]" (MASSEY, 2000, p. 177).

No entanto, essa velocidade tanto na movimentação de bens e pessoas quanto no desenvolvimento de novas tecnologias não alcançou a região mais seca do Brasil da mesma maneira que beneficiou o sul e o sudeste brasileiros. As políticas públicas do governo no início do século XX não favoreceram o progresso do semiárido. Pelo contrário, a região permaneceu completamente esquecida pelos governantes e era, como ainda é, alvo do preconceito no Brasil. Em pleno século XXI famílias inteiras que habitam o sertão ainda precisam lidar com o descaso político e as dificuldades para sobreviver aos períodos de estiagem alimentando o que ficou conhecido por indústria da seca, como bem explica Pedro Henrique Barreto (2009, p. 1):

> [...] Em 1932, outra estiagem iria devastar o semiárido nordestino [...] as oligarquias econômicas e políticas da região [...] usavam recursos do governo em benefício próprio, com o pretexto de combater as mazelas do fenômeno climático [...] Fome e saques se espalharam pela região [...] Dados oficiais dão conta de que, nessa época, morreram 3,5 milhões de pessoas por conta de enfermidades e desnutrição.

Para amenizar as consequências das secas é preciso que políticas públicas bem planejadas sejam arquitetadas e postas em prática, no entanto, a improbidade administrativa e o desinteresse nas ações por parte dos governantes em suas várias épocas só prejudicaram a vida de milhares de nordestinos e nordestinas (PEIXOTO, 2019). Embora atualmente encontrem-se tecnologias e meios suficientes para que os governos realmente tentem combater os efeitos das longas estiagens, o que ocorre é que apenas realizam projetos paliativos na área, sabendo que é necessário que o poder público desenvolva uma visão estratégica sobre a questão da seca para que o desequilíbrio social seja combatido de forma eficaz (CAVALCANTI apud BARRETO, 2009).

3.1 ISABEL (do Sertão)

Isabel nasceu e cresceu na Fazenda Mulungu, entre familiares, bichos e plantas do sertão, e desde criança aprendeu a respirar o ar sertanejo, a comer os alimentos de sua

terra, a brincar com lagartos, paus e pedrinhas da região, a amar o terreiro de sua casa, as vacas, os bois e até os urubus. Vivenciou centenas de pores do sol, compartilhou momentos de alegria e de tristeza com seus entes mais próximos e conviveu com os ciclos de chuvas e secas típicos do semiárido (JARDIM, 1959). Seu drama se inicia quando seu pai decide que a família deve deixar a fazenda para trás e buscar novas paragens para sobreviverem ao que considera ser a pior seca de toda a história do sertão até aquela data. Para Isabel, abandonar sua casa significa sua própria morte: "Como não tenho roupa preta, mãe, boto luto nos olhos. E se a pele mudasse tôda, por desgosto, a esta hora a minha côr seria a do carvão. Para mim findou tudo. Olho pra trás como se olhasse pra uma cova. Não quero ser gente fora do Mulungu" (JARDIM, 1959, p. 65).

A protagonista identifica seu lugar no mundo quando tem que deixá-lo e exterioriza seu desgosto reclamando incessantemente o retorno para sua terra natal a cada passo que dá na estrada que conduz ao brejo. O autor, no entanto, ao longo do drama, não deixa transparecer em nenhum momento que seu desejo poderá ser realizado, pois as dificuldades se multiplicam durante a marcha dos Feitosa, com a avó praguejando ininterruptamente o que, segundo a família, atrai azar: "[...] caboclinha fuma. E o papagaio só dizia assim: pei-tica; pei-tica; pei- tica; pei-tica [...] mande a nossa avó se calar, mãe. Isso é agouro, credo!" (JARDIM, 1959, p. 23), o chefe da família adoecendo e morrendo e as ameaças de estupro e assassinato preconizadas pela personagem Laurindo: "[...] (levantando-se e gingando molemente o corpo) – Pra lhe dizer a verdade, môça, eu confesso que fiquei pelo seu palminho de cara. Agradei-me dêle, declaro. Quando quero, sei conseguir, previno. E quanto a ter homem, aqui, mesmo que tivesse homem era a mesma coisa [...]" (JARDIM, 1959, p. 72). Contudo, Isabel descobre uma brecha cruel no plano do pai e, através do suicídio lento e doloroso, ela retorna ao seu sertão tão querido:

> [...] já está tudo no fim. De pouco vale eu mesma me condenar. Se vontade valesse, tudo para mim era diferente. Não quis sair de casa, retardei os passos dos meus. O destino me marcou: esbravejei, tive raiva e fiz raiva, matei pai pelos caminhos, fiz o senhor matar um cristão. Quando me separei de mãe, eu sabia: nunca mais havia de ver os meus [...] sinto frio. Sinto que me esvaio [...] (JARDIM, 1959, p. 112).

Semelhante a alguém que não aceita o final de um relacionamento amoroso, Isabel se recusa a ficar longe do ser amado e prefere morrer a continuar existindo longe das terras do Mulungu. A personagem não vê sentido algum em continuar viva sem estar onde deseja, no lugar que mais ama e para garantir que nunca mais irá afastar de sua terra

amada, se entrega ao solo sertanejo da única forma que poderia: seu corpo inerte, sem vida. Sua promessa de não ser gente fora do Mulungu se cumpre pois, fora da fazenda, Isabel se torna apenas cabelos, carnes, ossos e vísceras sem vida que irão se misturar ao solo do sertão e alimentar as diversas sementes que repousam silenciosas dentro da terra e que, um dia, brotarão com a chegada das chuvas.

Morrendo Isabel, Neco, sendo-lhe o noivo fiel, compromete-se com João, irmão da protagonista, a enterrá-la, realizando o maior sonho da moça que era o de nunca abandonar o sertão "Seu João, siga o seu caminho. Se procura os brejos, prossiga. Eu fico. Eu enterro a morta" (JARDIM, 1959, p. 117).

Dentre os diversos lugares por onde transitam as personagens de Jardim, é imprescindível apontar o quadro de misérias e injustiça social do qual são vítimas. Por serem economicamente menos favorecidas, todas sofrem diversas privações durante toda a narrativa. O auge da penúria é sintetizado por Isabel, após ser ofensivamente abordada por Laurindo na primeira vez que o sujeito a encontra "[...] sol, fome, morte, cansaço, vergonha e chegar ainda um cangaceiro dos infernos para aproveitar-se da desgraça alheia [...]" (JARDIM, 1959, p. 76).

A fome porque passam é tão violenta que suprime o raciocínio e o bom senso, fazendo- as consumir alimentos inapropriados por serem extremamente venenosos, como a raiz de mucunã[21]: "Quem não tem o que comer, rói até a raiz [...]" (JARDIM, 1959, p. 94); e/ou bichos perigosos como determinadas cobras: "[...] Ver eu não vi, mas tem retirante que se serviu até de cobra [...]. Sendo jibóia, tirante três palmos da cabeça e três do rabo, pode-se comer o resto até no verde. Bem preparada é igual a galinha" (JARDIM, 1959, p. 94). Cabe aqui observar que as personagens de Jardim, no auge do desespero causado pela fome, consomem a raiz dessa planta que, segundo o autor é venenosa, causa hemorragia interna e dilaceramento do fígado: "[...] mucunã rói-lhe o fígado" (JARDIM, 1959, p. 48).

A pobreza, que se espalha pelo semiárido, resultado da díade: ausência de chuvas e indiferença das instâncias governamentais com relação à situação do povo sertanejo, força a triste fuga dos que nascem no sertão, de pessoas que não optariam por deixar seus

---

[21] [...] designação comum de algumas plantas trepadeiras nativas do Brasil da família das leguminosas cujas vagens, encobertas por pelos, ao tocarem no corpo humano, ocasionam uma coceira intensa [...] Também conhecida como: comandá-açu, olho-de-boi; café-beirão, café-de-mato-grosso, café-do-pará, fava-café, fava- coceira; olho-de-boi, orelha-de-frade. (Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/mucuna-3/>. Acesso em: 10 jul. 2017).

recantos e suas memórias para trás: “[...] arde tudo. Queima-se tudo. E tem muita gente, seu Neco, como a minha filha Isabel, que vem por aí, teimando em ficar no sertão [...] Eu mesmo, arrastado por pai e mãe, não me decido muito a fugir não [...]” (JARDIM, 1959, p. 57), apesar de o fazerem contra a vontade, arriscam suas vidas atravessando a sequidão em busca de lugares onde possam contar com a solidariedade humana para sobreviverem, como é o caso do chefe da família de Isabel: “Temo que a caridade do povo, lá pelos brejos, não chegue para tanta gente morta de fome e sede [...]” (JARDIM, 1959, p. 55).

3.2 MARIA (do Egito)

Na ficção criada por Queiroz, há mais detalhes sobre o nascimento e crescimento da protagonista do que na obra de Jardim. Dessa maneira ficamos sabendo que, desde tenra idade, Maria do Egito precisou ser forte e lutar pela sobrevivência, pois fora deixada ainda bebê dentro de um forno abandonado no quintal de uma casa. Quis o destino que ela fosse resgatada e adotada por uma família sertaneja e católica que a instruiu a ser temente ao Deus cristão e a seguir e a respeitar a bíblia cristã. Maria então cresceu entre romeiros que sacrificavam o próprio corpo em rituais de auto-flagelação com o intuito de limparem seus corpos, mentes e almas das impurezas do mundo e assim se tornarem dignos de serem chamados de povo de deus:

> Quem me criou tinha capricho: me ensinaram a ler nas letras da História Sagrada. – Naquela casa só se vivia pelo temor de Deus... Eram devotos – desses que o povo chama de penitentes. [...] Levantaram um cruzeiro bem na porta de casa. Nas noites de sexta-feira ninguém dormia, ouvindo o choro e a reza dos homens, ajoelhados no terreiro ao pé da cruz. E de madrugada as mulheres preparavam salmoura, para lavar o sangue dos açoites (QUEIROZ, 1979, p. 33).

Aprendeu a valorizar a palavra das escrituras sagradas e a segui-las cegamente, independente do preço que precisasse pagar. Seu crescimento foi acompanhado de cultos cristãos, leituras, rezas, cânticos e demonstrações de louvor a um deus criador do céu e da terra. Maria aprendeu que no início dos tempos um erro fatal, causado por uma mulher, gerou todas as mazelas e sofrimentos pelos quais passam os seres humanos, em outras palavras, foi ensinada que ser mulher é quase um pecado, um eterno convite ao desencaminhamento sexual.

A beata transita a pé pelas ruas, calçadas e becos como a maioria das pessoas de sua época pois, no Brasil (mais ainda no sertão), a tendência ao distanciamento do lugar

ainda não existia. Nas décadas de 1920 e 1930 no Brasil, caminhar era a forma mais comum de deslocamento, pois, além de os veículos motorizados ainda estarem sendo introduzidos no país, poucas famílias podiam utilizá-los por serem muito caros.

Mas o ato locomover-se a pé não se resume apenas à necessidade de sair de um ponto do globo para alcançar outro, caminhar pode ser uma forma de terapia, de estar a sós consigo, refletindo e tentando responder questionamentos internos numa espécie de silêncio no meio de qualquer que seja a movimentação. Nesse caso, andar, sem prestar atenção no entorno, é uma ação que ajuda o indivíduo a ensimesmar-se e meditar. Imagino a beata, em silêncio, durante longos períodos de andadura, fazendo elucubrações sobre como será seu encontro com romeiros e romeiras que já estão no Juazeiro aguardando sua chegada; como o Padre Cícero irá recebê- la depois de tantos quilômetros e obstáculos atravessados; querendo saber sobre as condições de saúde de cada uma das pessoas que a acompanha e que talvez seja sua responsabilidade conseguir água e alimento para cada uma delas. Deslocar-se a pé, sem correr, de forma contínua, parando apenas para dormir, revela o quanto Maria está focada e determinada na sua meta. Isso me remete aos peregrinos que fazem, por exemplo, o caminho de Santiago de Compostela ou participam de outras romarias em direção a santuários e/ou lugares sagrados, como também os mochileiros e mochileiras que decidem percorrer longas distâncias a pé contando não somente com a sorte, mas com a solidariedade e a generosidade das pessoas que encontrarem pelo caminho. Entendo que há um desejo profundo de encontro consigo mesmo/ mesma quando alguém resolve trilhar grandes itinerários, mesmo que o faça em grupos. No meio do turbilhão que é o dia a dia nas cidades, não é muito fácil silenciar e ouvir-se, a não ser que se recorra a expedientes tais como meditação. Mas manter-se em movimento, sempre andando, com um objetivo claro de chegada a algum lugar, redimensiona o ato meditativo, porque o distanciamento acontece não só do lugar ao qual estamos acostumados ou acostumadas a ver, ouvir e cheirar. Peregrinando temos a chance de nos distanciar também da forma rotineira de ver o mundo. A toada-baião *Estrada de Canindé* (1951), de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, ilustra um pouco do que ocorre com a percepção das pessoas com relação ao meio onde vivem quando trafegam a pé:

> Quem é rico anda em burrico
> Quem é pobre anda a pé
> Mas o pobre vê nas estrada
> O orvaio beijando as flô
> Vê de perto o galo campina
> Que quando canta muda de cor

> Vai moiando os pés no riacho
> Que água fresca, nosso Senhor
> Vai oiando coisa a grané
> Coisas qui, pra mode vê
> O cristão tem que andá a pé (BENIGNO, 2017, p. 354).

Na toada-baião, Gonzaga indica algumas experiências que só são passíveis de serem vividas se a pessoa puser os dois pés no chão e marchar. É caminhando que se faz possível relatar "[...] sensações e sentimentos evocados a partir da experiência pessoal de interação com o espaço [...]" (ALMEIDA, 2015, p. 15).

Entretanto, compreendo que o caminhar retratado nas obras, na situação de Isabel e Maria, é muito mais uma revelação de uma forte característica das personalidades dessas duas mulheres do que um detalhamento de sensações despertadas pelo contato com o espaço que cruzam. Pois, peregrinar sem pausas, como ambas fazem, sempre em direção aos seus objetivos (Isabel, ficar para sempre no Mulungu e Maria, chegar ao Juazeiro), indica a força interior que possuem e o grau de persistência na luta pela conquista de suas metas.

Agindo assim, essas mulheres contribuem para a discussão sobre como a mobilidade das pessoas está sujeita às questões de gênero (ALMEIDA, 2015) e desconstrução de mitos tais como o da fragilidade e da inferioridade da mulher em relação ao homem, explicitamente colocados pelo tenente quando se refere ao fato de a beata estar no meio de um bando de homens como se fosse um deles:

> [...] eu sei que a senhora está acostumada a andar pelo mundo pregando Santa Missão e nunca lhe aconteceu nada. Sei que a senhora mesma não cuida em mal [...] Quem já viu mulher guerreando – e uma moça nova como a senhora, ainda por cima? [...[se fosse uma velha – vá lá! Não tinha nada a perder! Mas assim como é – então não se conhece? Com essa cara bonita – me desculpe...mas com esse corpo... – como é que pode se juntar, sem perigo de desgraça, a um bando de cabras sem lei? (QUEIROZ, 1979, p. 51-52).

Além de destacar a intenção da beata em se igualar a um homem, evidenciando a vulnerabilidade física da mulher, nessa fala do tenente, também é possível captar o modo profundamente machista do homem considerar a mulher, principalmente quando ela é jovem, como sendo uma presa fácil, desprotegida, inferior e que, por essa razão, está sujeita à força bruta e aos desejos, sejam quais forem, do homem que se sente legitimado a tratar as mulheres como se fossem "[...] menos que humanas, como matéria sem espírito" (GRIFFIN apud ADAMS, 2012, p. 85). Carol Adams (2012) traz à tona a

declaração de uma atriz sobre o suicídio de uma companheira de trabalho para ilustrar o quanto a cultura do estupro está arraigada ao comportamento dos homens em relação às mulheres: “Eles nos tratam como carne” (ADAMS, 2012, p. 85-86). Ou seja, como produtos numa prateleira de supermercado, passíveis de serem adquiridos e usados conforme a necessidade. Tal qual agem a personagem Laurindo no tocante ao desejo de possuir o corpo de Isabel e o tenente, que deseja deitar-se com Maria.

Impressiona perceber a obstinação da beata em atravessar todos os obstáculos, sejam eles a fome, a sede, o cansaço físico, o preconceito, a violência sexual, pois se encontra rodeada de homens machistas - mesmo que romeiros –, o encarceramento e a incontrolável e súbita paixão do tenente. Mesmo sem poder acelerar sua viagem, uma vez que seu objetivo é de chegar o mais depressa possível ao Ceará para “[...] acudir o santo do Juazeiro, que está cercado pelos hereges rabelistas” (QUEIROZ, 1979, p. 30), ela não dá pausa na sua jornada, palmilha cada centímetro do caminho, por mais longo que seja, com ou sem companhia, o que deixa claro na fala com o tenente: “Se você quer ir comigo, vamos. Mas esperar, não. Sabe que eu não posso esperar mais nada” (QUEIROZ, 1979, p. 60).

À primeira vista poderíamos pensar que Maria realmente escolheu essa estratégia para angariar cada vez mais apoiadores para o movimento, o que, de outra forma, não seria possível. Analisando sob a perspectiva de Massey (2000), talvez a personagem realmente tivesse preferido atingir seu objetivo mais rapidamente, porém não pudesse porque simplesmente não possuía as ferramentas, tanto por questões financeiras como de gênero:

> Sustenta-se que é o capitalismo e seu desenvolvimento que determinam nossa compreensão e nossa experiência do espaço. Mas isso, com certeza, é insuficiente. Entre as muitas outras coisas que influenciam claramente essa experiência, há, por exemplo, a raça e o gênero. O quanto podemos nos deslocar entre países, caminhar à noite pelas ruas ou sair de hotéis em cidades estrangeiras não é apenas influenciado pelo “capital”. Pesquisas mostram de que modo a mobilidade das mulheres, por exemplo, sofre restrições, - de inúmeras maneiras diferentes, da violência física ao fato de ser assediada, ou de ser simplesmente obrigada a sentir-se “fora do lugar” – não pelo “capital”, mas pelos homens (MASSEY, 2000, p. 178).

A beata de Queiroz não dispõe de recursos monetários para patrocinar sua viagem, tanto que depende da bondade alheia para dormir, banhar-se e comer: “Eu só estou querendo que me dêem passagem. Mandei a minha gente tirar esmola porque precisamos de comer. Mas foi pedindo pelo amor de Deus” (QUEIROZ, 1979, p. 30), o que nos remete ao modo como Jesus e seus seguidores e seguidoras peregrinavam, dependendo da

benevolência de quem habitava as regiões por onde passavam. Maria parece tentar copiar os passos do Cristo no sentido de jornadear a pé, arrodeada de romeiros e romeiras, até realizar sua meta de vida: encontrar-se com quem julga ser tão santo quanto o próprio Deus, o Padre Cícero "[...] Não sou santa. Mas escuto a voz dos santos. Santo, só Deus no céu e meu Padrinho no Juazeiro [...]" (QUEIROZ, 1979, p. 33). Sua declaração para o tenente deixa evidente sua compreensão de que não existe "[...] ruptura entre o mundo material – dos encarnados -, e o mundo espiritual – da divindade e dos espíritos desencarnados [...]" (BRANDÃO; SILVA, 2019, p. 30). A *Bíblia* descreve Jesus Cristo como sendo um sujeito simples, vestindo-se sem requintes, usando sandálias e convivendo harmoniosamente com a população mais necessitada das cidades por onde passou e, analogamente, Maria também se integra ao espaço, participa da rotina sertaneja, usa roupas fabricadas na região, alimenta-se do que é produzido no lugar e convive com as pessoas e as tradições da comunidade do semiárido.

É fundamental lembrar que nessa época a miséria estava estabelecida no semiárido, a tão propagada industrialização que se erigia no sul e sudeste do país estava longe de abraçar o sertão brasileiro que ainda estava imerso em pobreza, violência, messianismo e fanatismo religioso. As manifestações religiosas denominadas de movimentos messiânicos, lideradas por autointitulados profetas, anunciavam a chegada de um redentor que livraria o povo da seca e da fome:

> [...] o Brasil tem sido, ao longo de sua história, um campo fértil para o surgimento de movimentos messiânicos [...] Seja pelo caminho da tradição portuguesa, que tinha na figura do rei dom Sebastião o grande líder e libertador do povo lusitano [...] seja também pela existência do conceito messiânico no seio do ideário indígena. Ou ainda pela combinação de opressão, pobreza e esperança religiosa em uma nova terra sem injustiças [...] (KIYOMURA, 2019).

Um exemplo disso é Antônio Conselheiro, líder religioso que levou sertanejos e sertanejas ao construírem uma cidade independente do Brasil, que culminou na sangrenta Guerra de Canudos, o Padre Cícero e suas profecias que findaram na revolta do Juazeiro, o Sebastianismo, caracterizado pela eterna espera pelo retorno do rei Sebastião entre outros.

As regras de conduta e convivência em sociedade eram ditadas pela religião. Assim o fanatismo religioso comandava a vida de homens e mulheres do semiárido, relegando às mulheres um lugar de submissão e culpa por acreditarem na história bíblica

de que Eva causou o pecado original. E que, por esta razão, Deus havia expulso o primeiro casal de humanos do paraíso e condenado toda a humanidade a uma vida de trabalho e sofrimento:

> [...] viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela [...] E Deus disse [...] Comeste tu da árvore de que te ordenei que não comesses? [...] disse Adão: A mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore, e comi. Então o Senhor Deus disse [...] à mulher [...] multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua conceição; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará. E a Adão [...] disse: maldita é a terra por causa de ti; com dor comerás dela todos os dias da tua vida [...] [e] o lançou fora do jardim do Éden, para lavrar a terra de que fora tomado (BÍBLIA, Gênesis, 3, 6-23).

A mobilidade da beata não chega a ser realmente prejudicada por conta da escassez de recursos, mas o fato de ser uma mulher a faz passar por situações de coação e constrangimento resultantes do machismo opressor típico da época. A personagem deixa claro que tem ciência dessa forma de pensamento quando se queixa de sua prisão, alegando que resulta do fato dela ser uma mulher: “O senhor me prende, a mim, que sou mulher...” (QUEIROZ, 1979, p.40) e quando o próprio tenente a corteja, e a beata, condicionada também pela concepção patriarcal de dominação da mulher pelo homem, entende que ceder aos desejos sexuais dele, seria o preço que teria que pagar para conseguir sua liberdade:

> TENENTE – [...]Maria, se você quisesse!
> BEATA (volta-se dentro dos braços dele e, afastando-se um pouco, fita-o no rosto) – João, pela sua promessa...
> TENENTE (não a quer ouvir, abraça-a de novo) – Não faça preço! Não faça preço! Queria você de graça! Que se esquecesse desta mortalha – se esquecesse de que é santa... (QUEIROZ, 1979, p. 57).

Maria deixa isso muito claro na sua fala sobre o preço que pagou em troca da liberdade: “Esta noite, você me cobrou um preço e eu paguei. Como se pagasse uma passagem de trem – ou como se pagasse a carceragem! Pensei que, se eu lhe desse tudo que você queria, em troca você me soltava, deixava que eu fosse cumprir minha missão” (QUEIROZ, 1979, p. 62).

Ela afirma que não entregou sua alma durante o ato sexual, só o corpo que, do ponto de vista da sua religião, está marcado pelo primeiro pecado original, o pecado da

carne: “E agora – depois de tudo – pensa que estou diferente? Não me tocou. Foi como o sol passando pela vidraça” (p. 64). No entendimento da personagem, o fato de ter usado seu corpo para alcançar a liberdade, não a torna uma pecadora, pelo contrário, faz dela um ser superior, por ter se sacrificado em nome de uma causa nobre: socorrer o santo do Juazeiro.

Depois da noite que o tenente passa com Maria, o coronel, ciente dos rumores que correm pela cidade, resolve interrogar a beata na intenção de protegê-la, caso esteja realmente sofrendo algum tipo de abuso dentro da delegacia, sua atitude revela mais uma vez a lógica patriarcalista que direciona o convívio em sociedade nos anos de mil novecentos e trinta, em outras palavras, uma mulher, isolada numa cela, à mercê de um homem provavelmente teria sido vítima de abuso sexual: “CORONEL (paternal) – Pode dizer a verdade, minha filha! Não tenha medo! [...] (muda de tom, já ríspido) – Mulher, estou falando para o seu bem. Quero tomar a sua defesa, se sofreu alguma afronta. É verdade que esse homem lhe fez mal?” (QUEIROZ, 1979, p. 75).

A beata também sofre com o preconceito de gênero, com o fenômeno denominado *gaslighting*[22], que “consiste em uma forma de abuso mental em que o agressor distorce os fatos e omite situações para deixar a vítima em dúvida em relação a sua memória e sanidade (CFP, 2016) e que, atualmente é utilizado para se referir “à violência emocional por meio de manipulação psicológica, que leva a mulher e todos ao seu redor acharem que ela enlouqueceu ou que é incapaz” (STOCKER; DALMASO, 2016, p. 683). Assim, Maria é taxada de louca por emitir sua opinião: “BEATA – Se ele fez mal ou bem, disso há de prestar conta a Deus, não ao senhor! CORONEL (gritando) – Tenente, leve daqui esta mulher! [...] – Não há dúvida é louca mesmo!” (QUEIROZ, 1979, p. 76).

A postura e o discurso do coronel também podem remeter ao costume de se criticar uma mulher quando se altera, taxando-a de histérica ou algo semelhante, como se, ao externar suas emoções e/ou sentimentos através do choro, do riso ou até de palavras mais grosseiras estivesse perdendo o controle de si, perdendo a razão e/ou beirando um ataque de nervos ou algo semelhante.

No auge do desespero, ciente que a noite de amor que vivera com Maria nada significara para ela, pois apenas o suportara para poder reconquistar a liberdade e em vias

---

[22] O termo deriva do filme *Gaslight* (1944), em cujo enredo o homem pratica ações para deliberadamente enlouquecer sua esposa e fazer com que ela pareça “louca” aos olhos das outras pessoas e assim obter ganhos financeiros (BERNARDES, 2016).

de perder a suposta posse da vida da beata, deixando-a partir da delegacia, o tenente tenta desmerecer sua beatitude, acusando-a de demônio e de realizar bruxarias:

> TENENTE (ergue-se, encara a Beata, e exclama, em total desespero) – Quer- me fazer medo, depois de tudo? Mas agora eu conheço você! Faça as suas bruxarias, rogue praga, chame castigo! Deixe o castigo chegar! Que me importa? (QUEIROZ, 1979, p. 66)
> [...]
> TENENTE (com ar meio desvairado) – Porque ela não é gente... Porque debaixo daquela mortalha o senhor pensa que está uma mulher – mas é só corpo! Esta é um demônio! A gente se ilude com aquela fala mansa [...] Mas chegue perto – é o demônio, é o Satanás em figura de beata! [...] perversidade, bruxaria, sei lá! (QUEIROZ, 1979, p. 73)

As mulheres que foram torturadas e queimadas nas fogueiras durante a Idade Média eram condenadas sob a acusação de estarem realizando práticas e utilizando-se de saberes à margem da Igreja e, assim, ameaçavam os preceitos e crenças impostos pelo cristianismo e vigiados pela força-tarefa católica: a Inquisição. Segundo Zordan (2005, p. 331), "o manual de inquisidores do século XIV, o *Malleus Maleficarum*, descreve os poderes da bruxa, sua aliança com o demônio e sua ameaça para o cristianismo", execra as mulheres e destaca o quanto as bruxas estavam coadunadas "com o Mal (colocado na figura do demônio)":

> Cunhada dentro do cristianismo, a figura das bruxas traduzia-se em mulheres devoradoras e perversas que matavam recém-nascidos, comiam carne humana, participavam de orgias, transformavam-se em animais, tinham relações íntimas com demônios e entregavam sua alma para o diabo (ZORDAN, 2005, p.332).

A fala do tenente evoca a imagem do demônio atrelado à mulher e traz à baila o fenômeno que se generalizou em toda a Europa durante cerca de quatrocentos anos (final do séc. XIV até meados do séc. XVIII) e ficou mundialmente conhecido como o período de "caça às bruxas" ou quatro séculos de repressão sistemática do feminino (SPRENGER, 1991, p. 75).

Ao decidir seguir em romaria em intenção de apoio ao movimento capitaneado pelo padre Cícero no Juazeiro, a beata Maria possivelmente não imaginava que teria sua mobilidade interrompida ao atravessar uma das pequenas cidades sertanejas, acusada de perturbação da ordem. Nos dias em que fica detida na delegacia, tem sua fé e paciência testadas, mas, em nenhum momento demonstra fraqueza ou a mínima possibilidade de desistir do seu objetivo primeiro de continuar sua caminhada para o Ceará.

A cada novo acontecimento na história, sua firmeza de caráter é posta à prova e suas ideias e crenças são testadas. E mesmo presa, demonstra sua força mental, física e psicológica e sua capacidade de resistir às mais variadas ofertas de libertar-se de sua missão de vida. Essa força revela-se na forma como Maria passa a se relacionar com um espaço que não conhecia: a delegacia, ironicamente encrustada em um lugar de afeto que conhece tão bem: o sertão.

Paralelamente a isso, a beata também precisa lidar com o tempo de forma diferente daquela com a qual estava acostumada, passa a assistir à passagem dos dias pela janela de um cubículo, estagnada, trancafiada, não mais em liberdade e em movimento.

Além da acusação de perturbação da ordem e de estar apoiando um rebelde, Maria também é obrigada a ouvir ofensas à sua santidade e às verdadeiras intenções em acudir o padre. Todo o discurso, proveniente das vozes masculinas no texto, pretendem diminuir seu valor, humilhá-la e, quem sabe, conseguir dobrá-la e finalmente terem poder sobre sua mente e seu corpo. Tais atitudes machistas trazem à luz mais um recurso patriarcal de tentar conter a mobilidade e a liberdade femininas. No entanto, a beata não sucumbe, mesmo que assim pareça quando cede ao tenente e lhe concede uma noite de sexo. Pelo contrário, Maria, mesmo tendo que lidar com tantos obstáculos físicos e psicológicos e vivenciar uma profunda ruptura no espaço que tão bem conhece, amanhece firme no seu objetivo de vida, consciente de seu lugar no mundo, independente da opinião de qualquer um dos homens que a cerca.

3.3 O tempo e o espaço de ISABEL e de MARIA

A percepção do tempo e do espaço por essas duas mulheres, durante seus deslocamentos, distingue-se e se distancia diametralmente da forma como um viajante de trem, de ônibus ou de avião dos tempos atuais vivenciaria o espaço. É preciso esclarecer que nenhuma das duas tem como escolher a forma de realizar seus percursos, pois é certo que a maneira que o fazem não resulta do que desejam interiormente, mas é resultado de uma gama de variáveis que envolvem tanto questões religiosas quanto financeiras e de gênero. Pois, antes de serem uma retirante e uma beata, elas são pobres, e antes de serem pobres, são do sexo feminino e, lamentavelmente, o "[...] *status* secundário feminino na sociedade é uma das verdades universais, um fato pancultural [...]" (ORTNER, 2017, p. 91). À vista disso, é indubitável que ambas as protagonistas não tenham escapado às consequências humilhantes e opressoras das "[...] simbolizações da mulher [e das]

concepções culturais específicas [...]" acerca da subordinação da mulher e, nesse caso, da mulher sertaneja. Situação que, segundo Ortner (2017, p. 91-92), "[...] existe em todo tipo de classificação social e econômica e em sociedades de todo grau de complexidade [...]", ou seja, não é uma especificidade de um povo ou de uma região, está entranhada nos costumes, hábitos, tradições e relações humanas em todos os pontos do planeta. Em termos de cultura do sertão brasileiro, posso apontar a religiosidade como sendo uma das principais ferramentas de controle de gênero, uma vez que apregoa a culpabilidade da mulher na execução do pecado original e a transforma num ser que seduz o homem e o faz tomar decisões erradas. E para complementar o quadro, adota a concepção medieval da mulher como propriedade do varão e a ele estar subordinada, devendo temer-lhe e obedecer-lhe sem questionar. Essa subserviência deve estar presente nos mínimos detalhes do cotidiano, desde a preparação do alimento e afazeres domésticos, aos cuidados com as crias e às relações sexuais obrigatórias. A mulher, em especial a sertaneja, não tem poder algum de decisão, é transferida, ainda muito jovem, do pai para o marido através do casamento, normalmente imposto, da mesma maneira como se transfere a posse de um imóvel. Tornando-se esposa, passa a obedecer ao esposo tal qual o fazia com o pai. Na hipótese de recusa, cabe ao marido disciplinar sua conduta da maneira que achar mais conveniente: o direito de agredir verbal e fisicamente a esposa estava então legitimado. Dito isto, concordo com Judith Butler (2017) quando afirma que "Gênero é, portanto, uma norma reguladora, mas é também uma norma que é produzida a serviço de regulações" (BUTLER, 2017, p. 710) muito embora a conceituação de gênero, à época da publicação das obras (meados do século XX), não fosse colocada dessa maneira, as regras aceitas socialmente seguiam essa lógica de gênero, delegando papéis e funções diferentes e hierarquizadas conforme as pessoas nascessem homens ou mulheres.

As protagonistas das obras de Jardim e de Queiroz, Isabel e Maria, percorrem o sertão brasileiro tocando a terra seca com o solado de suas sandálias de couro, sentindo o sol lhes queimar a pele, ouvindo ora o som dos pássaros e outros bichos típicos da caatinga, ora o silêncio mesclado com as pisadas, ora as conversas de outros caminhantes, respirando o ar quente. Dormem pelo caminho, de acordo com as condições do lugar: a beata, ou pousa na casa de romeiros e/ou simpatizantes da luta em prol do padrinho Cícero ou no chão do semiárido brasileiro. Isabel, por sua vez, está sempre ao ar livre, ajeitando-se sobre os trapos que carrega, repousando junto à família: seu pai, sua mãe, avó, irmã e irmão que se alimentam quase que unicamente de farinha seca, quando a barriga principia a doer. Maria interage com inúmeras famílias sertanejas que lhe dão guarida; recebe

doações; conversa com as pessoas que a acompanham em romaria e se deixa envolver pela força e pela determinação que encontra nos olhos de quem vive nas imediações de seu trajeto que, diferente da família dos Feitosa, não acontece nas estradas ermas e sim ao longo de pequenos distritos e povoados.

É primordial entender que lugar não se restringe unicamente às estruturas externas aos nossos organismos, ou seja, nossos corpos podem ser referenciados como sendo nosso primeiro lugar no mundo, nosso ponto de partida para existirmos enquanto pessoas. E nós, mulheres, antes de qualquer outro lugar a ser reclamado dentro dessa imensa cultura machista e patriarcalista, precisamos localizar o território primeiro de onde podemos "[...] falar com autoridade *como* mulher. Não transcendendo-o este corpo, mas reclamando-o. Restabelecer a ligação do nosso modo de pensar e falar com o corpo deste ser humano vivo e individual, a mulher" (RICH, 2002, p. 17-18). Nas obras analisadas os corpos das mulheres protagonistas são reivindicados pelos homens que lhe são antagonistas em suas sagas, por conta disso Isabel e Maria precisam confrontar o discurso machista predominante, legitimado pela igreja católica e pela própria história da humanidade, de não soberania sobre a própria existência, o que inclui as decisões sobre o próprio corpo. Ambas, no entanto, batalham pela autonomia sobre si mesmas e, apesar da grande dimensão do desafio, tomam decisões que, para o senso comum cristão, são inapropriadas e reprováveis.

Isabel confronta a resolução de seu pai com ironia e deboche quando este argumenta estar seguindo as ordens de Deus "[...] Eu não lhe ouvi a ordem. E se Deus cochicha, eu sou mouca" (JARDIM, 1959, p. 13). A justificativa da personagem baseia-se numa falsa condição de seu sentido auditivo, parte integrante de sua ferramenta primeira: o corpo. No terceiro e último ato, mesmo estando quase sem forças devido ao dilaceramento interno causado pela raiz de mucunã, muito fraca e certa da morte próxima, Isabel defende seu território por direito, deixando claro que ela, e apenas ela, pode decidir qualquer coisa sobre seu corpo: "[...] Faça seus tratos dispondo de si, Seu Neco. De mim disponho eu. Pingando ouro esta desgraça aí (e aponta para Laurindo), ainda não me servia" (JARDIM, 1959, p. 106), porque Neco tentara fazer um acordo com Laurindo para poupar Isabel de um provável estupro: "[...] vamos fazer um trato, seu Laurindo. Acompanhamos a môça até junto do povo dela. Lá vosmecê pede licença à velha e casa, se D. Isabel quiser" (JARDIM, 1959, p. 106). E que pode dispor sexualmente de sua propriedade quando achar indispensável, no caso salvar a vida de Neco "[...] tenha caridade, Seu Laurindo, não mate este inocente! Eu lhe peço, eu me entrego a vosmecê, eu faço o

que vosmecê me mandar [...]" (JARDIM, 1959, p. 108). Após esse apelo da moribunda, Neco também reage e não aceita que Isabel negocie sua sobrevivência ao ataque de Laurindo, da mesma maneira que a protagonista fizera quando anteriormente Neco houvera tentado poupar- lhe.

O ápice da soberania da personagem em relação ao seu corpo é sua própria sentença de morte: o suicídio. Sua auto condenação à morte estabelece claramente o limite entre o que o sistema patriarcal quer que ela faça e o que ela deseja para si, ou seja, Isabel reclama, embora que tragicamente, a posse de seu corpo quando define, através de seu perecimento, que não abandonará o sertão contra sua vontade e que seu corpo pertenceu e continuará pertencendo à terra que ama "[...] Eu morro. O sangue me foge. A vida se vai. [...]" (JARDIM, 1959, p. 116). Isabel morre nos braços de Neco. Por outro lado, é possível pensar que a protagonista de Jardim não aceitava estar sempre subordinada a um homem e utilizou a autodestruição de forma planejada quando percebeu que sua vontade não seria respeitada por ser mulher, "[...] libertar- se seria escapar do desejo do homem" (TIBURI, 2010, p. 311).

Para a realização de seu intento, Isabel se alimentou da raiz da mucunã sabendo que se envenenaria e que isto implicaria em seu fim, porque talvez este fosse realmente o único caminho para libertá-la do jugo masculino, quer este fosse proveniente do pai ou de um marido. Já no primeiro ato seu plano sutilmente aparece quando afirma preferir se tornar alimento para tapurus e urubus a ir para a área das matas e revela desconfiar que a mucunã não mata, para responder à pergunta da irmã "Tu queres morrer, Isabel?" (JARDIM, 1959, p. 45), com essa resposta, Isabel demonstra ter provavelmente testado o poder da planta e estar ligeiramente decepcionada com os efeitos que não ainda não haviam começado a surgir.

Nosso corpo é o lugar do qual podemos falar com total soberania enquanto mulheres e a beata revela ter pleno entendimento disso quando o utiliza como tíquete de compra da sua liberdade: "[...] Se esse era o preço que eu tinha de pagar para cumprir a minha missão – pois bem, pagava. Sem medo e sem gritos [...] Não dei uma palavra, um suspiro, suportei tudo. [...] eu fechava os olhos, consentia no que você quisesse – fosse o que fosse!" (QUEIROZ, 1979, p. 62-63). Pensando e agindo desse jeito, Maria restabelece a ligação do "[...] modo de pensar e falar com o corpo deste ser humano vivo e individual, a mulher [...]" (RICH, 2002, p. 18), fazendo uso dele onde, como e quando acha necessário.

A beata não tirou a própria vida e tampouco violou sua alma por ter mantido

relações sexuais com o tenente pois, durante todo o contato físico que manteve com ele, revela ter rezado para os anjos, pedindo forças "[...] para aturar tudo e não sentir nada [...]" (QUEIROZ, 1979, p. 62) e não macular a alma que consagrara à igreja. Maria resiste à opressão de gênero praticada pelo tenente através de seu íntimo contato consigo mesma, revelando uma profunda conexão com seu eu interior e sua espiritualidade. Sua fé e devoção são as bases da força que precisa para se defender da violência sexual colocada contra seu corpo físico "[...] [corpo que é] *tanto* material *quanto* espiritual, seja no ser humano ou na natureza, e isso delimita nossa própria história [...] Mais do que matéria, nós, humanos, somos outras coisas também [...] o ponto é nossa filiação à religiosidade [...]" (BRANDÃO; SILVA, 2019, p. 26). Ao conversar com o tenente no dia seguinte ao coito, solicitando-lhe que abra a porta da delegacia e cumpra com sua parte no acordo, deixa claro o quanto seu vínculo com a religião é intenso e verdadeiro, o que fica cada vez mais explícito nos seus gestos e nas suas palavras quando, por exemplo, afirma que nada mudou em seu corpo nem em sua alma, apesar de ter tido que enfrentar, à revelia, seu primeiro contato sexual com um homem (QUEIROZ, 1979).

Isabel rompe barreiras, a beata também. Os lugares que ambas habitavam eram, dentro do possível, estáveis, apesar das agruras da vida, mas quando ingressaram na vida de peregrinas, os novos espaços deixaram de ser lugares seguros, de representar pontos de apoio para garantir a manutenção de suas vidas. Peregrinar pelas estradas traz consigo a certeza de ter que lidar permanentemente com o novo, com o inesperado que pode ser bom ou ruim. A cada passo, todas as possibilidades de imprevistos se abrem, o pai de Isabel pode, por exemplo, de repente, entender que sua decisão de abandonar a fazenda não fora boa e deliberar o retorno para casa, ou uma proposta de casamento pode surgir no trajeto, como de fato acontece, de um jeito sutil, através de Neco: "[...] mãe nem sabia que era a sêca que ia me dar noiva [...]" (JARDIM, 1959, p. 113). Também podem ocorrer ameaças à integridade física e emocional das personagens, semelhantes às que são realizadas por intermédio de Laurindo que deixa explícita a sua vontade de tomar Isabel para si como um touro tomaria uma novilha "[...] um touro macho vai indo!" (JARDIM, 1959, p. 104) e a saúde pode ser danificada tanto pela desidratação como pela escassez de alimentos ou até pelo uso de produtos inapropriados para o consumo humano: "[...] é que pai anda descarnado. Visagens no corpo lá dele. Aquela dor acaba com êle [...] Foi da mucunã. Êle e Isabel comeram veneno. A mucunã escaldou o fígado dele [...]" (JARDIM, 1959, p. 28).

O equilíbrio emocional de cada uma das personagens igualmente pode sofrer

abalos, principalmente, porque é preciso lidar com os agouros da avó que diz frases aparentemente sem sentido e imita o som dos bichos que, segundo as superstições sertanejas, atraem a morte e o mau presságio: "[...] Pirilampo é olho de fogo. O bicho sapo é o Demo de cócoras. Cascavel tem chocalho do diabo. O passarinho mãe-da-lua não canta, dá risada com saudade do marido dela [...] nem bem-te-vi canta assim: pei-tica; pei-tica; peitica [...]" (JARDIM, 1959, p. 26-27/39). E para agravar ainda mais o estresse atrelado à peregrinação, só é possível determinar o momento de parar para descansar e comer algo quando há um mínimo de sombra. Mas as poucas árvores que surgem no caminho não oferecem alívio porque não têm folhas, não servem para abrandar o calor que castiga a pele impiedosamente. A morte se avizinha e nem disso Isabel pode ter certeza, porque não sabe se conseguirá seu intento ou se a mucunã lhe recusará o efeito letal. A juventude se desvanece e a esperança de voltar pra casa se vai junto com ela, a incerteza da chegada das chuvas fragmenta aos poucos seu sonho de retornar ao lar. Ironicamente, o primeiro trovão só estronda depois de sua morte.

A beata abandona sua casa adotiva prometendo a si própria que chegará ao Juazeiro para socorrer seu santo, mas não olha para si como um ser humano que poderá fragilizar-se pelo caminho, nem cogita que preço terá que pagar para cumprir seu intento. Seu corpo de mulher jovem não lhe desperta qualquer vaidade, pois o vê como instrumento a serviço dos desígnios de Deus. Uma criatura que faz questão de anular ao máximo seus possíveis atrativos físicos ao optar por determinadas vestes e forma de arrumar o cabelo:

> [...] bonita, apesar da roupa que veste: espécie de hábito de freira, ou túnica, cor de tabaco, longa, afogada, mangas compridas. Traz à cintura um cordão, como os de frade, do qual pende um grande rosário de contas claras. Tem ao peito uma cruz de prata, do tamanho de uma cruz de bispo. Sobre os cabelos caídos às costas, em duas tranças frouxas, um pano fino, escuro (QUEIROZ, 1979, p. 29).

Essa apresentação da beata, por Queiroz, destacando a presença de uma enorme cruz sobre o peito, parece querer remeter à postura sacrificial na qual Maria se coloca durante toda a história. Ao carregar uma grande cruz, tal qual o Cristo carregou no calvário, a beata comunica sua disposição para assumir todos os riscos para proteger os romeiros e romeiras de possíveis arbitrariedades policiais. Ela vai desacompanhada se apresentar para as autoridades e sozinha enfrenta o encarceramento, as acusações do Coronel e do governo, o assédio sexual do tenente e, por fim, a imensa trava que tranca a porta da delegacia "[...] Penosamente, a mulher consegue levantar a pesada tranca [...] Com as

mãos ambas escancara as duas folhas [...] E logo a voz da beata se ergue no ar, muito clara" (QUEIROZ, 1979, p. 83).

Isabel e Maria atravessam reveses que não se processariam caso ambas tivessem permanecido em seus lares, se acaso não tivessem mergulhado numa longa jornada através do sertão. As duas personagens precisam lidar com as instabilidades que a estrada lhes proporciona, não importando nesse momento se a adotaram por boa vontade ou não, e a trajetória das duas é contada exatamente por meio dos diversos desafios que atravessam, dos espaços aos quais estavam acostumadas e foram rompidos, dos fragmentos de cada novo lugar que necessitam transpor. E, ironicamente os infortúnios, que são obrigadas a digerir, ao invés de destruí-las, lhes dão estímulo e lhes servem para fortificar a força interior para alcançar o que tanto sonham, motivadas pela esperança, "[...] um princípio de juventude [...]" (ABDALA JÚNIOR, 1993, p. 74) ou "[...] princípio de esperança [...]", como é denominado por Ernst Bloch (apud ABDALA JÚNIOR, 1993, p. 74), que surge quando "[...] diante de uma situação de carência, carência física ou psicológica, eles [os sujeitos] reagem tendo em conta o modelo utópico que motiva a transformação da vida em sociedade [...]" (ABDALA JÚNIOR, 1993, p. 74).

