

LOURDES KAMINSKI ALVES

**REPERCUSSÕES DO TRÁGICO E DO SOCIAL NO TEATRO DE DIAS GOMES -
Leitura Comparativa Entre *Antígona* de Sófocles; *O Pagador de Promessas*, *O Santo Inquérito* e *As Primícias* de Dias Gomes**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP, para a obtenção do título de Doutor (a) em Letras, área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientadora: Prof. Dra. Maria Lúcia Pinheiro Sampaio

ASSIS/SP
2003

DEDICATÓRIA

- À minha filha Tânia C. Kaminski A. Assini: lua e sol de minha vida.
- À minha mãe Angela, um anjo chamado Lúcia: pilar das horas cinzentas e azuis.
- Aos meus irmãos e esposas, obrigada pela força e pelas muitas vezes que precisaram intervir, dando-me o suporte necessário para que eu pudesse dedicar-me aos estudos.
- Ao meu pai José Raupp Alves – *In memórian*: nosso norte e nossa estrela.
- Ao Dr. Celson Ribeiro, par indispensável para o diálogo sobre minhas leituras e cúmplice das horas noturnas diante dos livros e diante de mim mesma.

AGRADECIMENTOS

Com a ênfase merecida, agradeço à professora Maria Lúcia Pinheiro Sampaio cuja competência, cordialidade e seriedade nas orientações me indicaram os instigantes caminhos pelos estudos do teatro, da literatura comparada e da crítica literária.

Aos professores do curso de Pós-Graduação em Letras da UNESP, campus de Assis, em especial às professoras Cleide Antônia Rapucci e Heloísa Costa Milton pela leitura cuidadosa e observações que muito contribuíram para a versão final desta tese.

Aos funcionários da secretaria de Pós-Graduação, e bibliotecários da UNESP pela atenção dispensada.

Aos membros do colegiado de Letras Português/Inglês da UNIOESTE, em especial às professoras Aparecida Feola Sella e Rosana Becker Quirino, competentes colegas a quem agradeço a assistência prestada.

Aos meus alunos, razão fundamental da reflexão, e da pesquisa articulada ao ensino.

A todos que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a conclusão deste trabalho, o meu reconhecimento e apreço.

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo comparativo entre *Antígona* (442 a.C.) de Sófocles e as peças *O Pagador de Promessas* (1960), *O Santo Inquérito* (1966) e *As Primícias* (1977), do dramaturgo contemporâneo Dias Gomes, a fim de observar a presença e a transformação do gênero trágico no teatro contemporâneo. As peças, observadas pelo perfil das personagens protagonistas, podem ser lidas a partir de uma tipologia do herói trágico, na medida em que apresentam uma forte tonalidade trágica na construção das personagens e na sua estrutura interna travando um diálogo intertextual com a tragédia antiga.

A literatura comparada é a teoria que estabeleceu o caminho inspirador deste trabalho e, dado o seu caráter dialógico, determinou as partes e seqüências do mesmo. Sob o enfoque da literatura comparada observa-se que a dramaturgia de Dias Gomes, especialmente as peças aqui analisadas, apresentam traços de construção da personagem trágica que ora se aproximam, ora se distanciam de *Antígona* de Sófocles.

A presente tese está estruturada em cinco capítulos: a primeira parte apresenta a fundamentação teórica, partindo de uma exposição panorâmica sobre a literatura comparada, método comparativo, histórico e evolução da concepção do método e da disciplina; material que subsidiará a análise das peças que constituem o objeto de estudo aqui apresentado.

Na seqüência, a segunda parte faz um estudo sobre a sociedade grega e o teatro trágico, na tentativa de se compreender o processo criativo, as relações temáticas, a estrutura do gênero e a formação do herói trágico, para então, na terceira parte, apresentar um estudo contextualizador sobre Sófocles e a tragédia *Antígona*. A interpretação de *Antígona* foi feita a partir dos significados que caracterizam a dimensão trágica; a presença de uma contradição inconciliável, a dignidade da queda, a solidão do herói trágico, consciência do sofrimento e sua relação com os deuses e o dever moral. Também foram analisados os significados embutidos na estrutura interna em que se inscreve o *mythos* trágico de acordo com a exposição aristotélica e que servem de base para o estudo comparativo das peças de Dias Gomes.

A quarta parte trata sobre o contexto social e histórico de produção do teatro de Dias Gomes, a fim de se perceber as possíveis soluções desenvolvidas pela dramaturgia contemporânea, contextualizando o teatro do dramaturgo brasileiro, temas e representações.