Considerando essa realidade de que há lugares que abrigam situações que se desviam de suas funções primeiras, distorcendo as razões pelas quais foram primordialmente concebidos, como, por exemplo, uma estrada que se se torna simultaneamente dormitório, sala de refeições, cemitério e palco para uma tentativa de estupro na história de Isabel e família ou uma cela, que é transformada primeiramente em cativeiro, depois em espaço de sedução e abuso sexual e, finalmente, em masmorra e lugar de passagem para Maria, trago, no próximo capítulo, um mergulho no conceito das heterotopias de Michel Foucault (2009) para melhor compreender essa relação das personagens com esses lugares desconfigurados. Além disso, utilizo o conceito do não-lugar de Marc Augé (1994) que aponta a existência de espaços sem identidade por onde as pessoas apenas transitam, onde não criam raízes e, com os quais, em geral, não constroem laços de afeto.

4 TERCEIRO ATO: HETEROTOPIAS

> *O navio é a heterotopia por excelência. Civilizações sem barcos são como crianças cujos pais não tivessem uma grande cama na qual pudessem brincar; seus sonhos então se desvanecem, a espionagem substitui a aventura, e a truculência dos policiais, a beleza ensolarada dos corsários.*
>
> Michel Foucault

Segundo Foucault (2009, p. 411), a "grande mania que obcecou o século XIX foi [...] a história: temas do desenvolvimento e da estagnação, temas da crise e do ciclo, temas da acumulação do passado, grande sobrecarga de mortos, resfriamento ameaçador do mundo", ou seja, no segundo princípio da lei da termodinâmica, na organização dos fatos um após o outro. O que não quer dizer que os espaços não estivessem, de certa forma, organizados, muito pelo contrário:

> [...] na Idade Média, os lugares estavam agrupados num conjunto hierarquizado: lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares, pelo contrário, abertos e sem defesa, lugares urbanos e lugares rurais [...]; para a teoria cosmológica, havia lugares supracelestes opostos ao lugar celeste; e o lugar celeste, por sua vez, se opunha ao lugar terrestre; havia os lugares onde as coisas se encontravam colocadas porque elas tinham sido violentamente deslocadas, e depois os lugares, pelo contrário, onde as coisas encontravam sua localização e seu repouso naturais. Toda essa hierarquia, essa oposição, esse entrecruzamento de lugares era o que se poderia chamar bem grosseiramente de espaço medieval: espaço de localização (FOUCAULT, 2009, p. 412).

Esse espaço de localização, após a redescoberta de Galileu[23], é substituído pela extensão que, nos tempos atuais, é encarado como posicionamento, definido "pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos" (FOUCAULT, 2009, p. 412).

No século XX, quando entramos na época do simultâneo, da justaposição, no momento em que o mundo começa a se experimentar muito mais "[...] como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama" do que como "[...] uma grande via que se desenvolveria através dos tempos" (FOUCAULT, 2009, p. 411), é que começam as teorizações e os estudos formais sobre o espaço.

---

[23] [...] o verdadeiro escândalo da obra de Galileu [...] foi ter constituído um espaço Infinito, e infinitamente aberto; de tal forma que o lugar da Idade Média se encontrava aí de uma certa maneira dissolvido, o lugar de uma coisa não era mais do que um ponto em seu movimento, exatamente como o repouso de uma coisa não passava do seu movimento infinitamente ralentado. Dito de outra forma, a partir de Galileu, a partir do século XVII, a extensão toma o lugar da localização (FOUCAULT, 1984).

Espaços de dentro e espaços de fora, sendo estes últimos os protagonistas das preocupações de Foucault (2009): o espaço, esse lugar "[...] onde ocorre a erosão de nossas vidas" (FOUCAULT, 2009, p. 414).

Ainda de acordo com Foucault (2009), o conjunto das relações é que define os posicionamentos, sejam eles de passagem (ruas, estradas, avenidas, por exemplo), de repouso ou de semi-repouso (quarto, casa), de parada provisória (cafés, praias, restaurantes). Havendo ainda aqueles que estão "[...] em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas", o que Foucault (2009) dividiu em dois grandes tipos: as utopias e as heterotopias.

As utopias são essencialmente irreais, conforme o filósofo, pois são "[...] posicionamentos sem lugar real [...]" (FOUCAULT, 2009, p. 414),

> [...] um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. [...]" (FOUCAULT, 2009, p. 415).

Entretanto, o espelho também permite uma vivência heterotópica, porque existe efetivamente e causa um efeito de retorno:

> [...] Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe (FOUCAULT, 2009, p. 415).

Isabel, no início da sua saga, organiza os panos dentro do baú da família e ao acomodar um espelho que estava entre os pertences, parece retornar no tempo e rever e reviver momentos dolorosos que transcorreram antes da partida, como se, por meio dele fosse possível assistir a fatos passados e irremediáveis como a morte de alguns dos seus irmãos mais novos "[...] Espelho! Pra reproduzir o quê, este peste?! [...] mostrar a morte comendo as carnes da gente. Tal e qual como o rosto de maninho [...] Ou como os de

Zumba, de bôca aberta porque os dois beicinhos não davam para tapá-la [...]" (JARDIM, 1959, p. 20-21) ou do cachorro que não resistiu à seca "[...] como [...] Camorim, fazendo careta para o mundo, porque o focinho encolheu mais do que couro velho que o urubu não come [...]" (JARDIM, 1959, p. 21). O espelho leva Isabel de volta para sua terra natal e a lança de volta para sua fazenda Mulungu que agora não ultrapassa a realidade de um espaço utópico para a personagem.

Esse mesmo espelho também exerce o efeito retroativo ao qual Foucault se refere, porque exibe repentinamente na frente de Isabel "[...] as caras tostadas [...] os ossos pulados nas caras, como serrotes de pedras no meio das grotas. E mostrar a morte comendo as carnes da gente [...]" (JARDIM, 1959, p. 20), uma realidade que ela parece esquecer por alguns instantes quando viaja no tempo e retorna pra casa, numa espécie de sonho. Esse choque de realidade faz com que a personagem excomungue o objeto e o enterre de volta no meio dos panos "[...] neste peste eu não me miro. Nunca mais! Não quero ver a minha caveira aparecer, matando-me este resto de boniteza [...]" (JARDIM, 1959, p. 21).

Para Foucault (2009), existem lugares reais que são verdadeiros contrapontos para as utopias "[...] em qualquer cultura, em qualquer civilização [...]" (FOUCAULT, 2009, p. 415), lugares que são:

> [...] espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias [...] (FOUCAULT, 2009, p. 415).

A meu ver, as heterotopias corresponderiam então aos não-lugares de Augé (1994) por serem "[...] instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta" (p. 36). Tal definição vai de encontro à ideia sociológica de lugar "[...] associada por Mauss e por toda uma tradição etnológica àquela de cultura localizada no tempo e no espaço" (AUGÉ, 1994, p. 36). Os não-lugares, para o antropólogo francês, são a medida de cada época. Os da época atual podem ser vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias, domicílios móveis considerados meios de transporte como aviões, trens e ônibus, aeroportos, estações, hotéis, parques de diversão e lazer,

estações aeroespaciais entre outros.

Em sua conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos, denominada *Outros espaços*, proferida em 1967, Foucault propôs seis princípios para nortear uma descrição sistemática sobre as heterotopias e denominou-a de "heterotopologia" (FOUCAULT, 2009, p. 416). No primeiro princípio ressalta que não há uma única cultura no mundo que não se constitua de heterotopias. E sabendo-se que a literatura é um produto cultural e que, por conseguinte, está impregnada da cultura dentro da qual é produzida, posso naturalmente olhar para as duas obras que constituem o *corpus* dessa análise como representações do nosso mundo. O estudo das obras que compõem esta dissertação à luz da teoria da heterotopologia de Foucault, leva à compreensão de que, da mesma forma que convivemos com heterotopias em nosso cotidiano, as personagens das histórias de Jardim e de Queiroz também lidam com heterotopias: há uma heterotopia de crise em *Isabel do Sertão*, e uma de desvio em *A beata Maria do Egito*, conforme discutiremos.

Segundo Foucault (2009), as heterotopias de crise são os lugares reservados aos indivíduos que se encontram, em relação à sociedade e ao meio humano, no interior onde vivem, em estado de crise: como o são o colégio militar para os meninos e a viagem de núpcias para as moças, pois os garotos que se internam num colégio militar geralmente estão na fase da adolescência, período no qual o ser humano precisa lidar com as transformações biológicas no corpo e com os conflitos existenciais, resultados das alterações hormonais (no caso dos meninos, nascimento de pelos, engrossamento da voz, ereções noturnas etc.); e a garota terá seu hímen rompido na primeira relação sexual com seu esposo, algo sobre o qual a família patriarcal/conservadora não queria nem pensar, muito menos imaginar como e onde acontecia, uma vez que simboliza a transferência de poderes do pai sobre a filha para o marido sobre a mulher, motivo pelo qual as núpcias sempre aconteciam no que ficou conhecido como lua-de- mel, num hotel ou pousada, fora e longe da casa paterna. Todavia, esse pensamento vem mudando com o passar do tempo, e mesmo que pais e mães ainda busquem preservar suas filhas, não se pode mais afirmar que se casar com o hímem intacto ainda seja uma regra, talvez seja mais uma escolha da mulher do que uma norma a seguir. A viagem após o matrimônio ainda transcorre com bastante frequência, mas não se pode mais alegar que aconteça justamente para afastar o casal para que pais, mães e familiares evitem pensar nas relações sexuais que o casal terá e sim para que os recém-casados possam, merecidamente, celebrar o início de um novo ciclo de vida.

Muito embora a estrada não esteja classificada como uma heterotopia de crise nos

estudos foucaultianos, na obra de Jardim, entendo que ela assume esse papel ao tornar-se o lugar ocupado pela família dos Feitosa em estado de verdadeira miséria. As pessoas que deixam suas terras no sertão, contra a vontade, não têm opção, só têm a estrada para dar vazão ao desespero da fuga, último e indesejado recurso das famílias miseráveis, e a esperança de achar um local para viver com um mínimo de dignidade: "IDALINA – É como nós. E podemos até dizer: é como todos. Quem sabe pra onde a gente se bota? Certo mesmo é a estrada a vencer, marchando. Um dia chegamos. Onde, não sabemos. Enfim, Nosso Senhor padeceu mais" (JARDIM, 1959, p. 98).

Processo semelhante de acomodação dos conceitos de heterotopia propostos por Foucault acontece com a prisão onde a beata de Rachel de Queiroz permanece confinada, praticamente durante toda a história. Para o filósofo, prisões, casas de repouso e clínicas psiquiátricas caracterizam o que ele denomina de heterotopias de desvio: "aquela na qual se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida" (FOUCAULT, 2009, p. 416). Assim, a cadeia, que existe primordialmente para neutralizar a ação de criminosos, na obra em questão, inicialmente, condiz com sua razão de existir ao abrigar um interrogatório, mas, em seguida, torna-se cativeiro para Maria, transformada em refém do suposto amor que o Tenente sente por ela. Ou seja, a cadeia deixa de corresponder à sua função heterotópica de retirar do convívio social as pessoas que se desviaram das condutas esperadas para a vida em sociedade, e passa, justamente, a ser um dos lugares que a polícia busca localizar nos casos de sequestro: um cativeiro.

> BEATA – [...] Eles me querem bem e sabem que eu não matei nem roubei, e portanto não tenho nenhum direito de estar aqui, presa feito criminoso. [...] TENENTE – Pois já que a senhora se comunica com eles, é bom que mande dizer mais esta: podem até tocar fogo na Delegacia, que a Beata Maria do Egito não será solta! Prefiro que ela se vire em cinza, comigo aqui dentro, a ir-se desgraçar por aí (QUEIROZ, 1979, p. 50).

Cativeiros são, na essência, não-lugares por serem espaços transitórios, no dizer de Augé (1994), não identificados e invisíveis para a sociedade, nem as vítimas os veem, no sentido de saber onde estão, em relação a seus locais de origem (suas casas, ambiente de trabalho, casas dos amigos, entre outros). Esses espaços perdem seu significado no exato momento em que a polícia os localizam e, daí, tornam-se conhecidos publicamente. E cativeiros, recintos criados e administrados por quem foge às normas sociais, também são prisões, embora sejam destinadas, ironicamente, a enclausurar as pessoas que, *a priori*, seguem as normas sociais. É dentro desse espaço que a beata se debate contra o jugo do

Tenente, sem muito sucesso: “BEATA – João, minha palavra é de paz. Escute o que lhe digo, antes que seja tarde. Não se atravesse no meu caminho. O que Deus quer tem muita força” (QUEIROZ, 1979, p. 80). A beata demonstra que sua religiosidade está edificada sobre intensa fé e que, por essa razão, tem segurança, garra e capacidade suficientes para resistir e lutar contra toda e qualquer tirania. Maria, ao revelar que é uma dessas pessoas por meio de quem o poder divino se manifesta, demonstra sua lucidez e energia interior para lidar com os desafios, fazendo uso da religião para empoderar-se e desmantelar as possibilidades de discriminação contra ela: “[...] quero ver quem tem coragem de levantar a mão contra a serva dos pobres! [...] Não tem medo de castigo, irmão? O braço que me prende pode se cobrir de chagas...os olhos que me enfrentam podem cegar de repente...[...]” (QUEIROZ, 1979, p. 37). E mesmo quando o tenente debocha de suas palavras, questionando sua santidade, uma vez que roga praga nas pessoas, responde sem titubear: “Não é praga. É aviso. Não brinque com os poderes de Deus!” (QUEIROZ, 1979, p. 37). Percebo um movimento de profunda identificação da personagem com a autoridade representada pela figura de Deus, quase como se ela e Deus fossem um: Ele seria a única energia a mover seu corpo de mulher, e é exatamente essa unicidade que a beata utiliza como ferramenta para se afirmar no mundo enquanto ser humano, independente do gênero, e lidar com os reveses.

No segundo princípio, Foucault (2009) trata da possibilidade de usos diferentes para uma mesma heterotopia:

> [...] uma sociedade pode fazer funcionar de uma maneira muito diferente uma heterotopia que existe e que não deixou de existir; de fato, cada heterotopia tem um funcionamento preciso e determinado no interior da sociedade, e a mesma heterotopia pode, segundo a sincronia da cultura na qual ela se encontra, ter um funcionamento ou um outro (FOUCAULT, 2009, p. 417).

Considerando essa definição, compreendo que a estrada percorrida pela família dos Feitosa assume um uso diverso para o qual foi construída e concebida, pois acaba se tornando ambiente para as funções de alimentação e de repouso da família de Isabel, evocando para si parte dos papéis característicos de uma residência, especialmente quando as personagens sentam-se em roda para se alimentar e, em seguida, aconchegam-se em seus panos para dormir, enquanto a filha mais velha de Seu Manuel recolhe os pratos de flandres e outras tralhas e mulambos para dentro de um baú. O baú, lugar onde guardam todos os pertences (pratos, panelas, panos e um pedaço de espelho) é o mesmo que um dia

fez parte da mobília da casa dos Feitosa, e agora é o único grande objeto que conecta a família à vida anterior ao êxodo ajudando a transformar esse não-lugar, a estrada, num lugar de afeto, o lar das personagens. A construção de um lugar dentro do não-lugar, conforme defende Brandão (2011b, p. 23), a partir de Massey (2007, p. 169), indica que a identidade de lugar surge a partir de "interrelações positivas" em um determinado espaço que o sujeito esteja e com o qual não tenha especificamente nenhuma relação de afeto, conforme são os não-lugares. Assim, é possível dizer que as identidades podem ser construídas a partir de nossas interações com o espaço exterior. É isso que parece acontecer com a personagem de Jardim, pois a cada vez que o baú é colocado no chão, isso indica a delimitação de que essa "nova" casa da família de Isabel, ainda que esteja a céu aberto, remete à sua casa deixada para trás, com suas raízes e lembranças. O mesmo se dá também com quem viaja, seja para descansar ou trabalhar, que organiza seus objetos pessoais como se estivesse em casa, ainda que esteja num quarto de hotel:

> Essa relação de sensibilidade ao lugar está diretamente relacionada aos viajantes, pois em cada lugar que vão, buscam organizar o espaço onde estão, temporariamente, instalados, de forma a se sentirem 'em casa', ou seja, em 'seu' lugar. É o que ocorre quando viajamos e estamos num hotel, ou similar, e, ao desarrumarmos nossos pertences de viagem no quarto, procuramos sempre organizá-los de modo a nos sentirmos bem nesse espaço estranho e transitório. [...] É o ser transeunte que organiza temporariamente esse espaço, constituindo provisoriamente uma identidade para si mesmo, tornando esse espaço num 'lugar do afeto', onde pode se reconhecer como sujeito (BRANDÃO, 2011a, p. 102).

Já em Queiroz, a situação é diferente, uma vez que esta se dá num espaço fechado, dentro de uma cela da delegacia. Esse espaço distancia-se de sua função original e se torna um cativeiro para que o Tenente, agora na versão de sequestrador, mantenha Maria perto de si. E, semelhante ao que acontece na obra de Jardim, a cadeia é, para a personagem da beata, um misto de limbo e ritual de passagem que ela precisa atravessar, vivenciando algumas provas para poder seguir viagem. Maria até poderia desconstruir a função primordial da cela transformando-a, mas isto não ocorre, uma vez que seu refúgio é dentro de si mesma. É no seu íntimo que está o divino que lhe dá forças para permitir que o tenente use seu corpo sem maculá- la. Desse modo posso afirmar que a beata se encontra aprisionada num lugar heterotópico negativo.

O terceiro princípio de Foucault (2009) que se refere à justaposição, aglutinando "em um só lugar real [de] vários posicionamentos (espaços) que são em si próprios incompatíveis" (FOUCAULT, 1984, p. 418) não aparece nas obras em análise. No que

concerne ao quarto princípio, relacionado aos recortes de tempo, este sim está presente na história de Jardim através da sazonalidade, uma vez que a presença de famílias humanas inteiras nas estradas ermas do sertão é bem mais constante quando a seca assola as paragens nordestinas. A passagem do tempo é marcada pelo desenvolvimento da enfermidade de Isabel e de seu pai até suas mortes. O museu e a biblioteca são heterotopias próprias à cultura ocidental do século XIX e são exemplos desses recortes de tempo aos quais Foucault (2009) se refere, como os museus e as bibliotecas onde o tempo "[...] se acumula infinitamente [...] e não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo [...]" (FOUCAULT, 2009, p. 419).

Em Queiroz, o tempo parece parar para a história acontecer, pois nenhum fato externo chega realmente a interferir no desenrolar dos acontecimentos dentro da delegacia. A situação do lado de fora da cadeia não se altera: o cerco ao Padre Cícero no Ceará e a permanência dos romeiros na cidade parecem simplesmente aguardar o desfecho da trama no cárcere.

Em *Isabel do Sertão* e *A beata Maria do Egito*, as personagens não escolhem os lugares onde são obrigadas a se relacionar com os posicionamentos da estrada e da prisão, estão lá contra suas vontades: "[...] Dou-te as veias, Diabo, mas quero é voltar pra minhas terras! [...]" (JARDIM, 1959, p. 22); "[...] Não, senhor, não estou em paz! Paz eu quero, mas só terei fora daqui [da cadeia]!" (QUEIROZ, 1979, p. 76).

Essa situação das personagens me remete ao quinto princípio foucaultiano que supõe um:

> [...] sistema de abertura e fechamento [das heterotopias] que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis. Em geral, não se chega a um posicionamento heterotópico como a um moinho. Ou se é obrigado, como é o caso da caserna, o caso da prisão, ou preciso se submeter a ritos e purificações (FOUCAULT, 2009, p. 420).

Com relação as suas funções, as heterotopias ou criam uma ilusão ou um espaço real perfeito. As personagens de *Isabel do Sertão* estão buscando um lugar ideal e, com exceção da protagonista, todas acreditam na existência de um lugar perfeito, com água, fartura e abundância de vida, ou seja, numa paisagem que não corresponde a um brejo real da caatinga nordestina brasileira e que e, aparentemente só existe dentro da cabeça de cada pessoa que segue debaixo de sol impiedoso. Na história de Queiroz, o Tenente desenha, em sua imaginação, um lugar perfeito para viver com Maria, após uma idílica e platônica união conjugal, o que lhe é negado, a partir do distanciamento dela do ocorrido.

Tanto Isabel quanto a beata encontram-se em deslocamento, partindo de um lugar conhecido para um outro que ainda não conhecem. Estão num não-lugar, que pode ser

> [...] tanto as instalações necessárias à circulação das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta (AUGÉ, 1994, p. 36).

Isabel e sua família são retirantes da seca, refugiados da fome e da miséria, estão ora caminhando ora repousando ou fazendo as refeições numa estrada de barro, no meio do sertão pernambucano. A beata Maria e seus seguidores estão de passagem, percorrendo o caminho que os levará para a cidade do Juazeiro, no Ceará, atravessando a cidade cenário da história, onde se hospedam temporariamente nas casas de alguns moradores para, em seguida, terem sua líder detida na delegacia e aprisionada numa cela, como uma criminosa comum: TENENTE – [...] Pediu passagem com os homens – todo mundo sabia que iam para o Juazeiro – mas fiz vista grossa: está bem, passassem, a estrada é livre! O diabo é que não se contentaram em passar: se arrancharam dentro da rua e agora andam requisitando mantimento e munição pelo comércio! (QUEIROZ, 1979, p. 25).

Isabel e Maria estão em viagem por estradas que nada oferecem além de poeira e silêncio, num espaço que, para Augé (1994, p.81) é o arquétipo do não-lugar, “o contrário da utopia: ele existe e não abriga nenhuma sociedade orgânica” (AUGÉ, 1994, p. 102). Isabel e a beata estão nesse não-lugar, buscando seguir para um lugar geograficamente delimitado e específico: a filha dos Feitosa quer regressar para sua terra natal, embora caminhe na direção do brejo, e Maria do Egito marcha na direção do Ceará. As duas mulheres, cada uma com suas razões pessoais e/ou políticas, marcham seguindo o imperativo de estabelecer raízes em outro lugar, “[...] recurso de quem frequenta os não-lugares (e que sonha, por exemplo, com uma residência secundária enraizada nas profundezas da terra)” (AUGÉ, 1994, p. 98).

O cenário inicial traz um “[...]campo aberto nas êrmas estradas. Uma árvore sêca, cheia de galhos ressequidos, debaixo da qual está parte do rancho do retirante Feitosa. Ao longe se vêem as garrancheiras cinzentas do mato esturricado [...]” (JARDIM, 1959, p. 12). Esses caminhos de terra seca que Isabel percorre ao lado de seus familiares, debaixo de um sol escaldante, com pouquíssima água e comida, exposta às vicissitudes do percurso; revoltada com a decisão do pai de deixar as terras da família que, para ela, configura traição à honra dos Feitosa são o que Foucault (2009) denomina de “posicionamentos de

passagem". Contudo, no caso da obra de Luís Jardim, essas estradas estão para além de passagens e suas relações chegam a caracterizar verdadeiras heterotopias. Em *Isabel do Sertão*, a estrada ganha funções diferentes da sua original (lugar de passagem) e passa a ser utilizada como posicionamento de alimentação e repouso da família Feitosa, além disso é na estrada que os parentes de Isabel relacionam-se entre si e com vizinhos e vizinhas de caminhada. É na estrada que Seu Manuel, o chefe da família, morre e é enterrado e é onde Isabel também sucumbe: "NECO – A bem dizer a casa de sertanejo, hoje em dia, é o campo aberto desses ermos sem fim" (JARDIM, 1959, p. 54). Neco, acertadamente, destaca o termo casa, quando se refere ao campo aberto da caatinga onde as personagens realizam atividades que comumente são executadas dentro de uma residência Entendo que o posicionamento da estrada, nessas circunstâncias, se torna realmente um lugar de afeto na história de Jardim, pois, diferentemente do que coloca a geógrafa Massey (1994) de que "[...] A noção de lugar, quando relacionada ao afeto, carrega o peso de uma associação a *stasis* e nostalgia [...]" (BRANDÃO, 2015, p. 136-137), pactuo com a perspectiva de que:

> [...] abordagens emocionais e críticas ao lugar autorizam a entendermos esses conceitos de forma intercambiada, como dinâmicos e inseridos num contexto político, que pede uma leitura não reducionista. Esse é o pensamento ecofeminista de Val Plumwood (2002), com o qual concordo. Mais recentemente, a ecocrítica feminista Greta Gaard (2010, p.16) tece considerações que ampliam as leituras sobre a compreensão desse termo e, nesse sentido, o termo lugar em associação com a casa, deve ser compreendido como construído socialmente, podendo servir como "atividade de co-criação de lugar-e-identidade" (Gaard, 2010, p.16) e, nesse sentido, o corpo pode ser compreendido como "agente moral" (BRANDÃO, 2015, p. 136-137).

Também vejo esse ambiente como uma espécie de limbo pelo qual Isabel e sua família precisam passar para alcançar uma tal salvação, como se fosse um ritual de purificação necessário para todas as pessoas que desejam a tão propagada abundância do brejo. Esse percurso de terra que descrevem, e durante o qual estão expostas às mais diversas situações de dor, sofrimento, angústia e morte, deixa de ser um não-lugar e passa a ser o lugar, associado à noção de lar - espaço do afeto – onde convivem, repousam, se alimentam e se confessam uns para os outros, mesmo que não estejam uma situação confortável por estarem exauridas de fome e sede, vitimadas pelo descaso político e expostas aos mais diversos riscos:

> JOANA – [interrompendo o filho]. Água a uma distância de légua e meia.

> Água de lama, água porca, e nem ao menos uma sombra no caminho para amornar o lombo de quem escaldava debaixo dos potes e das latas. E comida? Isabel acaso pensa que comida despenca do céu? Restos, sobras, quase esqueletos era o que a gente roía lá em casa (JARDIM, 1959, p. 18-19).
> .....
> JOÃO – O sol pende muito. Mais de cinco horas, garanto. E nem por isso o vapor do chão escalda menos os pés da gente. A barriga já me ronca, Isabel. PEDRO – Há muito que a minha se agarrou ao espinhaço.
> MARIANA – Pra tanta fome farofa pura.
> PEDRO – E um gole d'água barrenta.
> JOÃO – E salobra (JARDIM, 1959, p. 31).
> .....
> JOÃO – [...] Retornando à janta, digo: farofa pura não enche. [...]
> PEDRO – João disse que farofa não enche, Isabel. Também acho. Engana o estômago.
> MARIANA – É como a fruta pirim, que engana vaqueiro (JARDIM, 1959, p. 40).

Esse cenário de fome que a família enfrenta na estrada não difere muito daquele que atravessavam antes da migração, no entanto, no atual momento de transição das personagens, a possível chegada ao brejo constitui fator motivacional suficiente para que enfrentem esse não- lugar (AUGÉ, 1994) e sua inerente provisoriedade em busca de um novo lugar.

É interessante notar que em ambas as obras os espaços estão hierarquizados, compondo uma relação de binarismo: na obra de Jardim, o espaço do brejo é oposto ao espaço de seca, onde a família de Isabel vive e de onde resolvem fugir. E esse lugar, no entendimento de todas as personagens, com exceção da protagonista, é um lugar superior à terra que habitavam, por ter água e, consequentemente, vegetação verde: "ISABEL – Prefiro ser devorada pelo tapuru, prefiro ser pasto de urubu nojento a ir para a mata, terra safada do brejo [...]" (JARDIM, 1959, p. 45). Para a beata, o Juazeiro é o espaço sagrado que precisa alcançar em oposição à prisão onde se encontra:

> BEATA – Esta noite, você me cobrou um preço e eu paguei. Como se pagasse uma passagem de trem – ou como se pagasse a carceragem! Pensei que, se eu lhe desse tudo que você queria, em troca você me soltava, deixava que eu fosse cumprir a minha missão [ir para o Juazeiro dar apoio ao Padre Cícero] (QUEIROZ, 1979, p. 62).

Esse binarismo de espaços me remete a Foucault, ao afirmar que o espaço contemporâneo talvez ainda não esteja completamente dessacralizado:

> [...] diferentemente, sem dúvida, do tempo em que ele foi dessacralizado no século XIX. Houve, certamente, uma certa dessacralização teórica do espaço (aquela que a obra de Galileu provocou), mas talvez não tenhamos ainda chegado a uma dessacralização prática do espaço. E talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização. (FOUCAULT, 2009, p. 413).

A angústia vivida por Isabel por se ver misturando os espaços que deveriam estar separados, ou seja, o espaço do acolhimento de uma casa com um lugar de passagem que é a estrada, perpassa toda a narrativa de Jardim. Isabel não se sente confortável com a decisão do pai e muito menos com o fato de estar à mercê dos acontecimentos que podem ocorrer numa estrada do sertão, mesmo sabendo que é um período transitório em sua vida e que em breve toda a sua família pode estar a salvo num lugar com água e alimento. Ela compreende que as matas supostamente verdes do brejo enchem a imaginação de retirantes que sofrem com a falta d'água e com o calor insuportável, mas não concorda em nenhum momento com o êxodo. Embora sua irmã e as pessoas que encontra pelo caminho pensem apenas nessa riqueza que é a sobrevivência, mesmo traindo as raízes sertanejas:

> MARIANA – Ouço dizer que o brejo tem fartura que dá pro mundo todo. O senhor conhece as terras do brejo, Seu Neco?
> NECO – Conhecer propriamente não digo que conheça, dona. Ouço falar só das grandezas delas: muita verdura, gado muito, olho d'água em toda parte [...] (JARDIM, 1959, p. 55-56).

E o espaço ocupado pelo Tenente e o lugar para onde a beata deseja ir estão sempre em oposição, o tenente deseja poupar à beata as intempéries do caminho e Maria não enxerga nada mais além da possibilidade de ir apoiar o Padre Cícero na sua saga de lutar pelo que acredita ser o certo a fazer:

> TENENTE – Bem, uma coisa é ser santa, rezar e até fazer milagres, outra coisa é andar com jagunço e ajudar revolução. Por isso é que tenho de impedir a sua saída da cidade.
> BEATA (*levantando-se*) – Quem é o senhor para me impedir de socorrer o santo? (QUEIROZ, 1979, p. 35).

As terras onde vive o Padre Cícero do Juazeiro são sagradas para a beata Maria, que se dispõe a qualquer sacrifício para ajudar o santo na luta contra o governo rabelista:

> BEATA – Eu estava rezando. Pedindo forças aos meus santos para aturar tudo e não sentir nada. Se esse era o preço que eu tinha de pagar para cumprir a minha missão – pois bem, pagava. Sem medo e sem gritos. Você mesmo está dizendo. Você mesmo é testemunha! Não dei uma palavra, um suspiro, suportei tudo (QUEIROZ, 1979, p. 62).

Para Isabel, esses espaços que se opõem durante sua trajetória, estão tão distantes de seu momento presente que chegam a beirar o que Foucault chama de utopia, ou seja, seriam "posicionamentos sem lugar real" (FOUCAULT, 2009, p. 414), uma vez que sua terra natal que ficou para trás tornou-se inalcançável e o brejo um lugar onde nunca pisará, porque padece da mucunã nos braços de Seu Neco, amigo da família e apaixonado por ela. Assim, mesmo ciente de que, para Foucault, utopia "é a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade, mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais" (FOUCAULT, 2009, p. 415), e sabendo-se que a terra seca e sem água dos Feitosa e o brejo, de fato, existem na história de Jardim, para a protagonista, eles são agora o avesso da sua realidade, não existem, são utópicos:

> ISABEL – Quero me despedir o mais que puder. Faça-me um favor, Neco, fale do verde, diga coisas do sertão.
> NECO [tristemente] – O sertão é morada de gente dura, Isabel, onde o chão se tosta e só de raro se alaga. Pra dizer a verdade, é paragem triste. Tem serras; tem matas; tem bicho, água e gente, mas só se vê êrmo e só se vê solidão [...] No verde é diferente. Tudo cheira, o sono é bom. [...] (JARDIM, 1959, p. 113).

Indo mais além, percebo a personagem tão dividida entre obedecer ao pai e ficar no sertão que ama, que parece habitar um espaço limítrofe, sendo ela uma espécie de espelho através do qual ela e seus familiares veem a terra que abandonaram, e, ao mesmo tempo, enxergam onde realmente se encontram, ou seja, a caminho do brejo, escaldados pela fome e pela sede. Isabel se vê em sua terra natal, onde não está mais e para onde não pode mais voltar, embora assim o deseje (utopia – lugar irreal), e se descobre ausente do local onde se encontra, mesmo estando realmente nesse lugar (heterotopia - posicionamento de passagem: estrada), a personagem vive uma espécie de "[...] experiência mista [...] que seria o espelho [...] que remete ao mesmo tempo a uma utopia e a uma heterotopia [...]" (FOUCAULT, 2009, p. 415).

Em Queiroz, a cidade do Juazeiro, tomada pelas forças do Padre Cícero, é um lugar

que não se concretiza na história; é apenas referenciado pelas personagens e almejado fervorosamente pela beata, aproximando-se do conceito de utopia foucaultiano, o termo "faz de conta", reforça o tom de irrealidade: "TENENTE – Está vendo? Faz de conta que isto aqui é a cidade do Juazeiro [...] a casa do Padre Cícero fica mais ou menos aqui... e, aqui, a igreja das Dores... CABO – Sim senhor" (QUEIROZ, 1979, p. 23).

Toda essa discussão sobre lugares traz à tona o fato de que os espaços onde existimos não são vazios, eles interferem no desenrolar dos acontecimentos, muitas vezes até determinando-os:

> O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos no qual decorre precisamente a erosão da nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo. Dito de outra forma, não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. Não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos (FOUCAULT, 2009, p. 414).

E, no caso das obras em análise, essa heterogeneidade é o que, de certa forma, comanda os acontecimentos. Em Jardim, o espaço seco, sem previsão de chuva, força o êxodo da família dos Feitosa e determina as mortes de Seu Manoel e de Isabel, no meio do percurso em busca do brejo, causadas pela ingestão da raiz de mucunã:

> MANUEL – [quase imperceptivelmente]. Eu morro, minha filha! [...]
> ISABEL – [soluçando. De voz cada vez mais fraca]. Está tão escuro, Seu Neco. Se o sol estivesse no céu, pai não morreria sem luz. [...]
> ISABEL – [parando de chorar, com voz sumida]. Já agora vosmecê não pode me abandonar, Seu Neco. Pai morreu. Estou só (JARDIM, 1959, p. 85-86).

O ambiente também permite o assédio de Laurindo, um sujeito armado de faca e revólver que se aproveita da vulnerabilidade de mulheres como Isabel, que caminham fragilizadas pelas estradas:

> LAURINDO – [de pistola na mão]. [...] Parada eu não enjeito. E com homem é no punhal. Mas como tu não és homem, molengo, uso só a tabica. [...] E a môça fique sabendo: ingrato eu não sou. [...] Na feira compro brinco, chita nova e xale vistoso. Dou-lhe tudo, até um vidro de cheiro. Monta-se casa em beira de rua e, se me respeitar, se não se meter a cabrita, trato os filhos como pai (JARDIM, 1959, p. 108).

A terra seca também é fonte de inspiração para a imaginação da avó da protagonista que, vez por outra, gargalha, chacoalhando o corpo e soltando frases aparentemente desconexas, recheadas de nomes de bichos, plantas e lendas da região:

> A AVÓ – [com um cachimbo na boca, apagado, sentando-se no chão, dando gargalhadas e batendo os braços]. Caipora é cabocla fêmea. Come pele de fumo. Eu vi baraúna botar fulô de maracujá. Eu vi jacu assoviando. [Dá gargalhadas]. Eu vi mãe-da-lua penando, dando gargalhadas de estalar. [Ela mesma dá gargalhadas, sacudindo-se toda, e depois torna a deitar-se] (JARDIM, 1959, p. 21).

Esse mesmo ambiente, acima de tudo, direciona o tipo de relação que se estabelece entre os grupos retirantes que se encontram ao longo da estrada, que nem tem um teto fixo nem a privacidade proporcionada por quatro paredes. Interação que seria totalmente diferente se cada agrupamento familiar estivesse em sua residência de alvenaria, separado por muros e jardins: "SEBASTIÃO – [...] Pela estrada em que passamos não encontramos uma só pessoa isolada. Magotes, bandos, isso sim, tal e qual punhado de gafanhoto" (JARDIM, 1959, p. 94).

Na história da beata Maria do Egito, o espaço da prisão priva a protagonista de seguir seu caminho em direção ao Juazeiro e possibilita o encontro entre Maria e o Tenente, a consequente paixão dele por ela, a sujeição da beata aos desejos de amor deste, os ataques dos romeiros à delegacia e o assassinato do Tenente pelo Cabo. Além disso testa os limites da força interior da beata, sua capacidade de se valer de sua religiosidade e de sua fé para encarar os percalços em sua rota de romeira. É perceptível o quanto os lugares se desdobram nos mais variados tipos de espaços e como esses espaços interferem profundamente no andamento das vidas das personagens. Testando suas capacidades de lidar com as adversidades inerentes ao ambiente sertanejo de seca e seus dilemas internos. Ademais, as heterotopias de passagem e de desvio presentes nas obras não impedem que as personagens os reconstruam transformando-os em lugares de afeto, isto é, não é por serem não-lugares que necessariamente não vão permitir a construção de uma identidade, embora, tanto os espaços quanto os lugares analisados não sejam regulares, estejam sempre se refazendo e se ressignificando ao longo das duas histórias.

5 EPÍLOGO

Para arrematar esta dissertação, propositalmente dividida em três atos, que investigou espaços e lugares em duas obras teatrais nunca dantes estudadas sistematicamente pela academia, ofereço este breve desfecho. Nos levantamentos da história da dramaturgia nacional realizados por teóricos considerados canônicos tais como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, a obra teatral de Luís Jardim sequer é citada e há pouquíssimas referências às dramaturgas brasileiras. Felizmente boas e importantes obras principiam a registrar o ponto de vista da mulher acerca da história da dramaturgia brasileira, através de escritoras e escritores engajadas e engajados na luta pelo espaço merecido da mulher na sociedade, tais como Valéria Andrade Souto-Maior, Rosângela Patriota, Jacó Guinsburg, Elen de Medeiros, Ana Lucia Vieira de Andrade e Ana Maria de B. Carvalho Edelweiss que, além de contribuírem para o resgate de nomes de autoras que nunca foram elencadas e suas respectivas obras, ajudam a combater o olhar tendencioso com o qual a crítica treinada pelo machismo e patriarcalismo seculares aprecia os textos de autoria feminina.

Decisões puramente governamentais, que definiram ambientes diferentes para homens e mulheres, público e privado respectivamente, acabaram por deixar suas marcas na vivência da cultura por cada um desses gêneros desde então, e, como resultado dessa supressão da mulher do espaço público,[24]

> [...] a cultura inventou sua própria representação de gênero, e foi essa "Mulher" fictícia que apareceu nos palcos, nos mitos e nas artes plásticas, representando os valores patriarcais atrelados ao gênero ao mesmo tempo que suprimiu as experiências, as histórias, os sentimentos e as fantasias das mulheres reais [...][25] (CASE, 1988, p. 8).

Essa figura fictícia da mulher ainda é um dos motores da manutenção de

---

[24]"A exclusão das mulheres dos novos códigos culturais de Atenas [...] da organização sócio-econômica, das artes criativas e dos mitos mais importantes [...] Entre as novas práticas econômicas, o aumento do número de membros nos núcleos familiares alterou radicalmente o papel das mulheres na vida pública da Grécia. Ironicamente, o importante papel que as mulheres começaram a exercer junto a suas famílias foi a causa da sua remoção da vida pública. ["(...) the exclusion of women [...] in the emerging cutltural codes of Athens [...] in socio-economic organisation, in the creative arts and in the predominant myths [...] Among the new economic practices, the rise of the family unit radically altered the role of women in Greek public life. Ironically, the important role women began to assume within the family unit was the cause of their removal from public life"] (CASE, 1988, p. 7-8, minha tradução).

[25] "[...] the culture invented its own representation of the gender, and it was this fictional 'Woman' who appeared on stage, in the myths and in the plastic arts, representing the patriarcal values attached to the gender while suppressing the experiences, stories, feelings and fantasies o factual women" (CASE, 1988, p. 7, minha tradução).

preconceitos e visões distorcidas das capacidades física e intelectual das mulheres nos dias atuais contra a qual o feminismo liberal precisa lutar para trazer à luz obras artísticas produzidas por mulheres ao longo dos séculos (DOLAN, 2012). Por essa razão, neste trabalho, trouxe à baila duas mulheres extremamente destemidas no quesito sair do ambiente privado e, portanto, invisível, e lutar por respeito e igualdade na vida pública. Isabel e Maria são personagens de duas obras teatrais que põem em evidência a força e a capacidade da mulher de lutar por seus direitos de forma lúcida sem se deixar abater por princípios machistas opressores, sempre cientes das consequências de suas escolhas.

Ambas nasceram, cresceram e amadureceram no semiárido nordestino, região que aparece sempre sem muitos atrativos nas descrições, seja em romances, textos teatrais ou cinematográficos. No roteiro de *Deus e o Diabo na terra do sol* (2019), Glauber Rocha, pouco ou quase nunca entra em detalhes sobre o cenário, suas rubricas são extremamente sucintas quando descreve as cenas: "[...] O sertão seco, o gado morto [...] Manuel e Rosa viviam no sertão/trabalhando a terra com as próprias mãos [...]" (ROCHA, 2019, p. 1), no entanto, o autor não esquece de ressaltar a sequidão e a morte. Diferentemente de Jardim que, mesmo sendo direto e objetivo em suas rubricas, ainda deixa transparecer alguns traços de afetividade com o ambiente que descreve. Característica que não aparece em Queiroz, a autora não se detém em pormenores sobre o sertão, até porque seu cenário se restringe a uma pequena delegacia situada num município do interior do nordeste brasileiro.

Conquanto em ambas as histórias as personagens estejam atravessando a mesma região, suas motivações são bem distintas. Isabel não quer abandonar sua terra natal e a beata precisa chegar ao Juazeiro. As duas batalham duramente para alcançar seus objetivos que, sem dúvida, são diametralmente opostos: uma quer ficar e a outra deseja seguir, porém ambas são impedidas pelas forças do patriarcado.

Em suas sagas, Isabel e Maria, além de precisarem lidar com a pobreza, as injustiças sociais, o machismo e as imposições de uma religião castradora e violenta, enfrentam o preconceito contra a mulher, ofensas e ataques diretos às suas crenças e verdades.

Embora inicialmente tentem resolver os conflitos de um modo menos agressivo, optando pelo diálogo franco e direto, em vários momentos de suas caminhadas se deixam levar pelo ódio e pela revolta e evocam as forças divinas, boas ou más, para se livrarem do suplício no qual se encontram e, em outros, subvertem as regras impostas numa clara luta declarada às imposições arbitrárias e repressoras:

> [...] E já peitei. Três semanas antes da partida fui ao espojeiro do Cão, encruzilhada das Capoeiras. Fiz tudo que sabia: careta pro sol, cuspi nos três carvãozinhos da malva-rosa branca, rezei o credo às avessas, matei uma garrincha e comi-lhe cru o coração. Prometi um dedal de sangue, mas o Capeta esquivou-se. Nem sinal. E nem no Diabo, que é a última coisa, eu creio mais (JARDIM, 1959, p. 44-45).
> [...] o braço que me prende pode se cobrir de chagas...os olhos que me enfrentam podem cegar de repente... Se eu levantasse esta mão e dissesse: 'Cegai, olhos atrevidos... [...]' (QUEIROZ, 1979, p. 37).

Por proferirem essas palavras as duas personagens são duramente criticadas, Isabel é comparada a uma bruxa "[...] Isabel roga praga, à semelhança das bruxas [...]" (JARDIM, 1959, p.19) e a santidade da beata é questionada pelo tenente "[...] Que santa será essa que roga praga nos outros? [...]" (QUEIROZ, 1979, p. 37). Tais colocações revelam o quanto certos princípios católicos impostos pela igreja, os quais chamavam bruxas às mulheres que demonstravam qualquer tipo de desvio da norma, controlavam a forma de pensar das pessoas em relação ao sexo feminino e reprimiam toda e qualquer forma de expressão da mulher por considerá-la um ser inferior aos homens e assim como os animais e os escravos, eram sua propriedade e que, por essa razão, poderiam dispor de suas vidas e corpos da forma que bem entendessem pois "[...] no cômputo geral, eu afirmaria que achamos as mulheres subordinadas aos homens em todas as sociedades conhecidas [...] e que a consciência feminina [...] é evidenciada em parte pelo simples fato de ela aceitar sua própria desvalorização [...]" (ORTNER, 2017, p. 95/105).

Quando Isabel e a beata não reagem raivosamente, ambas rebatem as regras impostas, numa luta declarada às imposições arbitrárias e repressoras. A protagonista de Jardim revela suas opiniões sobre todo e qualquer assunto mesmo quando não é perguntada, contrariando as expectativas de uma sociedade machista onde a mulher deve silenciar e aceitar o que lhe é posto e imposto.

> [...] pela parte que me toca, agradeço a vosmecê. Apenas lhe digo: no tempo em que eu me olhava no espelho, sabia da verdade das palavras dos estranhos. Hoje ouço tudo como se não ouvisse. Se me restasse vaidade, até acrescentava: pode mentir, que a mentira também acalenta, quando agrada (JARDIM, 1959, p. 63).

Maria, quando se entrega sexualmente ao tenente pensando com isso conseguir sua liberdade, subverte as regras da sua religião a qual exige que as mulheres não pratiquem sexo e mantenham seus hímens intactos como prova da virgindade do corpo para poderem

consagrar suas existências à religião: “[...] volta-se dento dos braços dele [do tenente] e, afastando-se um pouco, fita-o no rosto [...] sem resistir [o tenente puxa o decote do vestido e beija-lhe o ombro] João...se você promete... [o tenente toma-a nos braços. Maria não resiste e atravessam a porta gradeada] [...]” (QUEIROZ, 1979, p. 57). Queiroz, através da beata, subverte a história de Maria Egipcíaca, jovem prostituta que viveu por volta de 500 d.C. e que, após uma visão milagrosa, decidiu viver no deserto com o intuito maior de se redimir de seus pecados. A beata, por seu turno, utiliza seu corpo e se submete a um ato sexual com o tenente (seu carcereiro), quebrando seus votos de pureza física para alcançar seu objetivo maior: a liberdade.

São tantos lugares que Isabel e Maria atravessam em suas sagas, é o tempo, a cultura, a natureza, a religião, o patriarcado, a violência legitimada pelo sistema dominante do machismo, as injustiças socias, a miséria, mas mesmo com tantos obstáculos ambas seguem firmes em seus objetivos. Suas histórias seguem de formas tortuosas, mas as duas atingem seus propósitos apesar das adversidades do caminho. Isabel permanece na sua terra e Maria liberta-se da prisão e segue com romeiros e romeiras para o Juazeiro.

Depreendo que, a partir do momento que me propus a buscar distinguir e averiguar a transitoriedade dos espaços e lugares nas obras teatrais *Isabel do sertão* e *A beata Maria do Egito*, surpreendeu-me a diversidade de novas situações que se formaram na vida das protagonistas, o jeito que elas encontraram para manejar as ferramentas que possuem e o poder interior que as animou mesmo nas circunstâncias mais dolorosas.

Jardim e Queiroz conceberam duas mulheres extremamente humanas, cientes de suas competências e suas fraquezas. Nem o autor nem a autora cederam à reafirmação de preconceitos sobre a mulher, nem tampouco recorreram ao oposto disso, que seria masculinizá-las para justificar a força que têm. Haja vista existam tantas obras teatrais recheadas de personagens do gênero feminino, compreendo que poucas foram escritas na mesma época de Jardim e Queiroz com mulheres que, a cada fala e atitude que tomam, refutam os padrões patriarcais e machistas que, infelizmente, davam, e ainda dão, o tom da convivência em sociedade.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Utopia e ideologia em O Quinze, de Rachel de Queiroz. In: DUARTE, Constância L. (Org). V Seminário Nacional Mulher e literatura. 1995, Natal. *Anais*... Natal: Editora Universitária – UFRN, 1993, p.73-80.

ADAMS, Carol J. *A política sexual da carne*: A relação entre o carnivorismo e a dominância masculina. São Paulo: Alaúde Editorial, 2012.

ALENCAR, José de. *O sertanejo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1955.

ALMEIDA, Sandra R. G. Mobilidades culturais, geografias afetivas: espaço urbano e gênero na literatura contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia (Orgs.). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015, p.15-39.

ANDRADE, Ronaldo de; BRANDÃO, Izabel (Org.). *O teatro & Linda Mascarenhas*: amadores em Maceió. Maceió: Edufal, 2011.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: Introdução a uma antropologia da supermordernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BARBOSA, Virgínia. Luís Jardim. Pesquisa Escolar Online. Fundação Joaquim Nabuco, Recife.
Disponível em: < http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=803%3Aluis-jardim&catid=47%3Aletra-l&Itemid=1>. Acesso em: 15 dez. 2018.

BARRETO, Pedro H. *História* - Seca, fenômeno secular na vida dos nordestinos. Brasília: IPEA, ano 6, 48 ed., 2009.

BARROS, Marcus L. B. Prefácio. In: LEAL, Inara R., TABARELLI, Marcelo & SILVA, José M. C da (Orgs.). *Ecologia e Conservação da Caatinga*. Recife: Editora Universitária, 2003. p. IX.

BEAUVOIR, Simone de. O Segundo Sexo 25 anos depois – Entrevista com Simone de Beauvoir. [Entrevista concedida a] John GERASSI. In: *Languages at Southampton*, University Interviewed, Society, jan-fev, 1976.

BENIGNO, Rute C. da Cunha; COSTA NETO, Leão X. da; CUNHA, Magnus K. M. da. Estudo da relação homem-natureza na obra de Luiz Gonzaga: uma contribuição à educação ambiental. *Revista HOLOS*, ano 33, vol. 07, 2017**.**

BERNARDES, Isabel Cristina Gonçalves. *O operador do Direito da Defensoria Pública do Estado de São Paulo no atendimento à violência contra a mulher*. 2016. 314f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo, 2016.

BÍBLIA, A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada* - Antigo e Novo

Testamento. Tradução João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, p. 5.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1994.

BRANDÃO, Izabel F. O. Dimensões políticas e afetivas do conceito de espaço/lugar: reflexões a partir de textos literários do século XX. *Revista Latino-americana de Geografia e Gênero*. Ponta Grossa, v. 2, 2011a.

BRANDÃO, Izabel F. O. Lawrence's Homeless Hero in Search of a Place. *D. H. Lawrence Review*, Baltimore, v. 36, n. I, 2011b, p.14-30.

BRANDÃO, Izabel F. O. Lugares heterotópicos e a constituição de corpos fronteiriços e identidades transitórias na narrativa de autoras contemporâneas. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia (Orgs.). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015. p.133-152.

BRANDÃO, Izabel. Ecofeminismo e literatura: novas fronteiras críticas. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L.(orgs.). *Refazendo nós*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

BRANDÃO, Izabel F. O.; SILVA, Edilane F. da. Poetas brasileiras contemporâneas: caminhos ecológicos de busca espiritual. In: BRANDÃO, Izabel F. O.; LOURENÇO, Laureny (Orgs.). *Literatura e ecologia*: trilhando novos caminhos críticos. Maceió: Edufal, 2019. p. 25-49.

BRANDÃO, Tânia. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas:* Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. In: BRANDÃO, Izabel (org). *Traduções da Cultura – Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, 2017. p. 692-716.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CASE, Sue-Ellen. *Feminism and theatre*. New York: Methuem, 1988.

CFP – Conselho Federal de Psicologia. *Jornal do Federal*, Ano XXVII, n. 112, março de 2016.

CHERUBIM, Sebastião. A estrutura do poético na língua literária de Luís Jardim. *Revista Semina: Ciências Sociais e Humanas*, v.10, n.3, 1988, p.72-77.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro.*Luís Jardim*: ficção e vida. Recife: FUNDARPE, v.1, 1989.

DICIONÁRIO ILUSTRADO TUPI GUARANI. Disponível em:

<https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/caatinga/>. Acesso em: 3 set. 2019.

DOLAN, Jill. *The feminist spectator as critic*. Michigan: The Universitiy of Michigan Press, 2012.

FERREIRA, Cosme R. *Habitus, campo e mercado* editorial – A construção do prestígio da obra de Graciliano Ramos. Maceió: EDUFAL, 2015.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

GALINDO, Julierme. *Entrevista para João Marques* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <duvepessoa@yahoo.com.br> em 25 jun. 2017.

GIFFORD, Terry. A ecocrítica na mira da crítica atual. *Terceira Margem.* Rio de Janeiro, n. 20, 2009, p. 244-261.

JARDIM, Luís. *Isabel do Sertão*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959.

JARDIM, Luís. *O meu pequeno mundo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

JARDIM, Luís. *Maria Perigosa* – Contos. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1981.

KIYOMURA, Leila. *"Messianismo e Milenarismo no Brasil": entre os campos férteis da religiosidade brasileira*. 2019. Disponível em: https://www5.usp.br/99118/messianismo-e- milenarismo-no-brasil-entre-os-campos-ferteis-da-religiosidade-brasileira/. Acesso em: 23 out. 2019.

LIMA, Sonia Maria van Dijk. *Revista da ANPOLL*, v.1, n.13, 2002. Disponível em: <https://anpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/535>. Acesso em: 02 fev. 2019.

MAGALDI, Sabato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.

MASSEY, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007 [1994].

MASSEY, Doreen. *Um sentido global do lugar*. In: ARANTES, Antônio A.(org). *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papirus, 2000, p.176-185.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária.* São Paulo: Cultrix, 2012.

MORAES, José M. B. de. *Do texto à cena, da cena ao texto*: reflexões sobre diferentes encenações d'As Velhas, de Lourdes Ramalho. 2014. 122f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, Campina Grande, 2014.

NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (Orgs.). *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. Rio de Janeiro: LABELLE; São Paulo: Intermeios, Faperj, 2016.

ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: BRANDÃO, Izabel (org). *Traduções da Cultura – Perspectivas críticas feministas (1970 – 2010)*. Florianópolis: EDUFAL, 2017. p. 91-123.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, Cláudio S. *Diáspora: êxodo dos retirantes nordestinos e as secas que assolaram o semiárido em um século (1915-2015).* 2019. Disponível em <https://www.webartigos.com/artigos/diaspora-exodo-dos-retirantes-nordestinos-e-as-secas- que-assolaram-o-semiarido-em-um-seculo-1915-2015/140159/ > Acesso em: 26 nov. 2019.

PESSÔA, Duvennie R. S. A construção poético-romântica da personagem Jupira em A moça do trapézio de Luís Jardim. In: III Seminário de Estudos em Práticas de Linguagem e Espaço Virtual – SEPLEV, 2016, Maceió. *Anais Online*... Maceió: UFAL, 2016.

PESSÔA, Duvennie R. S. Espaço do circo e lugar do corpo: a morte real e a morte simbólica em A moça do trapézio de Luís Jardim. In: BRANDÃO, Izabel F. O.; LOURENÇO, Laureny (Orgs.). *Literatura e ecologia*: trilhando novos caminhos críticos. Maceió: Edufal, 2019, pp.163-176.

PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens*: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

QUEIROZ, Rachel de. História de Beata. *O cruzeiro*, nº52, ano XXXI, 10 out. de 1959.

QUEIROZ, Rachel de. *A beata Maria do Egito*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979.

QUEIROZ, Rachel de. *A beata Maria do Egito*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas.* Rio de Janeiro: Record, 2003.

ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol*. Disponível em: https://estudosaudiovisuais.wordpress.com/2019/02/15/roteiro-deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol-de-glauber-rocha/. Acesso em: 18 nov. 2019.

RICH, Adrienne. Notas para uma política da localização. In: MACEDO, Ana G. (Org.) *Gênero, identidade e desejo* – Antologia crítica do Feminismo Contemporâneo. Lisboa: Edições Cotovia, 2002. p.15-35.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. *A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno*. 2007. 323f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro e Artes e Comunicação, Recife, 2007.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *Entre/linhas e máscaras*: a formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX. 2011. 401f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, João Pessoa, 2011.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *O Florete e a Máscara: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX*. 1. ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2001.

SPRENGER, James; KRAMER, Heinrich. *Malleus Maleficarum, o martelo das feiticeiras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

STOCKER, P. C. ; DALMASO, S. C. . Uma questão de gênero: ofensas de leitores à Dilma Rousseff no Facebook da Folha. *Revista Estudos Feministas* (UFSC. Impresso), v. 24, pp.679-690, 2016.

TAMARU, Angela H. *A construção literária da mulher nordestina em Rachel de Queiroz*. Campinas, SP: [s.n.], 2004.

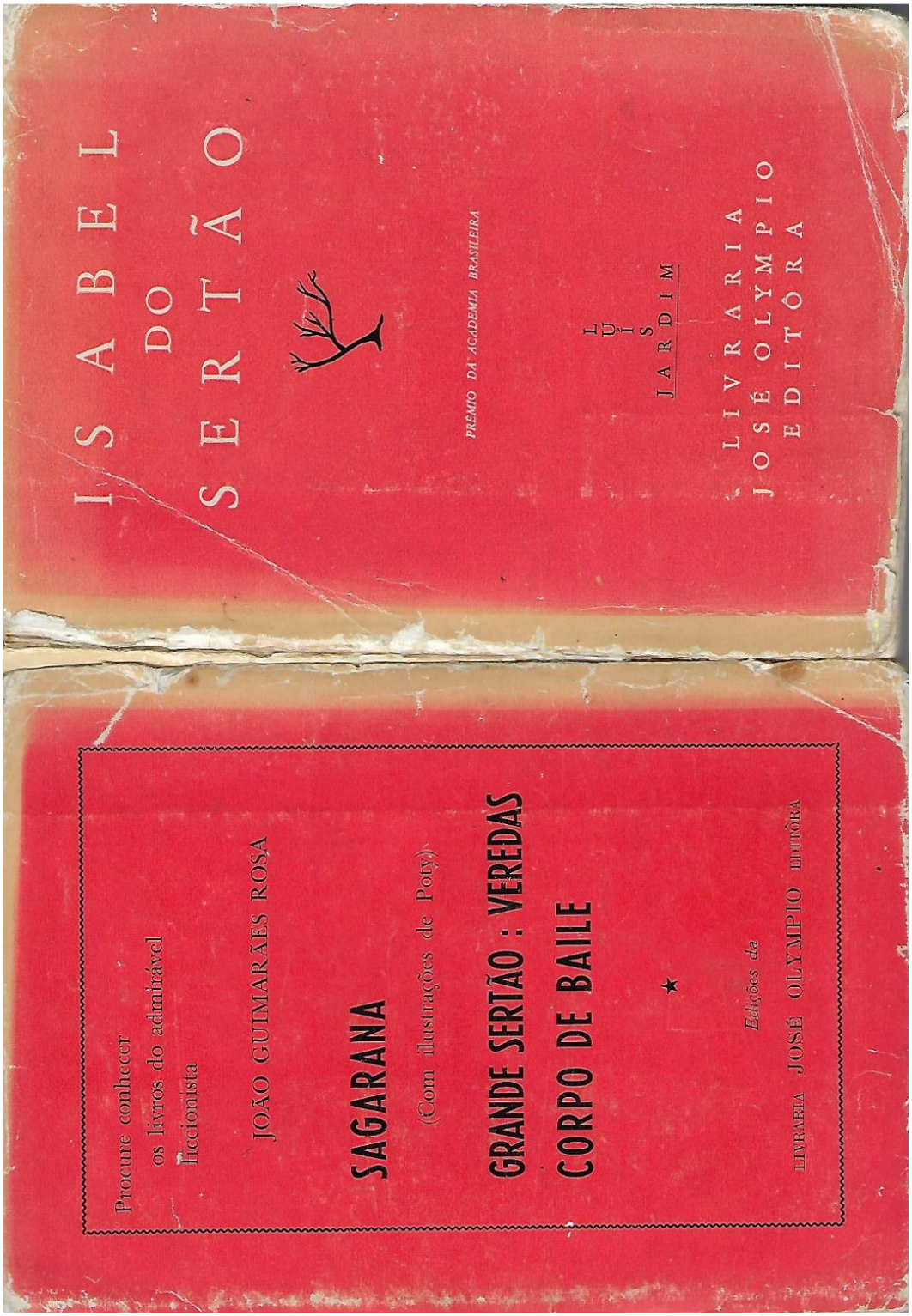
TIBURI, Márcia. Ofélia morta – do discurso à imagem. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.18, 2010.

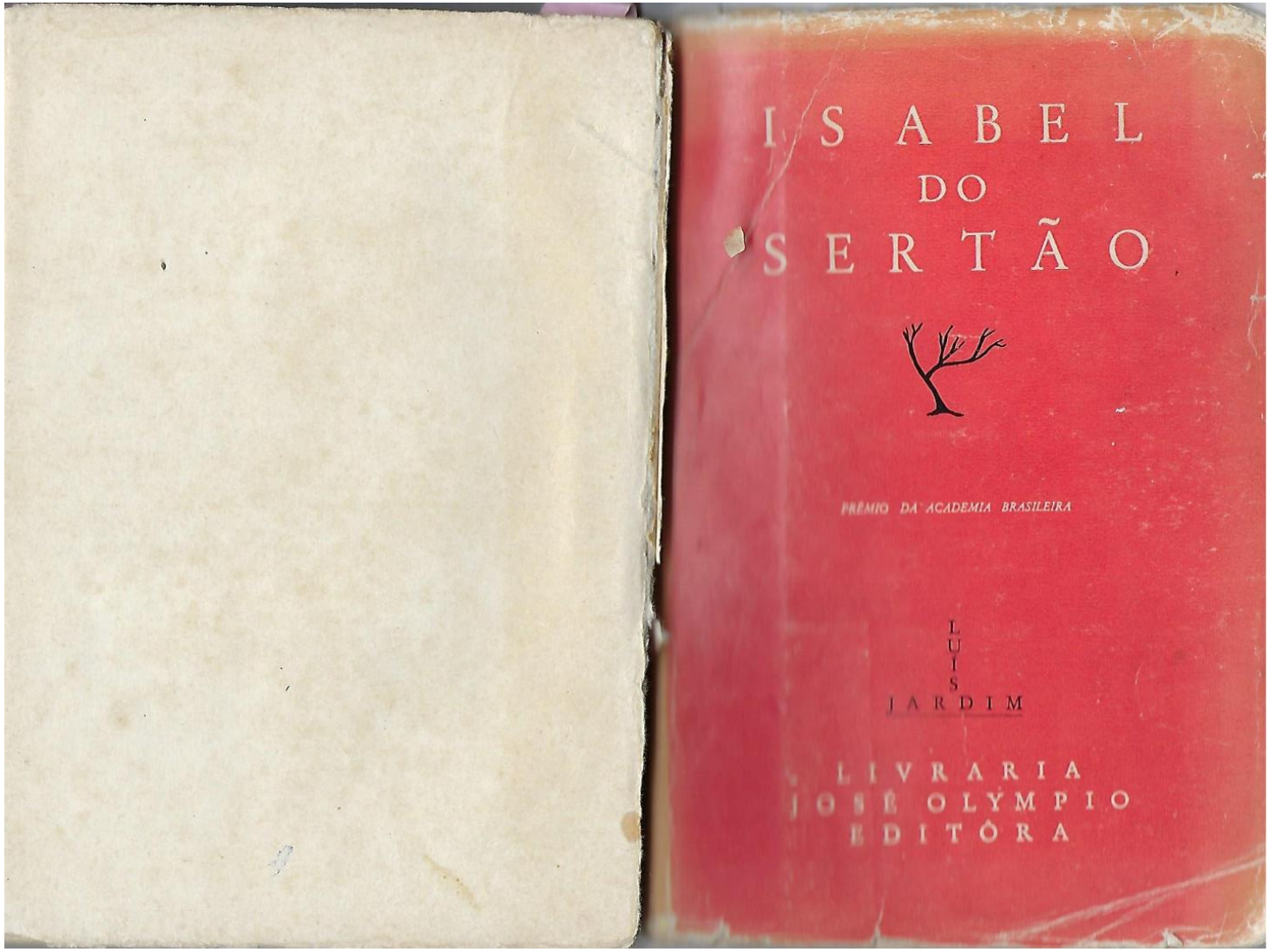
UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. “Bruxas: figuras de poder”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 2, pp.331-341, jan-maio. 2005.

ANEXOS

ANEXO A – Isabel do Sertão




ISABEL
DO
SERTÃO
PRÊMIO DA ACADEMIA BRASILEIRA
LUIS
JARDIM
LIVRARIA
JOSÉ OLYMPIO
EDITÔRA

OBRAS DO AUTOR

O BOI ARUÁ

1.º Prêmio do Concurso de Literatura Infantil do Ministério da Educação, em 1937, Alba Editôra, Rio de Janeiro, 1940.

O TATU E O MACACO

2.º Prêmio para o Concurso de livro de estampas do Ministério da Educação, em 1937, edição do Ministério da Educação, 1940.

MARIA PERIGOSA

Prêmio de contos Humberto de Campos, da Livraria José Olympio Editôra, 1938, edição da mesma editôra, Rio de Janeiro, 1938.

AS CONFISSÕES DO MEU TIO GONZAGA

Romance, edição da Livraria José Olympio Editôra, Rio de Janeiro, 1949.

THE ARMADILLO AND THE MONKEY

publicado pela Editôra Coward-McCann, Nova Iorque, em 1942; 2.ª edição pela editôra E. M. Hale and Company, Eau Claire, Wisconsin (Cadmus Books).

TRADUÇÕES

A MORTE DO CAIXEIRO VIAJANTE

(Peça de Arthur Miller)

NALÁ E DAMAYANTI

(Poema hindu), Livraria José Olympio Editôra, Rio de Janeiro, 1944.

LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITÔRA

Rio: Avenida Nilo Peçanha, 12, 6º andar
São Paulo: Rua dos Gusmões, 100-104
Belo Horizonte: Rua São Paulo, 684
Recife: Rua do Hospício, 155
Pôrto Alegre: Rua dos Andradas, 717

LUÍS JARDIM

ISABEL DO SERTÃO

Peça em Três Atos

Prêmio da Academia Brasileira

LIVRARIA *JOSÉ OLYMPIO* EDITÔRA

Rio de Janeiro — 1959

A José Lins do Rêgo

ÍNDICE

JUSTIFICAÇÃO

Os originais desta peça estavam entre outros papéis também inúteis e esquecidos. O escritor Guimarães Rosa tomou-os, deu-lhes a atenção de uma vista rápida e com franqueza afetiva declarou:

— Desgostoso e medíocre o título.

Homem de estilos — de vida e de prosa — supus que a restrição ao título fôsse a maneira mais diplomàticamente delicada de circunscrever a mediocridade de tôda a peça. Adotei-lhe o título bonito:

ISABEL DO SERTÃO.

Depois, premidos pelos exageros amáveis do autor de SAGARANA, *Daniel Pereira e José Olympio se dispuseram com tal rapidez que em três dias estavam prontas as cópias exigidas para a aventura do concurso da Academia. Entreguei-me ao império da ação amiga dos dois, assinei tudo e suspirei. Ganhamos o "Prêmio Cláudio de Sousa" para o ano de 1958.*

Entre nós quatro se reparte a glória desta incursão pelo palco — e a José Lins se oferece o que lhe foi prometido em vida.

Rio — maio — 1959.

LUÍS JARDIM

PERSONAGENS

MANUEL FEITOSA	— *o pai da família*
JOANA FEITOSA	— *a mãe da família*
A AVÓ	— *mãe de Joana Feitosa*
ISABEL	— *a filha mais velha do casal*
MARIANA	— *a filha mais môça*
JOÃO	— *o filho mais velho do casal*
PEDRO	— *o filho mais môço*
MANUEL (NECO)	— *sertanejo, conhecido da família Feitosa*
LAURINDO	— *sertanejo, aparentemente retirante*
4 SERTANEJOS RETIRANTES	

A ação se verifica nas estradas êrmas do alto sertão.

ISABEL DO SERTÃO

I.º ATO

PRIMEIRA CENA

Paisagem sertaneja: campo aberto nas êrmas estradas. Uma árvore sêca, cheia de galhos ressequidos, debaixo da qual está parte do rancho da família do retirante Feitosa. Ao longe se vêem as garrancheiras cinzentas do mato esturricado. Há uma trempe de pedra, e em cima dela uma panela. O fogo está apagado. Os trajes dos sertanejos, sujos, já estão meio dilacerados. O velho está encostado ao tronco da árvore. Ao seu lado, encolhida e recoberta com um xale prêto, a mãe da família risca o chão com um garrancho, como se cismasse. Isabel, a mais velha de todos os filhos do casal, usa uma saia vistosa, de chita, e está sentada junto de um baú, remexendo os trastes que nêle se contêm. Um tôco, da altura de uma pessoa sentada, junto ao qual repousam chapéus de couro ou de palha. Muitas pedras espalhadas pelo chão.

ISABEL — [*Cara enérgica, bonita. Mulher de vinte e poucos anos, decidida, quase violenta nos modos. Sua cabeça inclina-se para o baú. Ela está incerta, como sem saber se fala para os outros ou para si mesma*]. Repito — e desafio o dono das caldeiras dos infernos! Só deixo as minhas terras porque filha môça não tem querer!

MANUEL — [*Homem de mais de cinqüenta anos, barbado. Manso de gestos, voz pausada pelo cansaço e pela doença*]. Deus é quem ordena, Isabel.

ISABEL — [*dando um muxôxo*]. A mim não deram ordem nenhuma. Não vejo o que é invisível. Vi foi o meu povo todo fugir, correr do nada. Às vêzes eu maldo, pai: o nosso sangue não é mais o sangue dos Feitosas.

MANUEL — Só te repito isto, Isabel: Deus ordenou.

ISABEL — [*baixo, a princípio*]. Eu não Lhe ouvi a ordem. E se Deus cochicha, eu sou mouca.

[*Faz uma pausa, sacode os panos para dentro e para fora do baú, depois prossegue, em voz alta e dando outro muxôxo*]. Eu ainda tinha fôrças para lutar. O sol matou o que já estava quase morto. Mas não me esturricou a energia. Enquanto há disposição e vontade, pai, a natureza respeita. O sol sabe com quem bole.

MANUEL — Bate com a mão na bôca, minha filha, que tu não sabes o que dizes.

ISABEL — [*dando de ombros*]. Pode ser que as minhas palavras saiam tortas, pai, mas a intenção que me vem de dentro é certa como pau linheiro.

MANUEL — [*sorrindo, mostrando na fisionomia certa admiração e orgulho pela filha*]. Tuas respostas são prontas como o eco, minha filha. Se fôsses homem, acho, eras um homem atinado e perigoso. Se, sendo mulher, a gente pisa e tu repisas, o que dirá se fôsses homem! Nem eu mesmo sei como havias de ser.

ISABEL — Mais malcriado, pai, pois tudo quanto digo tomam logo por má-criação. E lastimo ser mulher, digo. Quando um homem diz leseira, ninguém nota. Se a mulher diz coisa certa, ninguém repara. No mundo a mulher não vale. E só passa a ser gente por causa do homem que tiver. Como não vejo nenhum para mim, acabo em nada.

JOANA — Tu sempre fôste biqueira pra comer, Isabel, como luxenta nas outras coisas. Tudo teu é diferente dos outros, minha filha, que o teu capricho já é pirraça. Falas, falas, mas até não és lá das sem sorte. Como a gente queria que tu aceitasses Seu Ziza, aí então é que tu te amarraste num propósito: Neco! Quem é Neco? Um ameninado, agarrado às saias da mãe e sem muito tino!

ISABEL — Mãe pode dizer o que quiser, que a bôca é livre. Agora afianço: nem enjeitei Seu Ziza, nem prendi Seu Neco. Quem compra gado sem avaliar o pêso que êle tem? Mal falei com os dois, logo não sei a bisca que êles são.

JOANA — E tu podes negar que Neco te transtornou, Isabel?

ISABEL — Não digo que me espantei quando vi a cara dêle. Também não digo que virei cipó, enroscada nêle como jitirana. Seu Neco me agradou, não nego. Mãe sabe o que é brisa, em dia de calor?

JOANA — Quem não sabe, menina!

ISABEL — Pois bem, mãe, brisa é bom, mas passa. Bem assim foi Seu Neco.

JOANA — Tua avó, que hoje está lesa, era assim como tu: resposta pronta. Meu pai dizia: "A minha mulher tem natureza de espingarda: puxou no gatilho, pronto, ela dispara."

ISABEL — Pois eu até gosto da comparação. Quem atira derruba ou aleija.

(*Cortina.*)

SEGUNDA CENA

O ambiente é o mesmo da primeira cena. O velho Manuel está deitado, repousando a cabeça sôbre um matolão. Mariana, João e Manuel estão juntos, e a avó, ao lado, está deitada. Joana continua recostada na outra árvore, cabisbaixa, com o xale prêto sôbre a cabeça. Isabel entra pela direita, acerca-se do baú aberto, põe as mãos nos quartos.

ISABEL — Tenho que arrumar êstes mulambos. Mas se eu mandasse, se eu mandasse... [*Senta-se junto ao baú*].

JOÃO — [*rindo*]. Acho graça na disposição de Isabel! E mulher manda nada, criatura?!

ISABEL — [*voltando-lhe o rosto, séria e decidida*]. Quando os homens são da tua marca, João, a mulher vale por um barbado. E eu digo: não me troco por nenhum do teu tope. Que diabo vale um garrote? Ronca, ronca, mas não conta nos terreiros. Bem assim és tu!

JOANA — [*falando sem levantar o rosto*]. Isabel é como enxurrada, não respeita nada que tope pela frente. Nem ao irmão ela poupa.

ISABEL — [*olhando sisuda para João*]. Onde não há calças, mãe, as saias tomam conta.

MANUEL — [*sem se levantar, falando arrastado*]. As minhas calças estão furadas, minha filha, mas ainda vestem pernas de homem.

Patrimônado = rodo-se página

SEGUNDA CENA

O ambiente é o mesmo da primeira cena. O velho Manuel está deitado, repousando a cabeça sôbre um matolão. Mariana, João e Manuel estão juntos, e a avó, ao lado, está deitada. Joana continua recostada na outra árvore, cabisbaixa, com o xale prêto sôbre a cabeça. Isabel entra pela direita, acerca-se do baú aberto, põe as mãos nos quartos.

ISABEL — Tenho que arrumar êstes mulambos. Mas se eu mandasse, se eu mandasse... [*Senta-se junto ao baú*].

JOÃO — [*rindo*]. Acho graça na disposição de Isabel! E mulher manda nada, criatura?!

ISABEL — [*voltando-lhe o rosto, séria e decidida*]. Quando os homens são da tua marca, João, a mulher vale por um barbado. E eu digo: não me troco por nenhum do teu tope. Que diabo vale um garrote? Ronca, ronca, mas não conta nos terreiros. Bem assim és tu!

JOANA — [*falando sem levantar o rosto*]. Isabel é como enxurrada, não respeita nada que tope pela frente. Nem ao irmão ela poupa.

ISABEL — [*olhando sisuda para João*]. Onde não há calças, mãe, as saias tomam conta.

MANUEL — [*sem se levantar, falando arrastado*]. As minhas calças estão furadas, minha filha, mas ainda vestem pernas de homem.

ISABEL — [*em tom irritado*]. O senhor, pai, não é alvo do tiro das minhas palavras, que pai é pai.

JOANA — [*sem levantar o rosto*]. De modo que largas fogo no teu irmão.

ISABEL — [*ainda em tom irritado*]. Tiro é modo de dizer, mãe. Mas eu bem queria que as minhas palavras fôssem pancadas, pauladas, e ardessem como favela em cima de corpo nu. Queria que arranhassem como espinho de rasga-beiço. E que o sangue, escorrendo, doendo nas feridas, desse vergonha a quem não tem. Vergonha de sair da terra que é nossa; vergonha de ganhar o mundo, feito ladrão de bode fugindo da punição.

JOANA — [*alteando a voz, mas de rosto abaixado*]. E quem não foge da punição de Deus, criatura?! Tu te esqueces do que já passamos, Isabel? Tu não viste que Deus virou as costas para as bandas do sertão?

JOÃO — [*contando nos dedos, para enumerar*]. Isabel se faz de desentendida, mãe, que esquecer ela não esquece. Primeiro — ela sabe bem disso — a cacimba secou; segundo, ela ouviu o último chocalho no nosso cercado bater se despedindo dos nossos ouvidos; terceiro, foi nos braços dela que morreu Zumba; quarto, ela também viu se finar Zulmira; quinto...

JOANA — [*interrompendo o filho*]. Água a uma distância de légua e meia. Água de lama, água porca, e nem ao menos uma sombra no caminho

para amornar o lombo de quem escaldava debaixo dos potes e das latas. E comida? Isabel acaso pensa que comida despenca do céu? Restos, sobras, quase esqueletos era o que a gente roía lá em casa.

ISABEL — [*mexendo e remexendo nas coisas do baú*]. Eu já ouvi falar em muitas sêcas, mãe, embora esta seja a primeira a que assisto. Digo sêcas assim, sêcas forjadas lá nas caldeiras dos infernos. Mas sempre ouvi dizer que o arrependimento chegou cedo para quem teimou em fugir delas.

JOANA — Arruma isso, Isabel, e deixa de teimosia. Se nada viste, nada sabes.

MANUEL — Cedo nós partimos, amanhã. É bom ter logo os trastes arrumados. Antes do ôlho do sol espiar êste sertão, nós já devemos estar furando o mundo.

ISABEL — [*falando alto para se desabafar e remexendo distraìdamente as coisas do baú*]. Ôlho maldito o dêsse come-brasa! Que Deus lhe arranque as pestanas! Que Deus lhe dê a belida da cegueira, e venha a escuridão de quem não vê! Só assim o mundo havia de ficar no escuro. Noite de trevas, noite mais preta do que breu. Só queria que Deus despejasse um dilúvio para apagar êste fogaréu danado.

JOANA — [*fazendo o sinal-da-cruz*]. Credo, minha filha! Cala-te, benze-te, antes que o castigo de Deus te marque! [*Com voz compassiva*]. Mas êle te perdoa, que tu não sabes o que dizes. Tens só bôca grande, maior do que a bôca da noite. Nem arru-

mar sabes, Isabel. Olha êsse espelho aí no chão, que estás quase a espatifá-lo!

ISABEL — [*apanhando o espelho com arrebatamento*]. Espelho! Espelho pra quê? Pra levar lá longe as réstias do sol? Como se êsse condenado já não lambesse com fogo todo êste mundo que se derrete! Em que paragens o diabo do sol não anda? Se eu soubesse onde ficavam essas paragens, podem crer que pra lá me botava eu, e cantando.

MANUEL — O sol só não vai nas covas dos que morrem.

ISABEL — Mas juro, pai, que o calor do amaldiçoado ainda arde no peito dos defuntos. Mesmo que as covas tenham a fundura de cacimbas.

MANUEL — [*sorrindo, mudando de posição*]. O sol sôbre as coisas mortas, minha filha, é como a sombra sôbre as coisas vivas: não dói.

ISABEL — [*alisando os panos dentro do baú*]. Se dói ou não, o vivente ignora, pois morto nunca falou. [*Faz uma pausa, e depois continua alisando os panos. Quando vai ajeitar o espelho no baú, toma-o nas mãos, ergue a cabeça, e recomeça a falar, a êsmo*]. Espelho! Pra reproduzir o quê, êste peste?! Só se fôr mostrar as caras tostadas. Mostrar os ossos pulados nas caras, como serrotes de pedras no meio das grotas. E mostrar a morte comendo as carnes da gente. Tal e qual como o rosto de maninho. Rosto queimado, escaveirado, e os dois olhos estufados, vermelhos, iguais a brasa viva em meio de cinza morta. Ou como os de Zumba, de

bôca aberta porque os dois beicinhos não chegavam pra tapá-la. Ou então como o cachorro Camorim, fazendo careta para o mundo, porque o focinho encolheu mais do que couro velho que o urubu não come. Neste peste eu não me miro. Nunca mais! Não quero ver a minha caveira aparecer, matando-me êste resto de boniteza. [*Esconde o espelho no baú*].

JOANA — [*sorrindo*]. Ora vejam só! A vaidade não respeita nem a desgraça. Mas que Deus te conserve êsse palminho de cara, que até não é dos mais feios.

ISABEL — [*ainda agarrada aos trastes do baú*]. Feia ou bonita, mãe, juro que não deixo nenhum brejeiro amarelo e safado se engraçar dela.

JOANA — Bate com a mão na bôca, Isabel. Casamento ou mortalha no céu se talha.

ISABEL — [*arrebatada*]. Pois que Deus dê a mortalha, que êle é quem mata! O vestido de noiva é comigo. Pra mãe, do céu vem tudo. Menos água.

A AVÓ — [*com um cachimbo na bôca, apagado, sentando-se no chão, dando gargalhadas e batendo com os braços*]. Caipora é cabocla fêmea. Come pele de fumo. Eu vi baraúna botar fulô de maracujá. Eu vi jacu assoviando. [*Dá gargalhadas*]. Eu vi mãe-da-lua penando, dando gargalhadas de estalar. [*Ela mesma dá gargalhadas, sacudindo-se tôda, e depois torna a deitar-se*].

PEDRO — [*voltando-se para Isabel*]. Eu vi uma brejeira na feira do Tará, Isabel, que nem flor de moleque-duro era bonita como ela.

ISABEL — [*dando de ombros*]. Homem se engraça de tudo. E dêle é que se deve dizer: só não casa com carrapato porque não sabe distinguir o macho da fêmea.

JOÃO — No brejo tem água, Isabel. Lá o mato é verde. E há mantimento. E trabalho. E o povo até diz que lá se dança muito.

ISABEL — Quem vive de fazer roda é peru.

PEDRO — [*em tom zangado*]. Tu não tomaste pacto com o diabo, não, Isabel, pra ter tanta resposta pronta na ponta da língua?

JOANA — Cala-te, Pedro! Será que os castigos de Deus não têm limites em cima da gente, minha Nossa Senhora! Quem pôs tanta palavra esconjurada na bôca do meu povo? [*Balançando a cabeça*]. E não querem depois que Deus se zangue...

ISABEL — Se se zanga, mãe, então Deus é mais sêda do que o mato sensitiva. Sim, porque palavra o vento leva, e contra Deus nenhuma ação prevalece. Eu, por mim, juro que estou por tudo: se encontrasse o Demo, nem que fôsse encantado num tôco, afianço que me botava pra êle. E lhe dizia, arredando de mim tudo quanto é cruz e bento que carrego pendurado no pescoço: Dou-te as veias, Diabo, mas quero é voltar pras minhas terras!

JOANA — Fala, taramela! Seca mais essas goelas com palavras lesas! Se não pude contigo quando eras menina, agora já não te posso dar jeito. Vai! Fala, tagarela, até a língua engrolar! Também te previno: a água que resta nos cabaços não chega a pingos.

ISABEL — [*olhando o céu, em tom de desafio*]. Assim como Deus mata uma boiada tôda na correnteza de um rio, bem assim de uma assentada podia cozinhar todos nós. Não restando quem nos chorasse, o mal virava bem. Tôdas as ossadas juntas, e nem mais um passo à frente. Mas o céu não me ouve.

JOANA — [*em tom de censura*]. Cala-te, Isabel! Só não falas de Cristo porque êle está no céu.

ISABEL — [*indiferente às ordens da mãe*]. No céu que eu vejo só o infeliz ôlho do sol se mostra.

JOÃO — [*gracejando*]. Com êstes teus modos, Isabel, o outro céu tu não vês mesmo não.

ISABEL — [*dando de ombros*]. Já sei que não vejo. Morta, estarei de olhos fechados.

A AVÓ — [*torna a ficar sentada, dá gargalhadas, sacudindo os braços*]. Cachimbo apagado só no bico de caipora. A caboclinha fuma. E o papagaio só dizia assim: pei-tica; pei-tica; pei-tica; pei-tica; pei-tica.

MARIANA — [*enervada*]. Mande a nossa avó se calar, mãe. Isso é agouro, credo!

A AVÓ — [*dando gargalhadas*]. Que foi que disse a cabrita? Pois eu repito igual a ela: pei-tica; pei-tica; pei-tica; pei-tica; pei-tica.

JOANA — [*voltando-se para a própria mãe*]. Fique quieta, minha mãe! Crie juízo. Cale a bôca pelo amor de Deus. Deite, minha mãe.

A AVÓ — [*pondo uns olhos furiosos na filha, resmungando baixinho*]. Peitica és tu, coruja-bode! [*Torna a deitar-se*].

ISABEL — Até gosto da carretilha da nossa avó. Ela chama tanto o nome de peitica e de caipora, que algum mal nos sucede. E eu tomara!

MANUEL — [*fazendo grande esfôrço para mudar de posição, pondo a mão sôbre o fígado*]. Ou tu deixaste mesmo um apaixonado nas brenhas, Isabel, ou então, eu, teu pai, não te entendo a natureza.

ISABEL — [*fechando o baú e pondo-se em pé, voltada para o pai*]. Pois é bem fácil, pai, caso vosmecê queira mesmo entender a minha natureza. Só lhe digo, e a bom entendedor tanto basta: vosmecê viu pau-ferro largar o chão com mêdo da sêca? Viu aroeira correr? Viu sucupira arredar o pé? Viu? E por que diabo não podia eu ficar plantada no meu chão como os paus? Nasci lá, sou de lá, queria ficar lá. Só isso. Nem pensem que deixei coió. Ainda não vi cara que por ela me engraçasse.

JOÃO — [*dando uma risada galhofeira*]. Também pelos teus modos e pela tua disposição, Isabel,

só um cabra três vêzes macho pra casar contigo. Quem diabo quer casar com mulher metida a homem, determinada e de cabelo na venta? Só Seu Neco, que eu acho que de rabo de saia só viu o teu.

ISABEL — [*empurrando o baú com o pé, violentamente*]. Uma mulher assim eu sei que não é pra molengo da tua marca. Pra homem de verdade eu afianço que é.

JOÃO — [*rindo de novo*]. Pois êsse bêsta ainda está pra nascer.

JOANA — Bate-bôca por bobagem é o mesmo que soprar fogo apagado. E por falar nêle, cuida logo da janta, Isabel.

ISABEL — Quem foge pròpriamente não janta, mãe. Quem escapole come, mastiga bocado nas estradas, direitinho bicho tangido que roça capim pelos aceiros.

JOANA — [*ajeitando o xale prêto*]. No dia em que essa capeta, essa malcriada e geniosa da Isabel concordar com alguma coisa, minha gente, nesse dia eu rezo de quebra três terços em louvor e graça da Santa Virgem Maria.

ISABEL — [*baixando-se para apanhar uns gravetos pelo chão*]. Se reza valesse, mãe, há tempos eu estaria de costas para a estrada por onde me levam de frente.

JOÃO — [*levantando-se bruscamente ao ouvir um estampido*]. Ouviram um tiro?

JOANA — Deve ser retirante caçando.

ISABEL — [*rindo*]. Bicho tem vergonha, minha gente! Bicho não acompanha retirante não. Duvido que bicho do sertão deserte para a mata. Bicho de brejo é bicho sem tutano.

[*Isabel sai procurando gravetos pelo chão e se retira pela direita*].

JOÃO — [*voltando-se para Mariana*]. Isabel anda girando. Miolo de gente boa ela não tem não. Que diabo pensa ela que bicho é? Bicho não é bêsta de esticar as canelas nas grotas não. Bicho foge, que tino êle tem.

MANUEL — [*gemendo, levantando-se com esfôrço*]. Vou me espichar um tiquinho aí pelas moitas sêcas. Não guardem nada pra mim não. A bôca do estômago anda repugnando tudo. [*Sai pela direita, devagar, pondo a mão sôbre o estômago*].

A AVÓ — [*sentando-se de novo, levantando os braços, batendo palmas*]. O passarinho que gosta de ficar trepado em forquilha onde se espeta caveira só canta assim: pei-tica; pei-tica; pei-tica; pei-tica; pei-tica.

MARIANA — Mande a nossa avó se calar, mãe. É quase noite. Isso faz mêdo à gente.

JOANA — [*com voz branda*]. Cale essa bôca, minha mãe. Deite. Descanse.

A AVÓ — [*fazendo careta para a filha, em seguida cuspindo de banda*]. Pirilampo é ôlho de

fogo. O bicho sapo é o Demo de cócoras. Cascavel tem chocalho do Diabo. O passarinho mãe-da-lua não canta, dá risada com saudade do marido dela.

JOÃO — A nossa avó, Deus me perdoe, até parece uma marmota.

MARIANA — [*puxando as saias, cobrindo os pés, com mêdo*]. Ouvir essa carretilha pelas estradas, dia e noite de um mês inteiro, é de tirar o juízo.

JOANA — Deixem a velha.

JOÃO — Caducar é até bom, Mariana. É como que a gente não se lembrando mais de nada.

PEDRO — Caducar é emborcar o juízo.

JOÃO — Isabel se estivesse aqui havia de dizer que era secar.

A AVÓ — A anta passa a canela se correr com arumarã. Cara-suja não é papagaio, nem seriema é avestruz. O fraco corre da faca, como o diabo corre da cruz. [*Deita-se*].

PEDRO — E donde vem tanta leseira pro juízo da nossa avó?

JOÃO — Ela é do tempo do ronca. Do tempo em que bicho falava. Quem entende a língua dela?

PEDRO — Mudando de assunto, João, nesta pisada em que a gente vai, não se chega tão cedo lá na mata não.

JOÃO — É que pai anda descarnado. Visagens no corpo lá dêle. Aquela dor acaba com êle.

PEDRO — Foi da mucunã. Êle e Isabel comeram veneno. A mucunã escaldou o fígado dêle.

JOÃO — Pra mim é do sol.

PEDRO — Que sol que nada. Se fôsse assim bicho só vivia empanzinado. Cuido que foi da mucunã. Mucunã só não mata quando lavada em sete águas. A água mal dava pra lavar uma vez. Mucunã corta as tripas.

JOÃO — E como Isabel anda lampeira, tendo comido a danada?

PEDRO — É que ela é teimosa e dura até nos bofes.

JOÃO — Por que diabo ela teima tanto? Eu gostaria de saber.

PEDRO — Sei não. Penso que ela deixou coisa por lá.

JOÃO — Nada. Ela ainda não quis a nenhum. Veio o Gregório, sabes, um de gogó de fora, e ela deu-lhe as costas. Enjeitou Seu Nilo. E também o vaqueiro Sampaio, aquêle cantador. Só de Seu Neco ela se engraçou.

PEDRO — Eu só sabia que ela tinha enjeitado o vendeiro Ziza.

JOÃO — Dinheiro como peste, aquêle Ziza.

PEDRO — Nisso Isabel foi tôla, confesso. O verdadeiro era casar e morar na cidade. Vadiar a vida. O homem vive de papo cheio.

JOÃO — Só queria saber que diabo ferve os miolos de Isabel. Porque não me venham dizer que é do sol, pois até debaixo d'água ela é sempre assim.

PEDRO — Foi falta de couro. Filho mais velho é poupado. Pai sempre teve queda por ela.

JOÃO — E mãe também. Mas eu queria saber que diabo viu ela lá nas nossas terras pra não querer largá-las.

MARIANA — Ela não disse, João, que pau-ferro não anda? Nem que sucupira não corre? O que ela queria era ficar infincada no chão como umburana.

JOÃO — [*sorrindo*]. Se umburana ela fôsse, chovendo ela nascia. Mas, com o sol rachando, ela virava tôco.

PEDRO — Tudo morre. Menos pedra, embora quebre.

JOÃO — Mas se ela se encantasse num tôco não morria não.

PEDRO — Acredito lá nisso!

MARIANA — Acreditar eu acredito. A finada Zefinha dizia que bastava a gente botar um ramo de flor, todo dia, em cima de um tôco, se o bicho fôsse encantado, pra no dia seguinte não restar nem talo.

PEDRO — Não restava porque o gado passando perto passava o ramo nos peitos. Visagem e encantamento são coisas pra enganar menino.

JOÃO — O vaqueiro do Grotão disse a pai que viu um tôco sair do lugar. Era a pessoa encantada nêle que andava.

PEDRO — Êsse vaqueiro, o velho Tota, mentia que só cachorro de preá.

JOÃO — E tu não acreditas não em caipora, Pedro?

PEDRO — Eu não. Só no dia em que topar com uma. Disseram que o cachorro de Seu Tiúba levou uma pisa da caipora, chegou ganindo em casa, vendo-se até as marcas das lapadas no pêlo do bicho, e ao cabo se descobriu que êle levou foi carreira de gato maracajá. Cachorro safado, nem escolheu o caminho pra correr. Enfiou num banco de macambira e tinha espinho até nas orelhas. Caipora é invenção do povo.

[*Isabel reaparece, trazendo nos braços um feixe de gravetos e varetas sêcas. Acerca-se da panela, acende o fogo, põe água na panela e despeja dentro dela umas pitadas de sal. Depois vem se sentar ao lado dos irmãos. Ajeita a saia, larga e comprida; cobre os pés, e fica apoiada, pensativa, em um tronco de árvore cortada*].

JOÃO — O sol pende muito. Mais de cinco horas, garanto. E nem por isso o vapor do chão escalda menos os pés da gente. A barriga já me ronca, Isabel.

PEDRO — Há muito que a minha se agarrou ao espinhaço.

MARIANA — Pra tanta fome farofa pura.

PEDRO — E um gole d'água barrenta.

JOÃO — E salobra.

[*Ficam em silêncio, e do seu lugar, espichada, a avó começa os delírios senis*].

A AVÓ — No meu tempo água de riacho era doce que só gogóia. A coisa menos verde do sertão era papagaio. [*Dá gargalhadas e prossegue, como que resmungando*]. Peitica é agouro. Caipora é agouro também. Acauã é mais do que agouro. Coruja rasga-mortalha dorme em cova de defunto. [*Dá mais gargalhadas, resmunga e cala-se*].

MARIANA — Com tanto agouro na bôca da nossa avó a gente acaba se sovertendo mesmo.

ISABEL — Soverter aonde, criatura! O danado do inferno eu afianço que não é pior do que isto.