A quinta parte finaliza a tese com a apresentação de um estudo comparativo, sob o viés da intertextualidade, entre *Antígona* (442 a. C.) de Sófocles no que diz respeito ao perfil da personagem trágica e à estrutura do teatro grego e, igualmente, estrutura do drama contemporâneo e as personagens protagonistas das peças *O Pagador de Promessas* (1960), *O Santo Inquérito* (1966) e *As Primícias* (1977) de Dias Gomes.

As peças de Dias Gomes foram analisadas e discutidas na correspondência com *Antígona* de Sófocles nos aspectos que caracterizam o perfil trágico das mesmas; observando as similaridades, sem perder os aspectos que lhes são peculiares. Na medida em que transparecem e dialogam em sua obra traços da tragédia grega, que são relidos à luz de um novo tempo ficcional, Dias Gomes confere ao teatro contemporâneo contribuição fundamental. O grau de intertextualidade entre as peças e afinidades tipológicas estruturais entre o herói da tragédia antiga e as personagens trágicas no drama contemporâneo expressa o nível de elaboração do trabalho criador do dramaturgo brasileiro.

PALAVRAS-CHAVES: herói trágico, tragédia, drama contemporâneo, estudo comparativo.

ABSTRACT

This is a comparative study between Sophocles' *Antigone* (442 B.C.) and the plays *O Pagador de Promessas* (1960), *O Santo Inquérito* (1966) and *As Primícias* (1977) by the contemporary playwright Dias Gomes in order to look at the presence and the transformation of the tragic genre in the contemporary theater. The plays, taking into account the profile of the protagonists, can be read from a tragic hero typology, since they present a strong tragic tone in the construction of the characters and in their internal structure, establishing an intertextual dialogue with the ancient tragedy.

Comparative Literature is the theory that indicated the inspiring path of this work and, given its dialogic essence, determined its parts and sequence. From a comparative stance, Dias Gomes's dramatic craft, particularly the plays analyzed here, presents traces of the construction of the tragic character, which at times resemble and at times differ from Sophocles' *Antigone*.

This dissertation is structured in five chapters: the first part presents the theoretical foundation, starting with an overview of Comparative Literature, the comparative method, history and development of the method and the discipline, all of which will give support to the analysis of the plays focused here.

The second part is a study of the Greek society and the tragic theater, in an attempt to understand the creative process, the thematic relations, the structure of the genre and the formation of the tragic hero so as to present, in the third part, a contextualizing study about Sophocles and the tragedy *Antigone*. *Antigone* was interpreted based on the meanings that characterize the tragic dimension, the presence of an irreconcilable contradiction, the dignity of the fall, the solitude of the tragic hero, the awareness of the suffering and of his relationship with the gods and the moral duty. The

meanings embedded in the internal structure were also analyzed, which the tragic *mythos* is part of, according to Aristotle's explanation, serving as the basis for the comparative study of the plays by Dias Gomes

The fourth part deals with the modern theater and the Brazilian society in an attempt to address the possible solutions found by contemporary playwrights, thus contextualizing Dias Gomes's works, themes and representations.

The fifth and final part brings in a comparative study, from the angle of intertextuality, between Sophocles' *Antigone* (442 B.C.), as far as the tragic character profile and the Greek theater structure are concerned and, likewise, the structure of contemporary drama and the protagonists in the plays *O Pagador de Promessas* (1960), *O Santo Inquérito* (1966) e *As Primícias* (1977) by Dias Gomes.

The plays by Dias Gomes were analyzed and discussed in correspondence with Sophocles' *Antigone* in the aspects that characterize their tragic profile, looking at the similarities, without losing sight of the peculiar aspects of each one. Dias Gomes makes a fundamental contribution to the contemporary theater as traces from the Greek tragedy, which are reread in the light of a new fictional time, come through and establish a dialogue in his work. The degree of intertextuality between the plays and the affinities in typological structure between the hero in the ancient tragedy and the tragic characters in contemporary drama expresses how elaborate the Brazilian playwright's work is.

KEY WORDS: tragic hero, tragedy, contemporary drama, comparative study.