JOÃO — Lá é labareda pura, Isabel.

PEDRO — Os diabos dão brasa pras almas comer.

ISABEL — Só sei que é mais quente do que aqui, quando eu botar o pé no chão de lá.

PEDRO — [*rindo*]. Quando eu duvidar que tu vais pras caldeiras, Isabel, eu vire porco-espinho!

ISABEL — Pra mim tanto faz.

JOÃO — Começou a bôca da noite. E essa janta?

(*Cortina.*)

TERCEIRA CENA

É quase noite. Todos (exceto o velho) estão sentados ao redor do fogo, cada qual com um prato de flandres na mão, comendo os restos de farofa. Estão calados, e ouve-se o arrastar das colheres no fundo dos pratos. Bebem água, despejada de um cabaço, numa cuia grande. Depois todos entregam os pratos a Isabel, e ela os guarda num saco de estôpa. A avó se deita, arredada dos outros. Entra (vindo da direita) um sertanejo. Tira o chapéu, e antes de cumprimentar a todos, Isabel fala.

ISABEL — É Seu Neco!

NECO — [*Rapaz forte, bem parecido, roupa comum de sertanejo pobre. Usa chapéu de couro, trás um matolão às costas*]. Deus guarde a todos.

TODOS — [*levantando-se e quase ao mesmo tempo*]. E a vosmecê também, Seu Neco.

JOANA — E vosso povo, Seu Neco?

NECO — Vai tudo como Deus é servido. Mas fiquem à vontade.

[*Todos se sentam, exceto Isabel, que continua arrumando os trastes*].

JOÃO — E vosmecê pra onde se bota? Sente, Seu Neco.

NECO — A demora é pouca. Estou bem em pé, para acostumar as pernas. Ando por aí atrás de uma tia, Seu João. É tia Emília. Como é lesa,

coitada, arribou em companhia de uns retirantes. Saí atrás, mas até agora não dei com ela.

ISABEL — [*de costas para Neco*]. Acabamos de mastigar umas migalhas agora mesmo, Seu Neco. Mas se vosmecê quiser uns punhados, sempre se arranja uma farofinha.

NECO — [*aproximando-se dela, com o chapéu na mão, meio embaraçado*]. Muito obrigado a vosmecê, dona. Comi meu bode ainda agorinha: um punhado de farinha e rapadura.

JOÃO — [*à parte, para Pedro*]. Essa história da tia dêle traz água no bico. Se o espírito não me engana, atrás de quem anda êle sei eu.

PEDRO — [*rindo-se*]. Isa Manuel de Bel. Não?

JOÃO — A tua bôca não erra.

JOANA — Ponha os seus trens no chão, Seu Neco. Os seus vão se ficando, não é?

NECO — [*vai para junto de Joana e senta-se*]. Vão, dona. Lá em casa a família é nenhuma: pai, mãe e eu. Como a senhora vê, qualquer besteira chega pra nós. Pai corta mandacaru dia e noite. Diz êle que vence a sêca.

JOANA — É difícil, meu filho. O estrago no mundo já vai grande. A reparação não pode ser obra de gente. Só Deus dá jeito. Pois nós fomos obrigados, que Manuel não agüentava mais.

NECO — E Seu Manuel, D. Joana?

JOANA — Refrescando aí num canto, Seu Neco. Êle andou fazendo besteira. Teimoso, que o povo dêle é todo assim, virou a cabeça pra comer cuscuz de mucunã. Êle e a filha, a tonta da Isabel. Que comida foi essa, um taco que era, que de lá pra cá anda reimoso e amofinado. Isabel, não, que môço tem bom lombo.

ISABEL — [*aproximando-se e sentando-se também*]. Bem imaginando, Seu Neco, a vida não vale um araçá-de-cachorro. Na mocidade o lombo é da carga: e a velhice vira carga, que pesa nos moços.

NECO — Vosmecê tem razão.

PEDRO — [*à parte para João*]. É a única pessoa que concorda com Isabel.

JOÃO — [*à parte para Pedro*]. Êles se entendem.

JOANA — E o povo do finado Clemente, seu tio?

NECO — Arribou também, dona. Ali a casa era grande: vinte e duas pessoas.

JOANA — E Seu Vieira, com os oito filhos, coitado, que notícia vosmecê me dá do povo dêle?

NECO — Ainda não faz um mês, D. Joana, e êles passaram lá em casa. De retirada. Ouvi dizer que a irmã dêle, a D. Pautila, uma meio sapiranga, empanzinou com mucunã e morreu. Seu Vieira, o velho, a senhora sabe: sempre com a maldita na perna, desde que a cobra sentou-lhe o dente.

JOANA — Coitados! Gente boa. Ó, Seu Neco, e o povo de Chico Fogueteiro?

NECO — Pelo que me consta, dona, fugiram também. Aquelas terras dêles nunca prestaram. Fartura ali só mesmo de pedra e de cupim.

JOANA — Os Carobas também sumiram, eu soube.

NECO — O velho morreu de um coice.

JOANA — Eu sabia. Agora escute aqui, Seu Neco: vosmecê se lembra de Bento, Bento Lavrador, um que morava lá pras bandas de Quixabeira?

NECO — [*indeciso, passando a mão na testa*]. Quixabeira... Quixabeira... Bento Lavrador... Espere aí. [*Dá um muxôxo, virando o rosto para um lado e para outro, forçando a memória. Depois dá uma palmada na perna e confessa*]. Pra falar a verdade, não me lembro não, D. Joana.

JOANA — Não deve se lembrar mesmo não. Aquilo era um povo muito enfurnado. Mas gente boa. Com certeza largou a terra também.

ISABEL — Também não me lembro muito dêsse povo não. Mas gente boa como mãe diz não creio que fôsse não. E digo porquê: no verde, enfurnada; na sêca, fugindo.

JOANA — Natureza é como mato, minha filha. Não há duas fôlhas iguais.

ISABEL — Eu sei onde mãe quer chegar: o resto do meu povo é como fôlha de velame, macia e de qualidade. Eu nasci urtiga: coço e não presto.

JOÃO — [*rindo*]. Bôca não erra, Isabel.

JOANA — [*rindo também*]. Não digo que és urtiga. Mas de galho de malícia, minha filha, tu tens muito.

NECO — Malícia é rama delicada. Malícia é mato fino, D. Joana.

ISABEL — [*encabulada*]. Obrigada a vosmecê, Seu Neco. Mas prefiro ser urtiga.

NECO — [*rindo também*]. Pai diz sempre: quem tem qualidade não sabe que tem.

JOÃO — [*à parte para Pedro*]. O velho dêle é bêsta também.

PEDRO — [*à parte para João*]. Quem compra pela pinta não crê em carrapato.

JOANA — Vosmecê vai ficar com a gente, Seu Neco?

NECO — [*decidido*]. Não vou não, dona. Se me demoro, perco tempo. A minha pressa é de voltar. Pai precisa de mim. Até já decidi: avanço mais umas quatro léguas. Não encontrando a nossa tia, regresso. Aproveito a noite, que não escalda. Vosmecês pernoitam aqui?

JOANA — Ficamos, Seu Neco. Manuel precisa de um fôlego. Êle não anda bom.

NECO — Tomara que eu minta, D. Joana, mas achei D. Isabel mais desbotada. Vosmecê disse que ela comeu mucunã, não?

JOANA — Comeu por teimosia. Mas não teve nada não. Gente môça tem sustança.

NECO — Permita Deus que assim seja. Mas purga de pinhão-roxo, mesmo sêco, sempre é bom. Seu Manuel devia tomar uma também. Se bem não fizer, mal não faz. Agora eu me vou, dona. É bem possível que a gente ainda se encontre. A minha estrada é esta: a que vai pra São Caetano. Qualquer coisa que queiram de mim, já sabem, é só dizer. Vou aproveitar. O escuro vem aí.

[*Todos se levantam. Neco põe o matolão nas costas, aperta a mão de cada um dos que ficam*].

A AVÓ — Peitica vai, peitica vem. Nem bem-te-vi canta assim: pei-tica; pei-tica; pei-tica.

JOANA — É como o senhor está ouvindo, Seu Neco: dia e noite nessa ladainha. Quem não tem juízo — coitada! — trata de tirar o dos outros.

NECO — Espero ainda encontrar todos, vivos e salvos, se Deus quiser.

JOANA — Se Deus quiser, Seu Neco. E vosmecê vá com Deus.

[*Neco sai pela esquerda, firme, decidido. Todos se sentam novamente*].

JOÃO — Boa peça êsse Neco.

JOANA — É bom rapaz, sim. Ameninado mas é bom rapaz.

PEDRO — Tu acreditaste na história da tia lesa, João?

JOÃO — Pra fazer favor, acredito.

ISABEL — Pra quem anda de suspeita, como vocês dois, zunido de abelha é barulho de juriti voando. Gente lesa não dá só na nossa família. Atrás de mim êle não anda, garanto.

PEDRO — Não respondo por ninguém.

JOÃO — Eu também não. Retornando à janta, digo: farofa pura não enche.

[*Escurece. A claridade que se vê, destacando as figuras, vem do fogo sob as panelas. Joana se encosta à árvore. João e Pedro sentam-se, juntos. Mariana senta-se perto do tronco cortado. Isabel, a última que se senta, põe o cotovêlo no tronco e apóia o rosto com a mão*].

PEDRO — João disse que farofa não enche, Isabel. Também acho. Engana o estômago.

MARIANA — É como a fruta pirim, que engana vaqueiro.

PEDRO — Tão cedo a gente não come pirim. Pirim só no verde.

ISABEL — [*em voz compassada, evocando*]. Verde! O cheiro do verde! E eu me lembro do capim-mimoso, macio e fino como fôlha de sacatinga. A chuva caindo em cordas, o sabiá cantando logo depois. Borrêgo correndo, o boi urrando, a araponga estalando, e contentes as fôlhas se mexendo pelos paus. Verde! O cheiro bom do verde, misturado com o da areia molhada quando os primeiros pingos levantam a poeira! Como é bonito o verde, meu Deus! Como era bonita a nossa fazenda Mulungu!

JOÃO — E o cheiro que vem das resinas, Isabel!

PEDRO — E a espuma dos sapos boiando nos caldeirões!

JOÃO — E o orvalho das madrugadas, Pedro!

MARIANA — E uma semana depois que chove até urtiga dá flor.

PEDRO — Até cobra-coral tem graça pelas estradas.

ISABEL — [*com voz ainda mais compassada*]. As noites então, quando a lua sai, fazem até a gente ter saudades sem saber de quê. O vento açoita o rosto, passa assanhando as fôlhas, varre o cisco dos caminhos. Até grilo é bonito, gritando. Canta acauã, berra seriema, tudo quanto é bicho da noite vê a lua pensa lá do céu.

MARIANA — Eu só não gosto das gargalhadas da mãe-da-lua. Lembram o resmungado da nossa avó.

PEDRO — Não assanha a velha não, Mariana, senão ela começa a carretilha: pei-tica; pei-tica.

ISABEL — Pois até a peitica me agrada, quando é o verde. Nada é feio, quando é o verde. O Mulungu era tudo!

MARIANA — Pois eu me benzo quando ouço a bicha peiticar.

JOÃO — Eu não escondo: peitica peiticando e mãe-da-lua gargalhando, alta noite, um certo arrepio eu sinto. Lá isso eu sinto, não nego.

[*Ouve-se estalar a gargalhada da avó e em seguida os seus disparates*].

A AVÓ — Peitica vive a peiticar atrás da gente. E corre o vaqueiro, e atrás ela vai peiticando: pei-tica; pei-tica; pei-tica.

[*Todos ficam calados. Mariana se levanta e chega-se para perto de Isabel*].

MARIANA — [*ajeitando-se bem junto da irmã*]. Juro que estou com mêdo. Fico de coração na bôca, não nego.

[*Ouve-se novamente a gargalhada da avó e um resmungo de palavras imperceptíveis. Depois se ouve, nìtidamente, um gemido profundo que vem dos matos*].

ISABEL — É pai gemendo. Pra dar gemidos assim êle deve estar sentindo dores de matar.

JOÃO — Também, nestes ermos, era só o que a gente podia ouvir: os agouros da nossa avó e os gemidos do nosso pai. Nem grilo canta.

PEDRO — Mas no tempo do verde a esta hora ainda se estava ouvindo o nambu-tururi cantando nas quebradas.

ISABEL — Cuido que na vida eu nunca mais ouço o canto do tempo do verde. O Mulungu acabou-se.

JOÃO — E tu vais morrer, Isabel? E quando a gente voltar, depois de chover?

ISABEL — Não sei. Mas uma coisa cá por dentro me diz que nunca mais vou ouvir o barulho do sertão, nem ver o verde, nem cheirar os cheiros de lá.

PEDRO — Isso é besteira, que ninguém sabe o dia de amanhã.

ISABEL — Pois eu sei: mais caminhada, mais poeira, um sol dos seiscentos diabos rachando pelos caminhos, muita cruz à beira dos aceiros e de vez em quando magotes de gente penando, secando o corpo por êsse mundo afora. Gente fraca! Gente sem vergonha, fugindo em busca do bocado alheio!

PEDRO — Acho graça és tu, Isabel! Querias que o nosso povo ficasse pra morrer de fome também?

ISABEL — Não faltava o que comer, minguava só disposição. Porque ainda há batata de imbuzeiro; ôlho de gravatá; ôlho de macambira; fruta de mandacaru; cuscuz de massa de mucunã, fora cágado-jabuti e tatu-bola rolando pelo meio das grotas.

JOÃO — E água?

ISABEL — Crauá tem mais água do que côco verde.

PEDRO — Mas pai determinou arribar, e êle sabe o que faz. Mucunã mata, quando não é lavada em sete águas. Mucunã envenena, Isabel.

ISABEL — Foi com mêdo que a nossa avó morresse. Se não fôsse essa coruja velha a gente não vinha não.

MARIANA — Tu tens raiva da nossa avó, Isabel?

ISABEL — Raiva só, não. Coisa pior.

MARIANA — E como tu disseste que gostavas das leseiras dela?

ISABEL — É que ela empeitica tanto, que pode ser que o Diabo leve todos nós.

PEDRO — Por que tu chamas tanto nome, Isabel? Tu queres peitar o Diabo?

ISABEL — E já peitei. Três semanas antes da partida fui ao espojeiro do Cão, encruzilhada das

Capoeiras. Fiz tudo o que sabia: careta pro sol, cuspi nos três carvãozinhos da malva-rosa branca, rezei o credo às avessas, matei uma garrincha e comi-lhe cru o coração. Prometi um dedal de sangue, mas o Capeta esquivou-se. Nem sinal. E nem no Diabo, que é a última coisa, eu creio mais. Tudo, tudo eu fiz pra que a nossa avó morresse. E no fim quem vai primeiro sou eu, eu sei.

MARIANA — [*baixinho*]. Mãe ouve, Isabel.

ISABEL — Só escondo mesmo o meu corpo, porque sou môça. Não tenho mêdo de nada, digo o que me vem às ventas.

PEDRO — O castigo pode cair-te em cima, Isabel.

ISABEL — Tanto melhor. Seria o fim. Desconfio até que já estou com êle na barriga.

MARIANA — Tu queres morrer, Isabel?

ISABEL — Prefiro ser devorada pelo tapuru, prefiro ser pasto de urubu nojento a ir para a mata, terra safada do brejo. Mas desconfio que mucunã não mata.

[*Ouve-se outra gargalhada da avó e o seu resmungado de palavras imperceptíveis*].

MARIANA — Eu quero dormir pegada contigo, Isabel. Ficando só eu não durmo nada. Mêdo dessas coisas da nossa avó.

ISABEL — Pra mim ela pode uivar a noite inteira. E só lastimo uma coisa: que uma cascavel não acerte nas canelas dela.

MARIANA — Eu chego até a ter mêdo de ti também, Isabel.

ISABEL — Nem mordo nem tenho veneno. Se fedo, a culpa não é minha. É do dono do céu, que trancou a água. Pega-te com mãe, se tens mêdo.

[*Ouve-se um gemido profundo e soturno*].

PEDRO — Pai está sofrendo.

ISABEL — E mais do que a gente pensa.

MARIANA — Mãe já dorme.

ISABEL — Encosta-te a ela, mofina.

[*Mariana se levanta, devagarinho, e deita-se junto da mãe, que continua encostada no tronco da outra árvore*].

PEDRO — Mariana anda amarela.

ISABEL — O sol desbota tudo.

JOÃO — E anda assombrada também.

ISABEL — É por causa da nossa avó, gritando que nem rapôsa.

PEDRO — Mas Mariana sempre foi amofinada.

JOÃO — Desde nova.

ISABEL — Foi dos dengues de mãe.

PEDRO — De noite ela fica assustada. E isso é soturno mesmo. Bota-se o ouvido no mundo e não se escuta nem gôzo latindo. O vento é parado, como morto.

JOÃO — E nem bicho pia. Um garrancho estalando não se ouve.

ISABEL — Nesta hora tudo dorme. De dia o braseiro escalda, à noite está tudo esfalfado.

JOÃO — Tu não cochilas, Isabel?

ISABEL — Não. Há não sei quantos dias que não prego olhos. Esperando, olhando o céu, sentindo o vento. Se eu ouvir um trovão, volto. Ainda que seja só, mas volto.

JOÃO — Caninana é mais mansa do que tu, Isabel.

ISABEL — E digo: é o que eu queria ser — uma cobra. Rastejar, sentir sempre o cheiro da mesma terra, misturar-me com ela, rindo dos castigos de Deus. Porque cobra leva três anos sem comer.

JOÃO — Já não sou dêsse teu parecer. O brejo é bom. Muito sertanejo chega lá e fica de vez.

ISABEL — Não sai de lá porque incha. Bate o amarelão no cabra, que a terra lá é fraca. Brejeiro

é como melancia de beira de riacho: mirrado e ruim. Mulher para êle é traste.

JOÃO — Tu desconfias de pai, Isabel?

ISABEL — Comparo pai a boi magro em atoleiro: não se levanta mais. A mucunã matou o nosso pai.

JOÃO — Tu achas que êle estica mesmo, Isabel?

ISABEL — Tôda noite rezo pra êle. Pai não disfarça o que padece a quem tem olhos para ver. Basta reparar: está mais morto do que vivo. A mucunã rói-lhe o fígado.

JOÃO — E a nossa avó?

ISABEL — Jararaca vive cem anos. Cágado-jabuti vive mais.

JOÃO — Tua natureza é braba, minha irmã.

ISABEL — Com o tempo tudo se amansa. Se sou soberba, se sou caprichosa, já tenho no bucho o que me tira a prosa. Dentro uma coisa me rói.

JOÃO — A mucunã também te fêz mal, Isabel?

ISABEL — Está fazendo. Comendo, rasgando, matando de agarinho. Acho que não escapo.

[*Calam-se. Isabel a[illegible]o profundo. João boceja, ajeita-se no chão, põe a cabeça em cima do matolão. Depois de algum tempo, diz*].

JOÃO — Os olhos estão me ardendo.

ISABEL — Dorme!

JOÃO — E tu?

ISABEL — Fico tocaiando o sono.

[*Fica tudo em silêncio. As estrêlas brilham no céu. O fogo da trempe vai-se apagando. Ouve-se um grande gemido, a avó dá uma gargalhada. Em seguida tudo se acalma de novo. As brasas amortecem. Isabel deita a cabeça no tronco cortado da árvore. E assim ficam algum tempo, como se dormissem. Por fim Isabel levanta-se bruscamente, como que assustada*].

ISABEL — Ouviste o trovão roncar, João?

JOÃO — [*estremecendo, esfregando os olhos*]. Não, Isabel. Cuido que sonhaste. Vai dormir.

[*João torna a deitar-se, voltando as costas para Isabel*].

ISABEL — Foi sonho, meu Deus... Eu sonhei. Sonho... só mesmo sonho... sonho... [*E cobre o rosto com as mãos, chorando convulsivamente*].

(*Cai o pano.*)

FIM DO 1.º ATO.

ISABEL DO SERTÃO

2.º ATO

PRIMEIRA CENA

Cenário: outro aspecto do sertão. Uma árvore sêca, esgalhada, debaixo da qual está sentado Neco. Ao seu lado se vêem um cabaço e um matolão, que é uma rêde enrolada. Ao fundo árvores sêcas, cinzentas e negras. Dois mandacarus e uma touceira de quipá, verdes, se destacam, ao lado, no meio do cinzento ambiente. Há paus quebrados pelo chão, trempes de outros fogos que se acenderam. Há muita pedra pelo chão, grandes e pequenas. Neco está calado e cabisbaixo. Entra (vindo sempre da mesma direção, à direita) parte do grupo da família dos Feitosas. Um atrás do outro, nesta ordem, carregando nas costas os trastes que lhes restam: Joana, Mariana, a velha avó, escorada num pau, incerta na pisada e sempre fazendo trejeitos, e, por fim, Pedro. Aproximam-se de Neco, param, e a velha mãe fala.

JOANA — Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo.

NECO — [*levantando-se*]. Para sempre seja louvado.

JOANA — E boas tardes a vosmecê.

NECO — Boa tarde a todos.

[*Todos respondem boa-tarde, exceto a avó, que se senta, indiferente*].

NECO — Andei tão pouco que vosmecês me pegaram. É verdade que já venho de volta. Engoli a estirada de seis léguas e quê. Cuidei que fôsse mais.

JOANA — [*ainda em pé*]. Fugindo, meu filho, todos nós fugindo do fogo que vai ficando atrás.

NECO — Se com os podêres de Deus não chover, dona, no sertão não vai sobrar semente pra nada.

JOANA — Com os podêres de Deus sempre escapa alguma coisa, Seu Neco.

NECO — É o que nos vale, D. Joana.

JOANA — Se vosmecê não faz reparo, Seu Neco, nós arranchamos aqui também, que, como vosmecê sabe, êste meu povo presente é só parte do magote que vem atrás.

NECO — Pedir nem devia a senhora, D. Joana, pois se a terra já não é bem nossa no verde, que fará nesta sêca. Podemos até dizer, me desculpe as palavras: a desgraça é de todos, que bem não há.

JOANA — Já que vosmecê não se importuna, alastramos aqui mesmo. E daqui tomamos rumo. Rumo incerto, que quem foge não escolhe vereda.

[*Todos deitam no chão os matolões que trazem às costas; sentam-se, soprando, passando o dedo na testa para tirar o suor. Neco também senta, puxando para junto de si o cabaço e o matolão*].

NECO — A bem dizer a casa de sertanejo, hoje em dia, é o campo aberto dêsses ermos sem fim.

JOANA — Vosmecê tem razão: a sêca só não tirou da gente duas coisas: o céu que nos cobre e o chão em que pisamos. Quanto ao mais, o que não se foi de uma vez está indo aos poucos.

NECO — Volto às suas palavras, D. Joana: alguma coisa sobrará.

JOANA — Há de sobrar, com os podêres de Deus. Vosmecê pelo menos tem mais sorte do que nós. É só, não tem obrigação.

NECO — É exato, D. Joana. Ainda sou como terra maninha: não dei nada de mim. Se o sustento me chega minguado, derrota maior seria se tivesse obrigação. Ninhada e mulher pedem mantimento.

JOANA — É exato. Hoje em dia sustentar família é preciso ter muita disposição. Família atrapalha, não há dúvida. Veja vosmecê o exemplo dos meus: môça agastada, rapazes estropiados, marido padecendo, sem que eu possa dar um jeito. Mas digo: pior poderia ser. Seja como Deus quiser.

NECO — É exato. Deus sabe o que faz.

JOANA — Vosmecê topou muita desgraça pelos caminhos, Seu Neco?

NECO — De tanto vê-la, D. Joana, perdi a conta. Sofre-se muito. Aparece gente de tôda parte, fugindo, sempre fugindo.

JOANA — Às vêzes eu esmoreço, pode crer vosmecê. Temo que a caridade do povo, lá pelos brejos, não chegue para tanta gente morta de fome e sêde. Mas Deus é maior que tudo.

MARIANA — Ouço dizer que o brejo tem fartura que dá pro mundo todo. O senhor conhece as terras do brejo, Seu Neco?

NECO — Conhecer pròpriamente não digo que conheça, dona. Ouço falar só das grandezas delas: muita verdura, gado muito, ôlho-d'água em tôda parte. Os de cá dizem que o povo de lá não é de boa sustança não. Só estampa, como gado ossudo. Mas é o que dizem. E dizer por dizer, cada qual diz o que quer.

MARIANA e PEDRO — [*a um tempo só*]. Lá isso é verdade.

JOANA — Vosmecê não viu água nenhuma por aí, Seu Neco?

NECO — Para não dizer que não vi, D. Joana, antes digo que topei lá embaixo, num lugar chamado Lavras, um lameiro tostado tendo no meio uma poça. Sobra de um açude, acho eu. E me disseram que houve até desgraça por causa dessa tal poça d'água. É que dois meninos, desgarrados do bando dêles, correram nuzinhos, me desculpem a expressão, para refrescar o corpo nessa dita poça. E que refrescar foi êsse que, mal pisaram no lameiro, se atolaram de vez. Gritaram, correu gente, mas não houve labuta que salvasse os dois. Morreram acenando os braços, se enterrando devagarinho na lama podre. Só houve um consôlo, disseram: urubu não podia bulir no couro dêles não.

JOANA — É sina, meu filho. A sorte é caprichosa. Veja só vosmecê os segredos de Deus: nós correndo atrás de água para não morrermos; êsses dois meninos morrendo nela. E pode crer que com os podêres de Deus não se caçoa: quando Êle quer, água fria é remédio.

NECO — E topei muita gente estropiada, muita cruz de cova nova. Ouvi dizer que pras bandas da Piranha comem até couro cru. Lagartixa dá até pra buchada, eu acho, e morcêgo, se se pega algum, sempre serve pra dar gôsto a caldo. Punaré, êsse ratão grande, pode crer que é objeto de luxo. E água vosmecê já sabe: cavar que nem tatu o pé do imbuzeiro, e comer dêle a batata, quando é doce. Mas êles andam furando o mundo, e os que escapam, chegam.

JOANA — Parece até uma fogueira de uma coivara só. Secura no sul, secura no norte, e a gente no meio morrendo, padecendo. Arde tudo. Queima-se tudo. E tem muita gente, Seu Neco, como a minha filha Isabel, que vem por aí, teimando em ficar no sertão.

NECO — Conheço muita gente que tem êsse mesmo parecer, dona. Eu mesmo, arrastado por pai e mãe, não me decido muito a fugir não. E nas minhas brenhas a secura é como em tôda parte. Mas nós somos meio cabeçudos.

PEDRO — A cavalo ninguém, não, Seu Neco?

NECO — Pelo que tenho sabido — que assistir não assisti —, montaria que saiu de casa teve no meio do caminho de entregar o couro à fome dos donos. Rói-se tudo. Se não há exagêro no que me contaram, desconfio até que cachorro em penca tem ido à panela.

JOANA — Não é pra menos. E não é exagêro não. Na de 77, a mais temível das sêcas, houve

mãe que acabou devorando os filhos. [*Joana se benze, bate com a mão nas faces*]. Dela minha mãe contava horrores.

[*Ouvem-se gemidos profundos. Todos escutam (exceto a avó), voltando a cabeça para o lado de onde êles partem*].

JOANA — Já são êles. Manuel não anda, se arrasta. Tenho até mêdo de uma desgraça.

PEDRO — É o gemido de pai.

MARIANA — E cada vez mais sumido.

[*A velha avó, despertada afinal, olha também a direção para a qual os outros estão voltados. Sacode os braços, gargalha e fala*].

A AVÓ — Peitica não larga nunca o passo do vaqueiro. Se o cavalo corre, ela monta na garupa. E o bico estala: pei-tica; pei-tica; pei-tica; pei-tica; pei-tica.

JOANA — Ela não sai dessa carretilha, Seu Neco. Dia e noite assim, a pobre.

MARIANA — Eu maldo que o agouro da nossa avó nos mata. Porque de dia não incomoda, mas de noite, pode crer o senhor, essa ladainha é cantiga do além.

NECO — Ação às vêzes ofende, dona, mas palavra do pouco juízo, nunca.

MARIANA — Seja como fôr, mas de noite eu tenho mêdo. Confesso.

PEDRO — [*sorrindo*]. Pois eu já me acostumei. E digo: pelo menos a ladainha da nossa avó é sinal de vida na escuridão morta da noite.

[*Ouvem-se os gemidos mais perto. Todos esperam, atentos, enquanto a avó insiste nos disparates*].

A AVÓ — Zumbi da asa-branca é branco; zumbi do socó é cinzento; zumbi da maracanã é verde; zumbi da peitica é prêto, côr do couro de Satanás. E a bicha morrendo não fecha o bico: pei-tica; pei-tica; pei-tica; pei-tica.

JOANA — Pelo amor de Deus se aquiete, minha mãe!

MARIANA — A nossa avó azucrina a gente. E ela de tanto falar em coisa agourenta acaba atraindo um raio em cima da gente. Eu creio nisso.

NECO — [*sorrindo*]. Está aí, dona, seria até um bom agouro. O raio podia matar a nós, mas salvava êste sertão todo, pois raio sem chuva nunca se viu.

PEDRO — Mas eu ouvi dizer que nas terras de Moxotó um corisco caiu sem nem um pingo d'água atrás dêle. Nem ameaça de chuva havia. Diz-se que foi uma praga de uma madrinha em cima da afilhada.

A AVÓ — Rêde encarnada é facada; rêde branca é defunto. Até no pau da rêde a peitica senta, peiticando: pei-tica; pei-tica; pei-tica.

[*Ouvem-se os gemidos ainda mais perto e fala imperceptível de Isabel e João*].

JOANA — [*levantando-se*]. São êles, meu Deus! Pelos gemidos de Manuel eu sei o que êle está sentindo.

[*Todos se voltam para a direita, de onde vêm os gemidos, os demais se levantam e ficam escutando. Ouve-se outro gemido, forte, e a voz de Isabel*].

ISABEL — [*fora de cena*]. Mãe deve estar perto. O rastro mostra.

JOANA — Vamos ajudá-los, minha gente. Pedro, Mariana, vamos! Seu Neco, faça-me êste favor: ajude a gente aqui.

[*Todos saem na direção dos gemidos, à direita, e fica apenas a avó, às gargalhadas*].

A AVÓ — No roçado de milho só vai gangarra, maracanã, cara-suja, jandaia e papagaio. Nos topos dos paus fica a peitica, porém peiticando: pei-tica; pei-tica; pei-tica; pei-tica.

(*Cortina.*)

SEGUNDA CENA

Todos como na primeira cena. O velho Manuel está espichado no chão, coberto o rosto com o chapéu. A avó no mesmo lugar, deitada. Joana, encostada no tronco da árvore. Pedro e João, juntos. Mariana ao lado, perto de Isabel, que se derreia um pouco, cansada. Neco, ao lado dela, olha-a de quando em vez.

JOANA — Todos dois mais mortos do que vivos, coitados. De Manuel eu nem falo.

ISABEL — Tal e qual como quiseram. Não queriam assim?

JOANA — [*sorrindo para disfarçar*]. Não repare nos modos dela não, Seu Neco, que ela é meio atrevidota. Mas cada um com o seu gênio, o senhor não acha?

ISABEL — Livra-se êle de bom trabalho: reparar e desreparar, que pra mim tanto faz.

NECO — [*abismado, sem tirar os olhos de cima de Isabel*]. O que vosmecê tem pra se reparar não é o mau modo, que o seu modo é prenda, D. Isabel.

[*Em seguida Neco, como que acanhado das próprias palavras, curva a cabeça para o chão e disfarça pegando um garrancho para riscar a terra. Mas levanta o rosto quando Isabel fala*].

ISABEL — Pela parte que me toca, agradeço a vosmecê. Apenas lhe digo: no tempo em que eu me olhava no espelho, sabia da verdade das palavras dos estranhos. Hoje ouço tudo como se não ouvisse. Se me restasse vaidade, até acrescentava: pode mentir, que a mentira também acalenta, quando agrada.

JOANA — Só afianço que teus modos vão de mal a pior, Isabel! Porque quem não respeita um estranho, não respeita mais nada!

ISABEL — Eu quero agora mesmo me soverter nas profundas dos infernos, mãe, se as minhas palavras magoaram alguém! Que diabo disse eu, mãe, pra tanto reparo? Êste môço, que é boa pessoa, a quem conheço de muito, me achou prendada, e confessou mal foi me vendo o focinho. Ora, prenda em môça começa logo pela cara. Como não vejo a minha, sou como um cego que não vê a sua. Só posso crer nas palavras dêle por vaidade. Mas tenho o direito de duvidar. Isso ofendeu? Se ofendeu, me desculpe êle. E digo: meu rancor agora é como o de cobra assanhada. Não mordo os outros. Mordo a mim mesma. Se tiver veneno, mato-me!

[*Neco não dá uma palavra e, para se proteger contra o próprio acanhamento, puxa para junto de si o cabaço e o matolão. Mas não arreda os olhos de cima de Isabel, encantado*].

JOANA — [*sorrindo, com intenção de dar desculpas a Neco*]. E repare só uma coisa, Seu Neco: todo êste arrebatamento de Isabel, a filha mais velha, e que por isso mesmo devia ter mais juízo, é

porque é da marca de vosmecê — e o senhor me desculpe o atrevimento —: teimosia em não querer largar o sertão.

[*Neco sorri, calado, sem tirar os olhos de cima de Isabel*].

ISABEL — [*volta-se para Neco, fixa-o bem, sorri*]. Outro motivo pra não ser arrebatada com vosmecê: temos naturezas iguais. E pelo que mãe declara, cuido que o senhor não vai, mas volta do brejo. Repito, Seu Neco: nenhuma prevenção tive com o senhor, que mal nunca me fêz. Mas se tivesse tido, agora mesmo lhe estendia a mão para um laço de amizade. Aprecio muito um homem às direitas. E pelo sertão êle agora escasseia.

[*Isabel estira a mão a Neco, e êste aperta-a, embaraçado, mudo, visìvelmente perturbado*].

JOANA — Mas eu faço distinção na do senhor, Seu Neco, já que Isabel disse que a dela e a do senhor eram naturezas iguais. A dela tem dois gumes: um alisa, outro corta. Porque ela não pode agradar a um, sem ofender a outro. Porém eu digo: cada um com seu gênio.

[*Joana sorri, para contentar Neco, e olha séria para Isabel*].

JOANA — E tenho pena de ti, Isabel. Deves estar arrasada. Tuas carnes se somem. Teu sangue desbota. Teus olhos estão cercados de roxo, tu não dormes, minha filha.

ISABEL — Como não tenho roupa preta, mãe, boto luto nos olhos. E se a pele mudasse tôda, por desgôsto, a esta hora a minha côr seria a do carvão. Para mim findou tudo. Olho pra trás como se olhasse pra uma cova. Não quero ser gente fora do Mulungu.

[*Todos se calam por alguns instantes, olham-se, exceto Neco, que não desvia os olhos de cima de Isabel. Ouve-se o gemido, quase abafado, do velho que está deitado*].

ISABEL — [*chamando a mãe, por sinais*]. Um particular eu queria com a senhora, mãe.

[*As duas se levantam, afastam-se do grupo e Isabel fala*].

ISABEL — Mãe, fique sabendo a senhora que pai não pode prosseguir. Se êle se esforçar para acompanhar a marcha dos outros, mãe, pode crer que será defunto em breve.

JOANA — Eu já vi, Isabel, que teu pai desfalece cada dia. Só não falei para não alarmar o nosso povo. Tua irmã é amofinada, teus irmãos só têm tamanho, tua avó é uma vela acesa no vento. Só tu tens tino e disposição, embora te consumas também a olhos vistos. Decide, minha filha: que devemos fazer?

ISABEL — Cuido que o melhor será mãe marchar na frente. Eu e João vamos indo atrás, cuidando de pai. Um dia a gente se encontrará.

JOANA — Teu pai não se engana, Isabel. Êle sabe em que estado vai.

ISABEL — Êle me confessou, mãe. E me disse que o arrependimento já lhe chegou muito tarde. Voltar é que não podia mais.

JOANA — Então, Isabel, propõe tu mesma a teus irmãos. Eu finjo que obedeço, que assim é melhor. Tirar a desconfiança da cabeça dêles é obrigação nossa.

[*Entra em cena um sertanejo melhor vestido, com roupa de azulão, traz faca e pistola à mostra, um matolão às costas, carteira ou bruaca a tiracolo e um cacête na mão. Usa chapéu de couro, aproxima-se do grupo e cumprimenta a todos, de cara fechada*].

SERTANEJO — Boa tarde para todos.

TODOS — [*quase a um tempo só*]. Boa tarde.

SERTANEJO — Pelo que vejo o grupo é grande, e o deitado não passa bem. Eu venho ali da fazenda Gameleira, a meia légua daqui, se tanto. O capitão, que é meu amo, arrebanha gente que não pode andar. Três mesas de carro, levando cacarecos, acomoda muita saia e ainda sobra espaço a perna de marmanjo estropiado. Se vosmecês quiserem, estiquem as pernas e peguem a oferta.

ISABEL — [*dirigindo-se ao desconhecido*]. Vosmecê veio mesmo a mandado de Deus. Sua graça, môço?

SERTANEJO — Laurindo da Silveira, à sua disposição.

ISABEL — Pois Seu Laurindo, nós pegamos a oferta. Quem tem mais necessidade dessa ajuda é mãe, a velha nossa avó, que é aquela [*apontando para ela*], Mariana, a nossa irmã, e aquêle, que é Pedro, pra ajudar como homem no que fôr preciso. Eu e João ficamos, cuidando do pai. Vamos devagarinho, caminhando à noite pra fugir do sol quente. Seu Neco, que é êste [*apontando para êle*], decide por si, que é dono da sua decisão.

LAURINDO — As conveniências são lá com vosmecês. Quanto mais depressa saírem, melhor.

[*Isabel dirige-se ao seu povo e ordena, decidida*].

ISABEL — Arruma-te, Mariana. Avia-te também, Pedro. Mãe, se ajeite, leve a nossa avó. Os carros não esperam, que de nós nem sabem a existência.

JOANA — [*disfarçando*]. E o teu pai, Isabel?

ISABEL — No estado em que êle está, mãe, seria estropiar-se ainda mais se tivesse de marchar logo. Precisa de fôlego para reparar as fôrças. Eu e João ficamos com êle. E com os podêres de Deus vamos indo devagar. Cágado se arrasta e chega, quanto mais nós.

JOANA — Como a tua vontade manda em tudo, Isabel, não estou para discutir não.

[*Levantam-se Joana, Mariana e Pedro. Põem os trens nas costas. Neco também se levanta, desconfiado. Joana dirige-se para o velho, que está deitado e com o chapéu cobrindo o rosto*].

JOANA — Nós vamos indo na frente, Manuel. Mais adiante vocês alcançam a gente.

[*Joana vem ao encontro de Isabel e despede-se dela*].

JOANA — E cuida também de ti, minha filha, que teu corpo se afina e a tua cara se descora.

ISABEL — Não tenha cuidados, mãe.

JOANA — [*voltando-se para o filho*]. Até breve, João. Ajuda a tua irmã.

JOÃO — E me deixe a sua bênção, mãe.

JOANA — Que Deus te acompanhe, meu filho.

MARIANA — [*chorando*]. Até breve, João.

JOÃO — [*comovido*]. Até breve, Mariana.

MARIANA — [*soluçando*]. Me dá um abraço, Isabel.

[*Abraçam-se, Mariana chora e Isabel consola-a, decidida*].

ISABEL — Deixa de derreter lágrima, Mariana, que aqui ninguém morreu não. Que besteira é essa!

JOANA — [*dirigindo-se a Pedro*]. Segura a tua avó, Pedro, e vamos.

[*Pedro levanta a avó, põem-se os quatro defronte do velho estirado no chão, depois saem sem lhe dizer uma palavra*].

PEDRO — [*afastando-se*]. Adeus, Isabel. Adeus, João.

[*Isabel e João respondem a um tempo só*].

ISABEL e JOÃO — Até breve.

JOANA — Adeus, Seu Neco. E Seu Laurindo também. Que Deus guarde os dois.

LAURINDO e NECO — [*quase a um tempo só*]. Adeus a todos.

MARIANA e PEDRO — Adeus, Seu Neco. Adeus, Seu Laurindo.

LAURINDO — Adeus, môça e môço.

NECO — Feliz viagem. Deus leve a todos.

[*Ficam todos de pé, olhando o grupo, que vai saindo pela esquerda. Ouve-se, quando o grupo desaparece, a gargalhada sinistra da avó, acompanhada do refrão*].

A AVÓ — Peitica vai; peitica vem. É peitica gritando: pei-tica; pei-tica; pei-tica; pei-tica.

[*E fica-se ouvindo em surdina o refrão, até desaparecer de todo, à medida que o grupo se afasta*].

LAURINDO — Se aquela velha não é maluca, então é feiticeira. Vá empeiticar ao Diabo, não a mim!

ISABEL — A idade revira o juízo, Seu Laurindo. Qualquer um de nós, se viver tanto, pode acabar assim. Mas a velha só tem palavra. Intenção é vontade, e vontade ela não tem.

LAURINDO — Seja lá como fôr, môça, mas uma despedida a som de peitica não é boa coisa não. E lhe digo, que é meu costume: tanjo bruxarias com esconjuros. Dana-te, peste velha!

ISABEL — Já vosmecê se mostrou quem é: desrespeitador, e isso basta. Porque quem não tem modos com os velhos, o que fará com os moços.

LAURINDO — [*rindo cìnicamente*]. Com gente môça sempre faço coisa boa. Mocidade é chita nova; a velhice é cacareco. Monturo com ela!

[*Calam-se por um instante, João e Neco tornam-se a sentar e se entreolham. Isabel continua de pé, olhando a direção que o grupo tomou. Laurindo encara-a, sorrindo, e fala*].

LAURINDO — O que me dá pena é ver uma flor como vosmecê murchando neste sertão.

ISABEL — [*fechando a cara*]. É que não sou da marca do girassol, Seu Laurindo, que vive do

calor daquele diabo pregado lá no céu. Mas lhe dou um conselho: preciso tanto da pena dos outros, como o jacu precisa das penas do sabiá.

LAURINDO — [*sorrindo*]. A môça é arrebitada. Gosto disso. Nambu arisco é sempre mais gordo.

[*Laurindo senta-se também, um pouco afastado dos dois homens, e lhes dirige a palavra*].

LAURINDO — [*volta-se para João e Neco*]. Andar desarmado como vosmecês andam, nestes ermos, é ter coragem de mamar em onça.

NECO — É que nós somos de paz, Seu Laurindo. Conheço Seu João já faz algum tempo, por isso posso afiançar que é môço de bom proceder. Quem no mundo nos ia fazer mal, Seu Laurindo, se o mal pior já está feito: esta sêca?

LAURINDO — O meu pensar é diferente sôbre êsse particular. Natureza ruim é como mato safado: dá em qualquer parte. E dou-lhe um exemplo, Seu Neco: pra me livrar de um cabra ordinário, aí pelos caminhos, tive que fazê-lo comer chumbo a dois passos de distância. Deixei o corpo aos urubus. Um cangaço a mais, de gente ou de bicho, pouca diferença faz pelo sertão. O *tiro* foi com esta. [*E mostra a faca, batendo nela com a mão espalmada*].

[*Ouve-se um gemido abafado do velho. Todos se voltam para o seu lado. Isabel dá um passo em direção ao pai, escutando*].

LAURINDO — Que munganga tem êste velho? Melancolia ou mal-dos-peitos?

ISABEL — Se eu soubesse, respondia a vosmecê. Só sei que padece.

LAURINDO — [*rindo-se*]. Pelo gemido soturno — e não estou agourando —, não lhe dou muito tempo. Breve vai para o outro mundo.

ISABEL — Se morrer, se enterra. Mas peço a vosmecê não tratar mais disso não. Se êle ouve, se amofina ainda mais.

LAURINDO — [*ajeitando-se melhor no seu lugar*]. Não é pabulagem essa minha, podem crer. Mas o meu costume não é falar baixo não, que quem cochicha é mulher. Por isso digo: quem não quiser ouvir as minhas palavras, dona, tape os ouvidos.

ISABEL — [*sentando-se*]. Pelo jeito que estou vendo, vosmecê só ficou pra desafiar a gente. E, cá pra nós, mostra bravura muita, que aqui há uma mulher, um homem mais morto do que vivo e dois desarmados, conforme vosmecê mesmo já fêz a diligência de apurar.

LAURINDO — [*levantando-se e gingando molemente o corpo*]. Pra lhe dizer a verdade, môça, eu confesso que fiquei pelo seu palminho de cara. Agradei-me dêle, declaro! Quando quero, sei conseguir, previno. E quanto a ter homem, aqui, mesmo que tivesse homem era a mesma coisa.

[*João faz um movimento para se levantar, mas Neco detém-no, segurando-o pelo braço. Neco fica de cócoras, espreitando*].

ISABEL — [*levantando-se também*]. Se ficou pra atazanar a gente, Seu Laurindo, só lhe peço que se suma. Desgraça por desgraça, a que nos tocou já é de sobra. E lhe digo: seu querer tem fôrça, não duvido, mas pra não querer eu tenho mais.

LAURINDO — [*dando uma volta no corpo, lampeiro*]. Pra abraço e buquinha, dona, nem carece defesa. Basta aceitar, que abraço e buquinha vão por bem.

[*Laurindo avança para Isabel, tentando abraçá-la, João e Neco se levantam de um salto e avançam para êle. Laurindo recua, puxa a faca e, rindo, fica ameaçando*].

LAURINDO — As nódoas na minha faca, cabras safados, nem são azinhavre nem mancha de velame não! Previno: são marcas de sangue, tinta encarnada que sai de bofes, de goela, que sai até de osso, quando empurro a bicha nas entranhas do freguês!

[*Neco se aproxima de Laurindo, e êste lhe dá um bofetão, quase o derrubando. João avança, Laurindo recua, zombando, enquanto Neco passa a mão no rosto, alisando o lugar onde a mão bateu*].

LAURINDO — E com frango não brigo, sou franco! A frango eu torço o pescoço, que um homem não desmoraliza as armas com metade de homem!

JOÃO — [*furioso, tremendo a voz, mas estacando*]. Se eu tivesse armado, agora mesmo vosmecê seria defunto!

LAURINDO — [*rindo, alisando a faca na mão*]. Brigo é com homem, quando encontro! Barbatão e molengo é na bofetada.

ISABEL — Bêbado, safado e covarde é o que vosmecê é! Que a nós desrespeite, cordeiros sem defesa, que armas não temos, ainda concedo. Mas que não enxergue e respeite um homem quase morto, não é de gente, é de bicho!

LAURINDO — [*dando uma gargalhada*]. Bicho por bicho, eu sou touro, mas atrás de novilha. E a môça até me parece uma, bargada, enxuta, provocando o cio de bom reprodutor. Que provocar, provoca! E lhe digo os seus encantos, para mostrar que aprecio a môça: tem bôca de murici maduro e corpo de marmeleiro, árvore de porte e de graça! Quanto a cheirar, ainda não sei. Mas pelo que me chega às ventas, cuido que flor de imbu não é mais cheirosa.

[*Isabel tira o têrço do bôlso da saia, ajoelha-se e reza. Neco e João ficam juntos, esperando. Ouve-se outro gemido, gemido profundo de quem sente grande dor*].

LAURINDO — [*enfiando a faca na bainha e acocorando-se*]. Se êsse velho vai urrar a noite tôda, pronto, eu não durmo! Se esgoelar, tapo-lhe a bôca com sambambaia, como quem tapa bôca de pote!

[*João dá um passo à frente, mas Neco o detém. Isabel continua ajoelhada, rezando*].

LAURINDO — [*cìnicamente*]. Quem se fia na Virgem e não corre, môça, perde a reza e perde...

JOÃO — [*furioso*]. Vosmecê se cale, Seu Laurindo!

LAURINDO — [*dando uma grande gargalhada*]. Está aí o que nunca se viu, gentes! Gavião correr de pinto! Esta é boa! E só acredito porque ouço: um leso ordenar a um homem! Quer um conselho meu, garrote? Cuide das traseiras, pra não fazer coisa feia, porque quando menino tem mêdo, borra-se! E digo a todos dois: dou tanta valia ao par, que, pra matar o sono, vou me espichar aí por debaixo das moitas. Escondido, que a covardia de vocês me espreita as costas. E à môça eu digo: como o sol já pende, volto de noite, que galo não dorme fora do poleiro. Como não quero queixas, previno: minha faca tanto fura como corta; quanto à garrucha, é tiro certeiro e não nega fogo.

[*Laurindo levanta-se e sai andando quase de costas, com as mãos sôbre as duas armas. Adiante estaca e fala*].

LAURINDO — Nem pense a dona que sou de todo ruim. A única coisa que não tem serventia nenhuma é jurubitinga. Tenho cá meus modos, que sou brioso, repito. Mas mulher que me passa a mão na cabeça me amansa. E dou de troca a minha gratidão, que também me derreto. Quem comigo faz negócio sempre leva alguma vantagem. Exemplo: na Lagoa das Traíras, lá na mata, tenho até casa e criação. Dia de domingo, por folguedo, esquipo num castanho calçado dos quatro pés e frente aberta, que é sinal de boa pinta. Agradou-me, dona, a garupa é sua. A feira do Brejão é grande, mostro-lhe o povoado. Agora previno: quem canta sempre

no meu terreiro é êste galo [*e bate nos peitos, indicando-se a si próprio*]. Meu esporão é fino [*e bate na faca*]. Meu bico é de chumbo [*e bate na pistola*].

[*Laurindo dá outra gargalhada, ginga o corpo e sai pela direita. Ouve-se-lhe a voz, distante*].

LAURINDO — [*fora de cena*]. Cochilar escondido. Com meninos não se brinca. Êles têm manha e arte. Logo volto.

[*Isabel ergue-se com esfôrço, João apressa-se para apoiá-la*].

JOÃO — Estás branca como cal, Isabel. Estás sentindo alguma coisa?

ISABEL — Nada, João, visagens do corpo. A raiva que tive daquele peste [*e aponta com o lábio inferior a direção em que Laurindo saiu*], meu irmão, sacudiu-me até a alma. É que tudo nos acontece, meu Deus! Como se não fôsse bastante tôda esta desgraça, chega-nos mais esta, que nos afronta até a honra! Só castigo, eu já creio. Dizendo-se, ninguém acredita: sol, fome, morte, cansaço, vergonha e chegar ainda um cangaceiro dos infernos para aproveitar-se da desgraça alheia, prevalecido de que armas não temos! Pai não se conta, que o seu tempo já está contado! E o meu não está por muito, eu sinto.

[*João ajuda a irmã a sentar-se. Neco põe o matolão para ela recostar a cabeça*].

ISABEL — [*com a voz cansada*]. Olha, João, eu não dizia nada para não alarmar, mas o meu

estado não é bom. A desgraça da mucunã que comi com pai, há dias que me escalda o estômago. Vomitei sangue, como êle, porque estamos cortados por dentro.

NECO — Vosmecê recobra, D. Isabel. Sangue môço é quem sustenta o corpo. Basta a senhora descansar.

ISABEL — [*arrastando a voz*]. Aprouvera a Deus que assim fôsse. Mas eu sinto, sinto... [*E fecha os olhos*].

[*Calam-se um instante. Neco puxa um cigarro, fuma. Depois se volta para João*].

NECO — Já fiz meus cálculos, Seu João. Se o desaforado voltar, vosmecê não se junte a mim. Cada um de nós fica de um lado. Eu não dou uma palavra, vosmecê alterque com êle. Se êle mexer-se de verdade — que aquilo dêle era só o vapor da cachaça —, aí então eu compareço. Porque vosmecê pode crer e D. Isabel também, se é que ela me ouve as palavras, pois parece que dorme: assassino eu seria na hora do insulto, se punhal não me faltasse. Confesso, e disso não me arrependo nem me envergonho: nunca na vida carreguei uma arma. Se ofendessem a minha mãe, a ofensa não me doía tanto quanto me doeu a que o atrevido fêz aqui à D. Isabel. Uma coisa me diz: êle ou eu se planta na terra quente, que a vosmecê, Seu João, eu trato de poupar. Vosmecê é irmão de D. Isabel.

JOÃO — A desgraça é nos faltar uma arma, Seu Neco.

NECO — Quem se defende briga até com espinho de mandacaru.

JOÃO — E êle tem vantagem: se falhar o tiro, faz-se na faca.

NECO — Vosmecê preste atenção que êle está confiado demais. Sabe que não temos armas, por isso facilita. Trastejou o atrevido, pode crer vosmecê, vou com êle ao barro. Tenho pra mim que o cálculo não me falha.

JOÃO — A sorte do condenado é que pau não enfrenta ferro.

NECO — Mas com pedra eu enfrento, pode crer.

JOÃO — Tiro fere de longe, Seu Neco.

NECO — Aqui nós somos dois, Seu João. A pistola dêle é de um cano só. E pode crer, que nunca me gabei: faca é pouco pra mim.

JOÃO — Mêdo eu não tenho. Temo a falta de arma. E êle não nega: todo covarde é traiçoeiro.

NECO — Muita certeza às vêzes é o que perde a gente. Êle está certo das nossas mãos desamparadas. Só lhe digo isto, Seu João: não se encoste a mim. Cada um para o seu lado.

JOÃO — Tôda cautela é pouca. Acho bom um de nós ficar espreitando. Eu vou ficar de tocaia ali no canto.

[*João levanta-se, anda para o canto, ao fundo, olhando para um lado e para outro, espreitando. Agacha-se e fica de cócoras, procurando divisar entre as moitas distantes. O sol vai se pondo*].

ISABEL — [*abrindo os olhos, falando arrastado*]. Só peço a Deus não morrer aqui, que estas já são terras do agreste. Quero dar o último suspiro nas do sertão. Se eu morresse, creia, caridade me fazia quem me enterrasse por lá. E digo, alegre: plantada na terra do alastrado, a nossa terra, eu havia de ir tão contente pra debaixo dela, Seu Neco, como vai semente pra nascer.

NECO — Não creia que são palavras a êsmo, D. Isabel, que o que eu digo vem do meu âmago: se semente vosmecê fôsse, pode crer, água não lhe faltava para a senhora crescer. Em galho da senhora ninguém tocava. O chão ao vosso pé era mais varrido por mim do que caminho limpo por formiga. Se fôsse moita, ao redor dela eu trançava cêrca tão fechada e reta que, sem pabulagem, servia até de paredão de açude, pois água não verteria. E se fôsse mato grande, de galho verde, dominando as alturas, aí então era um locé: na sombra dela eu me espichava. E também não queria outra cova, era ali mesmo onde eu ia me plantar.

ISABEL — Se mãe não tivesse levado o baú, eu quebrava o espelho e com um caco dêle me matava. Não sei de gente minha que levasse desonra para debaixo da terra.

NECO — A senhora só vai morrer, D. Isabel, depois da minha morte.

ISABEL — Êle pode nos matar como se mata carneiro: sangrando.

NECO — Eu não sei atirar, dona, que arma de fogo nunca me caiu nas mãos. Mãe não deixava. E faca eu só usava na labuta, que punhal é arma, não é serventia. Mas, não duvide, eu atirando uma pedra num vivente, a duas braças de distância, afianço que faço mossa. Desde menino atiro pedra. Matei asa-branca, arisca que nem jacu; derrubei o bicho coelho, preá nunca me escapou. Mãe dizia: "Êsse menino é doido." E meu padrinho, o Padre Alexandre, dizia que eu era como um tal dum Golias. Quem era êsse Seu Golias, D. Isabel?

ISABEL — Também não sei não, Seu Neco.

NECO — De pedra eu derrubo, pode crer.

ISABEL — [*sempre de voz fraca e arrastada*]. Eu não queria que vosmecê matasse ninguém.

NECO — Não me aproveito da ocasião, D. Isabel, nem indago se sou rejeitado. Estou por tudo com os meus segredos. Mas pode crer que, por sua causa, eu nadava em sêco, corria sem botar os pés no chão. Matava e dava vida, se vontade chegasse para tanto. Eu não caçôo, D. Isabel: em mim a senhora fêz um tal rebuliço, que quem está aqui é um vosso escravo, e para sempre.

ISABEL — [*suspirando*]. Tudo me chega tarde, Seu Neco. A minha sorte é igual à do sertão, onde tarde vai cair a chuva. Sempre tive o que não quis, e meu querer nunca foi atendido. Às vêzes maldo,

achando que mãe tinha razão: o castigo de Deus já me marcou.

NECO — [*sorrindo*]. Qual nada, D. Isabel, que Deus se agrada de boniteza. E Êle me perdoe se digo asneiras, mas acho que, vendo lá de cima o vosso rosto, o Criador bem que se ri. A bondade em vosmecê é como cheiro de mato: sente-se de longe. E o céu é ali. [*Neco aponta o céu com o beiço*].

ISABEL — [*ri, olhando ternamente para Neco*]. Bom é vosmecê, Seu Neco. Mas lhe confesso: até bem pouco andei mal com Deus. Acho que o Eterno se zangou.

NECO — A função de Deus é se alegrar, D. Isabel. Quem é que amarra a cara perante a senhora?

ISABEL — Deus não, mas acho que o Diabo me fêz careta.

NECO — Com três credos-em-cruz êle se espanta. Com a disposição que vosmecê me deu, creia, até o Diabo me respeita.

ISABEL — Não quero que suceda nada a vosmecê.

NECO — [*sorrindo, olhando-a ternamente*]. Eu já não sinto dor em mim, D. Isabel. O vosso padecimento é que é o meu penar. Se um cabelo vosso cair, D. Isabel, pode crer: quem desaba sou eu.

ISABEL — Vosso pai e vossa mãe esperam vosmecê.

NECO — [*terno*]. Posso voltar com um não ou com um sim, conforme a vossa sentença. De qualquer modo a esperança não me larga mais. Isso porque, pode crer a senhora — e me desculpe o avanço —, fora de Deus no céu, na terra eu só tenho uma mira: é justamente vosmecê.

ISABEL — Eu senti logo a vossa disposição, Seu Neco, mal seus olhos avistaram os meus. Pra ser franca, eu lhe confesso: não digo que rejeitei, mas ainda não podia aceitar. Agora vosmecê veio tarde demais.

NECO — Tarde é a metade do dia, dona, assim como o de hoje, pois o sol já se acama por detrás das serras. Pra homem do meu feitio, atiçado agora por vosmecê, digo: uma decisão pra êle não obedece ao tempo.

ISABEL — [*sempre de voz fraca e arrastada*]. Mas eu não falo de vosmecê. Falo de mim, que sinto a morte me domar.

NECO — Não creio não, D. Isabel. Vejo que a senhora rodeia, cercando as minhas palavras. Mas eu lhe digo de uma vez, mesmo que a senhora me mande arredar: não é respeito nem acanhamento; não é bem-querer nem devoção, D. Isabel, que só de santo se é devoto. Só digo isto, que eu já não sei o que digo: não sei se é morte ou vida o que a senhora me dá, pois a vida me cresce, basta a vossa vista descansar na minha; mas o fato, pode crer, é que a senhora me alterou todo. Senti logo no primeiro encontro. Mal fui vendo a senhora, eu não tinha mais as pernas de Neco; nem o querer

de Neco; nem o pensar de Neco, que tudo a senhora me tomou. E quanto mais me entrego a vosmecê, juro, mais alegria me corre pelo corpo. Pra findar: se a morte me viesse por vossa causa, eu torno a jurar, é como se eu tivesse a alegria de renascer. Acreditar em feitiço, não acredito, que já passei da casa dos vinte e cinco, mas vosmecê me aquebranta. Comparando mal, que a intenção está no avêsso: sou passarinho bêsta prêso aos olhos de uma cobrinha. Vosmecê se agastou?

ISABEL — [*sorrindo*]. Quem se agasta com a inocência, Seu Neco? Se um menino-anjo me falasse, creia, não tinha maior graça no que dissesse. E agora lhe digo isto: se o castigo de Deus é êste, o céu ainda é melhor do que parece. Eu estou como quem se despede, Seu Neco, já em cima da montaria. Não posso dizer tudo, que o meu tempo é quase nada. E creia: a minha viagem é longa.

NECO — A pé ou a cavalo, D. Isabel, vou seguindo a senhora como sombra atrás do corpo. Vindo a noite, acompanho o vosso rastro.

ISABEL — Eu quis tanto um lugar de escuridão, onde o sol não vai, que já não me custa muito alcançá-lo. Pedi a Deus sem saber o que pedia. E Êle não volta atrás. Agora é que vejo: o sol é que tem razão.

NECO — Cuido que vosmecê fala da morte. Mas eu lhe peço: pare. E até volto atrás: fale. Nada no mundo vai me dar pesar. Vendo a senhora em carne e osso, foi assim. Se só visse em sonho, a

mesma coisa era. Viva, a senhora pra mim é tudo; morta, ainda mais será.

ISABEL — Vosmecê tem razão. Os meus já estão tão longe de mim, que perto ninguém me chora. Pingo na minha cova, Seu Neco, será pingo d'água pura, quando chover.

NECO — Pai me dizia: homem que chora, acovarda a disposição. Mas o meu pranto dará açude, pode crer, no dia em que a senhora se fôr.

ISABEL — Já padeço, Seu Neco, de ouvir o que as minhas oiças não vão guardar por muito tempo. E pode crer: prefiro não ouvir promessas, quando sei que não alcanço nenhuma. Se é verdade tudo quanto o senhor diz — e eu creio que é — um favor eu lhe peço: cale-se, pelo amor de Deus. As minhas mágoas são muitas, Seu Neco, não me magoe ainda mais.

NECO — Só lhe digo isto, obedecendo ao vosso mando: o bem que lhe quero, não minto, é mil vêzes maior do que o mal que quero a mãe, que é a santa da terra a quem adoro. Me calo, ordenado. Mas se falasse, até pedra me ouviria. Vosmecê chora, D. Isabel?

[*Isabel tapa o rosto com as mãos*].

ISABEL — [*com voz arrastada, entrecortada de soluços*]. Nada, Seu Neco, alegria dos olhos é assim.

NECO — [*segurando as mãos dela, intranqüilo*]. Nem pra bem-querer eu sirvo, meu Deus, que quando agrado faço ofensa!

[*Calam-se. Isabel continua chorando, com as mãos prêsas às de Neco. João permanece tocaiando, ao longe, olhando a direção que Laurindo tomou. Depois se ouve um gemido profundo. E ouve-se outro. E ainda um terceiro, mais agudo, e, por fim, a voz arrastada e arrasada do velho*].

MANUEL — Isabel, minha filha! [*E faz um esfôrço enorme para erguer o busto. Isabel levanta-se, com grande esfôrço também, e se apressa, enfraquecida, em direção ao pai. Neco acompanha-a*].

MANUEL — [*quase imperceptìvelmente*]. Eu morro, minha filha!

ISABEL — [*agarrando-se ao pai, gritando*]. João! João! Acode aqui! [*João vem correndo, de olhos alarmados e Isabel lhe ordena*].

ISABEL — [*com grande esfôrço*]. Corre, corre, meu irmão! Vê se alcança mãe, que pai vai morrer.

[*João sai correndo na direção da esquerda e desaparece. Isabel se ajoelha junto ao pai, Neco também se ajoelha*].

ISABEL — [*soluçando, de voz cada vez mais fraca*]. Está tão escuro, Seu Neco. Se o sol estivesse no céu, pai não morreria sem luz.

[*O velho dá um último gemido, Isabel levanta-se e senta junto dêle. Põe a cabeça do pai no colo, passa-lhe a mão nos cabelos. O velho morre*].

ISABEL — [*parando de chorar, com voz sumida*]. Já agora vosmecê não me pode abandonar, Seu Neco. Pai morreu. Estou só.

NECO — De agora pra nunca, D. Isabel, a distância é grande.

ISABEL — [*de voz fraca, tristíssima*]. Quando o corpo dêle esfriar, Seu Neco, eu quero um favor de vosmecê. Desejo enterrá-lo ao pé de uma jurema. Por ora, não, que a sêca não deixa. Mas um dia ela florará, e a sombra será grande sôbre pai. O favor é êste: vamos arrastar o meu morto para onde houver uma promessa de grandes ramos.

NECO — E terá cova. E a cruz da paz a cova do vosso pai terá. Mas eu também peço a vosmecê: não chore, D. Isabel, afugente o pranto, ouça-me, não derrube as suas fôrças para não fraquejar também.

[*Isabel ajoelha-se, fica de mãos postas, orando. Neco também se ajoelha, cabisbaixo. O pano cai, vendo-se no escuro da noite os dois vultos ajoelhados junto ao morto, rezando o padre-nosso*].

(*Cai o pano.*)

FIM DO 2.º ATO.

ISABEL DO SERTÃO

3.º ATO

PRIMEIRA CENA

Cenário: outra paisagem, ainda desolada pela sêca, porém com ligeiras manchas verdes de alguns ramos isolados. Ao fundo se vêem as serras cinzento-esverdeadas. Há cactos também verdes, com frutas encarnadas nos mandacarus. Uma só árvore sêca se destaca, no primeiro plano, de onde saem os primeiros e poucos refolhos verdes. Isabel está junto dela. Está deitada sôbre a rêde de Neco que forra o chão. Um matolão serve de travesseiro. Neco está ao pé de Isabel.

ISABEL — [*com voz sempre arrastada*]. E pai descansa para sempre.

NECO — Como Deus foi servido.

ISABEL — Com as dêle se acabaram também as minhas fôrças.

NECO — Nada, D. Isabel. Vosmecê recobra. A morte de um pai sempre abate um filho.

ISABEL — Não me engano, Seu Neco, como pai não se enganou. A mucunã marcou o fim dos meus dias. Já levou meu pai, vai levar a mim também. Logo no dia seguinte eu sabia que a morte me roía.

NECO — Tire isso de sua cabeça, D. Isabel. Não queira comparar a sustança de uma môça com as fôrças carregadas de um homem já velho.

ISABEL — Eu sei e sinto que me esvaio.

NECO — Se lhe faltar sangue, D. Isabel, eu corto as veias e vosmecê bebe o meu.

ISABEL — [*sorrindo fracamente*]. A sua vontade me livra de tudo, Seu Neco.

NECO — E ela é grande.

ISABEL — [*falando com voz arrastada*]. Se vosmecê me tivesse conhecido bem no verde; se vosmecê me visse mais vêzes nos bons dias da minha terra. Mas pra que falar em sonho, Seu Neco, se há muito que não durmo?

NECO — Quando a chuva cair, breve, D. Isabel, a beldroega de tanto crescer dará pela canela. O capim-mimoso acama, vergado pelos talos. Sombra é como tapête, lavado o chão pelas enxurradas. A flor acende as ventas, voa abelha lá dos confins. E todo o gado ficará manteúdo, enxuto, e caça não correrá, que a gordura não deixa. Eu conheço um lugar, D. Isabel, chamado Estrêla-d'Alva, que pede casa, roçado e criação. Vosmecê entende a minha alusão?

ISABEL — [*rindo desconsoladamente*]. Água não pode ser mais clara, Seu Neco. Mas êsse lugar é o céu, e êle não foi feito pra mim.

NECO — Nesse lugar eu não mando. Vosmecê é quem determina.

ISABEL — [*dando um suspiro*]. Se eu não estivesse no fim, era lá que eu ia começar.

[*Calam-se, e Neco fica olhando-a. Isabel sente dor, põe a mão no estômago e geme*].

NECO — É quando vale a pena ser cego, dona. Ser mouco e juízo não ter. É quando vale a pena desejar não ter nascido. Se eu vivo não fôsse, aqui não estaria, imprestável, sem fôrças de curar a vossa dor.

ISABEL — [*fazendo nos lábios um movimento de riso*]. Isso passa, Seu Neco. Gemi de amofinada, mas me desculpe.

[*Calam-se, Neco fuma um cigarro. Depois se levanta e dá uns passos de um lado para outro, olhando os caminhos*].

ISABEL — O condenado deve vir por aí. Ouvi quebrar mato.

[*Neco se agacha, apanha umas pedras e as mete nos bolsos. Fica atento, como que farejando. Ao cabo de algum tempo ouvem-se vozes de gente*].

NECO — Se as oiças não me enganam, a voz não é de um só vivente, mas de muitos.

ISABEL — Então não é o condenado. Talvez nos salvem.

[*Neco se levanta, avança alguns passos à direita*].

[*Escutam, voltam a cabeça para a direita, direção de onde vêm as vozes. Ouvem-se vozes mais perto ainda*].

NECO — Já não há dúvida, D. Isabel, a voz é de gente em magote.

ISABEL — Mais retirante fugindo. Mais gente deixando o sertão.

NECO — Talvez seja. A sêca é braba.

[*Aparecem, afinal, quatro figuras: um homem barbado, aparentemente de sessenta anos, uma mulher de cinqüenta, uma môça de vinte e poucos e um homem de uns trinta anos. Aproximam-se de Neco e Isabel e falam*].

O VELHO — Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo.

NECO — Para sempre seja louvado, meu senhor.

O VELHO — Venho de longe com minha mulher, Idalina, a minha filha Zulmira e meu filho Ernesto. Meu nome é Sebastião. Sebastião Ferreira.

NECO — Que Deus guarde a todos. E o meu nome é Manuel, Neco de apelido.

OS TRÊS — [*quase a um tempo só*]. E guarde a vosmecês também.

NECO — Não querem descansar?

SEBASTIÃO — Não devíamos não, Seu Neco. Mas um fôlego sempre alivia.

IDALINA — A môça está doente?

[*Sentam-se os quatro, soprando, tangendo o calor e o cansaço*].

NECO — É, dona. Anda meio achacada. É D. Isabel, filha de um amigo nosso, que morreu ontem. Parte da família tinha seguido antes, e o irmão que ficou teve que correr pra ver se alcançava os outros.

IDALINA — Está bem descorada. Pelo franzido da testa a gente vê: deve estar padecendo dores.

ISABEL — [*com a voz sumida*]. Muitas, dona.

SEBASTIÃO — Mucunã?

NECO — Parece que foi.

IDALINA — A bage da mucunã, eu sempre digo, é pior do que bage de cascavel. E tem morto muita gente, podem crer.

NECO — É o que dizem.

SEBASTIÃO — Vão esperar que os outros regressem ou marcham sempre?

NECO — Acho melhor esperar.

IDALINA — Se aparecesse um cavalo e um caridoso cristão pra emprestá-lo, a môça vencia. Viajar assim é arriscado, penso.

NECO — Também acho.

[*Fazem uma pausa, fumam Neco e o velho Sebastião*].

NECO — [*meio indeciso*]. Vosmecês acaso viram por aí um sertanejo pachola, de azulão, chapéu de couro novo, armado de faca e pistola? Um meio alourado ou rosilho? Um tal de Laurindo?

SEBASTIÃO — Não vimos não. Pela estrada em que passamos não encontramos uma só pessoa isolada. Magotes, bandos, isso sim, tal e qual punhado de gafanhoto. A mucunã também fazendo serviço por aí. Me desculpem o que digo, mas o povo é teimoso.

IDALINA — Não é teimosia pròpriamente, Bastião. A fome cega, tira o tino.

NECO — Lá isso é.

ERNESTO — Ali perto da fazenda Lavras, lugar bonito e descampado, disseram que um rancho quase todo ficou. A mucunã braba.

IDALINA — Quem não tem o que comer, rói até raiz. Ver eu não vi, mas há retirante que se serviu até de cobra.

SEBASTIÃO — Sendo jibóia, tirante três palmos da cabeça e três do rabo, pode-se comer o resto até no verde. Bem preparada é igual a galinha.

IDALINA — [*cuspindo de banda*]. Só desejo. Credo!

[*Isabel geme, torcendo-se, disfarçando a dor*].

ISABEL — [*com a voz cada vez mais arrastada*]. Temo que êle volte, Neco.

NECO — Talvez não. Cachaça dá veneta. Curtindo, passa.

SEBASTIÃO — Desculpem o intrometimento, que o assunto não é meu. Mas a quem a dona teme, chamando êle? Homem, bicho ou o quê?

NECO — [*franzindo a testa*]. O tal do alourado. Um sertanejo atrevido e covarde que se aproveita da desgraça alheia.

ERNESTO — Há de tudo neste mundo. Lá nas Melancias, fazenda abandonada, contaram à gente que há cabras comprando môças.

IDALINA — Em tempo de sêca se exagera muito.

SEBASTIÃO — Tirando o desconto da mentirada, qualquer coisa fica.

NECO — Estou com Seu Ernesto. Há gente pra tudo.

SEBASTIÃO — Mas me desculpem de novo, o tal cabra alourado sacudiu-se pra môça?

NECO — O atrevido certificou-se que eu e o irmão dela não carregávamos armas, e aí então abusou.

SEBASTIÃO — Nisto eu não posso servir ao senhor: arma nenhuma trago comigo. Nem Ernesto. Pra não dizer que não trazemos, levamos uma quicé de corte. Instrumento de serventia. Vosmecê sabe:

uma correia de alpercata, um cipó a cortar, pra isso o cotoco de faca sempre serve. É o que temos. Mas arma não é. E agora eu pergunto: quem briga nesta hora, meu bom Jesus? A luta já é tão grande, tão grande, que não há motivo nem pra discussão. Não acha o senhor?

NECO — Concordo em parte, Seu Sebastião. Digo assim porque a maldade de gente ruim não respeita ocasião.

IDALINA — Se querem um conselho, eu dou. Juntamo-nos todos e seguimos. Um grupo maior sempre causa mais respeito.

ISABEL — [*arrastando a voz*]. Se eu pudesse, dona, seguia com a senhora. Mas sei que as fôrças não me ajudam. Não temo por mim, podem crer. [*Faz uma pausa, geme, depois prossegue, sempre de voz sumida*]. Pena tenho é de Seu Neco, padecendo por minha causa. Nem nosso parente êle é.

IDALINA — O bom amigo é das ocasiões, dona. Mas tenha fé em Deus, que nada lhe acontece.

ZULMIRA — Mas vosmecês estão pra casar, não?

NECO — [*olhando rápido para Isabel*]. Estamos. Meu compromisso com ela é mais do que o de irmão e de pai.

ISABEL — [*rindo tristemente*]. Noivado de sêca, D. Zulmira, seca logo também.

ZULMIRA — Nada, D. Isabel. Olhe, não digo isso pra enganar a senhora não. Mas vi gente muito mais doente do que a senhora se levantar. Reze. A reza ajuda a cura.

ISABEL — Rezo tanto no pensamento, dona, que acho que já azucrino Deus.

IDALINA — A senhora se levanta, com a ajuda do Poderoso. Só lhe digo isso: não se entregue à doença não.

SEBASTIÃO — As morrinhas do sertão, graças a Deus, vêm com o tempo e saem com êle. É como a sêca, que é uma doença pra todos. Mas vem o verde e cura tudo.

ISABEL — [*olhando o céu, sempre de voz sumida*]. Se a minha saúde depende do verde, meu senhor, ainda tenho tempo de morrer três vêzes. Enfim, seja o que Deus quiser.

SEBASTIÃO — Passando de um assunto a outro, Seu Neco, de onde vêm vosmecês? Botam-se pra lugar certo?

NECO — A família de D. Isabel vem do Mulungu, fazenda que era um brinco, e anda sem direção certa, ao que ouvi dizer. Brejo, que é pra onde todo o mundo vai. Eu sou da Serra de Dentro, taco de terra lá perto dêles, e pròpriamente não vou, volto. Andava aí à procura de gente desgarrada. Uma tia lesa, fujona.

IDALINA — É como nós. E podemos até dizer: é como todos. Quem sabe pra onde a gente se bota? Certo mesmo temos é a estrada a vencer, marchando, sempre marchando. Um dia chegamos. Onde, não sabemos. Enfim, Nosso Senhor padeceu mais.

ISABEL — [*de voz cada vez mais arrastada*]. Bom é ir, dona, e melhor é voltar. O ruim é ficar, como eu.

IDALINA — Nem se amofine, D. Isabel. Com a ajuda de Deus a senhora se levanta.

NECO — [*levantando-se ràpidamente*]. Cuido que ouvi pisada e mato estalando.

ISABEL — [*apreensiva*]. Deve ser o condenado, meu Deus!

[*Levantam-se os dois outros homens, põem as mãos nas orelhas, escutando. Neco dá dois passos à frente, atento*].

ERNESTO — [*balançando a cabeça, falando baixinho*]. Olhem! Estalou de novo. Ouvi também.

SEBASTIÃO — É. Parece que pisam.

ISABEL — [*aflita*]. Acho melhor a senhora ir com os seus, D. Idalina. O homem teima é com a gente. A minha caipora se alastra em quem me cerca. Vão, enquanto é tempo.

NECO — Esperem um instante. Vou ver se vejo alguma coisa de positivo.

[*Sai, pela direita, devagar, firme, olhando para um lado e para outro. Os demais ficam, suspensos, apreensivos e atentos. Isabel reza, batendo os lábios, torcendo o têrço na mão. Zulmira segura a saia da mãe. Ao cabo de alguns instantes volta Neco, sorrindo*].

NECO — Era um garrote, esqueleto de bicho, farejando a terra. Pisa manso como gente, o magrela. Só tem ponta. Castanho, espaço, não lhe dou três dias. O ôlho é de sêde. Ôlho largo, esbugalhado, alesado. Seis arrôbas, se tanto.

ISABEL — [*suspirando fundo*]. Graças a Deus, meu Deus!

IDALINA — Tive susto, confesso.

ZULMIRA — Eu ainda estou tremendo.

SEBASTIÃO — Uma desgraça como êsse alourado de quem vosmecês falam às vêzes passa como ventania. O mal que tem a fazer, faz na hora. Depois passa, vai-se, não volta mais.

NECO — Penso como o senhor. Êle se foi de vez.

IDALINA — Também acho. Se não voltou, não volta mais.

ISABEL — [*com a voz arrasada*]. A traição não dá roteiro nem paradeiro. E chega quando menos se espera.

IDALINA — Não alimente as coisas ruins da cabeça, D. Isabel. A gente deve sempre pensar que o bem anda sôlto.

ISABEL — [*sorrindo fracamente*]. A senhora tem razão. Depois do peste de Seu Laurindo — me desculpem as palavras —, veio a sua família. Deus cochila, porém não dorme.

SEBASTIÃO — [*dando um suspiro, olhando para os pés*]. Pela sombra do meu corpo, calculo que são mais de três horas. Hoje, cedo, por volta de umas seis da manhã, topamos um bando que já conhece êste caminho. Disse-me o velho, que penso ser o pai da tropa: "Ande vosmecê umas sete legüinhas que vai encontrar o povoado Caetano." Cuido que já andamos umas cinco. Se puxarmos, entramos no povoado à bôca da noite. Acho bom, mulher, a gente ir andando. Nada sucede a D. Isabel e a Seu Neco. Deus é grande.

IDALINA — Acho que é melhor mesmo a gente ir caminhando.

[*Levantam-se as duas, ajeitam-se e se despedem*].

IDALINA — [*apertando a mão de Isabel*]. Fique boa logo, môça. Tenha fé em Deus. Mucunã se não mata logo, nem deixa rastro. A Deus querer, ainda havemos de nos encontrar.

[*Isabel aperta-lhe a mão, calada, forçando um ar de riso*].

ZULMIRA — [*apertando a mão de Isabel*]. Fique com Deus, D. Isabel.

ISABEL — [*com voz sumida*]. Deus leve a todos.

SEBASTIÃO — [*de chapéu na mão*]. Até logo, môça.

ISABEL — Adeus, Seu Sebastião.

ERNESTO — Até logo.

ISABEL — Adeus, Seu Ernesto.

[*Os quatro apertam a mão de Neco e saem pela esquerda*].

NECO — [*vendo-os desaparecer*]. Deus leve a todos. [*E acena com a mão, sendo correspondido pelos que ainda não se encobriram de todo*].

(*Cortina.*)

SEGUNDA CENA

O *mesmo da cena primeira. Isabel continua deitada, gemendo de vez em quando, e Neco está a seu lado, calado, olhando para um lado e para o outro. Depois se levanta, apanha pedras e as põe nos bolsos do paletó. Volta, senta-se novamente. É pôr-de-sol.*

NECO — O sol já pende. Pontaria de arma de fogo é sempre incerta ao escurecer. Se Seu João chegar logo, traz arma, com certeza.

ISABEL — [*apreensiva*]. Tornei a ouvir pisadas, Seu Neco.

NECO — [*levantando a cabeça como um novilho espantado*]. Nada, D. Isabel. É o garrote andando, catando o que comer.

ISABEL — Já desejo um fim para isso tudo, pode crer o senhor. Não há vivente que tenha natureza de esperar a desgraça do jeito que esperamos. Se boa eu estivesse, afianço que caía doente, só de tantos sustos. Doente como estou, os sustos me abreviam as horas.

NECO — Faça o que disse aquela D. Idalina, D. Isabel. Tanja de sua cabeça as coisas ruins. Isso amofina cada vez mais.

ISABEL — [*de voz cada vez mais arrastada*]. Não me lastimo por mim. Custa-me é ver o senhor prêso à minha desgraça, esforçando-se para dar jeito ao que já não tem mais remédio.

NECO — E me desculpe, mas tagarelar só faz tirar as vossas fôrças.

[*Calam-se por uns instantes. Isabel fala, esforçando-se para se levantar*].

ISABEL — Juro, Seu Neco, agora ouvi pisada de gente! Se não é visagem da morte, cuido que ouvi tosse também.

NECO — [*pegando-lhe nos braços, paciente*]. Deite. Descanse. Eu já disse que era o garrote. Gado também tosse. Seu João não deve tardar.

ISABEL — [*rindo desconsoladamente*]. Mãe diz que eu sou teimosa. Mas não quero ser com vosmecê. Vou me calar, Seu Neco.

NECO — [*batendo-lhe afetuosamente na mão*]. É melhor para a senhora.

[*Ouve-se inesperadamente a voz de Laurindo e as suas gargalhadas*].

LAURINDO — [*sem aparecer ainda*]. Um touro macho vai indo!

[*Aparece, afinal, com as mãos sôbre as armas e se aproxima de Isabel, enquanto Neco, levantando-se, dá dois passos atrás*].

LAURINDO — Fugiram, hein, feito uns ciganos! A mim ninguém me engana. Sou rastejador. Mas se a môça é teimosa, eu sou cabeçudo.

NECO — A môça está doente, Seu Laurindo.

LAURINDO — [*rindo irônicamente*]. Sou curandeiro também. Tenho meizinha que levanta defunto.

NECO — Vosmecê está procurando uma desgraça.

LAURINDO — Pois o intrometido se engana: procuro uma môça. Cria nossa seria mimo. Minha raça é boa e ela é vistosa. Bezerro nosso vai ser como gado Angola: roliço e fornido.

NECO — Se vosmecê se acomodasse com dinheiro, eu dava o pouco que tenho.

LAURINDO — Não faço barganhas com retirante mucufa. Mas faço um desafio, pra liquidar o assunto: emborco a minha bruaca, você despeja os bolsos. Quem tiver menos contado arreda do caminho. Pega?

NECO — Eu não me arredo. Meu dinheiro é pouco, não topo o desafio.

LAURINDO — Se você, matuto, quer me embargar os passos [*põe as mãos em guarda sôbre as armas*], sou forçado a preveni-lo [*olhando para o céu*]: urubu faz ronda. Carniça não há. Corpo de defunto fede mais do que ticaca. Por falar em carniça, onde está o bode velho?

NECO — Não faço nenhum cálculo pra depois de morto. Meço só a vida, Seu Laurindo. E o pai da môça morreu.

LAURINDO — Pena minha êle não leva. Não gasto vela com defunto ruim. Passando a assunto sério: a môça o que diz? Quer amoitar comigo ou me despreza?

ISABEL — [*com a voz arrastada*]. Vosmecê enoja mesmo sem estar podre. E se urubu ronda, é que descobriu o seu paradeiro.

LAURINDO — [*dando um passo à frente*]. E previno: costumo cobrir desafôro, de homem ou de mulher, bem com a ponta da tabica.

NECO — [*dando também um passo à frente, cauteloso*]. Vamos fazer um trato, Seu Laurindo. Acompanhamos a môça até junto do povo dela. Lá vosmecê pede licença à velha e casa, se D. Isabel quiser.

ISABEL — [*fazendo esfôrço para dar energia às palavras*]. Faça seus tratos dispondo de si, Seu Neco. De mim disponho eu. Pingando ouro esta desgraça aí [*e aponta para Laurindo*], ainda não me servia.

LAURINDO — Já estou acostumado. Mulher faz negaça pra se entregar. Bêsta dá coice mas pare.

NECO — Da bôca de vosmecê sai mais tapuru do que de bicheira de bicho.

LAURINDO — Se repetir o desafôro, safado, arranco-lhe o toitiço com uma bala!

NECO — Vosmecê se engana: desafôro é mentira da raiva. Eu falo manso, dizendo a verdade: da bôca de vosmecê sai mais peçonha do que dos queixos de cobra.

[*Laurindo puxa a garrucha, Isabel faz um esfôrço medonho, levanta-se e agarra-se com êle, chorando, prometendo*].

ISABEL — [*estacando as palavras com soluços, quase cambaleando*]. Amoito com o senhor, Seu Laurindo. Faça de mim o que queira, mas não toque em Seu Neco.

NECO — Agora digo eu, D. Isabel: não me acoito em saias de mulher.

LAURINDO — [*dando gargalhada, pondo as duas mãos na cabeça de Isabel que está abraçada às suas pernas*]. Eu sabia, eu sabia. Tenho prática de terreiro. Mulher quando se nega é porque quer mais xodó. Bem, aceito. Deixo êsse garrote ir embora e fico com a môça. [*Dirigindo-se insultuosamente para Neco*]. Coisa! Arreda! Envereda por aí como barbatão com reira, se queres viver.

NECO — [*calmo, de voz firme*]. Pela minha disposição vosmecê já viu que um de nós tem que morrer. Eu não tenho armas, logo vou ser abatido.

[*Laurindo despega-se brutalmente de Isabel, sacudindo-a ao chão, e avança dois passos*].

LAURINDO — Como, atrevido?

[*Isabel fica no chão, chorando, dizendo coisas que não se ouvem*].

NECO — Eu digo: vosmecê querendo, pode me matar. Mas eu lhe faço o meu último pedido: mate-me fora daqui, evite sangue na presença da môça.

LAURINDO — [*de pistola na mão*]. Concordo! Estou acostumado a matar caça onde ela pousa. Se é onça, vou-lhe à furna; se é jacu, escoro-o no pé de pau. Parada eu não enjeito. E com homem é no punhal. Mas como tu não és homem, molengo, uso só a tabica. Como queres morrer, eu te mato. Podendo fazer um favor a um, eu faço. E adianto: se quiseres podes cavar até a tua cova, carniça! E a môça fique sabendo: ingrato eu não sou. Chegando em terras do amo, tenho cavalo de sela e garupa pra ela montar. Na feira compro brinco, chita nova e xale vistoso. Dou-lhe tudo, até um vidro de cheiro. Monta-se casa em beira de rua, e, se me respeitar, se não se meter a cabrita, trato os filhos como pai. Só não vou ao pé do padre por não querer amarração. Volto já, arisca!

[*Afastam-se os dois. Laurindo na frente, olhando a cada instante para trás, e Neco acompanha-o, passo firme, decidido. Adiante Laurindo pára e Neco estaca também*].

[*Isabel com esfôrço ajoelha-se e pede*].

ISABEL — Tenha caridade, Seu Laurindo, não mate êste inocente! Eu lhe peço, eu me entrego a vosmecê, eu faço o que vosmecê me mandar.

LAURINDO — [*rindo*]. Peça antes a êle pra não morrer. Que diabo quer êle se metendo na nossa vida? Êle é seu pai, seu irmão? Logo, se morre é porque quer. Formiga quando quer se perder é assim: cria asa. Mande a senhora êle se danar no mundo, e eu me esqueço dêle, pronto! E digo: é até bom, pois não gasto uma bala em couro ruim. Onde é que essa desgraça vale uma bala de meia pataca?

NECO — [*enérgico, decidido*]. Se a senhora, D. Isabel, se atrever de novo a pedir por mim a êste safado, eu perco o respeito que lhe tenho e faço uma asneira! Não se mêta na minha vida, que a decisão é minha! Vamos, Seu Laurindo! Vamos ao serviço!

[*Isabel cai em pranto, tapando o rosto com as mãos, sem saber o que fazer*].

LAURINDO — Bem! O serviço é num instante. Se és cristão, reza, peste. Vamos!

[*Saem os dois, Laurindo andando quase de costas, pistola à mão, e Neco atrás, firme, decidido*].

ISABEL — [*só, ajoelhando-se, chorando. Volve os olhos para o céu e roga*]. Pelas santas chagas de Cristo, por todos os pecados mortais! Meu santo pai do céu a Vós eu proponho: dou meu sangue, minha vida, minha alma para o castigo que Deus quiser! Mas pela Virgem das Virgens, meu Cordeiro Divino, salvai Seu Neco, salvando ao outro desgraçado também. Mas se não fôr possível, Deus dono do céu e das estrêlas, do sol e dos pecadores, dos

santos e do sertão! Se não fôr possível, basta salvar Seu Neco. Pela graça do salvamento dêle, meu Jesus da Cruz, eu não me quero salvar!

[*Baixa a cabeça e reza contritamente o padre-nosso e a ave-maria. Antes, porém, de acabar a última reza, ouve-se um tiro. Isabel cai no pranto, cobrindo o rosto com as mãos. Soluça convulsamente. Levanta o rosto, põe-se em pé, com um esfôrço enorme, escuta, fareja e grita*].

ISABEL — Neco! Neco! Neco!

NECO — [*ainda sem aparecer*]. Já volto, Isabel!

[*Isabel fica de novo de joelhos e reza chorando e rindo ao mesmo tempo. Ao cabo de alguns instantes vem vindo Neco, olhar firme, decidido, passada lenta*].

ISABEL — [*levantando-se com esfôrço, dando um passo ao encontro dêle*]. Está ferido, Neco?

NECO — Nem arranhado, Isabel. Mas trago as mãos tintas de sangue. Assassinei o homem.

ISABEL — [*voltando com esfôrço e apoiada em Neco para a rêde no chão e deitando-se*]. As vossas mãos estão limpas como as de Nosso Senhor Jesus Cristo, Neco.

NECO — Mãe me dizia que eu não matasse ninguém.

ISABEL — A culpa foi minha, Neco. Que me custava a desonra já no fim da vida? Foi a minha soberba, foi a minha teimosia. Se vosmecê tivesse seguido o seu caminho, livrava-se do mal que eu sempre faço. Sem querer, que não levanto a mão para ninguém. A minha desgraça, que é praga, se alastra a tudo que é meu.

NECO — A senhora se engana, D. Isabel, pois remorso eu não tenho. Pode crer: a cachorro danado eu matava com menos gana. A sorte dêle eu sabia: se errasse o alvo, era homem liquidado. A pedra foi certeira na fonte. Ao braço eu dei o maior talento. Quando êle caiu, tonto, estrebuchando, tive que furá-lo com a sua própria arma. O homem quis assim.

ISABEL — A peitica da avó passou pra mim. Não me salvo e ainda por cima ponho os outros a perder.

NECO — Perdido eu estava antes de conhecer vosmecê. Agora achei destino.

ISABEL — [*gemendo*]. E ganhou uma morta.

NECO — Mesmo assim eu quero a minha defunta.

ISABEL — [*sorrindo tristemente com voz cansada, sumida*]. Vejo que vosmecê ainda é mais cabeçudo do que eu.

NECO — Cuido que não. Obedeço como carneiro, se é a senhora quem me tange.

ISABEL — [*sorrindo ainda, tristemente*]. Mas não nega que se zangou comigo quando eu pedi ao finado Laurindo que não matasse você, Neco.

NECO — [*sorrindo também*]. Eu não queria você tratando com aquêle homem nem que fôsse a minha viagem ao céu. Nos momentos brabos, Isabel, o homem é que toma a decisão. Ouvi desafôro demais. E êle não tocava em você comigo vivo.

[*Isabel dá um gemido profundo, e fecha os olhos por algum tempo. Depois os abre, pega na mão de Neco e fala, a voz cada vez mais fraca e muito lenta*].

ISABEL — Seu Neco, já está tudo no fim. De pouco vale eu mesma me condenar. Se vontade valesse, tudo para mim era diferente. Não quis sair de casa, retardei os passos dos meus. O destino me marcou: esbravejei, tive raiva e fiz raiva, matei pai pelos caminhos, fiz o senhor matar um cristão. Quando me separei de mãe, eu sabia: nunca mais havia de ver os meus. E agora eu confesso, que entre nós só a franqueza cabe, tanta é a minha amizade ao senhor: a desgraça que eu não sei sofrer, Neco, é deixá-lo só pelo sertão. Sinto frio. Sinto que me esvaio... Me acuda, pelo amor de Deus.

[*Neco segura-a, enquanto ela desfalece, desacordada. Neco bate-lhe nas mãos, chama-a*].

NECO — Isabel! Isabel! Já passou, foi um desmaio.

ISABEL — [*voltando a si instantes depois, falando fracamente*]. Já dei o primeiro mergulho, Neco. Caí na escuridão. E é horrível. O sol é bonito, queima, agrada, reverdece.

NECO — Fique calada, Isabel, pra recobrar as fôrças perdidas.

ISABEL — Quero me despedir o mais que puder. Faça-me um favor, Neco, fale do verde, diga coisas do sertão.

NECO — [*tristemente*]. O sertão é morada de gente dura, Isabel, onde o chão se tosta e só de raro em raro se alaga. Pra dizer a verdade, é paragem triste. Tem serras; tem matas; tem bicho, água e gente, mas só se vê êrmo e só se vê solidão. Mãe rezava, quando eu saí. Pai teimava, labutando, labutando. O rebanho de bodes se contava na casa de quatro. Só duas reses arrastavam os ossos sob o couro ressecado. Mandacaru se queimava, um pio não se ouvia, estalava o garrancho nas coivaras sem fim. E no céu o sol abrasava, queimando, queimando.