As Estações Humanas

Quatro estações se sucedem no decurso do ano;
quatro estações têm o homem na vida;
tem ele sua Primavera ardente, quando a fantasia
absorve toda a beleza com facilidade;
tem seu Verão, quando voluptuosamente
rumina os doces pensamentos juvenis da Primavera
e, assim, sonhando alto, aproxima-se do céu;
grutas quietas têm a alma em seu Outono,
quando as asas ele fecha, satisfeito em contemplar
as brumas, indolente, deixando as coisas belas
passarem imperturbadas como um riacho veloz.
Tem também seu Inverno, desfigurado e pálido,
sem o qual se veria privado de sua natureza mortal.

John Keats (1795-1821)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
 CAPÍTULO I.....	 23
LITERATURA COMPARADA: REVISITAÇÃO.....	23
1.1 Texto: diálogo e ambivalência	40
1.2 Pressupostos teóricos da intertextualidade	43
 CAPÍTULO II.....	 56
A SOCIEDADE GREGA E O TEATRO TRÁGICO.....	56
2.1 A origem da tragédia.....	63
2.2 A estrutura da tragédia.....	76
2.3 Elementos essenciais da tragédia	83
2.4 A representação do <i>mythos</i> e o perfil do herói trágico	92
 CAPÍTULO III.....	 102
ANTÍGONA: O MUNDO MÍTICO E O NOVO IDEÁRIO DA PÓLIS GREGA.....	104
3.1 Sófocles e as novas aspirações intelectuais e sociais de seu tempo.....	105
3.2 <i>A tragédia Antígona</i>	106
3.2.1 A heroína e as relações opostas.....	109
3.2.2 A tragédia antiga e a solidão do herói	115
3.2.3 O herói, os deuses e o dever moral.....	119

CAPÍTULO IV.....	133
O CONTEXTO SOCIAL E HISTÓRICO DE PRODUÇÃO DO TEATRO DE DIAS GOMES.....	130
4.1 A dramaturgia de Dias Gomes: temas e representações	136
CAPÍTULO V	151
LEITURA COMPARATIVA: O TEATRO DE SÓFOCLES E O TEATRO DE DIAS GOMES.....	150
5.1 <i>O Pagador de Promessas</i>.....	159
5.1.1 A personagem e a inquietação moral e ética.....	167
5.1.2 A luta solitária do herói e a catarse possível para o teatro contemporâneo.....	172
5.1.3 A presença do sagrado e do profano em <i>O Pagador de Promessas</i>	177
5.2 <i>O Santo Inquérito</i>.....	180
5.2.1 A heroína e as relações opositivas.....	190
5.2.2 A solidão e a incomunicabilidade da heroína.....	193
5.2.3 O tribunal da inquisição como metáfora da ditadura militar no país: intertextos.....	198
5.3 <i>As Primícias</i>	202
5.3.1 A personagem e o sentido alegórico	219
5.3.2 Símbolos-força e a linguagem dramática	221
5.4 O conjunto das peças de Dias Gomes e a variável trágica.....	231
CONCLUSÃO	240
BIBLIOGRAFIA.....	248

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende fazer um estudo comparativo entre *Antígona* (442 a.C.) de Sófocles e as peças *O Pagador de Promessas* (1960), *O Santo Inquérito* (1966) e *As Primícias* (1977), do dramaturgo contemporâneo Dias Gomes, a fim de observar a presença e a transformação do gênero trágico no teatro contemporâneo, como também compreender, sobre quais limites as peças estudadas interagem com aspectos da natureza humana e da realidade social ou reafirmam o pensamento e a vida mágico-míticos.

Estudar as manifestações do trágico no teatro contemporâneo exige, necessariamente, que se faça de antemão um estudo sobre o teatro grego, a fim de que se compreenda o sentido da tragédia grega e suas possíveis repercussões no drama contemporâneo.

A tragédia atingiu seu máximo esplendor na Grécia. Os gregos apresentaram os marcos que determinaram a evolução da tragédia, pois os próprios temas do drama trágico contemporâneo continuam sendo, freqüentemente, os velhos mitos do drama ático. Apesar disso, há uma evolução ou alteração do fenômeno trágico, uma mudança de seu sentido profundo. Ao estudar os antigos pode-se tentar compreender

a essência da tragédia; a comparação com os gregos permite aquilatar o sentido da evolução do trágico através do teatro do ocidente e medir o que permanece constante e o diferente desse constante. Aristóteles¹ escreve como a tragédia se estrutura, quais são suas partes constituintes e qual é o lugar dessas partes, todavia, em relação ao problema central - a elucidação da essência do fenômeno trágico - Aristóteles silencia.

As teorias ou interpretações sobre a tragédia encontram-se nos filósofos e nos estetas modernos e contemporâneos. A bibliografia é tão vasta quanto confusa e as interpretações são as mais diversas.

A principal dificuldade que oferece a compreensão da tragédia não está nesse processo de dissolução e divergências entre as teorias que pretendem interpretá-la, ela advém da resistência que envolve o próprio fenômeno trágico. Trata-se de algo que não se submete integralmente a teorias. A tragédia apresenta uma situação humana limite, que habita regiões impossíveis de serem codificadas. As interpretações permanecem aquém do trágico, e lutam com uma realidade que não pode ser reduzida a conceitos. Respeitada essa necessidade, pode-se, entretanto, tentar uma aproximação do problema e de um modo fragmentário e despretensioso, compreender certas dimensões do trágico, sem qualquer intenção de desenvolver uma teoria sobre a tragédia.

É importante salientar alguns aspectos que permitam entender a vigência ou a situação do fenômeno trágico na literatura dramática contemporânea, contudo, sem a pretensão de desenvolver uma teoria sobre a tragédia, interessa aqui salientar alguns aspectos que permitam entender a vigência ou a situação do fenômeno trágico na literatura dramática contemporânea.

¹ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho, 1984, p. 248.

Este estudo deverá apontar na dramaturgia de Dias Gomes quais os traços de construção da personagem trágica que se aproximam, assemelham-se, ou se distanciam de *Antígona* de Sófocles. Ao mesmo tempo em que estudará a personagem e seu *ethos* cultural, deverá observar se o discurso ficcional de Dias Gomes retrata uma prática social universal ou particular.

Ao final desta pesquisa, espera-se ter um mapeamento, no plano da estrutura interna das obras e no plano de construção das personagens, que possa revelar o projeto estético e ideológico do autor referente ao *corpus* objeto deste trabalho.

As peças de teatro serão analisadas enquanto literatura, o que não implica num desmerecimento das encenações. Enfocar-se-á, sobretudo, a arte da palavra dramática enquanto preservação e, ao mesmo tempo, revelação dos dizeres e fazer do homem imaginário com fundamento na prática social. O enfoque literário apenas coloca em segundo plano o aspecto cênico. As linguagens das encenações serão objeto de interpretação na medida em que constem nos textos em forma de rubricas.

Aqui, interessa sobremaneira sondar e revelar os sentidos de significação da personagem e da estrutura dramática de Dias Gomes que se aproximam ou se distanciam da personagem e da estrutura da tragédia de Sófocles, tomando como ponto de referência intertextual a tragédia *Antígona* (442 a. C).

Para um estudo sobre o trágico, além das obras teóricas, realizou-se a leitura completa das tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides; primeiro com o objetivo do prazer e do conhecimento das tragédias e depois para uma leitura contrastiva que pudesse apontar no conjunto dos textos trágicos gregos as características do gênero e

possíveis transformações, apesar de já, nesse momento, haver escolhido *Antígona* de Sófocles por entender que a mesma apresenta pontos de contato com as peças trágicas de Dias Gomes, no que se refere às antinomias presentes e no perfil ético e moral da heroína.

Após a leitura das traduções de *Antígona* de Haroldo de Campos, Donald Schüler, Guilherme de Almeida, Pereira M. H. da Rocha, conforme consta na bibliografia final desta tese, optou-se pela tradução direta do grego do professor Mário da Gama Kury que preserva a versificação original e apresenta um trabalho de notas e introdução altamente elucidativo para uma leitura esclarecedora sobre o texto, já que pelo menos por enquanto não nos é possível a leitura em grego.

Para o estudo sobre as peças de Dias Gomes, realizou-se leitura completa das peças de teatro e grande parte das novelas. No trabalho de leitura e de análise dos textos procurou-se desenvolver tanto a postura do estudioso como a do crítico diante do fenômeno literário, respeitadas as limitações da construção do conhecimento que por ora nos são impostas.

O estudo sobre os procedimentos estilísticos na dramaturgia de Dias Gomes justifica-se pelo reduzido número de trabalhos sobre a obra do autor, além, da qualidade literária de seus textos contemplada na criação de personagens que ficaram marcados na história do teatro contemporâneo brasileiro, na seleção de temas reveladores de problemáticas humanas universais, na transposição realista da linguagem das várias classes e grupos sociais, na pesquisa e na renovação do gênero.

Aspectos esses iniciados pelo teatro moderno e seguidos pela produção contemporânea, no entanto, as peças de Dias Gomes são quase desconhecidas no

meio acadêmico, apesar da importância que o mesmo ocupa no cenário da dramaturgia contemporânea, residindo aí, a contribuição maior que este trabalho poderá trazer.