[*Pára, olha Isabel, que lhe pede com voz sumida*].

ISABEL — Não pare, Seu Neco, vá falando.

NECO — No verde é diferente. Tudo cheira, o sono é bom. Mãe me dizia: "Com dois anos de verde, Neco, eu quero neto nesta casa. Chôro de menino alegra uma morada êrma." Mãe nem sabia que era a sêca que ia me dar noiva. Porque do sertão verde eu só falo contando com vosmecê, Isabel. Corto, enfio esteio no chão da Estrêla-d'Alva. Vou até tra-

balhar pouco, de tanto olhar a minha mulher. Montada a casa, faço o roçado. O milho cresce, o feijão se semeia e espoca em tôda parte. Sacho, limpo, escovo, areio. Compro cavalo, reforço o paredão do açude, aumento o rebanho e digo, olhando tudo da porta da nossa casa: pronto, Isabel, tome conta do que é nosso! E desculpe, pois quanto mais faço, mais vejo que você merece.

[*Calam-se. Neco puxa um cigarro e fuma. Isabel fecha os olhos, quieta. Depois Neco se levanta, anda de um lado para outro e olha para o céu*].

NECO — De chuva nem sinal. Tudo limpo, azul.

ISABEL — [*com a voz fraca*]. Nem João nem o resto do povo. Só queria vê-los. Fale mais, Neco. Diga de sua vida. Quero saber.

[*Calam-se, Neco vem e se senta junto de Isabel. Olha-a*].

NECO — [*sorri, olha um ponto fixo, como que evocando, e narra*]. Nunca vali nada, Isabel. Não tenho irmãos, vivi sempre só. Agarrado à minha mãe eu sou, não nego. Pai é sisudo, fala pouco. Pequeno, como já disse, minha vida era vadiar pelos matos. Atirando pedra feito doido. Como não tinha com quem falar, conversava com os paus. Lesando. Chamava compadre pau-ferro, comadre braúna. Até de pedra, como o lajedo do Turino, eu era amigo. De tarde, já sabe: obrigação de tanger as cabras e as ovelhas, apartar quatro ou cinco bezerros do curralzinho. Sempre fui madrugador. Montei a cavalo. Derrubei garrote assanhado. Tirei muito cor-

tiço de abelha rajadinha. Aripuá eu desprezava. Não gostava daquilo. Mel azêdo e só tem samburá. Bom é o mel de jataí.

[*Faz uma pausa, puxa outro cigarro, acende-o, fuma. Torna a sorrir, fixa os olhos no mesmo ponto. Prossegue*].

NECO — De uma feita, eu me lembro bem, andava pelos matos caçando. De pedrada abati três juritis, rolinha fogo-apagou, não sei quantas, um periquito e um preá. Aí eu tirei as caças do bisaco e comecei a falar com elas. Eu era já grande, bem dezenove anos, acho eu. Peguei na juriti, passei a bichinha morta no meu rosto e disse: "Tua pena é macia, juriti, que nem capucho de algodão." Aí disse: "Tu tens zumbi, juriti?" E fiquei imaginando como era o zumbi da bicha. Então pensei que fôsse pardo, voador, e que de noite andasse cantando pelos paus. Nisso, não sei porquê, deu-me um mêdo danado. Arrepiei-me, botei as caças tôdas no bisaco e saí como uma bala. Sabe por que me lembro disso? Porque quando cheguei em casa, botando o coração pela bôca, encontrei seu pai, o finado Manuel, D. Joana e vosmecê. E aí, confesso agora, eu ainda fiquei com mais mêdo. Não da juriti, Isabel, mas dos seus olhos, que até hoje não me largaram mais. Vosmecê se lembra do meu transtôrno?

[*Vira-se para Isabel, que está muito pálida. Neco se espanta e indaga, a voz ligeiramente embargada*].

NECO — Sente alguma coisa, Isabel?

ISABEL — [*com voz cada vez mais fraca*]. Aperte a minha mão, Neco. Mas não se espante, que a frieza é a da morte.

[*Neco aperta a mão de Isabel e tem um sobressalto, chegando-se mais para perto dela*].

NECO — Você padece, Isabel.

ISABEL — [*arrastando a voz*]. Nem isso, Neco. Eu morro. O sangue me foge. A vida se vai.

NECO — Você ainda se levanta.

ISABEL — [*de voz cada vez mais fraca e lenta*]. Já não cuido disso. O sertão é longe, não posso ser plantada nêle. Neco! Acuda-me! Eu vou morrer! Luz, Neco!

[*Neco abraça-se com o busto de Isabel, fala, gritando*].

NECO — Isabel! Anime-se! Volte a si! Isabel! Isabel!

morte

[*Isabel está morta nos seus braços, de olhos tranqüilamente fechados. Neco beija-lhe o rosto, chora, chora. Depois cruza-lhe os braços sôbre o peito, enxuga as lágrimas e fica ao lado, sentado. Algum tempo depois se ouvem gritos*].

[*Alguém gritando (longe)*] — Isabel! Isabel! Seu Neco! Seu Neco!

[*Os gritos se ouvem depois mais perto*].

[*Alguém gritando*] — Isabel! Seu Neco! Sou eu, João!

[*Algum tempo depois entra João, correndo, e pára junto aos dois*].

JOÃO — [*com a voz embargada pelo cansaço*]. Não alcancei mais nosso povo! A nossa gente se sumiu.

NECO — [*triste e sério*]. D. Isabel está morta. E seu pai naquela hora mesmo morreu.

[*João se agarra à irmã e chora. Depois se levanta e indaga*].

JOÃO — De cima daquele cocuruto, ali adiante, Seu Neco, já se pode ver o vale que leva aos brejos. Vê-se o verde. Vê-se a mata. E agora? Enterramos Isabel?

NECO — Seu João, siga o seu caminho. Se procura os brejos, prossiga. Eu fico. Eu enterro a morta.

JOÃO — [*de olhos abertos, prendendo os beiços para não chorar*]. Eu me vou, Seu Neco. Sou como rês desgarrada, não sei se encontro mais os meus.

NECO — [*sempre triste, levantando-se*]. Deus o leve. Que a sorte o acompanhe.

JOÃO — [*estirando a mão a Neco*]. Adeus, Seu Neco, vosmecê é como irmão.

NECO — [*estendendo-lhe a mão, sêco, triste*]. No lugar chamado Serra de Dentro, a cinco léguas

do Buíque, pode procurar sempre o irmão que o senhor diz que eu sou. Seja feliz. Alivie o desgôsto dos seus.

[*João sai, pela direita, chorando, cobrindo o rosto com o braço. Neco fica só, senta-se junto da morta. Puxa um cigarro, fuma. Quando acaba de fumar, levanta-se, ajeita a morta, põe o matolão nas costas, segura o chapéu na mão, e puxa a rêde, arrastando a morta para o lado esquerdo, caminho das bandas do sertão. Ouve-se um trovão, longínquo*].

(*Cai o pano.*)

FIM DO TERCEIRO E ÚLTIMO ATO.

APÊNDICE

APÊNDICE

N. da E. — Transcreve-se a seguir o parecer oficial da Academia Brasileira de Letras sôbre esta peça, que concorreu ao "Prêmio Cláudio de Sousa" de 1958 (teatro).

"A comissão é de parecer que o prêmio seja conferido a Isabel do Sertão — *de Luís Jardim.* Isabel do Sertão *é o velho tema das sêcas do Nordeste, sempre novo de emoção e sempre rico de dramaticidade. A peça é um drama bárbaro, brutal, que punge e arrepia. O autor traçou as figuras com uma segurança que merece destaque. São quatro as figuras predominantes no drama: Isabel, a Avó, o Neco e Laurindo.*

Isabel é o que se pode classificar de verdadeiro achado numa peça. É áspera, ríspida, impávida e agressiva. E tudo isso sendo bela e sendo fascinadora. E é revoltada em constante incandescência de sua revolta. Obrigada pelos pais a abandonar o cantinho

natal, em procura de terras não flageladas, a tôda hora maldiz o abandono. Ela ama o torrão em que nasceu, mesmo amargo, mesmo infernal, sem água para matar a sêde, sem alimento para matar a fome. A aspereza tem nela uma fôrça que nos arranha a sensibilidade. A Avó, doente e caduca, é um dos motivos daquela caminhada pelo sertão calcinado em procura de terras amenas — ela detesta a Avó e lastima "que uma cascavel não acerte nas canelas dela." É uma criatura estranha em tudo, que tem o "diabo fervendo nos miolos". Blasfema contra Deus que prende a chuva no céu, ao mesmo tempo que, de rosário na mão, pede a Deus misericórdia para o seu povo. Numa alma tão cheia de espinhos parece não haver lugar para floração poética. Há. Há quando ela exalta o seu cantinho natal na época em que a chuva esverdece os campos e torna a terra feliz. Vale a pena transcrever uma das suas falas em louvor do sertão molhado pela chuva:

> *"ISABEL* — [em voz compassada, evocando]. *Verde! O cheiro do verde! E eu me lembro do capim-mimoso, macio e fino como fôlha de sacatinga. A chuva caindo em cordas, o sabiá cantando logo depois. Borrêgo correndo, o boi urrando, a araponga estalando, e contentes as fôlhas se mexendo pelos paus. Verde! O cheiro bom do verde, misturado com o da areia molhada quando os primeiros pingos levantam a*

> *poeira! Como é bonito o verde, meu Deus! Como era bonita a nossa fazenda Mulungu!"*

E mais adiante:

> *"As noites então, quando a lua sai, fazem até a gente ter saudades sem saber de quê. O vento açoita o rosto, passa assanhando as fôlhas, varre o cisco dos caminhos. Até grilo é bonito, gritando. Canta acauã, berra seriema, tudo quanto é bicho da noite vê a lua pensa lá do céu."*

A Avó é a velha que mais parece uma louca do que uma caduca. É um tipo muito surrado em teatro, mas o autor conseguiu dar-lhe um quê sinistro que faz do tipo velho um tipo novo.

O Neco (o único homem que conseguiu tocar o coração de Isabel) é um tipo de traços bem marcados na peça. É uma criatura mansa, de voz arrastada e fina, parecendo não valer nada, mas que, nas ocasiões necessárias, revela intrepidez surpreendente. Nas localidades sertanejas há quase sempre um Neco, do qual ninguém faz caso, mas que, um dia, provocado, tira a vida do valentão que mete mêdo a tôda a gente. É êle que abate Laurindo com uma pedrada, como Davi abateu o gigante Golias.

O Laurindo é realmente uma figura bem traçada: vistoso no trajar, falastrão, gabola e cínico, D. Juan abrutalhado que quer conquistar as môças

à valentona, pelo pavor de sua faca e de sua garrucha.

A peça desenvolve-se em plena agressividade de natureza flageladora. Não há lugar para doçuras. Tudo é inclemência, bruteza, amargor. Mas Luís Jardim, que se revela, no fundo, um poeta pela alta sensibilidade, consegue, de quando em quando, florir as cenas de lirismo forte — lirismo rude, como deve ser o de gente rude, mas que consegue tocar o coração da gente.

Esta cena de amor, jogada por Isabel e Neco, mostra que o autor tem o senso exato do caráter dos seus personagens quando é necessário tirá-los de paisagens cruéis dos campos esturricados, para as regiões poéticas das emoções do amor:

> *"ISABEL* — [suspirando]. *Tudo me chega tarde, Seu Neco. A minha sorte é igual à do sertão, onde tarde vai cair a chuva. Sempre tive o que não quis, e meu querer nunca foi atendido. Às vêzes maldo, achando que mãe tinha razão: o castigo de Deus já me marcou.*
>
> *NECO* — [sorrindo]. *Qual nada, D. Isabel, que Deus se agrada de boniteza. E Êle me perdoe se digo asneiras, mas acho que, vendo lá de cima o vosso rosto, o Criador bem que se ri. A bondade em vosmecê é como cheiro de mato: sente-se de longe. E o céu é ali.* [Neco aponta o céu com o beiço].

> *ISABEL* — [ri, olhando ternamente para Neco]. *Bom é vosmecê, Seu Neco. Mas lhe confesso: até bem pouco andei mal com Deus. Acho que o Eterno se zangou.*
>
> *NECO — A função de Deus é se alegrar, D. Isabel. Quem é que amarra a cara perante a senhora?*
>
> *ISABEL — Deus não, mas acho que o Diabo me fêz careta.*
>
> *NECO — Com três credos-em-cruz êle se espanta. Com a disposição que vosmecê me deu, creia, até o Diabo me respeita.*
>
> *ISABEL — Não quero que suceda nada a vosmecê.*
>
> *NECO* — [sorrindo, olhando-a ternamente]. *Eu já não sinto dor em mim, D. Isabel. O vosso padecimento é que é o meu penar. Se um cabelo vosso cair, D. Isabel, pode crer: quem desaba sou eu."*

É possível que falte a Isabel do Sertão *riqueza de situações teatrais, mas há tanta seiva dramática no diálogo da peça que, ao que nos parece, o diálogo substituirá a falta.*

É um diálogo conciso, rijo, duro, que sacode, que arrepia e arranha, como deve ser o diálogo de uma peça vivida por criaturas desesperadas.

O autor de Isabel do Sertão *é evidentemente uma esplêndida vocação teatral. Não se diga que a peça seja um modêlo de perfeição. Um dêles é a briga em que o Neco abate Laurindo. A luta teria maior efeito dramático se tivesse sido feita aos olhos do público e não nos bastidores. É possível que ao escritor repugnasse apresentar um defunto em cena, o que é razoável; mas a luta devia ter sido travada diante da platéia. Laurindo, no momento em que se sentisse ferido, sairia de cena para cair morto nos bastidores.*

Êsse defeito, porém, se torna insignificante ao lado das virtudes incontestáveis da peça. Em Isabel do Sertão *há passagens reveladoras de equilíbrio cênico, de concisão, de justa medida teatral.*

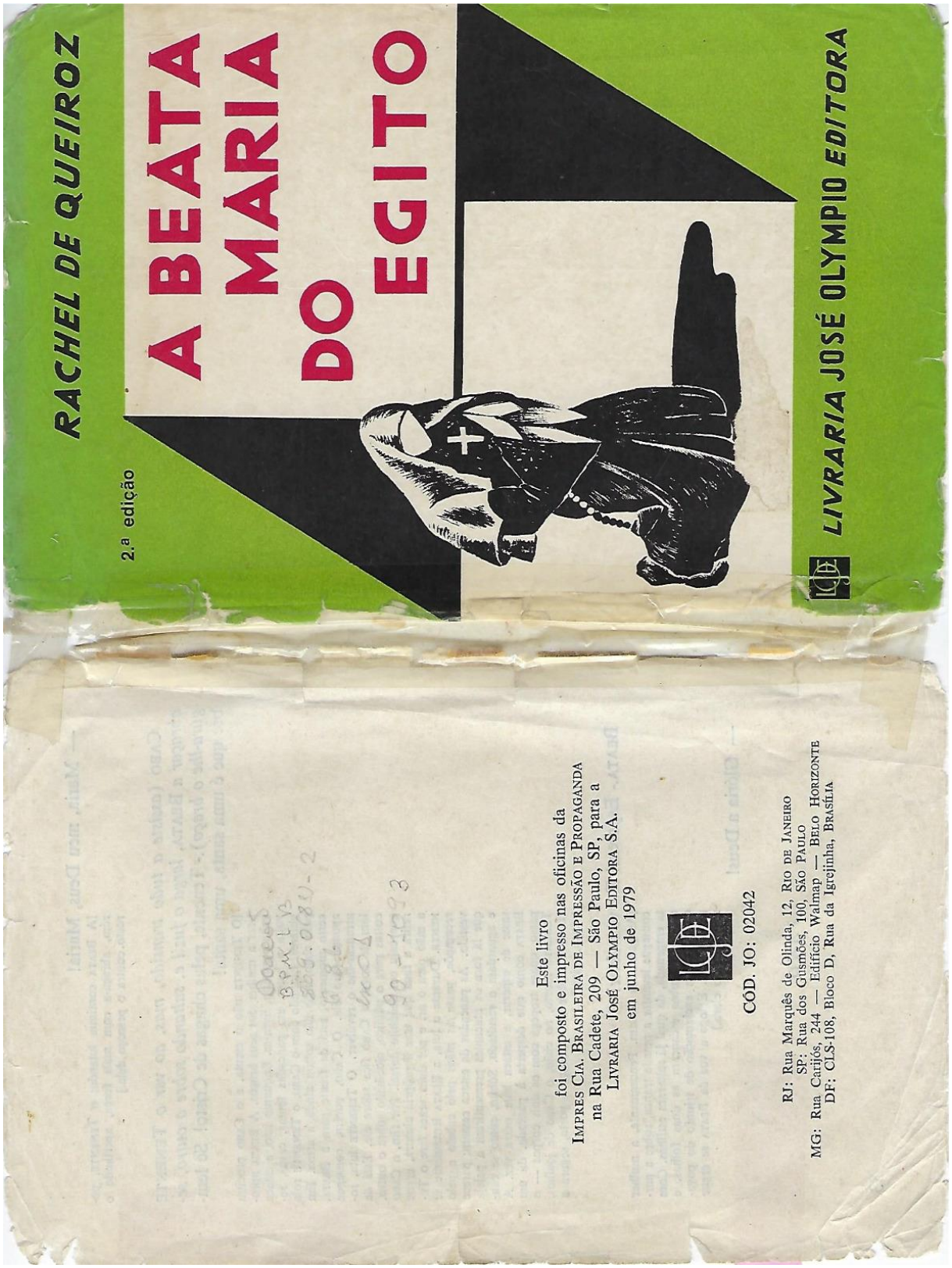
Os finais de atos são, para os teatrólogos, a grande tortura. Para fazer baixar o pano é necessário uma cena de grande efeito, que toque o coração da platéia e na platéia deixe curiosidade pelas cenas futuras. E isso sem artifício, ou melhor, de tal forma e com tal jeito que o público não perceba o esfôrço que o autor empregou para conseguir o efeito.

O Sr. Luís Jardim mostra-se conhecedor dessa particularidade do teatro. Os finais de seus atos têm tôdas as substâncias cênicas que servem para tocar o público."

Rio, 4 de junho de 1958.

(a) Viriato Correia (*relator*)
R. Magalhães Júnior
Múcio Leão
Menotti del Picchia
Manuel Bandeira

ANEXO B – A beata Maria do Egito



LAMPIÃO
E
A BEATA MARIA DO EGITO

ADONIAS FILHO

É ATRAVÉS da personagem feminina, efetivamente, que vós, atingindo a órbita social e espectos do problema humano nordestino, fizestes do teatro um veículo para a ausculta-ção. Em *O quinze*, aliás, com chave no diálogo e na cena imediata, na personagem e no episódio, a dramaturgia já se revelava à sombra mesma do documentário. Tornar-se-á mais objetiva, fazendo-se sobre o acontecimento, quando os temas são o cangaço e o fanatismo. Em ambos os casos, no fundo das peças — *Lampião* e *A beata Maria do Egito* —, é a mulher que aciona a ficção como vida e humanidade. A inquirição psicológica, movida por vossa percepção feminina, situa a mulher nordestina frente aos três dramas: a seca, o cangaço e o fanatismo. É Conceição, em *O quinze;* é Maria Bonita, em *Lampião;* é a Beata, em *A beata Maria do Egito.*

Essa mulher sertaneja, que apenas em vossa ficção dispõe de conformação precisa na grande saga do Nordeste, não se isola individualmente porque se integra nos próprios dramas regionais. Os dramas crescem porque ela está presente, deles participa, anima-os de paixão. Explicando-os mesmo, a esses dramas de tessitura social, Maria Bonita e a Beata não escapam à influência de *O quinze.* O palco poderá abrigar mais vida, revelar mais fisicamente as situações, mas as constantes temáticas não ultrapassam o romance. A romancista, que sois vós, poderá aceitar novos roteiros — como em *Caminhos de pedra, As três Marias* e *Dôra, Doralina* — em decorrência da experiência amadurecida, mas a verdade é que *O quinze* permanecerá como a base do encontro.

E permanecerá sobretudo nas duas peças que compõem o vosso teatro — *Lampião* e *A beata Maria do Egito* —, peças que, pela importância literária, situam uma verdade quando obrigam a revisão crítica. E a verdade é que o teatro brasileiro, ao contrário do que se verificara com a novelística e a poesia, só posteriormente participaria da eclo-

A BEATA
MARIA DO EGITO

RACHEL DE QUEIROZ

A BEATA MARIA DO EGITO

(PEÇA EM 3 ATOS E 4 QUADROS)

Prêmio de Teatro
do Instituto Nacional do Livro

Prêmios Paula Brito e Roberto Gomes
da Secretaria de Educação do Rio de Janeiro

Nota de
PAULO RÓNAI
Poema de
MANUEL BANDEIRA

2.ª edição, revista

LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA
RIO DE JANEIRO/1979

Capa e Ilustrações
LUÍS JARDIM

FICHA CATALOGRÁFICA
CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

Q47b Queirós, Raquel de, 1910-
A Beata Maria do Egito : peça em 3 atos e 4 quadros / Rachel de Queiroz ; nota de Paulo Rónai ; poema de Manuel Bandeira. — 2. ed. rev. — Rio de Janeiro : J. Olympio, 1979.

Prêmio de Teatro do INL. Prêmios Paula Brito e Roberto Gomes, da Secretaria de Educação do Rio de Janeiro.
Dados biobibliográficos da autora.

1. Teatro brasileiro I. Título.

CDD - 869.92
CDU - 869.0(81)-2

SUMÁRIO

NOTA DA EDITORA
Dados Biobibliográficos da Autora

Descendendo *pelo lado materno da estirpe dos Alencar parente, portanto, do autor de* O Guarani, *e pelo lado paterno dos Queiroz, nasceu Rachel de Queiroz em Fortaleza, Ceará, a 17 de novembro de 1910. Em 1917, deixa o Ceará, quando sua família migra para o Rio de Janeiro, procurando esquecer os horrores da seca de 1915. Ali pouco se demorou, viajando logo a seguir para Belém do Pará, onde residiu por dois anos. Em 1919 voltou a Fortaleza, matriculando-se Rachel de Queiroz, em 1921, no Colégio da Imaculada Conceição, onde fez o curso normal diplomando-se aos 15 anos de idade.*

Em 1927, principia a colaborar no jornal O Ceará, *de que se torna afinal redatora efetiva. Em fins de 1930, estréia com o romance* O quinze, *com funda repercussão no Rio e em São Paulo. Aos vinte anos de idade, projetava-se Rachel de Queiroz na vida literária do país, com um grande romance de fundo social, profundamente realista na sua dramática exposição da luta de um povo contra a miséria e a seca.*

Antecipando-se ao ciclo do romance nordestino, O quinze, *aparece em modesta edição de mil exemplares, impresso no Estabelecimento Gráfico Urânica, de Fortaleza. A exemplo de José Lins do Rego com* Menino de engenho (1932), *e de Carlos Drummond de Andrade com* Alguma poesia, *este último também estreante em 1930, Rachel de Queiroz publicou o primeiro livro por sua conta.*

Augusto Frederico Schmidt e Graça Aranha manifestaram logo a sua admiração pela estreante. Agrippino Grieco e Gastão Cruls foram também dos que a aplaudiram com en-

tusiasmo, escrevendo artigos no Boletim de Ariel. *Todas as opiniões favoráveis foram ratificadas com a outorga do Prêmio da Fundação Graça Aranha, em 1931.*

Depois da sua estréia sensacional, reaparece Rachel de Queiroz com outro romance — João Miguel, *em 1932, seguindo-se um intervalo de cinco anos na atividade literária da autora. Retornando à ficção em 1937, publica então* Caminho de pedras, *outro romance, seguido, dois anos depois, de* As três Marias, *Prêmio da Sociedade Felipe d'Oliveira, que até agora permanecia como a sua última experiência em livro, de ficcionista, já então voltada para temas individualistas em lugar dos sociais dos livros anteriores. Em 1950 escreve o romance* O galo de ouro, *divulgado em folhetins pela revista* O Cruzeiro (*não publicado ainda em livro*). *Residindo no Rio há longos anos (atualmente passa parte do ano no Rio e parte em suas terras do Ceará — Fazenda "Não me Deixes"), Rachel de Queiroz dedicou-se principalmente ao jornalismo, tendo colaborado durante muito tempo no* Diário de Notícias *e, posteriormente, na revista* O Cruzeiro, *em* O Jornal, *em* Ultima Hora *e* Jornal do Commercio. *De sua prolongada colaboração jornalística, nasceu seu primeiro livro de crônicas —* A donzela e a moura torta *— publicado em 1948, seguindo-se novo intervalo literário até 1953, quando a escritora reaparece abordando um novo gênero — o teatro — e publica seu primeiro drama,* Lampião, *baseado na vida do lendário cangaceiro do Nordeste, recebendo o prêmio "Saci" de* O Estado de S. Paulo, *como autor da melhor peça do ano.*

Em 1957 recebe o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, relativo a conjunto de obras. Em 1956-57 escreve nova peça, A beata Maria do Egito, *publicada em maio de 1958, que obteve, em 1957, o Prêmio de Teatro do Instituto Nacional do Livro, e os Prêmios Paula Brito e Roberto Gomes para a melhor peça dramática (concedido pela Secretaria de Educação do Rio de Janeiro). Em julho de 1958 publica* 100 crônicas escolhidas, *obra que reúne as melhores páginas no gênero escritas até então pela escritora. Em 1964 e 1967 aparecem outros dois livros de*

crônicas, O brasileiro perplexo *e* O caçador de tatu, *este constituído por mais de meia centena de crônicas selecionadas e prefaciadas por Herman Lima.*

Rachel de Queiroz, além de se dedicar ao romance, à crônica e ao teatro (escreveu, para a televisão, em 1959, a peça O padrezinho santo, *encenada pelo Teatro Tupi), tem sido também ativa e segura tradutora, transpondo para a nossa língua cerca de 50 obras, num total aproximadamente de 13.000 páginas. Entre essas traduções contam-se livros de Dostoiévski, Cronin, Samuel Butler, Tolstói, John Galsworthy, Santa Teresa de Jesus, Elizabeth Gaskell, Emily Brönte, Charles Chaplin (co-tradutora).*

Como experiência diplomática, devemos lembrar sua participação na 21.ª sessão da Assembléia-Geral da ONU, em 1966, onde serviu como delegado do Brasil, trabalhando especialmente na Comissão dos Direitos do Homem. Rachel de Queiroz estreou em 1969 em novo gênero literário, a literatura infantil, com o livro O menino mágico, *primorosamente ilustrado por Gian Calvi. Em 1974 volta ao romance com* Dôra, Doralina, *muito bem recebido pela crítica.*

Em 1970, a Biblioteca Nacional promoveu a Exposição Rachel de Queiroz. Desde a criação do Conselho Federal de Cultura (1967), a escritora faz parte do importante órgão do Ministério da Educação e Cultura.

Primeira escritora a integrar a Academia Brasileira de Letras, Rachel de Queiroz foi eleita em 4 de agosto de 1977, tomando posse em 4 de novembro do mesmo ano, presentes, entre outras personalidades, os senhores Nei Braga, Ministro da Educação e Cultura, representando o Presidente Ernesto Geisel; Armando Falcão, Ministro da Justiça; Almirante Faria Lima, Governador do Estado do Rio de Janeiro, e Adaulto Bezerra, Governador do Estado do Ceará. Fez o discurso de recepção Adonias Filho.

BIBLIOGRAFIA
De Rachel de Queiroz

Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, 1957
(conjunto de obras)

Romances

O quinze (Prêmio da Fundação Graça Aranha). Edições: 1.ª — Fortaleza, Edição da Autora, 1930. A partir da 4.ª, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.

João Miguel. Edições: 1.ª — Rio de Janeiro, Schmidt Editor, 1930. As demais, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora.

Caminho de pedras. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1937.

As três Marias (Prêmio da Sociedade Felipe d'Oliveira), Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1939.

The three Marias (Tradução de Fred P. Ellison — Ilustrações de Aldemir Martins.) Austin (EUA), edição da University of Texas, s/d.

Dôra, Doralina. Rio de Janeiro/Brasília, Livraria José Olympio Editora/INL-MEC, 1975.

Edições das Obras Reunidas de Ficção

Três romances (*O quinze, João Miguel, Caminho de pedras*). Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1948.

Quatro romances (*O quinze, João Miguel, Caminho de pedras, As três Marias*). Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1960.

Teatro

Lampião (Drama em cinco quadros — Prêmio Saci de *O Estado de S. Paulo*). Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1953.

A beata Maria do Egito (Peça em três atos e quatro quadros — Prêmio de Teatro do Instituto Nacional do Livro e Prêmio Roberto Gomes, da Secretaria de Educação do Rio de Janeiro, ambos de 1959). Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1959.

Crônica

A donzela e a moura torta (Crônicas e reminiscências). Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1948.

100 crônicas escolhidas. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1958.

O brasileiro perplexo. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964.

O caçador de tatu (Seleção e prefácio de Herman Lima). Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1967.

As menininhas e outras crônicas. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1976.

Literatura Infantil

O menino mágico (com 67 ilustrações de Gian Calvi). Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1969.

Antologia

Seleta (Seleção de Paulo Rónai — Notas e Estudo do Professor Renato Cordeiro Gomes). Coleção Brasil Moço. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1973.

Livros Didáticos

Meu livro de Brasil 3 — *Meu livro de Brasil 4* (Educação moral e cívica), Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora/MEC, 1971; *Meu livro de Brasil 5* (Educação moral e cívica), Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1971 (Todos em co-autoria com Nilda Bethlem).

Luís e Maria (Cartilha de alfabetização de adultos — Co-autoria com Marion Vilas Boas Sá Rego), São Paulo, Ed. Lisa, 1971.

A BEATA MARIA DO EGITO*

Paulo Rónai

Lampião, a primeira peça de Rachel de Queiroz, que encantou tantos leitores e expectadores, deixara-me, devo confessá-lo, uma impressão mista. Nela a autora, embora já de posse da arte importantíssima de criar personagens, de pô-las em cena e fazê-las falar, ainda parecia buscar o dramático em espetáculos de refrega. Dir-se-ia alguém que visse o cerne da tragédia clássica não no dilacerante conflito íntimo de Fedra, mas no duelo horrível do dragão com Hipólito.

A beata Maria do Egito, que acaba de sair (em edição de José Olympio), faz desaparecer de vez qualquer impressão de tateamento e de insegurança. Depois do romance e da crônica, vemos aí a grande escritora tomar conta de mais um domínio.

Mais habituado a ler teatro do que vê-lo representado não sei avaliar exatamente as possibilidades cênicas da peça, mas tenho a idéia de que daria uma "chance" extraordinária a uma companhia que dispusesse de quatro atores igualmente bons. Em todo o caso, o livro, ornado de ilustrações vigorosas de Luís Jardim, dirige-se ao leitor e é a ele que conquista.

Revive na peça um assunto conhecido na hagiografia, o episódio de Santa Maria Egipcíaca, a que, não tendo posses para pagar o preço da travessia, consegue transpor um rio entregando-se ao barqueiro. Em todo o vasto lendário cristão haverá poucas narrativas tão surpreendentes, tão capazes de suscitar reflexões e tão cheias de sugestões românticas. Entre

* Transcrita, data venia, de *O Estado de S. Paulo*, 18 de maio de 1958 [*Nota da Editora*].

nós já inspirou uma balada a Manuel Bandeira (em boa hora transcrita no intróito do volume), lindo instantâneo cuja serenidade evoca os afrescos de Puvis de Chavannes.

Não se trata, porém, como também se poderia imaginar, de uma reconstituição da lenda no antigo cenário exótico. O que a autora percebeu na história foi uma das eternas situações dramáticas verificáveis em qualquer ambiente onde haja almas propensas a paixões fortes, submissas à superstição e inclinadas ao fanatismo. Daí tê-la ligado ao ciclo do Padre Cícero, localizando o enredo num cenário tão sombrio como o de *Os sertões*, de Euclides, e de *Pedra bonita*, de José Lins do Rego, o que tornou ainda mais patente a perene validez psicológica do motivo.

Assim, de um assunto de sempre surgiu um drama da maior atualidade, praticamente de nossos dias, um drama novo mas que ainda evoca, com vivo poder de sugestão, a antiga fonte. Um achado realmente notável estabelece ligação efetiva entre a santa do Egito e a beata do Nordeste. O nome de Maria do Egito que o acaso impôs a esta determina-lhe o comportamento. Alma primária e selvagem, saturada de leituras bíblicas que para ela são letra viva, sem simbolismos nem hermetismos, a beata leva a sério todas as partes do seu estranho papel.

A tensão altamente dramática que domina a peça por inteiro provém, desta vez, de maneira exclusiva, do choque dos caracteres. Cada uma das personagens age rigorosamente dentro da lógica peculiar à sua situação.

A beata, que não conhece outra obrigação além daquela, infligida pelo alto, de correr em auxílio do Padre Cícero, cercado em Juazeiro, marcha direto ao fim isenta de qualquer preconceito moral ou sentimental. O barqueiro, queria dizer o tenente, a quem um amor fulminante obceca, descura os deveres do cargo, as exigências do bem senso e as imposições de sua situação hierárquica, para entregar-se à torrente da própria paixão. No dueto que os leva à aproximação carnal cada um extravasa apenas o seu tumulto íntimo sem lograr

comunicá-lo ao interlocutor e sem compenetrar-se das razões irracionais que a este arrastam.

As duas outras figuras encarnam também tipos puros: o coronel, o do político oportunista, o cabo, o do prosélito. Sem convicções firmes e sem base ética de qualquer espécie, o primeiro oscila ao sabor dos acontecimentos; no segundo, o ardor crescente do fanatismo quebra uma por uma as peias da gratidão e da rotina, até colocá-la em franca oposição com a autoridade temporal.

Com essas quatro figuras apenas (que, sendo arquétipos humanos, representam ao mesmo tempo tipos vivos da realidade brasileira) e sem recorrer a comparsaria, valendo-se de algumas alusões magistralmente disseminadas pela peça, Rachel de Queiroz sabe suscitar a atmosfera alucinatória da loucura coletiva e tornar palpável a presença, atrás dos bastidores, de toda uma multidão ofegante impelida por um vento de demência.

A força dessas situações trágicas e desses caracteres inteiriços em sua tosca brutalidade é intensificada pelo vigor do diálogo. Sem o arremedo servil da pronúncia e da sintaxe regionais, mas conservando numa síntese especialmente feliz as tendências mais profundas da linguagem do povo, antes de mais nada a sua imaginosa expressividade, a autora dá como que uma demonstração prática da incorporação cênica da fala popular.

Contribui também para a nossa fascinação a total ausência de intenções moralizadoras e de qualquer intervenção sensível da dramaturga. Pondo-nos a par dos antecedentes sem qualquer esforço manifesto, com extraordinária habilidade, ela solta no palco as suas criaturas, deixando que, no ápice de uma crise, cada uma delas siga a trajetória do próprio destino. No cruzamento desses destinos o desfecho verifica-se com a precisão e a inexorabilidade da tragédia grega.

HISTÓRIA DE BEATA*

RACHEL DE QUEIROZ

A GENTE DE NOITE, com insônia, tem uma idéia. Aliás não é bem isso, porque a idéia não brota de repente na nossa cabeça, resulta de velhas lembranças, conceitos, problemas, conflitos, imaginações que você ruminava desde anos e que naquela noite se viram numa idéia organizada em figuras e palavras. Nesta noite em que falo, a minha idéia deu corpo a um tema que me interessara sempre, que eu já tentara mais de uma vez em outras experiências e em diferentes situações: — o comportamento da criatura que a si se considera excepcional (que se considera um santo, por exemplo), posta dentro da correnteza de paixões e conflitos em que se debatem os outros mortais — os "não-santos". Tomei como ponto de partida uma velha lenda cristã (Santa Maria Egipcíaca) que sempre me invocara, e que depois de posta em balada por Manuel Bandeira — o Bardo grande entre todos, — tomara formas de fascinante beleza e crescera mais na sua sedução misteriosa.

Amanhecido o dia, passadas outras noites, amanhecidos outros dias, começou o trabalho de levar ao papel o drama da Santa. Fixara-me numa Maria Egipcíaca nordestina, uma daquelas beatas de hábito de freira que outrora pululavam pelo Cariri; dei-lhe o nome de Maria do Egito — única analogia direta que me permiti com a santa verdadeira; criada pelos "penitentes" da Serra da Mombaça, devota do Padre Cícero, a quem pretende socorrer com um grupo de "romeiros", quando os soldades rebelistas cercam a cidade santa

* Nota publicada no programa feito pelo Serviço Nacional de Teatro para a representação da peça no Teatro Serrador do Rio de Janeiro [*Nota da Editora*].

do Juazeiro. Presa em caminho, ela tal como a santa, vê-se obrigada a lançar mão do corpo, fazer o sacrifício da sua pureza, a fim de obter passagem livre, na sua cega marcha para Jerusalém. Mas isso sem participação e sem pecado — a paixão do homem e suas obras passando por ela "como o sol pela vidraça". Esse o tema que me fascinou. Consegui dizer o que ele me fazia sentir? Francamente, não sei. As mais das vezes receio que não, pois, como exclamava o homem do soneto, "a palavra pesada abafa a idéia leve" e o pássaro de asas soltas com que você sonhava, posto no papel, reduzido a toscas palavras, vira bicho rasteiro incapaz de vôo.

Em todo o caso, diferente do que acontece com um simples livro, que passa apenas por duas etapas para se realizar — o ser escrito e o ser publicado — uma peça teatral tem destino muito mais complexo. Escrito, posta em livro, viveu apenas uma metade do seu destino, e não a principal das duas metades; porque a sua vida verdadeira só começa depois da chamada "prova de palco", quando o drama escrito sobe à ribalta, e gente de carne e osso encarna as personagens imaginadas, e o mistério cênico transforma em realidade as sombras, os diálogos, os gestos que você apenas indicara no papel, dando-lhes substância, presença viva. A comparação é sediça, mas funciona: enquanto está no papel, a peça é apenas a lagarta, quando muito a crisálida. Só vai criar asas e cores e tomar força de vôo e enfrentar a luz, depois que o palco a transforma em borboleta.

*

Tudo isso vem como uma explicação antecipada, talvez um elaborado e prévio pedido de perdão. Porque agora, aqui no Rio, no Teatro Serrador, Edmundo Moniz, diretor do Serviço Nacional de Teatro, e Agostinho Olavo, diretor do Teatro Nacional de Comédia, iniciam a sua temporada com a minha "Beata Maria do Egito". Quatro excelentes intérpretes dividem os papéis da peça: Glauce Rocha na Beata, Sebastião Vasconcelos no Tenente-Delegado, Jayme Costa no Coronel-Chefe-Político, Rodolfo Arena no Cabo-

Ordenança. A direção é de José Maria Monteiro, o cenário e trajes de Belá Pais Leme. — Como vêem, o draminha tem, para a sua estréia, o melhor do melhor. Se fracassar, a culpa não será da produção, da direção, da cenarista nem dos intérpretes, — mas das fraquezas do texto e da pequena capacidade da autora. Minha esperança é que, posta a funcionar no palco, a Beata se liberte de mim e das minhas limitações e tire força da participação dos outros, que tanto têm para dar. E assim veremos se voa mesmo, se rompe o seu casulo, a minha obscura lagarta da Serra da Mombaça, filha longínqua do "Flos Sanctorum" da minha avó, de uma balada de Manuel, lembrança de figuras vistas na infância. Santa frustrada, irmã enjeitada de cangaceiros e fanáticos, — por ela peço passagem e imploro complacência.

BALADA DE SANTA MARIA EGIPCÍACA

MANUEL BANDEIRA

Santa Maria Egipcíaca seguia
Em peregrinação à terra do Senhor.

Caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir...

Santa Maria Egipcíaca chegou
À beira de um grande rio.
Era tão longe a outra margem!
E estava junto à ribanceira,
Num barco,
Um homem de olhar duro.

Santa Maria Egipcíaca rogou:
— Leva-me ao outro lado.
Não tenho dinheiro. O Senhor te abençoe.

O homem duro fitou-a sem dó.

Caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir.

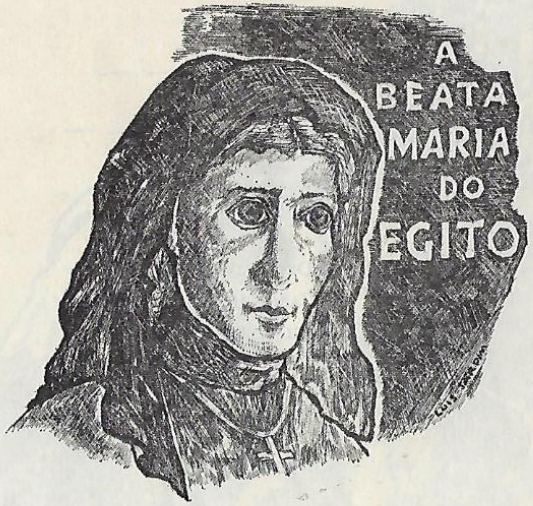
— Não tenho dinheiro. O Senhor te abençoe.
Leva-me ao outro lado.

O homem duro escarneceu: — Não tens dinheiro,
Mulher, mas tens teu corpo. Dá-me o teu corpo e vou levar-te.

E fez um gesto. E a santa sorriu,
Na graça divina, ao gesto que ele fez.

Santa Maria Epigcíaca despiu
o manto, e entregou ao barqueiro
A santidade da sua nudez.

[in *Estrela da vida inteira*]



PEÇA EM 3 ATOS E 4 QUADROS

de

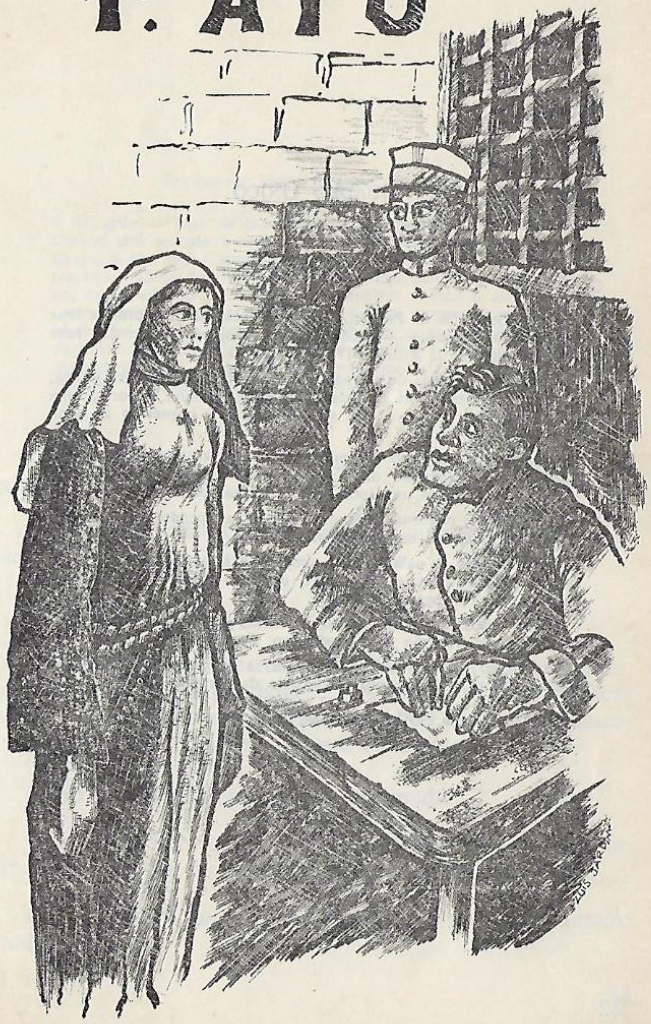
RACHEL DE QUEIROZ

A BEATA
MARIA DO EGITO

PERSONAGENS

O Tenente-Delegado de Polícia
O Cabo Lucas
O Coronel Chico Lopes
A Beata Maria do Egito

1º ATO



Quadro Único

CENÁRIO

Sala de Delegacia de Polícia, em pequena cidade do Nordeste brasileiro. Paredes nuas — exceto por uma folhinha comercial, bem à vista, onde se lê a data: 17 de dezembro.

Ao fundo, a porta de entrada — duas folhas de madeira grossa; a tranca de ferro está encostada ao lado. Vizinha à porta, uma janela estreita, gradeada. (A sala deve dar a impressão de uma pequena fortaleza.)

À direita, o cubículo dos presos, cujo interior se avista parcialmente. Mobiliado por uma mesa e um banco toscos; sobre a mesa, uma moringa, um toco de vela numa garrafa.

À esquerda, pequena porta que dá para o alpendre-da-guarda — versão sertaneja da casa-da-guarda.

O mobiliário da sala é muito simples: a mesa do delegado, com pasta, tinteiro, porta-caneta, berço de mata-borrão, moringa com água, copo, um peso de papéis.

Uma cadeira de braços, atrás da mesa; pela sala, duas cadeiras comuns. As três são de encosto liso, de pau.

Ao longo de um trecho da parede, à esquerda, um comprido banco rústico. Num canto, o armário das armas.

Este cenário é o único em toda a peça.

Em cena o Tenente *e o* Cabo Lucas

É de tarde — hora de expediente na Delegacia. O Tenente-Delegado está sentado à mesa. Veste farda (de polícia estadual do Ceará, lá por 1913), sem grande apuro, colarinho aberto, lenço ao pescoço. Cabeça descoberta — vê-se o quepe pendurado a um torno, na parede. O Tenente porta revólver e faca à cintura. O Cabo Lucas, fardado também, sabre à cinta, quepe na cabeça, de pé, inclina-se sobre a mesa, acompanhando as explicações que lhe dá o Tenente. Este, com os objetos de sobre a mesa — tinteiro, mata-borrão, etc. — organiza um plano de cidade cercada, completando as faltas por indicações feitas com o lápis.

Tenente.- Está vendo? Faz de conta que isto aqui é a cidade do Juazeiro...

[Gesto circular.]

...a casa do Padre Cícero fica mais ou menos aqui... e, aqui, a igreja das Dores...

Cabo.- Sim senhor.

Tenente.- O valado foi aberto em toda a volta da cidade — por aqui... por aqui... Agora, a tropa da polícia estadual tem várias estradas para escolher. Mas naturalmente vem por esta... aqui... que é a principal.

Cabo.- A estrada real, como é chamada...

Tenente.- Isto. Alcançando a cidade, eles se espalham, fecham o cerco, e ficam esperando que o padre se renda.

Cabo.- E será que eles têm gente para cercar o Juazeiro todo?

TENENTE.- Falam em mais de mil, em dois mil... E ainda esperam tropa e armamento do governo de Pernambuco.

CABO.- Desculpe, Tenente. O Senhor vai dizer que eu sou soldado, ganho do Governo, não posso cuspir no bocado que como... Mas o senhor acha direito mandar cercar de soldado a cidade santa do Juazeiro e jurar de trazer o Padre Cícero preso ou morto? O senhor não acha que é até arriscado acontecer alguma desgraça medonha? Afinal o Padre velho nunca fez mal a ninguém — todo o mundo sabe que ele é santo, mandado por Deus a este mundo para ajudar quem sofre...