A peça mais conhecida de Dias Gomes é *O Pagador de Promessas* (1960), que recebeu importantes prêmios: Prêmio Nacional de Teatro, 1960 (INL); Prêmio Governador do Estado (1960) (São Paulo); Prêmio Melhor Peça Brasileira, 1960 (A.P.C.T.), entre outros. Foi também laureado no III Festival Internacional de Teatro, em Kalsz na Polônia. Em versão cinematográfica recebeu o prêmio “Palma de Ouro”, do Festival de Cannes em 1962; 1º Prêmio do Festival São Francisco (EUA) bem como outras importantes premiações.

Em versão para TV recebeu o Prêmio Fipa de Prata, em Cannes, 1988. O texto traz à tona a trágica e obstinada luta contra um poder opressivo e as contradições, entre a liberdade formal e a exploração do homem. Apresenta um herói indefeso, numa situação em que entram em cena jogos de interesses alheios aos do protagonista, para indiciar a fragilidade do homem num mundo marcado por antinomias e governado por forças que lhe são superiores.

Outras peças também ricas pela densidade tanto do texto quanto da ação dramática e igualmente merecedoras de reconhecimento da originalidade do autor são: *O Santo Inquérito* (1966) e *As Primícias* (1977). *O Santo Inquérito* parece completar um ciclo, retornando ao tema de *O Pagador de Promessas* como a tragédia da incomunicabilidade humana.

Em *As Primícias*, a heroína é colocada à altura da dimensão humana de Zé-do-Burro, numa situação de conflito bastante semelhante, principalmente no aspecto que se refere à pureza e à dificuldade de ser compreendida. Trata-se de uma peça ímpar

no conjunto da produção do dramaturgo, e pouco conhecida, cujos significados transpõem fronteiras de época e lugar, pelo alcance simbólico da alegoria que a obra apresenta. A protagonista de *As Primícias*, aproxima-se das protagonistas das outras duas peças na medida em que carrega, tal como elas, uma vontade obstinada de lutar contra a opressão e o silenciamento dos valores nos quais acredita. Nestas peças enfatiza-se a tematização da figura do indivíduo que se destaca da massa para tornar-se, afinal, um indivíduo propriamente dito.

Observadas pelo perfil das personagens protagonistas, as peças podem ser lidas a partir de uma tipologia do herói trágico. *O Pagador de Promessas*, *O Santo Inquérito* e *As Primícias* apresentam uma forte coloração trágica na construção das personagens e na sua estrutura interna travando um diálogo intertextual com a tragédia antiga.

Na medida em que transparecem e dialogam em sua obra traços da tragédia grega, que são relidos à luz de um novo tempo ficcional, Dias Gomes confere ao teatro contemporâneo contribuição fundamental, trazendo novas fontes à tradição teatral contemporânea. A originalidade desta tese reside na exploração desses aspectos nas peças que aqui constituem objeto de análise.

Talvez pareça uma demasia ou, pelo menos, uma licença considerar algumas peças de Dias Gomes como trágicas, no sentido mais assente na tradição teatral do Ocidente. Parte de seu teatro, no entanto, certamente guarda características trágicas reconhecíveis com facilidade, como um ar de inexorabilidade no destino de certas personagens; mas parece não se ter ainda uma discussão suficiente sobre o mesmo aspecto trágico para um determinado período de produção do autor.

O estudo dessas peças deve refletir o sentido de uma forma teatral capaz de projetar as preocupações sociais do autor e seu processo de criação, para além da simples verificação de “como é feita a obra”, conduzindo para a interpretação de como essas peças absorvem a história e a representam, não como uma unidade, mas como um jogo de confrontações, que podem ser observadas no plano da linguagem escrita, convergindo para os aspectos literários do texto dramático.

A forma de estudo das peças aqui arroladas para análise far-se-á pelos pressupostos da teoria da intertextualidade ancorada na literatura comparada, tomando a aceção de Julia Kristeva, para quem o processo de escrita é visto como resultante também do processo de “leitura de um *corpus* literário anterior”.² O texto assim é visto como absorção e réplica de outro(s) texto(s), como um processo de reescrita. A compreensão do texto literário nessa perspectiva conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre textos, orientando para as interpretações dos motivos que geraram essas relações, no sentido de examinar e caracterizar os procedimentos efetuados.

A intertextualidade, conceito-chave, concebido a partir das reflexões e proposições de Bakhtin, é introduzido por J. Kristeva como um “método transformacional” diferente. Conforme J. Kristeva as diversas seqüências de uma estrutura textual são transformações provindas de outros textos e contextos .

Nessa aceção, a estrutura literária está situada no conjunto social considerado conjunto textual.

² KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 238.

A intertextualidade é então, para J. Kristeva a “interação textual” que se produz no interior de um único texto, indicadora da maneira como um texto “lê a história e nela se insere” e dá a característica maior de uma estrutura textual. Na acepção de J. Kristeva o significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem observados no enunciado poético outros discursos. Há então, em torno do enunciado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos podem ser absorvidos pelo texto poético concreto. Esse espaço textual J. Kristeva denomina de intertextual.

Na visão intertextual os enunciados que se apresentam numa nova estrutura mudam de significação para constituir um conjunto ambivalente que, unindo-se a outros textos de época, formam a unidade discursiva de um determinado período histórico.

Nesse sentido, parece ser a literatura comparada, um dos caminhos para respostas a perguntas como: qual a relação que os gêneros literários estabelecem com a sociedade? Qual é o processo estilístico empregado pelo autor na releitura de textos e qual sentido lhes atribui com esse deslocamento? Como uma obra se coloca no interior de uma tipologia textual? É certo, que dados aos objetivos colocados para esta tese, não se pretende responder a todas essas perguntas, nem se tem a pretensão de esgotar o assunto.

Os estudos sobre literatura comparada, em grande maioria, apontam para a relevância de se considerar o momento de criação da obra ou obras estudadas. Croce³ observa que a literatura comparada deve dar importância aos elementos

³ CROCE, Benedetto. “A literatura comparada”. Trad. Sonia Baleotti. In: COUTINHO, F. E. & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 60-64.

sociais e psicológicos individuais, elementos importantes para melhor compreensão de uma obra literária e da criação artística.

Somando-se ao argumento de Croce, Etiemble observa que não se deve estudar somente as relações entre as diferentes literaturas da época moderna e contemporânea, mas, no seu conjunto, “a história dessas relações, devendo voltar ao passado mais antigo”.⁴ De modo que um estudo que toma por base a literatura comparada deve ser capaz de fornecer uma explicação completa da obra literária, investigada em todas as suas relações, posta no campo da história universal e vista em todas as conexões e preparações que a esclarecem.

Em diálogo com as abordagens teóricas sobre literatura comparada e intertextualidade, pretende-se desenvolver uma leitura contrastiva entre *Antígona* de Sófocles e o teatro de Dias Gomes, a fim de se perceber os processos estilísticos que resultam numa aproximação ou distanciamento do herói trágico sob o discurso da dramaturgia contemporânea.

Acredita-se que para conhecer a essência de um gênero é fundamental uma compreensão histórica sobre seu momento de produção, além de constituir-se como exigência para uma exposição a partir de um estudo comparativo. Nessa perspectiva, um estudo relativo às origens e ao sentido do drama trágico grego torna-se coerente e significativo, ainda que tal assunto já tenha merecido um grande número de pesquisas.

Para tanto, este trabalho se estrutura da seguinte forma: o primeiro capítulo apresenta um panorama sobre a literatura comparada, método comparativo, histórico

⁴ ETIEMBLE, R. *Comparaison n'est pas raison*. Paris: Gallimard, 1963, p. 9-23. Todas as citações cuja fonte é em língua estrangeira foram por mim traduzidas.

e evolução da concepção do método e da disciplina, além das contribuições que a teoria da intertextualidade trouxe para os comparatistas.

Na seqüência, há um breve estudo sobre a sociedade grega e o teatro trágico, na tentativa de se compreender o processo criativo, as relações temáticas, a estrutura do gênero e a formação do herói trágico. O terceiro capítulo apresenta um estudo contextualizador sobre Sófocles e a tragédia *Antígona*. A interpretação da peça será feita a partir dos significados que caracterizam a dimensão trágica; a presença de uma contradição inconciliável, a dignidade da queda, a solidão do herói trágico, consciência do sofrimento e suas relações com os deuses e o dever moral. Também serão analisados os significados embutidos na estrutura interna em que se inscreve o *mythos* (fábula) trágico de acordo com a exposição aristotélica.