TENENTE.- O caso não é esse, Cabo Lucas. O Governo não tem rixa com o Padre. Há mais de quarenta anos que ele é a bem dizer dono do Juazeiro, e o Governo não se mete — quando não ajuda, como fez na briga com o bispo. Mas agora é diferente. Foi o Padre que atacou o Governo, não reconheceu o presidente eleito, juntou um exército de jagunços, e chegou ao cúmulo de inventar outro governo — outro presidente, outra assembléia, com sede no Juazeiro!

CABO.- Mas se tem um governo na capital e tem outro no Juazeiro, por que não fica cada um mandando na sua terra?

TENENTE.- Juazeiro faz parte do Estado do Ceará, tem que acatar as ordens da Capital. Não pode haver dois governos no mesmo Estado — o Ceará é um só. Ou o Padre Cícero reconhece o governo legal, ou o presidente do Estado tem que obrigar o reconhecimento, nem que seja a ferro e a fogo.

CABO.- Tenente, Deus que me perdoe, mas quem é Franco Rabelo para obrigar sujeição a um santo — e que santo! Meu Padrinho Padre Cícero!

TENENTE.- Franco Rabelo é governo, e basta, Cabo Lucas. E só o Governo é que tem direito de mandar no povo.

CABO.- Ele pode ter o direito. Mas na hora de arranjar soldado, só arranja à força, e ainda por cima pagando! Já o Padre, basta levantar a voz, acodem mil ou dez mil. E o senhor já viu quem briga alugado derrotar quem luta de graça, só pela fé?

TENENTE.- Bem, essa é a dificuldade. O Governo tem que recrutar, pagar, obrigar... Enquanto que, pelo Padre, é aquela cegueira.

CABO (*confidencial*).- Ouvi dizer que só daqui da cidade já tem mais de doze homens dispostos a acompanhar a Beata e irem acudir o Juazeiro!

TENENTE.- Eu sei muito bem quem são eles!

[Irritado.]

— Mas só se saírem escondido! E eles que não brinquem comigo, porque a primeira que eu prendo é a tal Beata!

CABO.- Tenente, não diga uma coisa dessas. A Beata é santa mesmo, não é abusão do povo! Faz milagre, com a graça de Deus! Eu mesmo não vi, mas teve quem me contasse.

TENENTE.- Eu sei, eu sei! Por isso mesmo nunca deixei que tocassem num cabelo dela. Mas agora já é abuso. Por que não foi embora? Pediu passagem com os homens — todo o mundo sabia que iam para o Juazeiro — mas fiz vista grossa: está bem, passassem, a estrada é livre! O diabo é que não se contentaram em passar: se arrancharam dentro da rua e agora andam requisitando mantimento e munição pelo comércio!

CABO.- Mas nem ela nem os homens dela não obrigam a ninguém, Tenente. Só recebem de quem pode dar. O

povo é que leva a gosto ajudar os defensores do Juazeiro, que eles dizem que é a nova Jerusalém!

TENENTE.- Cabo Lucas, Cabo Lucas, não me dê cuidado! Quem escuta você falar, fica jurando que está pronto pra se juntar com eles! Deixe de bobagem, lembre-se de que é soldado!

CABO.- Sim, Tenente, me lembro que sou soldado. Mas o que me prende mais é quando penso que acompanho o senhor desde menino... Quantos anos faz, Tenente, que eu sou a sua ordenança?

TENENTE.- Nem sei — oito ou dez. E uma coisa lhe digo: a qualquer hora nós também podemos ser mandados para o Juazeiro — mas para atacar! A sua sorte é que isto aqui fica a meio de caminho dos romeiros e não se pode deixar desguarnecido.

[O TENENTE levanta-se, acende um cigarro, vai até à janela. O CABO, visivelmente emocionado, insiste.]

CABO.- Meu pai contava que o meu finado avô, só para não ter que brigar na guerra do Paraguai, cortou de facão o polegar da mão direita. Queria ver, então, quem fizesse o velho atirar! Quando a desgraça é grande, a gente dá um jeito...

TENENTE.- Cale a boca, seu idiota. Ou quer me obrigar a prender você?

CABO.- Desculpe, Tenente. Mas eu estava só contando ao senhor...

TENENTE.- Pois não me conte nada!

[Espia pela janela.]

— Lá chega o Coronel Chico Lopes. Vem na certa me aborrecer.

[Volta à sua mesa, onde finge ocupar-se com os papéis. O CABO se dirige à porta, que só tem uma das bandas abertas, e abre obsequiosamente a outra.]

[Entra o CORONEL CHICO LOPES.]

[É o chefe político da localidade. Gordo, meia-idade, vestido de paletó e gravata — terno de brim à moda da época, talhado pelo alfaiate de um coronel do sertão.

Entra rapidamente, dirige um gesto de saudação ao CABO LUCAS, que lhe fez continência, caminha até à mesa do TENENTE, que se ergue devagar.]

CORONEL.- Bom dia, Tenente.

TENENTE (*apertando a mão que o* CORONEL *lhe oferece*).- Bom dia, Coronel Chico Lopes.

[Para o CABO.]

— Cabo Lucas, uma cadeira para o Coronel.

[O CABO traz uma das cadeiras e o CORONEL senta-se. O TENENTE ocupa novamente o seu lugar.]

TENENTE.- Tudo em paz, Coronel?

CORONEL (*brusco*).- Não! Ainda estou esperando as suas providências sobre a Beata! Sabe que já deram até um burro arreado a essa mulher, para ela poder levar as tais esmolas?

TENENTE.- Mas, meu amigo, eu não posso impedir que dêem esmolas à Beata...

CORONEL.- A sua obrigação é impedir que ela perturbe a ordem. Por sinal, o telegrafista foi lá em casa me mostrar a cópia do telegrama do Chefe de Polícia. Que é que o senhor me diz agora?

TENENTE.- O telegrama era para mim, Coronel Chico Lopes.

CORONEL (*muito irritado*).- Não se esqueça, Tenente, de que eu sou o chefe político do município! Se a autoridade telegrafou ao senhor, foi atendendo à minha ponderação!

Ninguém pode guardar segredo político de mim, nesta cidade! Eu não tinha dito? Eu preveni: ou o senhor prendia a Beata, ou eu tomaria providências. Agora quero ver o que o senhor faz diante da ordem formal do Chefe de Polícia.

TENENTE (*irônico*).- O que tenho a lhe dizer, Coronel, é que eu também li o telegrama. E o senhor pode ficar descansado.

CORONEL.- Só posso ficar descansado quando vir a sua ação, Tenente! Essa mulher não há de andar na cidade impunemente, provocando ajuntamentos, e — o pior de tudo! — aliciando homens para combaterem o Governo!

[Exaltado.]

— Essa mulher tem que ficar por trás de grades!

TENENTE.- Já mandei intimar a Beata a que comparecesse aqui na Delegacia.

CORONEL.- Ora, Delegado! E o senhor acha que ela atende a uma simples intimação? Devia ter mandado logo prender!

TENENTE.- Coronel, eu só posso pensar pela minha cabeça. Mandei dois homens, e eles têm ordens...

CORONEL.- Dois homens! Que é que o senhor pensa que são dois homens para aquele bando de desordeiros? Fanáticos! E armados! A estas horas os seus dois homens já devem ter sido sangrados.

TENENTE.- Não creio. A Beata não tem interesse em provocar conflito. Está de passagem, há de querer sair daqui em paz, com os homens que já reuniu.

CORONEL.- A responsabilidade é sua! É o que diz o telegrama!

TENENTE.- Eu sei, Coronel. Eu também sei ler.

CABO LUCAS (*da porta, dirigindo-se ao* TENENTE).- Com licença, Tenente. A Beata está chegando. Vem só.

TENENTE.- Deixe entrar.

[O TENENTE se levanta a fim de receber a BEATA, mas o CORONEL se deixa ficar sentado, deliberadamente.]

[Entra a BEATA.]

[A BEATA MARIA DO EGITO é mulher nova — nos seus 25 anos, mais ou menos. De certo modo bonita, apesar da roupa que veste: espécie de hábito de freira, ou túnica, cor de tabaco, longa, afogada, mangas compridas.

Traz à cintura um cordão, como os de frade, do qual pende um grande rosário de contas claras. Tem ao peito uma cruz de prata, do tamanho de uma cruz de bispo. Sobre os cabelos caídos às costas, em tranças frouxas, um pano fino, escuro.

É esguia, pálida.

Atravessa a sala em passo firme e se dirige ao CORONEL CHICO LOPES.]

BEATA.- Foi o senhor que mandou me chamar pelos soldados?

TENENTE (*adianta-se*).- Não, fui eu. Sou eu o delegado de polícia.

BEATA.- Não precisava os soldados me trazerem na rua. Eu vim porque quis.

CORONEL (*levanta-se e interpela a* BEATA).- A senhora está perturbando a ordem!

BEATA.- Ordem de quem?

CORONEL.- A ordem pública! As autoridades desta terra não podem permitir que uma agitadora, uma cabeça de fanáticos...

BEATA.- Eu só estou querendo que me dêem passagem. Mandei a minha gente tirar esmola porque precisamos de comer. Mas foi pedindo pelo amor de Deus.

CORONEL (*exaltado*).- Pedindo, mas de armas na mão! E para onde é que a senhora leva essa gente?

BEATA.- Por que pergunta? Então o senhor não sabe para onde é que nós vamos?

CORONEL.- Pois diga! Eu quero que a senhora diga aqui, em frente do delegado de polícia, para onde é que vai com essa cabroeira armada!

BEATA.- Todo o mundo sabe, que dirá o delegado. Mas a verdade não faz medo a quem teme a Deus. Nós vamos acudir o santo do Juazeiro, que está cercado pelos hereges rabelistas.

CORONEL.- Ouviu, Delegado, ouviu? Está aí a confissão! O senhor, como autoridade policial, tem obrigação de prender essa mulher!

TENENTE (*que acompanhou o diálogo de braços cruzados, a olhar alternadamente a* BEATA *e o* CORONEL).- Coronel Chico Lopes, o senhor quer me dar licença de interrogar a moça? Com exaltação não adianta.

CORONEL.- Interrogar mais, para quê? Ela já não confessou? O senhor tem a confissão completa, feita diante de duas testemunhas!

TENENTE (*procurando ter paciência*).- Mas tem que se fazer tudo pela forma. Para isso estou aqui. O senhor vai me dar licença...

CORONEL.- Delegado, o senhor quer que eu me retire! Pois fique sabendo: eu lavo as minhas mãos! Vou-me embora, e o senhor agüente as conseqüências. Eu lavo as mãos!

BEATA (*provocando-o*).- Como Pilatos!

CORONEL (*volta-se para ela, furioso*).- Como Pilatos, não senhora! Porque eu lavo as mãos desse interrogatório, mas vou agir! Se esse moço não cumpre o que deve, eu, como chefe político desta terra, tomarei minhas medidas — nem que faça correr sangue!

BEATA (*continuando a provocar*).- Como Herodes...

[O CORONEL dá um passo em direção à BEATA, mas o TENENTE se interpõe.]

TENENTE.- Por favor! Essa discussão não adianta! Coronel, já lhe pedi, tenha a bondade...

CORONEL.- Eu saio! Eu saio! Pode fazer o seu interrogatório como quiser, que eu não incomodo mais!

[Vai saindo, o CABO lhe abre a porta, mas o CORONEL ainda fala, ameaçador.]

— Mas tenha cuidado, Tenente! Eu estou esperando! (*Sai o* CORONEL)

[O TENENTE volta a sentar-se à mesa. O CABO mantém-se em posição mais ou menos de sentido, no seu lugar, junto à porta. A BEATA conserva-se de pé no meio da sala, ereta, as mãos cruzadas sob as mangas do hábito.]

TENENTE (*indica à* BEATA *a cadeira que o* CORONEL *ocupou*).- Faça o favor de se sentar.

BEATA.- Não senhor, eu nunca me sento.

TENENTE (*encolhe os ombros, despeitado*).- Como queira.

[Puxa a gaveta, tira de lá um livro grande, preto, abre-o em cima da mesa, pega a caneta, molha a pena, prepara-se para escrever.]

— Seu nome?

BEATA.- Me chamam a Beata Maria do Egito.

TENENTE.- Desculpe, mas não perguntei o apelido. Quero o seu nome verdadeiro.

BEATA.- Mas eu só tenho esse nome. Fui batizada por Maria do Egito.

TENENTE.- Está bem. Nome de seu pai e de sua mãe?

BEATA.- Não sei. Não conheci pai nem mãe.

TENENTE (*escrevendo*).- Pais falecidos...

[Para a BEATA.]

— Mas não sabe nem o nome deles?

BEATA.- Como é que eu podia saber? Fui enjeitada. Me deixaram dentro de um forno, no quintal de uma casa. Quem me pegou foi ver na folhinha e, em vez do santo do dia, estava escrito: "Fuga para o Egito." Assim me batizaram por Maria do Egito.

TENENTE.- Nesse caso, quer dizer o nome de seus pais adotivos?

BEATA.- Para quê? Basta que me persigam a mim.

TENENTE.- Não tenho a intenção de perseguir ninguém. O meu dever é botar seu nome neste livro, e o nome de seu pai e de sua mãe.

BEATA.- Mas eu já não disse ao senhor que não tenho pai nem mãe? Meus padrinhos me criaram. Viviam longe, na serra da Mombaça.

[O CABO, ao ver a BEATA de pé por tanto tempo, não se contém e chega-lhe a cadeira.]

CABO.- Minha santa, se sente, por caridade!

[A BEATA sorri para o CABO e senta-se. O CABO, satisfeito, volta ao seu lugar.]

TENENTE (*vendo-a sentar-se*).- Assim está melhor. Obrigado.

[Volta ao livro.]

— Sabe ler e escrever?

BEATA.- Quem me criou tinha capricho: me ensinaram a ler nas letras da História Sagrada.

[Recordando.]

— Naquela casa só se vivia pelo temor de Deus... Eram devotos — desses que o povo chama de penitentes.

TENENTE.- Penitentes? Sim, ouvi falar desses devotos, espalhados pela serra da Mombaça. Mas não conheci nenhum.

BEATA.- Levantaram um cruzeiro bem na porta de casa. Nas noites de sexta-feira ninguém dormia, ouvindo o choro e a reza dos homens, ajoelhados no terreiro ao pé da cruz. E de madrugada as mulheres preparavam salmoura, para lavar o sangue dos açoites...

[O CABO LUCAS, do seu lugar, escuta com atenção profunda.]

TENENTE.- Não admira que a senhora, criada no meio desse povo, um belo dia vestisse o hábito de beata, saísse pelo mundo... juntasse gente ao seu redor... E agora tem fama de santa.

BEATA.- Não sou santa. Mas escuto a voz dos santos. Santo, só Deus no céu e meu Padrinho no Juazeiro.

TENENTE.- Mas o que corre por aí é que a senhora faz tantos milagres quanto o Padre. Adivinhou que um homem ia morrer de repente; depois devolveu os olhos a um menino cego de nascença...

BEATA.- Quem cura é Deus. Eu sou a escrava dos pobres.

TENENTE.- Escrava? Mas se é o povo que se ajoelha na frente da senhora!

BEATA.- O altar é de barro; a imagem é de pau. A gente não se ajoelha diante do barro nem do pau. Ajoelha-se diante do santo que está no céu.

TENENTE.- Já esse ponto eu não posso discutir. Sou um tenente de polícia, não entendo de santidade. Só tenho a obrigação de manter a ordem.

[Volta ao livro.]

— É solteira, não? Que idade tem?

BEATA.- Vou entrar nos vinte e sete.

TENENTE (*procurando falar o mais oficialmente possível*).- Bem, a senhora é acusada de reunir um bando de homens armados e se dirigir com eles em auxílio dos rebeldes do Juazeiro. Confessa a acusação?

BEATA.- Quando a palavra não pode mais, chega a vez das armas. O Padre pediu e implorou, mas o Governo não quis ouvir. São Luís, rei de França, também puxou da espada para salvar Jerusalém dos turcos infiéis.

TENENTE.- Mas isso é lá com a política — isso é luta de homens! E a senhora, uma mulher — uma moça...

BEATA.- Judite também era mulher, e não teve medo de atacar o tirano Holofernes.

TENENTE (*impacientando-se*).- Escute aqui, minha filha — quero dizer, escute aqui, Beata: a gente não podia conversar direito, eu perguntando, a senhora respondendo, como duas pessoas de juízo? Assim como nós vamos, ninguém se entende. Cada coisa que eu pergunto, a senhora vem com o rei de França, com o catecismo, com a História Sagrada...

BEATA.- Por falta de catecismo e de História Sagrada é que o mundo está assim perdido — os hereges levantando a mão contra os santos.

TENENTE (*encolhe os ombros*).- Eles dizem que a senhora é maluca. Ou então, que se finge de louca, para arrastar o povo ignorante. Mas isso já não seria loucura

também? E dizem outros que a senhora recebe o dinheiro das esmolas — e guarda tudo consigo...

BEATA (*irada ante a acusação, levanta a cabeça*).- É um falso!

TENENTE (*atalha com um gesto*).- Espere, não sou eu que digo! A senhora mesma foi testemunha dos gritos e da exaltação do Coronel Chico Lopes. Eu até lhe confesso que, por mim, não acredito. Ao contrário, posso-lhe contar que conversei com a mãe daquele ceguinho que a senhora curou. Fiquei muito impressionado.

BEATA.- Então, se tem fé, por que me chamou aqui?

TENENTE.- Bem, uma coisa é ser santa, rezar e até fazer milagres, outra coisa é andar com jagunço e ajudar revolução. Por isso é que tenho de impedir a sua saída da cidade.

BEATA (*levantando-se*).- Quem é o senhor para me impedir de socorrer o santo?

TENENTE (*levantando-se também*).- Mas, criatura, eu sou o delegado! Quer que lhe mostre o telegrama do Chefe de Polícia?

BEATA.- E quem é o Chefe de Polícia, também? Terá missão de Deus?

TENENTE.- Polícia é uma coisa e missão de Deus é outra. Todo este tempo estou procurando lhe explicar. Polícia tem que prender criminosos, impedir desordens...

BEATA (*sem querer ouvir*).- Então, se não é missão de Deus, é missão do demônio.

[Encarando-o.]

— O senhor por que não se arrepende? Não tem vergonha de dar mão forte aos prepostos de Satanás?

TENENTE (*erguendo as mãos*).- Um momento! Um momento! Parece que está tudo trocado! Eu é que estou procurando cumprir a minha obrigação. E a senhora é que, sendo uma mulher, uma moça, juntou um bando de cabras armados que se dizem romeiros...

BEATA.- São romeiros!

TENENTE.- ...e vem, de estrada abaixo, alegando que pede esmola, mas na verdade exigindo comida, dinheiro...

BEATA.- Dinheiro, não.

TENENTE.- ...e agora invade a cidade, que eu tenho a obrigação de policiar, procura atrair mais homens, mais cangaceiros...

BEATA.- O senhor sabe muito bem que não são cangaceiros. Cangaceiro é quem se arma para matar e roubar e fazer o mal. Estes são homens direitos, pais de família, devotos daquele santo que os rabelistas querem matar.

TENENTE.- Isso é o que a senhora diz. Para o Governo, que é o patrão que me paga, são revoltosos. E, usando de ameaça, com os seus... revoltosos, a senhora consegue mais armas, mais munição, e quer ter passe livre para sair da cidade. Não é possível!

BEATA.- E que é que o senhor vai fazer?

TENENTE.- Mando desarmar os seus cabras.

BEATA (*desdenhosa*).- Quatro soldados contra um bando de homens dispostos, bem armados!

TENENTE.- Estou esperando reforço — tropa da capital. Pode ser que venha ainda hoje. E, enquanto não chega, mantenho a senhora presa aqui.

BEATA.- Ora, reforço! Soldado que o Governo tem, é pouco para o cerco do Juazeiro! E — vá lá que chegue — de que lhe servia esse reforço, Tenente? Matasse o senhor os meus companheiros todos, os poderes de Deus me mandavam outros! Por cada um que morra, talvez me apareçam até mil.

TENENTE.- A senhora não devia tomar essa atitude de provocação. Olhe que eu tenho ordens para fazer muito pior. Quer ver? Pois ouça o que diz o telegrama do Chefe de Polícia:

[Lê.]

— "Determinamos prisão mulher que chefia fanáticos. Caso ache necessário pode enviá-la acompanhada escolta para Capital." Veja que eu recebi ordens até para mandá-la escoltada a Fortaleza!

BEATA.- Quero ver quem tem a coragem de levantar a mão contra a serva dos pobres!

TENENTE (*caminhando até perto dela*).- Não desafie, Beata! A senhora pode ser o que diz, mas se lembre...

BEATA (*encarando-o*).- Não tem medo de castigo, irmão? O braço que me prende pode se cobrir de chagas... os olhos que me enfrentam podem cegar de repente... Se eu levantasse esta mão e dissesse: "Cegai, olhos atrevidos..."

TENENTE (*recuando*).- Que santa será essa que roga praga nos outros?

BEATA.- Não é praga. É aviso. Não brinque com os poderes de Deus!

[A porta abre-se bruscamente.]

(*Entra o* CORONEL CHICO LOPES)

[Vem mais exaltado do que saiu, brandindo um jornal. Todos se voltam para ele, que se dirige em linha reta ao TENENTE, atirando o jornal sobre a mesa.]

CORONEL.- Essa mulher ainda está solta, conversando? Ponha essa criatura no xadrez e disperse a gente dela, Delegado!

[Pega o jornal, mostra uma manchete.]

— Veja!

[Lê.]

— "Derrota da força que atacou o Juazeiro!"

TENENTE.- Mas houve choque? Não era um cerco? Juazeiro todo não estava entrincheirado atrás dos valados?

CORONEL (*quase incoerente, de tão emocionado*).- Já se vê que não estava... Não sei — sei que atacaram... pela estrada de São José... E foram batidos! Está aqui — contam aqui...

[Lê.]

— "As obras de fortificação detiveram as forças atacantes. Por trás do muro de barro, os romeiros fuzilavam os soldados legalistas. À noitinha, já estava desbaratada a 1.ª Companhia... A estrada ficou cheia de soldados fugitivos... Oitenta e quatro mortos entre as tropas do Governo..."

BEATA (*levantando as mãos para o céu*).- Viva quem teme a Deus!

TENENTE (*virando-se rapidamente para a* BEATA).- E eu torno a perguntar: que santa é essa que se alegra com a morte duns infelizes cristãos?

BEATA.- Cristãos? Soldados do Anticristo!

CORONEL (*furioso*).- Delegado, prenda essa mulher!

BEATA (*fita o* CORONEL, *com desprezo*).- Quem levanta a mão contra o santo do Juazeiro tem que morrer de morte ruim!

CORONEL.- Não se alegre tão depressa: a tropa está-se reorganizando no Crato e vai fechar o cerco outra vez!

BEATA.- Tantas vezes for, tantas perderá! Morrem a bala ou a ferro frio, em pecado mortal, sem confissão, sem nem ao menos uma vela acesa, no escuro, sem luz de Deus!

CORONEL (*quase aos gritos*).- Tenente, prenda essa louca, já lhe disse!

TENENTE (*calmo*).- Não grite comigo, Coronel Chico Lopes. Lembre-se de que eu não recebo ordens do senhor.

CORONEL.- Engano seu! Se eu disser uma palavra, amanhã mesmo você não é mais delegado nem nada! Tiro-lhe até os galões, boto-o a soldado raso!

TENENTE.- Pode ser. Mas ainda estamos no dia de hoje.

[Os dois homens se encaram raivosos.]

BEATA (*intervindo em voz tranqüila*).- Então posso ir-me embora, Tenente? Meu pessoal deve estar aflito...

CORONEL.- Delegado, ouviu o que ela disse?

TENENTE (*para a* BEATA).- Não senhora, não pode se retirar.

[Para o CORONEL.]

— E o senhor, por obséquio se retire.

CORONEL.- Pela segunda vez o senhor me manda embora — a mim! Aproveite enquanto pode. Porque isto vai acabar!

TENENTE.- Sim senhor.

[Para o CABO.]

— Cabo Lucas, acompanhe o Coronel Chico Lopes.

[O CABO se põe ao lado do CORONEL, que, num repelão, sempre furioso, se dirige à porta e vai abri-la; mas o CABO se adianta, abre a porta, perfila-se, dando-lhe passagem.]

(*Sai o Coronel*)

[O TENENTE senta-se na cadeira de braços, põe os cotovelos sobre a mesa, segura o queixo entre as mãos. O CABO e a BEATA o fitam, perplexos.]

TENENTE (*para a* BEATA).- A senhora pensou mesmo que essa notícia do jornal alterava alguma coisa em seu favor? Só podia piorar. Aliás, acho que a senhora entende muito bem. Só disse aquilo para enfurecer o homem, não foi? Sabe que está presa!

BEATA.- E o senhor, se assustou com os gritos dele? Tem medo de um velho gordo, e não tem medo da voz de Deus!

TENENTE (*sombrio*).- Comigo Deus não fala. A voz dele eu nunca ouvi.

BEATA.- Tenente!

TENENTE (*fatigado*).- Não adianta. A senhora está presa.
[Para o CABO.]
— Cabo Lucas!

CABO (*aproxima-se*).- Pronto, Tenente.

TENENTE.- Leve esta presa ao xadrez.
[O CABO olha para o TENENTE, por um instante, como se não acreditasse muito no que ouve. Talvez queira dizer alguma coisa, mas não ousa. Por fim, dirigi-se lentamente à parede da direita, onde, num prego, está pendurada uma chave antiga, de formato grande. Desprende a chave e com ela destranca a porta gradeada do cubículo.]

BEATA.- O senhor me prende, a mim, que sou mulher...

TENENTE.- Não alegue que é mulher! Foi a senhora mesma que se esqueceu disso!

BEATA (*faz um gesto, como se o protesto dele não tivesse importância*).- Está bem! Mas poderá prender os meus homens?

TENENTE.- Não se iluda. O reforço vem na certa. Amanhã pego tudo.

BEATA.- Então vai correr sangue.

TENENTE.- E ainda assim a senhora tem a coragem de dizer que não veio fazer mal a ninguém?

BEATA.- Mal seria ajudar no pecado.

TENENTE (*para o* CABO).- Cabo Lucas, acompanhe a presa!
[O CABO, ainda hesitante, ergue os olhos para o DELEGADO. Este o fita também, com ar decidido. O CABO, vencido, aproxima-se da BEATA, mas não ousa tocá-la. Timidamente, levanta a mão, como se lhe pedisse a bênção.]

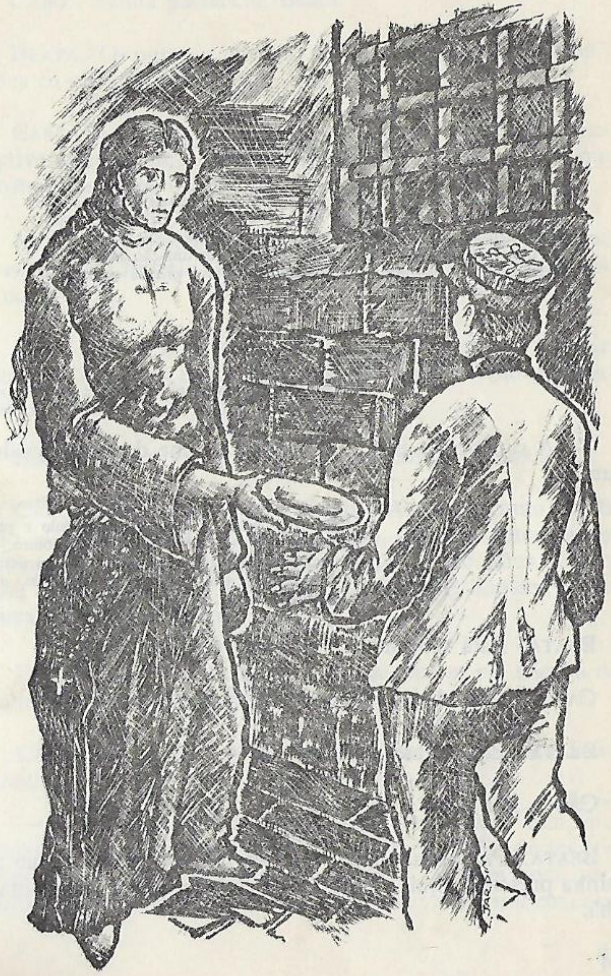
CABO.- A senhora... quer entrar ali?

BEATA (*sorri para o* CABO).- Louvado seja Nosso Senhor, irmão!

CABO (*em voz baixa*).- Para sempre seja louvado!
[A BEATA faz ostensivamente o sinal-da-cruz, tira o rosário da cintura e se encaminha ao cubículo, de cabeça erguida, sem olhar para o TENENTE. E o TENENTE, dando-lhe as costas, dirigi-se à janela, acende um cigarro e fica a olhar para fora.
O CABO segura a porta gradeada, espera um momento, a fitar a presa, que, depois de entrar, se ajoelhara no meio da cela, e se pusera a rezar.
Por fim, gira a chave na fechadura, por sua vez faz o sinal-da-cruz, mas furtivamente.]
— Deus que me perdoe! Mas não mando, sou mandado!

PANO

2º ATO



Primeiro Quadro

O mesmo cenário do 1.º Ato. A folhinha, na parede, marca o dia 20. É noite. O Cabo, sozinho, arruma a mesa do Delegado, arranjando papéis, pondo objetos no lugar; em seguida, alinha as cadeiras de encontro à parede. Procede, enfim, à arrumação noturna da Delegacia. Ao concluir, tira do prego a chave grande e chega à porta do cubículo. Enfia a chave na fechadura.

Cabo.- Dá licença, Beata?

[Não espera resposta, gira a chave; abre a porta, mas não entra. Com a mesma voz, um pouco tímida, pede.]

— A senhora quer ter a bondade de me dar a louça do jantar?

[Entra a Beata.]

[Aparece à porta gradeada do cubículo e entrega ao Cabo um prato coberto por outro, e um talher. Veste a mesma roupa do ato anterior, menos o véu, mostrando o cabelo, de tranças frouxas.]

Beata.- Está tudo aqui. Agradecida, Cabo Lucas.

Cabo.- Falta alguma coisa? Tem água na quartinha?

Beata.- Está quase cheia.

Cabo.- E a vela?

Beata.- Prouvera a Deus que ela durasse mais do que a minha presença aqui! Ainda dá para hoje, talvez para amanhã.

[Durante o diálogo os dois mantêm praticamente a mesma posição — a Beata à porta do cubículo, o Cabo alguns passos atrás, respeitosamente.]

Cabo.- Tenha paciência, Beata.

Beata.- Os outros é que não têm paciência comigo, irmão. Mas eu sei esperar.

Cabo.- Ai, Beata, se eu me governasse! Se eu não fosse cativo desta farda, soltava a senhora agora mesmo. Com que gosto estas mãos haviam de abrir aquela porta!

Beata (*esperançosa*).- Os santos anjos do céu e o nosso Padrinho do Juazeiro haveriam de lhe pagar em dobro, Cabo Lucas!

Cabo (*abana a cabeça*).- Mas... a senhora não vê? Hei de fazer isso com o Tenente? Quem pagava o pior era ele, que é o chefe.

Beata.- Quem obedece ao mal, aos maus se iguala.

Cabo.- Mas eu não posso, Beata! Aquilo é como um filho — ando com ele desde rapazinho, quando sentou praça. Enganar — não tenho coragem. E pedir — não adianta. Nem que eu me arrastasse de joelhos no chão! É homem de cabeça dura que só pedra.

Beata (*suspira*).- Enfim... quem sabe se ele não há de enxergar a luz, mais cedo ou mais tarde?

Cabo.- Sei lá! Mas pode ser... A senhora pedindo, Deus escuta...

[Pausa.]

— E daí, noto que ele anda muito demudado. Sim, mudou demais! Ele não se agastava nunca... Mas nestes três dias, depois que a senhora está presa... só tem boca para fumar e beber café. Vive desinquieto e se vai dormir em casa,

passa numa madorna, de repente se levanta, sai no meio da noite, vem pela rua de cabeça no sereno. Quando eu pergunto o que foi, diz que tem que ver a senhora, que não confia na guarda.

BEATA.- Eu sei. Eu vejo a luz e escuto os passos.

CABO.- Ainda esta tarde, ele se deitou pra dormir um pouco, e eu fiquei esperando na sala pegada. Quando vi, ele pegou num pesadelo, gritando pelo nome da senhora. Entrei no quarto, sacudi a rede — de leve — e no que ele acordou, em vez de me agradecer, me botou uns olhos assim encadeados e me enxotou de perto, gritando comigo porque eu não estava aqui, de sentinela!

BEATA.- Está vendo, Cabo Lucas? É o remorso! Louvada seja a Mãe das Dores! É remorso de saber que pôs uma inocente atrás das grades da prisão!

CABO.- Pode ser, sim senhora. Só sei que ele anda mesmo desnorteado. E é por isso que eu lhe peço: tenha paciência.

BEATA.- Não é por mim: meus santos me ajudam. Mas já pensou na minha gente?

CABO.- Então não penso? É o que me dá mais cuidado. Quando levei seu recado, falaram comigo. Estão desesperados. E o pior é o chefe — aquele Pedro Cigano. Só não atacaram ainda a cadeia porque a senhora deu ordem de esperar.

BEATA.- Não se faz por mal o que por bem há de ser feito. E eu sei que no Juazeiro o Padre ainda não sofreu derrota. Meu coração me diz que posso esperar.

CABO.- Mas os seus homens já andam amotinando o povo, Beata! Vão de casa em casa, e as mulheres escutam o que eles dizem, pegam a chorar e a rogar praga...

BEATA.- O povo desta terra é cristão, não é herege nem rabelista!

CABO.- Esta noite se juntaram todos num terço em casa da velha Luzia das Malvas. Mais de cinqüenta pessoas. E quando a velha começou a tirar o bendito e gritou: "Maria, valei-nos" — era um gemer e um bater nos peitos, que até parecia Dia de Juízo. Teve muito homem que saiu dali direto para escorvar a lazarina velha ou fazer a ponta de um chuço...

[Entra o TENENTE. Abre violentamente a pequena porta do alpendre da guarda. Dirige-se colérico para o CABO.]

TENENTE.- Que história é essa? Quem anda apontando chuço? E onde é que foi o Dia de Juízo?

CABO (*assustado*).- Desculpe, Tenente. Eu só estava contando à Beata o que aconteceu naquele terço de ontem.

TENENTE.- E você agora é o leva-e-traz da Beata? Tomou como penitência contar a ela tudo que se passa na cidade? Pois eu queria que me contasse também alguma coisa! Por exemplo: quando é que os jagunços dela vão atacar a Delegacia?

BEATA (*interpondo-se*).- Sossegue, Tenente. Não se arreceie de ataque, que eu já mandei ordem de esperar. Os meus romeiros não fazem nada sem determinação minha.

TENENTE.- Mandou ordem? E por quem a senhora mandou ordem? Cabo Lucas, esta presa não está incomunicável?

CABO.- Mas, Tenente, o recado era de paz. Não era difícil achar quem levasse um recado assim.

TENENTE.- Cabo Lucas, a Beata, dentro deste cubículo, não pode falar com ninguém. Nem os soldados da guarda entram cá: ficam lá fora, no alpendre, porque não confio

neles. Sempre está aqui um de nós — você ou eu — e é você mesmo quem traz a comida e varre o chão.

[Pausa.]

— Então foi você, Cabo?

BEATA.- Não culpe o homem. Ele fez por caridade.

TENENTE (*sem lhe dar atenção, falando ainda ao Cabo*).- Você, meu ordenança há tantos anos! Meu homem de confiança! Eu botava a mão no fogo por você!

CABO (*de cabeça baixa*).- Tenente... mas pelas chagas de Cristo! Que é que eu havia de fazer?

[Pausa.]

— Ela queria que eu levasse um bilhete — mas bilhete eu não levava. Ela aí perguntou se eu ao menos dava um recado — e eu respondi que conforme fosse o recado. Ela então disse o que era... Não tinha mal nenhum, Tenente! Essa Beata é uma santa! Achei que era para o bem de todos. E então fui procurar o Pedro Cigano — o senhor já viu — o que chefia os romeiros, no lugar dela...

TENENTE (*exasperado*).- Conte logo, homem! Que recado foi esse?

BEATA (*adianta-se, põe-se à frente do* CABO, *como se o quisesse proteger fisicamente*).- Mandei dizer que eu tinha passado estas três noites rezando e os meus santos me disseram que esperasse. Que eu não estava sofrendo nada, e ainda havia de sair na paz, sem violência. Que a luta, se luta ainda houver, tem que ser no Juazeiro, não aqui!

TENENTE (*vira-se para o Cabo*).- Foi isso?

CABO.- Foi! Juro que foi — juro por esta cruz!

TENENTE (*cruza os braços, e fica a olhar o* CABO, *com severidade e mágoa*).- Cabo Lucas, sabe que, em tempo de revolução como o de agora, você cometeu um crime? Levar comunicações para o inimigo! Como seu comandante, eu

podia mandar encostar você num muro e passar-lhe fogo. Pena de morte!

BEATA (*pondo-se novamente diante do* CABO).- Este homem tem fé, Tenente! É soldado, sim — mas não é maçom nem rabelista! Ele viu que era para o bem, e achou que podia me atender!

TENENTE (*ainda falando com o* CABO).- Soldado não acha nada! Soldado obedece! E a mulher estava incomunicável!

[O CABO de novo baixa a cabeça, sem responder. A BEATA toma a sua posição favorita, de mãos cruzadas dentro das mangas do hábito, cabeça erguida em desafio, como se quisesse atrair só para si a cólera do TENENTE. Este acende um cigarro, passeia nervoso pela sala. De repente, interpela o CABO.]

TENENTE.- E por que essa grade está aberta? Por que a Beata não está no cubículo, recolhida, dormindo?

CABO (*timidamente*).- Vim buscar a louça do jantar.

BEATA (*segurando o rosário*).- Não é hora de dormir, Tenente. É hora de rezar.

TENENTE (*para o* CABO).- Retire-se, Cabo!

CABO.- Sim senhor.

[Apanha a louça e o talher que pusera sobre a mesa, e se encaminha à porta (a lateral, do alpendre). De lá, volta-se, olha a BEATA e o TENENTE, faz um movimento, como se fosse qualquer coisa, mas arrepende-se.]

(*Sai o* CABO)

[O TENENTE recomeça a passear pela sala, mas detém-se ao passar pela segunda vez em frente da BEATA, que debulha o rosário, de pé, no vão da porta do cubículo.]

TENENTE.- Beata, não lhe dói a consciência — desencaminhar esse pobre homem? Aquilo que eu disse do fuzilamento não era brincadeira.

BEATA.- Quem tem fé, sofre por seu gosto. Muitos até dão a vida. E, afinal, que foi que ele fez?

TENENTE.- Então a senhora não sabe o que é um preso incomunicável?

BEATA (*avança um passo*).- E o senhor me diga: eu mereço isso?

TENENTE.- Se merece ou não, é outra história. Não vamos discutir isso outra vez. Já me basta o que tenho dentro da cabeça — ardendo que só fogo! O fato é que a senhora está presa, não devia ter nenhuma comunicação com o seu pessoal, lá fora, mas deu jeito de corromper o Cabo Lucas, que até hoje me era fiel...

BEATA.- Ele não tem culpa. É um homem temente a Deus — e se mais não tem feito por mim e pelos meus romeiros, é justamente por amor do senhor. Se me atendeu, foi porque eu jurei que era para não correr sangue inocente.

TENENTE (*dá um passo em direção a ela*).- E ia mesmo correr sangue, Beata?

[A BEATA encolhe os ombros.]

TENENTE.- Se a senhora não sabe, quem saberá? E tem a coragem de confessar a mim — a mim! — que o seu bando de jagunços está mesmo disposto a qualquer violência, inclusive atacar a Delegacia? E, quando acaba, são uns pobres romeiros, que vivem de esmolas pelo amor de Deus!

BEATA.- São romeiros. Mas até um carneirinho manso perde a paciência quando a maldade é demais. Eles me querem bem e sabem que eu não matei nem roubei, e portanto não tenho nenhum direito de estar aqui, presa feito criminoso. E estão aflitos pra chegar ao Juazeiro. Lembre-se que deixaram mulher, filhos, roçado...

TENENTE.- Pois já que a senhora se comunica com eles, é bom que mande dizer mais esta: podem até tocar fogo na Delegacia, que a Beata Maria do Egito não será solta! Prefiro que ela se vire em cinza, comigo aqui dentro, a ir-se desgraçar por aí.

BEATA.- Não pense em mim! Pense em quem me mandou — que foi Deus...

TENENTE.- A senhora não tira o nome de Deus da boca! Mas a primeira lei de Deus, para a mulher, é que se dê a respeito. Deus não pode querer que a senhora se meta com essa cabroeira desenfreada, que vá se juntar com assassinos — cada um com mais de cinqüenta mortes! — como Zé Pinheiro, Mané Chiquinha... Porque são eles, esses bandidos, os defensores do Juazeiro!

BEATA.- O sangue velho, pelo mal derramado, se lava com o sangue novo do sacrifício. E até Caim se arrependeu!

TENENTE.- Não, por caridade, não volte com o Caim, com a História Sagrada...

BEATA.- O maior cego é quem não quer ver... O maior surdo, o que não quer ouvir.

TENENTE (*parando em frente dela, procurando acalmar-se*).- Beata, eu sei que a senhora está acostumada a andar pelo mundo pregando Santa Missão e nunca lhe aconteceu nada. Sei que a senhora mesma não cuida em mal, e é devota do Padre Cícero, que também nunca fez mal a ninguém. Mas pelo amor de Deus, me escute: não sabe que nós estamos em guerra? Quem já viu mulher guerreando — e uma moça nova como a senhora, ainda por cima?

BEATA.- Não lhe dê isso cuidado. Tem mão mais forte me acompanhando.

TENENTE.- Deixe de orgulho! Não sabe que o orgulho é pecado? O que eu digo é isto: se fosse uma velha — vá lá! Não tinha nada a perder! Mas assim como é — então não se conhece? Com essa cara bonita — me desculpe... mas com esse corpo... — como é que pode se juntar, sem perigo de desgraça, a um bando de cabras sem lei?

BEATA.- O senhor pode pensar essas coisas — mas eles, sei que não pensam. Debaixo deste pano...

[Pega no hábito.]

... eles não enxergam nada — nem imaginam.

[O TENENTE baixa a cabeça.]

— Quanto a guerrear — serei a primeira? E eu nem arma tenho: só este rosário.

[Pausa.]

— Eu não brigo, Tenente, eu rezo.

TENENTE.- Sim, reza. É santa. A santa cangaceira!

BEATA.- Tenente, ao redor do Juazeiro, são as mulheres e os meninos que estão cavando os valados e levantando as trincheiras. Aprontam as cargas de pólvora, e endurecem as varas no fogo para fazerem os chuços. Até o Santo, quando sai do oratório onde passa a noite rezando, é correndo dum lado para outro, dando unção aos moribundos ou abençoando os guerreiros.

TENENTE.- O Juazeiro é muito grande; e, se é assim como diz, já deve haver gente de sobra por lá.

BEATA.- Não, porque do lado de fora do valado os soldados do Anticristo são tantos que a terra parece amarela, com a cor das fardas deles. Até um canhão trouxeram! E querem beber o sangue do Santo, e dizem que vão degolar todos os romeiros. Velhos e mulheres serão sangrados; até menino novo será arrancado do peito de sua mãe! E, no fim, ainda juram que hão de arrasar e salgar a terra do Juazeiro, tal como fizeram em Canudos. Admira que Deus me chame para acudir?

TENENTE.- Nada disso será feito! Mas, ainda que fosse, a senhora acha que, com o seu magote de cabras, ia decidir a sorte do combate? Não sabe que todo dia estão chegando ao Iguatu os trens cheios de tropa? E o General Dantas Barreto prometeu mandar de Pernambuco dois mil soldados de linha!

BEATA.- Deus dá a vitória a quem quer.

TENENTE.- E o Governo ganhando, a senhora acredita mesmo que vão degolar o povo, matar o Padre e consumir com o Juazeiro? Ninguém é carniceiro, o Governo é gente direita, homens de estudo, pais de família, doutores, oficiais do exército. O que eles querem é a ordem.

BEATA.- Ordem? Então o senhor tem boca para dizer que o Santo faz desordem?

TENENTE.- Eu não entendo de política... se ganhei estes galões, foi com o meu sangue, enfrentando bandido. Mas acho que nem mesmo o Padre, por santo que seja, tem o direito de desobedecer ao Governo.

BEATA.- O senhor diz que não entende! Mas obedece! Serve de pau-mandado a eles — prende os inocentes...

TENENTE.- Depois do que me disse, ainda se acha inocente?

BEATA.- O que eu sei é que eu tenho de ir-me embora daqui.

TENENTE.- Só eu morto.

BEATA (*encarando-o, fria*).- Morto? Era. Mas como é que eu podia matar o senhor?

TENENTE (*encarando-a, também*).- É difícil.

BEATA.- Eu não tenho arma...

[Olha as próprias mãos.]

...Não tenho força...

[Cobre o rosto com as mãos, como se rezasse.]

— Maria, valei-me!

TENENTE (*aproxima-se dela*).- Não acredito que você tivesse coragem de me matar — nem que pudesse! Mesmo que tivesse uma arma...

[Pega-lhe na mão.]

...nem que tivesse força nessas mãos para matar um homem...

[Baixa bruscamente o rosto sobre as mãos dela, depois levanta a cabeça, sacudindo-a.]

— Faz três noites e três dias — desde que você passou por aquela porta — minha cabeça parece que tem dentro um fogo aceso.

[Aperta a cabeça com a ponta dos dedos, como se sentisse uma dor.]

— Me trata como inimigo — mas eu não sou seu inimigo! Não sou inimigo seu, nem do Padre, nem dos romeiros. Já não lhe disse mil vezes? Sou soldado, cumpro ordens.

BEATA.- Tenente...

TENENTE.- Uns lhe chamam de louca. Outros juram que não, que é uma santa. Eu mesmo vi o menino cego — e vi o menino enxergando! Mas quando você fala, tudo se confunde... O Coronel, esse diz que você se faz de louca e de santa, conforme a hora — mas o que é mesmo é uma espiã do Padre...

BEATA.- E o senhor? Que é que acha que eu sou?

TENENTE.- Não sei! E não me importo mais! Para mim é só uma moça! Uma moça!

[Toca-lhe de leve nos cabelos — e a BEATA consente.]

— Um cabelo tão bonito! Me perdoe, não disse por mal!

[Pausa.]

— Sem pai, sem mãe, largada no mundo... com as idéias que aqueles penitentes — aqueles bebedores de sangue! — lhe botaram na cabeça... E você não é nada disso — é uma mocinha... E quando acaba, até de Fortaleza vem telegrama mandando prender você, como se fosse uma criminosa, uma cigana ladrona...