Os segundo e terceiro capítulos servem de base sobre os quais será realizado o estudo comparativo do autor brasileiro Dias Gomes. O quarto capítulo trata sobre o contexto histórico de produção do dramaturgo, a fim de se perceber as possíveis soluções desenvolvidas pela dramaturgia contemporânea, observando o teatro de Dias Gomes, temas e representações. Os textos escritos pelo dramaturgo de 1937, data de início de seu primeiro texto, *A Comédia dos Moralistas*, até 1960 apresentam uma linguagem pautada na ironia satírica, e no gênero cômico. No entanto, a partir dessa data o autor experimentou esteticamente o modelo do drama trágico. A primeira expressão do trágico no conjunto de suas obras surge com *O Pagador de Promessas*. Feita a experiência com sucesso o autor empenha-se na escritura de *O Santo Inquirido* e de *As Primícias*, e na continuidade de suas produção artística mantém-se na escritura de sátiras que revelam o estado de espírito do país e a alma humana.

Por fim, o quinto capítulo apresenta um estudo comparativo, sob o viés da intertextualidade, entre *Antígona* (442 a. C.) de Sófocles no que diz respeito ao perfil da personagem trágica, à estrutura do teatro grego e, igualmente, estrutura do drama contemporâneo, bem como as personagens protagonistas das peças *O Pagador de Promessas* (1960), *O Santo Inquérito* (1966) e *As Primícias* (1977) de Dias Gomes. As peças do dramaturgo brasileiro foram analisadas e discutidas na correspondência com *Antígona* de Sófocles nos aspectos que caracterizam o perfil trágico das mesmas observando-se as similaridades, sem perder os aspectos que lhes são peculiares.

Para referência às peças no corpo deste trabalho será empregada a respectiva abreviatura: *O Pagador de Promessas* (PP), *O Santo Inquérito* (SI) e *As Primícias* (AP) com o objetivo de evitar redundâncias e facilitar a leitura. As datas que acompanham as peças referem-se às datas de primeira apresentação cênica das mesmas.

O estudo comparativo deverá contribuir direta ou indiretamente não somente para revelar formas de relações como também para o reconhecimento da ciência e da gênese dos fenômenos literários, uma vez que não se separam procedimentos de análise temática e análise estrutural.

O grau de intertextualidade entre as peças e as afinidades tipológicas estruturais entre o herói da tragédia antiga e as personagens trágicas no drama contemporâneo podem expressar o nível de elaboração do trabalho criador do dramaturgo brasileiro.

Espera-se que um estudo dessa natureza possa somar-se aos estudos de enfoques existentes sobre o teatro, contribuindo para os estudos literários vinculados à área do teatro contemporâneo e para a formação de uma fortuna crítica sobre o autor.

CAPÍTULO I

LITERATURA COMPARADA: REVISITAÇÃO

A tradição é de significado muito mais amplo. Não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual podemos considerar quase indispensável a quem continue a ser poeta para além dos seus vinte e cinco anos. E o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. E Esse sentido histórico, que é um sentido do intemporal bem assim como do temporal (...) é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade.

(T. S. Eliot, *Ensaio de Doutrina Crítica*, 1997).

Observa-se que nos trabalhos classificados como estudos literários comparados aparecem enfoques metodológicos e conceituais bastante variados, o que concede à literatura comparada vasto campo de atuação.

A partir dessa diversidade de concepções e orientações traçar-se-á uma breve reflexão sobre os conceitos fundamentais referentes à literatura comparada, a fim de melhor compreender a metodologia que orientará esta tese. Antes, porém, faz-se necessário um recorte para que se observe como a literatura comparada foi se definindo após sua efetivação como disciplina acadêmica, até se difundir com as acepções empregadas hoje pelos estudos comparatistas.

A origem da literatura comparada remonta às literaturas grega e romana. O simples fato de existirem mais de uma literatura é o bastante para iniciar um processo de comparação. No entanto, somente a partir do século XIX, motivado pela visão cosmopolita e encontro entre os pensadores e intelectuais da época, registra-se o predomínio de um comportamento comparatista de visão empírica que vai aos poucos se aperfeiçoando. Esse período é considerado marco temporal da instituição do comparatismo como atitude intelectual mais elaborada e como disciplina no contexto acadêmico europeu.

Segundo J. Texte,⁵ primeiro crítico francês a fazer uso dos princípios, métodos e teorias da literatura comparada, a revolução política do séc. XV deu origem ao método comparativo. Conforme o crítico ela teve o objetivo de diferenciar as literaturas, configurando-lhes uma personalidade estética e concedendo-lhes consciência de unidade, o sentimento da tradição nacional, a idéia de uma produção contínua de

obras no passado e no futuro, entre as quais se pode estabelecer o eixo de uma inspiração comum.