BEATA.- É. Presa, como mulher da rua. E de quem a culpa, Tenente?

TENENTE.- Quer dizer que é minha? Mas não vê que eu tenho as mãos amarradas? Pensa que eu levo em gosto este papel que faço?

BEATA.- Então me solte.

TENENTE.- Se ao menos você prometesse voltar para a sua terra, esquecer essas loucuras, eu mesmo punha você na garupa do meu cavalo, levava você para a sua casa, entregava-a nas mãos da sua gente.

BEATA.- Mas, Tenente, eu não tenho casa neste mundo. Minha gente, que eu chame de minha, são esses mesmos com quem ando. Não se lembra? Sempre fui sozinha, enjeitada. Por caridade me criei...

TENENTE.- É o que me dói. É o que mais me dói! Sem ninguém de seu, sem pai, sem irmão! E agora presa... ganhando fama de maluca... E com esse nome de Beata, que podia assentar numa velha, não em você. As beatas que eu conheço, cortam o cabelo feito homem, à escovinha. Por que não cortou também essa trança?

[Corre timidamente a mão pelo cabelo dela. A BEATA, imóvel, consente.]

— Elas só têm uns ossos de velha por baixo da batina... Mas você...

[Agarra-a bruscamente pelos ombros.]

— Meu Deus! Tenho medo de estar ficando doido!

[Enterra o rosto nos cabelos da BEATA.]

BEATA (*fica um instante imóvel, sob o abraço dele, depois o afasta, suave*).- Escute, Tenente...

TENENTE (*violento*).- Eu tenho nome! Me chame pelo nome! Eu me chamo João — me chame João!

BEATA.- Pois, se quiser, pode também me chamar de Maria.

TENENTE.- Eu não lhe chamo de nada! Eu não preciso! Não preciso de nome... se nem enxergo mais nada! mais ninguém!

[Pausa.]

— Maria! Sim, seu nome é Maria!

BEATA.- Escute, Tenente — escute, João... se eu lhe pedisse...

TENENTE (*chega-se por trás dela, põe-lhe as mãos nos ombros, e encosta o rosto aos seus cabelos*).- Sim, João, me chame João... Se você soubesse! Tem sido uma agonia tão grande! Três dias e três noites — desde a primeira hora em que vi você. E eu sabendo que é pecado... pensando naquilo tudo... Sem tirar você do juízo... imagine, uma santa a quem o povo toma a bênção de joelhos... Eu tinha vergonha... tinha medo... sei lá!

[Pausa.]

— E então vinha espiar pelas grades do cubículo — você rezando, ajoelhada. Uma vez vi que você batia com a testa no chão...

[Acaricia-lhe a testa.]

...aqui... me deu um baque no peito — me doeu como se fosse em mim! Saí correndo... Outra vez, você estava dormindo na esteira. Deitada de lado, um braço em cima dos olhos — parecia uma meninazinha, respirando tão manso! Tão desamparada! E o meu coração se apertou de novo, senti vontade de abrir a porta, segurar você... deixar você dormir no meu colo... mas tive medo, e saí de perto antes que você acordasse...

BEATA.- João, se eu lhe pedisse...

TENENTE.- Não tenho nada para lhe dar. Nem poder, nem riqueza — nada. Uma casa não tenho! Tenente dos macacos — alugado do Governo — sei que é isso o que eu sou. De meu, tenho o triste corpo. Tivesse o mundo, lhe dava...

[Abraça-a subitamente.]

— Maria, se você quisesse!

BEATA (*volta-se dentro dos braços dele e, afastando-se um pouco, fita-o no rosto*).- João, pela sua promessa...

TENENTE (*não a quer ouvir, abraça-a de novo*).- Não faça preço! Não faça preço! Queria você de graça! Que se esquecesse desta mortalha — se esquecesse de que é santa...

[Desata-lhe com um gesto o cordão da cintura e o atira ao chão.]

...tirasse isto!

[Puxa o decote do vestido, descobre-lhe um pouco o ombro — beija-lhe o ombro.]

BEATA (*sem resistir*).- João... se você promete...

TENENTE.- Não fale! Eu sei que estou doido! Sei que é crime... pecado... uma santa!

[Segura-lhe o rosto entre as mãos, murmura.]

— Maria... Maria!

[Num gesto rápido, toma-a ao colo e a carrega para o cubículo. A BEATA não resiste. Quando atravessam a porta gradeada, o palco escurece.]

SEGUNDO QUADRO

É manhã cedo. Sobre a mesa, uma garrafa de leite, um pequeno pão. Sozinho, o CABO LUCAS, que, meio estirado no banco, fuma, a túnica entreaberta. O quepe acha-se pendurado à parede, no prego da chave. Está aberta a grade do cubículo. A BEATA chega até à porta e, vendo-a, o CABO se levanta respeitoso, jogando fora o cigarro e compondo o colarinho.

CABO (*estende a meio a mão, no gesto tradicional*).- A bênção, Beata!

BEATA.- Deus te guarde, irmão.

[Mudando de tom.]

— Cabo Lucas, onde está o Tenente?

CABO.- Foi em casa, mudar a roupa. Me deu ordem de trazer leite e pão fresco para a senhora.

[Dirige-se à mesa, apanha leite e pão, que oferece à BEATA.]

— Está aqui.

BEATA (*recebe apenas o pão*).- Obrigada. Um pedaço de pão me basta. Eu nunca bebo leite.

CABO (*levando a garrafa para a mesa*).- Eu disse a ele. Expliquei que a senhora não come carne nem leite. Só o pão, o café e o feijão n'água e sal. Mas ele riu-se e disse que hoje a senhora comia.

[Pausa.]

— E eu não trouxe o café porque no botequim ainda não tinham feito.

BEATA.- Não faz mal. Basta o pão.

[Entra no cubículo, coloca o pão sobre a mesinha, volta.]

— O Tenente não disse quando voltava? Pensei que na hora da minha saída ele estivesse aqui.

CABO (*com grande estranheza*).- Sua saída? Ele não me disse nada sobre saída nenhuma. Até reforçou a guarda, com medo de alguma surpresa, enquanto ia em casa.

BEATA.- Nesse caso, tenho de esperar até que ele chegue.

[Apanha o rosário e começa a passear lentamente pela sala, rezando. O CABO não tira os olhos dela, surpreso, meio inquieto. Passam-se assim alguns momentos.

Entra o TENENTE, vem alegre, barba feita, ar jovem, farda limpa. Avança vivamente ao encontro da BEATA. O CABO se perfila.]

TENENTE.- Bom dia! Bom dia!

[Para o CABO.]

— Trouxe o leite?

CABO.- Sim senhor, está ali.

[Aponta a mesa com o queixo.]

— Mas eu não disse? Ela não quis.

TENENTE.- E o pão?

CABO.- Ela tem.

TENENTE.- Muito bem. Pode retirar-se, Cabo.

CABO.- Com licença.

[Sai o CABO.]

TENENTE (*sorrindo para a* BEATA, *tomando-lhe as mãos*).- Bom dia, meu bem! Então não quis o leite que eu mandei trazer? Está jejuando?

BEATA.- Eu sempre jejuo. Já ficou por costume.

[Retira as mãos.]

— Estava esperando a sua chegada, para ir embora.

TENENTE.- Ah, seria ótimo. Mas creio que precisamos esperar. Sua gente está-nos vigiando. Talvez o melhor seja deixar passar uns dias, decidir-se a luta, e então iremos. Para qualquer lugar que você escolher.

BEATA.- Se você quer ir comigo, vamos. Mas esperar, não. Sabe que eu não posso esperar mais nada.

TENENTE (*sem entender*).- Por quê? Para onde você quer ir?

BEATA.- Para onde havia de ser? Para o Juazeiro!

TENENTE (*surpreso*).- Mas... você ainda está pensando em ir para o Juazeiro?

BEATA.- E por que não? Não vejo notícia de que tenham levantado o cerco. O Padre ainda carece de socorro.

TENENTE.- Maria... Mas que loucura é essa? Será que você esqueceu? Então, esta noite...

[Aproxima-se mais, segura-lhe os braços.]

— Como é que vem me falar de novo em Juazeiro?

[Tenta beijá-la.]

— Maria... Vai começar tudo outra vez? Meu bem, você esqueceu?

BEATA (*repele-o*).- Não, não me esqueci de nada. Você, sim, é que parece ter esquecido tudo. Ou pelo menos o que me prometeu.

TENENTE.- Que lhe prometi? Mas o que foi que eu lhe prometi? Meu Deus, Maria, você não entendeu o que houve? Pensou que fosse só por uma noite? Não, para mim você é tudo! Ontem, hoje e toda a vida!

[Tenta novamente abraçá-la.]

BEATA (*afasta-o friamente*).- Chega. Não me toque mais. Esta noite, foi porque eu pensei que você cumpria o trato.

TENENTE.- Mas você será mesmo louca? Depois desta noite... depois de tudo!

[Segura-a nos braços, sem se importar com a repulsa que ela mostra.]

— Maria, agora tudo mudou!

BEATA.- Eu não mudei. Abra aquela porta e me solte.

TENENTE.- Não posso! Vou soltar você, sim, mas não aqui, no meio desses cabras. Não para você ser arrastada às trincheiras do Padre Cícero. Quero levar você comigo, mas para longe, para qualquer lugar do mundo onde não a conheçam, nem me conheçam, e a gente possa começar vida nova...

[Olha-a, sente-a rígida e cheia de repulsa — e afrouxa o abraço.]

— Pelo menos era essa a minha idéia... era a minha esperança.

BEATA (*desprendendo-se-lhe das mãos*).- Já vejo que me enganei... ou por outra, você me enganou.

TENENTE.- Nunca enganei você! Mas é incrível você pensar... Como é que eu podia? Como é que, agora, eu podia largar você assim? Você é minha! Me quer bem... eu lhe quero bem... Quero até ao ponto de largar tudo — vida, profissão... até o ponto de desertar! Às vezes penso que estou desatinado!

BEATA.- Não lhe pedi nada disso.

TENENTE.- Não foi porque você pedisse. Mas entenda: não digo só para convencer você, digo porque é verdade. Minha vida, agora, está nas suas mãos.

[Tenta segurar-lhe as mãos.]

BEATA (*repelindo-o*).- Se afaste. Estou vendo que tudo foi perdido.

TENENTE.- Mas, minha Nossa Senhora, por que é que você mudou tanto? Esta noite... esta noite você foi como um

anjo que abrisse os braços para mim. Parecia até que o mundo tinha se acabado.

[Sacode-a.]

— Hem? Seria mentira? Você não me quer bem como eu lhe quero... como tudo me fez acreditar que você queria?

BEATA.- *Bem?* Você está louco? Eu não quero bem a ninguém.

[Pausa.]

— Eu só quero bem a Deus.

TENENTE (*ainda sem entender*).- Mas então, esta noite...

BEATA.- Esta noite, você me cobrou um preço e eu paguei. Como se pagasse uma passagem de trem — ou como se pagasse a carceragem! Pensei que, se eu lhe desse tudo que você queria, em troca você me soltava, deixava que eu fosse cumprir a minha missão.

TENENTE.- Não sei como pensou isso. E não me fale em missão! Eu não lhe prometi nada, estava iludido. Julguei que fosse amor também.

BEATA.- Amor! Tenente, parece que se esqueceu de quem eu sou.

[Abre os braços.]

— Olhe esta roupa, esta cruz, esta magreza de jejum!

TENENTE (*obtinado*).- Mas você consentiu, esta noite. Deixou, não me empurrou, não gritou. Ficou tão mansa! Eu não agarrei você à força, se lembra?

BEATA.- Eu estava rezando. Pedindo forças aos meus santos para aturar tudo e não sentir nada. Se esse era o preço que eu tinha de pagar para cumprir a minha missão — pois bem, pagava. Sem medo e sem gritos. Você mesmo está dizendo. Você mesmo é testemunha! Não dei uma palavra, um suspiro, suportei tudo.

TENENTE (*desesperado*).- Você diz que suportou, que me suportou! Naquela hora, quando eu pensava que o céu estava se abrindo...

[Pausa.]

...e era capaz de me atirar num precipício, porque você me queria...

[Pausa.]

...nessa hora, você estava apenas suportando?

[Segura-lhe o braço.]

— É mentira!

BEATA (*liberta o braço*).- Eu não enganei ninguém. Não disse nada que o iludisse. Pensei que estava entendido: eu fechava os olhos, consentia no que você quisesse — fosse o que fosse! — em paga, você me dava a minha liberdade.

TENENTE.- Eu não lhe dava só a liberdade! Lhe dava tudo, até o sangue! Me perdia... o que você quisesse! Mas era de graça, não em pagamento!

BEATA.- Dava tudo? E por que recusa agora? O que lhe peço não é tanto. Basta abrir aquela porta.

TENENTE (*sem escutar*).- Não em pagamento... Bem-querer... amor... não é um trato. E eu pensando...

[Deixa-se cair numa cadeira, aperta a cabeça entre as mãos.]

...que é que eu pensava, meu Deus!

BEATA.- Não diga o santo nome de Deus em vão!

[Pausa. Ela fica a olhá-lo; ele continua sentado, o rosto escondido entre as mãos. Afinal, ela lhe toca no ombro.]

— Pois agora, que entendeu, cumpra a sua parte. Mande afastar os soldados e me deixe sair com a minha gente.

TENENTE (*sem escutar*).- Quem sabia era o Coronel! Esse nunca se enganou! Você é mesmo louca, louca varrida! Com essa mania de missão... como é que eu não vi? Criada pelos penitentes...

BEATA.- Louca ou não, que importa agora? Deixe que eu vá.

TENENTE.- Verdade que eu também fiquei louco — mas não a esse ponto!

[Levanta-se.]

— Você está aqui, presa, e presa fica! Lugar de louco é nas grades! Você minha, me querendo, não sei que desgraça eu não fazia para proteger e salvar você. Morria, matava, fugia. Mas saber que você só queria... que você me usou... Não, só de doido. Mulher nenhuma, no seu juízo, era capaz de uma idéia dessas. E se fosse por outro homem... ou por ambição... ou por um filho... Mas não, é porque os santos falam com ela — e por causa de um velho de batina...

BEATA.- Agora diga o que quiser — não tem importância. Fiz tudo o que podia, tudo! Mas tenha medo do castigo que vem por aí!

TENENTE.- Está voltando às suas pragas, ao seu natural?

[Fita-a.]

— Mas quem sabe se tudo isso não é fingido! Você não é maluca nem nada. Só uma mulher ruim. Toda essa conversa de missão, de jejum, essa voz de santo que vive escutando e, no final de contas, você não passa de uma criatura que se serve do corpo para conseguir o que quer...

BEATA.- Não me importo com o que você fique pensando. Só queria que me soltasse.

TENENTE.- Mas não! Eu vi, eu senti... Conheci! Você era moça! Nunca homem nenhum tinha lhe tocado. Diga, não é verdade? Você nunca... nunca, não é mesmo?

BEATA.- Nunca. Você sabe. E agora — depois de tudo — pensa que estou diferente? Não me tocou. Foi como o sol passando pela vidraça.

TENENTE.- Então, Maria, como é que eu posso acreditar? Será que você... nem de longe? Esse carinho todo que eu sinto... Basta segurar na sua mão. Basta olhar esse seu rosto... assim triste, descorado... Sinto até que o coração me dói!

[Pausa.]

— Que é que eu tenho? Não sou aleijado... sou limpo... lhe dou nojo? Você conhece outro? Terá outro, no mundo, pra você, que seja melhor do que eu?

BEATA.- Não. Não conheço homem nenhum. Pra mim não existe homem. Feio ou bonito, moço ou velho, eu não enxergo. Não é por ser você. É que eu não conheço mesmo ninguém. Nem pai, nem mãe que tivesse.

TENENTE.- E se você tiver um filho meu?

BEATA.- Deus não consinta! Mas, se tiver, lhe entrego. Eu não posso ter família, não posso ter prisão. Meu dono é outro.

TENENTE (*afasta-se dela, abanando a cabeça*).- Louca! louca! E eu que pensava...

[Volta a cair sobre a cadeira, apóia a cabeça ao encosto, escondendo o rosto entre os braços.]

[Pausa.]

[Entra o CABO.]

CABO.- Com licença! Seu Tenente, tem aí dois homens da Beata. Querem falar com o senhor! Estão no alpendre-da-guarda. Mando entrar?

TENENTE (*salta da cadeira, volta-se furioso*).- Não! Diga que eu não falo com bandido! Que eu não conheço nenhum homem da Beata! Eu não faço acordo com jagunço! Se entrarem aqui, levam bala!

CABO (*assustado, recuando*).- Sim senhor!

[Sai o CABO.]

[O TENENTE recai sobre a cadeira, na mesma posição; mas não completa bem o gesto, porque a BEATA o interpela.]

BEATA.- Você me enganou — a mim! Mas a Deus ninguém engana! Espere a mão de Deus, que vem aí!

TENENTE (*ergue-se, encara a* BEATA, *e exclama, em total desespero*).- Quer-me fazer medo, depois de tudo? Mas agora eu conheço você! Faça as suas bruxarias, rogue praga, chame castigo! Deixe o castigo chegar! Que me importa?

PANO

3º ATO

Quadro Único

O mesmo cenário. É de tarde. A porta do cubículo está fechada, a Beata presa lá dentro.

Em cena o Tenente, o Coronel Chico Lopes e o Cabo Lucas.

(O Tenente e o Coronel olham para a rua, através da janela gradeada. O Cabo Lucas está sentado no banco. O seu fuzil Mauser está perto, encostado à parede.)

Coronel.- É. O cerco está fechado. Pararam na esquina. Devem estar tomando posição. Quando passei, pareciam dispersos. Não pensei que estivessem organizados. Agora nem sei como é que me deixaram chegar aqui.

Tenente (*sombrio*).- E por que é que o senhor veio? Se eles pretendem realmente atacar a Delegacia, a sua presença aqui aumenta muito a minha responsabilidade.

Coronel (*com dignidade*).- Eu sei atirar, Tenente. Não se preocupe comigo.

[Leva a mão ao revólver.]

— E estou armado. Em vez de um peso a mais, posso talvez ser mais um atirador. E o senhor não dispõe de tantos, para estar fazendo luxo.

[Pausa.]

— Além disso, talvez eu consiga fazer valer a minha autoridade sobre esses cabras.

Tenente.- Ora, Coronel, o senhor ainda se ilude? Pois eu penso que eles não se importam mais com autoridade nenhuma. Ou levam daqui o que querem...

Coronel.- Foi sobre isso, justamente, que eu achei necessário vir-lhe falar. Passei por cima do meu justo ressentimento...

Tenente.- O senhor se ofendeu porque quis.

Coronel.- Saí daqui magoadíssimo! Mas, como dizia, resolvi dominar o meu ressentimento e tornar a procurar o senhor, porque ambos somos responsáveis pela paz da cidade — e eu descobri uma solução.

Tenente (*ri*).- Coronel Chico Lopes, a estas horas, com a Delegacia cercada — eu já nem sei se o senhor querendo sair eles lhe dão mais passagem! — ainda pensa que pode haver outra solução que não seja resistir?

Coronel.- Tenente, valentia é muito bom — mas eu não quero um massacre aqui na minha cidade.

Tenente.- O senhor mudou muito, Coronel! Devia ter pensado nisso antes, quando chegava aqui aos gritos, exigindo uma solução de força; ou quando telegrafou ao Chefe de Polícia, denunciando a minha fraqueza com os romeiros... e quem sabe até se o senhor não falou na minha cumplicidade!

Coronel.- A situação foi que mudou. Naquela hora não podíamos permitir a insolência da Beata e dos cabras dela. E nós tínhamos a força na mão.

Tenente.- Agora, quem tem a força são eles...

Coronel.- Não digo tanto. Mas a situação da tropa expedicionária parece que não é brilhante. De forma que o melhor é nos livrarmos dessa responsabilidade que é a presença da Beata.

Tenente.- Não se preocupe. A Beata, agora, é responsabilidade minha. Só minha.

CORONEL.- Tenente, mais uma vez lhe recordo que sou o chefe político deste município e tenho que pensar no bem de todos! Preciso do senhor, preciso dos seus soldados, não posso consentir numa luta de vida ou morte! Vamos retirar a Beata!

TENENTE.- Muito bem. E se eu concordasse em retirar a Beata, como é que o senhor ia conseguir isso, tendo a Delegacia cercada?

CORONEL.- Claro que só pode ser com cautela, habilidade — e audácia. Mandei dois cabras da minha confiança me trazerem três bons cavalos da fazenda. Dei ordem para que esperem, com os cavalos selados, no quintal da casa do meu genro, que, como o senhor sabe, fica ali...

[Aponta.]

...fundos correspondentes com a Delegacia. Logo que escurecer, a Beata sai, acompanhada pelo senhor ou pelo Cabo Lucas...

[Indica a porta do alpendre.]

...por essa porta. Alcançam a casa de meu genro...

TENENTE.- E se formos vistos?

CORONEL (*encolhe os ombros*).- Como diz o outro, é a fortuna da guerra... Mas a Beata pode servir de escudo. Os romeiros não atiram, com medo de ferir a santa deles. Além do mais, os que ficarem aqui dão cobertura.

[O TENENTE escuta, de lábios cerrados, sem comentar.]

CORONEL.- Os cavalos são ótimos, fazem mais de dez léguas num dia. Depois de amanhã podem chegar à ponta do trilho no Iguatu. E no Iguatu, que está em poder da tropa estadual, ela será entregue ao comandante, ou remetida a Fortaleza, pelo trem. Que me diz?

TENENTE.- Não senhor, não concordo. É muito arriscado. E ela pode mandar que eles atirem, fiada em que tem o corpo fechado. O senhor não conhece essa mulher.

[Meditativo.]

— Não. A responsabilidade é minha, já disse. Ela só sai daqui depois de eu morto.

CORONEL.- Tenente, o senhor era um homem cordato, até demais; eu é que carecia estar ferroando o senhor, sempre que precisava de uma providência mais enérgica. Agora parece desesperado!

[Olha-o bem de frente.]

— Que foi isso, Delegado? Então será verdade o que o povo diz? Pensei que era um falso que andavam murmurando...

[O TENENTE o encara, também.]

— Não sabe que dizem por aí que o senhor perdeu a cabeça por essa mulher?

TENENTE (*com insolência*).- E o que é que o senhor acha?

CORONEL.- A minha opinião não adianta; repito o que estão falando. Chegam a dizer que o senhor abusou dela. E agora eu pergunto: será verdade?

TENENTE.- Não pergunte a mim, Coronel. Pergunte a ela.

CORONEL.- Então é essa a sua resposta a uma pergunta que lhe faço como amigo?

TENENTE.- O senhor nunca foi meu amigo.

CORONEL.- Como? Está maluco, Tenente? Quem foi que pediu sua nomeação para cá? Lembra-se de que o recebi até com banda de música?

TENENTE.- Porque o senhor pensava que eu era um criado às suas ordens. Mas, assim que levantei a cabeça, o senhor me tomou ódio.

CORONEL.- Não seja ingênuo, rapaz! Se eu lhe tivesse ódio, você já tinha rodado daqui há muito tempo. Mas confesso que, com efeito, não me agradam esses seus modos insolen-

tes. Deve-se lembrar de que eu sou o chefe, aqui! Agora, porém, o caso é outro — e urgente. Digo-lhe que o povo da cidade está furioso e apavorado. Não se esqueça de que eles acreditam piamente que a mulher é santa!

TENENTE.- E o senhor, Coronel, agora também acredita nisso? Já não se lembra de quando entrou aqui aos gritos, chamando a Beata de louca, exigindo que eu prendesse, matasse e enforcasse?

CORONEL.- Alto lá, não exagere! Nunca fui homem de violência. Queria as providências legais. Se pedi a detenção da Beata, foi para evitar mal maior.

[Pausa.]

— De qualquer forma, sejam quais forem as nossas convicções pessoais, temos de ceder diante da opinião pública, que está irritadíssima. Se o boato for verdadeiro, então, nem sei... Se realmente o senhor abusou dessa rapariga...

TENENTE (*começa a rir, amargamente*).- Não, Coronel! Se a questão é de abusar, que é que o senhor ficava pensando se eu lhe dissesse que ela é que abusou de mim?

CORONEL.- Tenente, eu sou um velho! Não brinque comigo! A situação é gravíssima!

TENENTE.- Não estou brincando, Coronel.

CORONEL.- É só o que se fala, na cidade. Imagine o medo do povo e o escândalo! E ainda não há certeza, só murmúrios. Calcule agora o que vai ser se descobrem que o senhor se prevaleceu da sua autoridade e submeteu a vexames essa pobre moça...

TENENTE.- Não continue procurando me fazer confessar, Coronel. Já lhe disse que não me pergunte nada. Pergunte a ela.

CORONEL.- É o que farei!

[Abana a cabeça.]

— Mas não acredito. A mulher impõe respeito — o senhor não se atrevia! O melhor é seguir o meu plano, tratar de mandá-la pra longe. Com a saída da Beata o povo se acalma. Os romeiros vão atrás dela. E o comandante em Iguatu, ou o Chefe de Polícia em Fortaleza, que descalcem a bota.

[Pausa.]

— A noite não custa. E os meus homens talvez já tenham chegado.

TENENTE (*que se tinha sentado, ao ouvir as últimas palavras do* CORONEL, *levanta-se bruscamente*).- Coronel Chico Lopes, eu já disse ao senhor: essa mulher só sai daqui depois que eu estiver morto! Então o senhor não entende?

CORONEL.- O quê?

TENENTE (*com ar meio desvairado*).- Porque ela não é gente... Porque debaixo daquela mortalha o senhor pensa que está uma mulher — mas é só o corpo! Está é um demônio! A gente se ilude com aquela fala mansa... com aqueles olhos... com aquele pescoço delgado... com a fama de bondade que ela espalhou por aí, fazendo caridade... É o aleijado que andou — ou é o menino cego que enxergou! Mas chegue perto — é o demônio, é o Satanás em figura de beata!

CORONEL.- Delegado, o senhor parece que não está no seu bom juízo. Ou andou bebendo?

TENENTE.- Beber? Não bebi, não senhor! Eu não bebo nunca! Se pareço louco ou se pareço bêbedo, é tudo por causa dela... perversidade, bruxaria, sei lá!

[Cobre os olhos com as palmas das mãos, deixa-se estar assim um momento. De repente, ergue a cabeça.]

— O senhor quer entregar a Beata a dois homens de sua confiança e mandá-la com eles para Fortaleza. Pensa que ela,

sendo mulher, a parte fraca, se sujeita e obedece? E está fiado em que os cabras são da sua confiança? Lhe juro, Coronel, que antes deles andarem meia légua a Beata já enfeitiçou os desgraçados — já estará correndo a galope, sozinha, a caminho do Juazeiro. Ou pior: seduziu os homens, e volta com eles pra buscar o resto do cabroeiro aqui. Por essa mania do Juazeiro e do Padre ela é capaz de tudo, tudo!

[Pausa.]

— Mas, torno a dizer: só vai depois que eu estiver morto!

CORONEL.- Então, proponho outra solução: entregue-me a Delegacia, e, em vez dos cabras, vá acompanhando a Beata o senhor mesmo, que já a conhece.

TENENTE.- Eu? Só aos pedaços! Isso queria ela!

CORONEL.- Tenente, por trás disso há qualquer coisa. Porque falando com franqueza, eu não me convenço de que o senhor acredite sinceramente nos poderes diabólicos dessa rapariga. Afinal, o senhor não é um caboclo analfabeto como os outros, é um oficial de polícia...

TENENTE (*dá uma gargalhada meio histérica*).- Sim, sou diferente, sou um oficial!

[Continua a rir.]

CORONEL (*irritadíssimo*).- Sabe o que eu penso, em verdade? É que o senhor tem receio de que essa moça chegue à capital e conte o que se passou aqui, entre estas quatro paredes!

TENENTE (*que se acalmou*).- Coronel, só lhe posso dar a mesma resposta que dei antes: pergunte a ela!

CORONEL.- E eu repito: é o que vou fazer! Tenha a bondade de abrir a porta do cubículo.

[Durante todo esse diálogo, o CABO, apesar de interessado, não se moveu da sua posição. A BEATA não se deixou ver, recolhida ao fundo da cela. Ao pedido do CORONEL, o TENENTE

apanha a chave no prego, abre com ela a grade e afasta-se para o lado. O CORONEL entra no cubículo, desaparece da vista do espectador, mas volta logo, com a BEATA *à frente*.]

(*Entra a* BEATA)

[O TENENTE deixou-se estar encostado à parede. O CORONEL assume postura de inquisidor, mãos cruzadas às costas, ar severo. A BEATA, em silêncio, ergue para ele os olhos. O TENENTE continua na mesma posição, de vista baixa.]

CORONEL (*para a* BEATA).- Trouxe a senhora aqui porque desejo lhe fazer umas perguntas — e na presença do Delegado.

[A BEATA continua a fitá-lo, sem dizer nada.]

— Correm uns rumores... O povo da cidade anda inquieto, murmurando. Isto, sem falar nos seus homens, que já estão em pé de guerra. Não sei quem espalhou o boato; provavelmente foram mesmo os seus tais de romeiros...

[Toma coragem.]

— Bem, o que dizem é que o Senhora sofreu violência aqui, às mãos do Tenente. É verdade?

BEATA.- Eu não me queixo de ninguém.

CORONEL.- Então é mentira?

BEATA.- Ah, agora o senhor já está preocupado em saber o que é verdade e o que é mentira?

CORONEL (*paternal*).- Pode dizer a verdade, minha filha! Não tenha medo!

BEATA.- Medo? Eu? Não, o senhor é que deve ter medo. Por que não se arrepende dos seus pecados e não faz penitência? Por que não vai ajudar o Santo a derrotar os renegados?

CORONEL (*muda de tom, já ríspido*).- Mulher, estou falando para o seu bem. Quero tomar a sua defesa, se sofreu alguma afronta. É verdade que esse homem lhe fez mal?

BEATA.- E será o senhor melhor do que ele, pra punir por mim? Se bem me lembro, estou nesta prisão por culpa sua...

CORONEL (*já quase aos gritos*).- Então é mentira o boato de que o Delegado lhe fez mal?

BEATA.- Se ele fez mal ou fez bem, disso há de prestar conta a Deus, não ao senhor!

CORONEL (*gritando*).- Tenente, leve daqui esta mulher!
[Tentando acalmar-se.]
— Não há dúvida é louca mesmo!
[A BEATA muda a vista do CORONEL e passa a fitar o DELEGADO, longamente; ele não se mexe de onde está.]

CORONEL (*num gesto de impotência*).- Bem, vejo que nada posso fazer...
[Para o TENENTE.]
— E se ela própria não se queixa, sempre fico mais descansado. O que eu temia era ela armar um escândalo...
[Pausa.]
— Vou avisar ao povo que é mentira... Que a santa deles está em paz.

BEATA (*vira-se rápida para o* CORONEL).- Não senhor, não estou em paz! Paz eu quero, mas só terei fora daqui!

CORONEL.- Engraçado, a senhora dizer que quer paz! Então, por que não dá provas? A Delegacia está cercada — e dizem os seus homens que vão tirar a senhora daqui a ferro e a fogo. Se procura a paz, se é santa como eles acreditam, por que não manda embora os seus bandidos?

BEATA.- São romeiros! Bandido é quem não teme a Deus!
[Pausa.]
— Coronel Chico Lopes, está escrito nas Tábuas da Lei: quem fere também será ferido. Deus é bom, mas, quando quer castigar, põe uma espada de fogo na mão de seus anjos. O senhor me chama de santa, com zombaria na boca...

Não, eu não sou santa, mas escuto a voz dos santos! Tenho uma missão a cumprir. Quem armou os meus romeiros foi a fé na Mãe das Dores, protetora do Juazeiro!

TENENTE.- Ouviu, Coronel? Agora entregue a Beata a dois caboclos e os mande a cavalo para o Iguatu!
[O CORONEL olha a BEATA, com ar impotente, abana a cabeça. Ela lhe devolve o olhar, depois espia de revés o TENENTE, puxa o terço da cintura, e se retira vagarosamente para o cubículo.]

(*Sai a* BEATA)

CORONEL (*para o* TENENTE).- Bem, eu fiz o que pude! Francamente, já nem sei qual dos dois é o mais desatinado: o senhor ou ela!

TENENTE.- Se esqueça disso, Coronel. O melhor é se retirar, pedir passagem aos homens, enquanto eles ainda não estão atirando.

CORONEL (*hesitante*).- Bem, talvez...
[Resolve-se.]
— Então... Deus que o ajude!
[O CABO se manteve disciplinadamente em silêncio, durante toda essa conversa — mas acompanhando com apaixonado interesse o que era dito. Quando se falou na retirada da BEATA, ele parecia aprovar. Ao fazer o CORONEL menção de partir, ele se dirige à porta principal, entreabre-a — e escuta-se um assobio de bala.]

TENENTE.- Parece que já é tarde. Eles estão atirando.

CORONEL.- Mas eu não posso ficar preso aqui!

TENENTE (*encolhe os ombros*).- Não fui eu que chamei o Senhor.

CABO.- Seu Coronel, por que não fala com eles? Os homens não querem o senhor, só querem a Beata. E a rixa deles é com o Tenente...

CORONEL.- Vamos ver.

[Chegando à janela, que foi fechada, encosta a boca à seteira aberta na madeira, e grita.]

— Pessoal! Quem está falando é o Coronel Chico Lopes! Não façam fogo! Tenho notícias da Beata!

UMA VOZ (*lá de fora*).- Pois traga a Beata!

CORONEL.- Levo recado dela!

A VOZ.- Então levante as mãos e venha!

CORONEL.- Não senhor! Serei criminoso, pra sair daqui de mãos pra cima?

[Pausa.]

— Vou sair como entrei! Se quiserem atirar, que atirem!

[Para o CABO.]

— Abra a porta!

[O CABO obedece. Para os dois que ficam.]

— Adeus!

(*Sai o* CORONEL)

[O CABO vai espiar da janela. O TENENTE senta-se, exausto.]

TENENTE.- Passou?

CABO (*depois de um momento*).- Passou. Mas tomaram o revólver dele. Ele está protestando... está indo embora, junto com o Pedro Cigano.

[Pausa.]

TENENTE (*levantando-se*).- Cabo, corra os ferrolhos e passe a tranca na porta.

[O CABO obedece.]

— E agora mande recolher aqui na sala os homens da guarda. Espero que eles tenham se abrigado por trás do parapeito. Mas é melhor virem para cá, antes que comece o tiroteio cerrado.

CABO (*tendo voltado à janela, vira-se, hesitante*).- Mas, Tenente...

[O TENENTE, que se levantara e se encaminhava na direção do armário das armas, detém-se e fita interrogativamente o CABO.]

— Não vê, Tenente, quando o Coronel entrou, já não tinha mais homem nenhum no alpendre-da-guarda. Pensei que o senhor sabia.

TENENTE (*furioso*).- Que história é essa? Traição? Para onde foram os homens? Morreram ou fugiram?

CABO.- Não sei, Tenente. Mas acho que estão por perto. O senhor quer olhar aqui, por seu favor?

[O TENENTE chega à janela e espia pela seteira.]

— Repare ali... à sua mão direita. Aquele não é o soldado Cleto? E o que está junto dele é o 22, sem engano nenhum. E o Antônio Amador, está vendo?... Talvez o senhor estranhe, porque eles jogaram fora os bonés... Veja, o Antônio Amador até botou na cabeça um chapéu de romeiro. E repare bem que ele está mesmo com o Mauser apontado para cá...

[O TENENTE abandona de brusco a janela, corre para o armário, abre-o com uma chave que traz numa argola, no bolso, e começa a retirar armamento de lá, febrilmente, jogando-o sobre a mesa. Dois rifles, um revólver, uma garrucha antiga, caixas de balas, latas de pólvora e chumbo, espoletas. Quando ele está ocupado com isso, a BEATA chega à porta do cubículo, que ninguém fechou.]

[Entra a BEATA.]

BEATA.- Tenente!

TENENTE (*vira-se rápido*).- Já se esqueceu do meu nome, hem? Esta noite você me chamava de João.

BEATA.- Sim, João, é melhor lhe chamar de João. Ninguem batizou você por Tenente. A água benta do batismo só conhece o João.

TENENTE.- A água benta do batismo... Já parou de rogar pragas?

BEATA.- João, minha palavra é de paz. Escute o que lhe digo, antes que seja tarde. Não se atravesse no meu caminho. O que Deus quer tem muita força.

[Durante o diálogo, o TENENTE se ocupa, [illegible] bril, em carregar as armas, inclusive a gar[illegible] cha, com carga de pólvora, pela boca. O CABO LUCAS mantém vigia na seteira da janela.]

TENENTE.- Deus ou o diabo?

[Olha-a.]

— Se eu chamasse um padre para lhe fazer exorcismo, esta sala ficava fervilhando de demônios, feito morcegos. Vá para o seu quarto, que é melhor.

BEATA.- João...

TENENTE.- Cale a boca! Não ameace, que eu não tenho medo! E não finja mais, que eu já abri os olhos! Também não me rogue, que eu não tenho pena!

CABO (*excitado, da janela*).- Tenente, eles estão trazendo uma estaca!

[Quase gritando.]

— Vão bater com a estaca pra arrombar a porta!

[O TENENTE levanta-se, vai à janela, olha para fora um momento, retorna à mesa e volta a lidar com as armas. A BEATA se ajoelha junto à porta do cubículo e põe-se a rezar, com a cabeça afundada no peito. O CABO olha para ela, depois fita o TENENTE, hesitante, mas acaba tomando uma resolução e aproxima-se dele.]

CABO.- Seu Tenente, desculpe...

TENENTE (*levanta a cabeça*).- Que é?

CABO.- Eu sei que o meu direito é obedecer... Mas eu sou mais velho que o senhor, e lhe quero bem. Sou homem seu — o senhor sabe! Mas tenho família e tenho fé em

Deus, Tenente! O senhor é testemunha de que eu cumpro ordens...

TENENTE (*com frieza*).- Também quer ir embora?

CABO.- Não senhor! Mas tenho medo do castigo! Não é só romeiro que está cercando a cadeia — é o povo todo da terra. E o senhor mesmo não viu? Até os seus soldados! Quer dizer que eles têm medo também — medo do sacrilégio que está havendo aqui dentro. A cidade inteira está amotinada.

TENENTE.- E o que é que você quer que eu faça?

CABO.- Tenente, eles só querem livrar a Beata.

[Suplica.]

— Tenente, pelo amor de Deus, solte a santa!

TENENTE.- Que santa? Tenho aqui uma presa, cúmplice dos revoltosos do Juazeiro.

CABO.- Tenente, quem chama a Beata de santa não sou eu só — é a voz do povo!

TENENTE.- Lugar de santo é no céu!

[Ríspido.]

— Volte pra janela, Cabo. Veja o que está havendo.

[O CABO quer falar ainda, mas não tem coragem. Cala-se, vai obedecer à ordem, quando se escuta o primeiro baque da estaca de encontro à porta. A BEATA, sempre de joelhos, cruza com força os dedos das mãos postas, curva-se ainda mais, rezando sempre.]

CABO (*correndo à janela, grita*).- É a estaca! Eu não disse? Eles vão mesmo arrombar a porta! Tenente, por alma de seu pai e de sua mãe, não faça uma coisa dessas! Se eles entram aqui...

TENENTE (*acastelando-se atrás da mesa, empunha um dos rifles. As pancadas da estaca continuam, em ritmo lento; a*

madeira da porta cede um pouco, mas a tranca de ferro resiste).- Que é que eu estou fazendo? Não pretendo atirar primeiro! Estou sendo atacado — e não ataco. Sou polícia, não sou assassino. Mas quem entrar aqui, morre!

CABO.- Tenente, mas se o senhor quisesse...

TENENTE.- Chega, Cabo! Pegue a sua arma!

[O CABO hesita um instante, depois apanha o fuzil encostado à parede.]

— Olhe a munição!

[Oferece alguns pentes de balas, que o CABO vem apanhar.]

— Tome posição! Quero ver se arrombam a porta! O primeiro que entrar — fogo!

[Ficam os três imóveis; o TENENTE está de pé por trás da mesa, com o revólver na mão. As pancadas da estaca se sucedem — quatro, cinco, seis vezes. À sétima, a tranca ainda agüenta. De súbito, a BEATA se levanta, corre à porta, e forceja por levantar a tranca.]

BEATA (*gritando*).- Mais força! Mais força! Eu ajudo!

TENENTE (*salta de onde está, com uma das mãos agarra a* BEATA, *com a outra lhe encosta o revólver à cabeça, e grita para fora*).- Se arrombarem a porta a Beata morre!

[As pancadas cessam.]

BEATA (*grita para fora*).- Me acudam!

[A pancada ressoa de novo.]

TENENTE (*grita para fora*).- Querem que ela morra? Batam outra vez, que eu atiro!

[Cessam as batidas. A BEATA, tentando desvencilhar-se, luta com o TENENTE, sem se importar com a ameaça do revólver. O TENENTE, cujo braço a luta desviara, consegue apontar novamente a arma, e exclama.]

— Eu atiro!

[Mas, em vez de atirar, rodeia a BEATA com os braços, agarra-se com ela, num abraço desesperado.]

— Maria, meu Deus, Maria!

[A BEATA continua lutando; o TENENTE, porém, abraça-a com mais força, apertando o rosto contra o pescoço dela.]

CABO (*assiste a tudo transido, mas, ao ver o* TENENTE *abraçar a* BEATA, *larga o fuzil e, saltando sobre o outro, segura-lhe o braço*).- Tenente, pelas chagas de Cristo! Se lembre que é uma santa, uma santa!

[O TENENTE não o escuta, e o CABO procura tirar a mulher dos seus braços. A BEATA aproveita o auxílio, livra-se. Enquanto isso, a estaca volta a bater, em pancadas lentas, cavas, regulares. Lutando com o CABO, o TENENTE rola pelo chão, mas não soltou ainda a arma. Em certo momento, está de frente para a BEATA, aponta para ela. O CABO, porém, consegue arrancar-lhe o revólver. O TENENTE luta, rolam de novo, o CABO fica sobre ele. Está de costas para o público, ajoelhado sobre o outro, que caiu em decúbito dorsal. Por fim, o CABO retira a faca que traz à própria cintura, ergue a mão para o ar, e por duas vezes fere o TENENTE. Durante a luta, a BEATA lentamente se recompõe, passa as mãos pelo cabelo e pelo vestido. As pancadas da estaca cessam; parece que lá fora os atacantes pressentiram a peleja e aguardam o resultado. Súbito, como se cansasse de esperar, a estaca bate outra vez. A BEATA como que desperta à pancada, dá um passo, quase tropeça com os dois corpos — o TENENTE morto, no chão, o CABO de joelhos, chorando sobre ele. Alcança a porta, segura a tranca, grita.]

BEATA.- Esperem! Eu vou abrir!

[As pancadas cessam. Penosamente, a mulher consegue levantar a pesada tranca, sobre a porta empenada, da qual já saltaram estilhas. Com as mãos ambas escancara as duas folhas, e ouve-se uma exclamação de triunfo do povaréu, lá fora. E logo a voz da BEATA se ergue no ar, muito clara.]

— Glória a Deus!

PANO

madeira da porta cede um pouco, mas a tranca de ferro resiste).- Que é que eu estou fazendo? Não pretendo atirar primeiro! Estou sendo atacado — e não ataco. Sou polícia, não sou assassino. Mas quem entrar aqui, morre!

CABO.- Tenente, mas se o senhor quisesse...

TENENTE.- Chega, Cabo! Pegue a sua arma!

[O CABO hesita um instante, depois apanha o fuzil encostado à parede.]

— Olhe a munição!

[Oferece alguns pentes de balas, que o CABO vem apanhar.]

— Tome posição! Quero ver se arrombam a porta! O primeiro que entrar — fogo!

[Ficam os três imóveis; o TENENTE está de pé por trás da mesa, com o revólver na mão. As pancadas da estaca se sucedem — quatro, cinco, seis vezes. À sétima, a tranca ainda agüenta. De súbito, a BEATA se levanta, corre à porta, e forceja por levantar a tranca.]

BEATA (*gritando*).- Mais força! Mais força! Eu ajudo!

TENENTE (*salta de onde está, com uma das mãos agarra a* BEATA, *com a outra lhe encosta o revólver à cabeça, e grita para fora*).- Se arrombarem a porta a Beata morre!

[As pancadas cessam.]

BEATA (*grita para fora*).- Me acudam!

[A pancada ressoa de novo.]

TENENTE (*grita para fora*).- Querem que ela morra? Batam outra vez, que eu atiro!

[Cessam as batidas. A BEATA, tentando desvencilhar-se, luta com o TENENTE, sem se importar com a ameaça do revólver. O TENENTE, cujo braço a luta desviara, consegue apontar novamente a arma, e exclama.]

— Eu atiro!

[Mas, em vez de atirar, rodeia a BEATA com os braços, agarra-se com ela, num abraço desesperado.]

— Maria, meu Deus, Maria!

[A BEATA continua lutando; o TENENTE, porém, abraça-a com mais força, apertando o rosto contra o pescoço dela.]

CABO (*assiste a tudo transido, mas, ao ver o* TENENTE *abraçar a* BEATA, *larga o fuzil e, saltando sobre o outro, segura-lhe o braço*).- Tenente, pelas chagas de Cristo! Se lembre que é uma santa, uma santa!

[O TENENTE não o escuta, e o CABO procura tirar a mulher dos seus braços. A BEATA aproveita o auxílio, livra-se. Enquanto isso, a estaca volta a bater, em pancadas lentas, cavas, regulares. Lutando com o CABO, o TENENTE rola pelo chão, mas não soltou ainda a arma. Em certo momento, está de frente para a BEATA, aponta para ela. O CABO, porém, consegue arrancar-lhe o revólver. O TENENTE luta, rolam de novo, o CABO fica sobre ele. Está de costas para o público, ajoelhado sobre o outro, que caiu em decúbito dorsal. Por fim, o CABO retira a faca que traz à própria cintura, ergue a mão para o ar, e por duas vezes fere o TENENTE. Durante a luta, a BEATA lentamente se recompõe, passa as mãos pelo cabelo e pelo vestido. As pancadas da estaca cessam; parece que lá fora os atacantes pressentiram a peleja e aguardam o resultado. Súbito, como se cansasse de esperar, a estaca bate outra vez. A BEATA como que desperta à pancada, dá um passo, quase tropeça com os dois corpos — o TENENTE morto, no chão, o CABO de joelhos, chorando sobre ele. Alcança a porta, segura a tranca, grita.]

BEATA.- Esperem! Eu vou abrir!

[As pancadas cessam. Penosamente, a mulher consegue levantar a pesada tranca, sobre a porta empenada, da qual já saltaram estilhas. Com as mãos ambas escancara as duas folhas, e ouve-se uma exclamação de triunfo do povaréu, lá fora. E logo a voz da BEATA se ergue no ar, muito clara.]

— Glória a Deus!

PANO