J. Texte tem sua importância num panorama histórico sobre comparatismo, principalmente como defensor da tese do cosmopolitismo literário, orientação que respaldou por muito tempo a literatura comparada. Também foi o criador da primeira cadeira de literatura comparada em Lyon na França, no ano de 1887, inaugurando um rápido crescimento do comparatismo literário entre os franceses.

Tânia Franco Carvalhal observa que, muito embora o comparatismo tivesse sido empregado amplamente na Europa nos diversos estudos científicos e lingüísticos, “é na França que mais rapidamente a expressão ‘literatura comparada’ irá se firmar”,⁶ consolidando-se assim, e transmitindo orientações que foram adotadas inicialmente pelo comparatismo norte-americano.

Contribuição importante para os estudos comparatistas é apresentada por Benedetto Croce que, ao questionar o método e o objeto da literatura comparada em 1902, surpreende os especialistas na área voltados essencialmente para o estudo de fontes e influências. Seus estudos sobre literatura e estética apontam para perspectivas que transcendem barreiras nacionais e lingüísticas.

Segundo Croce,⁷ a literatura comparada deve seguir o desenvolvimento das idéias e das formas e a transformação de matérias idênticas ou similares nas diversas literaturas da antiguidade e dos tempos modernos e deve descobrir as influências de

⁵ TEXTE, Joseph. “Os estudos de literatura comparada no estrangeiro e na França”. Trad. Maria Luiza B. da Silva. In: COUTINHO, F. E. & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 26-43.

⁶ CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2001, p. 9.

⁷ CROCE, Benedetto. “A literatura comparada”. Trad. Sonia Baleotti. In: COUTINHO, F. E. & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 60-64.

uma literatura sobre a outra nos seus recíprocos relacionamentos, não podendo faltar o estudo do momento de criação, importante para a história literária e artística.

Além disso, a literatura comparada deve considerar os elementos sociais, psicológicos individuais de uma época.

Nessa perspectiva, a história da literatura comparada considera todos os antecedentes da obra literária; próximos e longínquos, práticos e ideais, filosóficos e literários, deixados sob a forma de palavras ou de formas plásticas e representativas. Croce propõe estudar a totalidade da obra suas relações com a história política e a história das artes.

Conforme estudos organizados por Eduardo F. Coutinho e Tânia Franco Carvalhal, Paul Van Tieghem é o primeiro a sistematizar os princípios e as modalidades de atuação comparatistas, distinguindo literatura geral de literatura comparada. Ele confere à literatura comparada o caráter de disciplina analítica, característica que se apresenta em sua *La Littérature Comparée* publicada em 1931. Paul Van Tieghem dá à literatura geral e à literatura comparada “estatuto de disciplinas históricas, traço que perdurará por muito tempo”.⁸ Como disciplina autônoma, a literatura comparada passa a ter seu objeto e método próprio. O objeto é essencialmente o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo.

⁸ COUTINHO, F. Eduardo & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 8.

Essa distinção foi criticada por René Wellek, expoente da escola⁹ norte-americana. Segundo o crítico: “as tentativas de se estabelecer fronteiras especiais entre a literatura comparada e a literatura geral, devem desaparecer porque a história literária e as pesquisas literárias têm um único objeto de estudo: a literatura”.¹⁰ O que significa para René Wellek que as literaturas comparada e geral fundem-se inevitavelmente, pois a história dos temas e das formas, das técnicas e dos gêneros constitui uma literatura internacional.

Para Guyard, “a literatura comparada é a história das relações literárias internacionais”.¹¹ Proposta defendida pelo autor na metade do século XX, na tentativa de dirimir dúvidas sobre a natureza dos estudos comparados. De acordo com tal aceção, o comparatista se encontraria nas fronteiras, lingüísticas ou nacionais, acompanhando as mudanças de temas, de idéias, ou de sentimentos entre duas ou mais literaturas, devendo seu método de trabalho adaptar-se à diversidade de suas pesquisas.

Na opinião de Guyard, o comparatista deve ter: a) uma cultura histórica suficiente para recolocar no seu contexto geral os fatos literários que ele examina; b) o comparatista é o historiador das relações literárias. Logo, deve estar a par, tanto quanto possível, das literaturas de diversos países; c) ele deve ser capaz de estudar a diferença que existe entre o original e as traduções; d) deve saber constituir a bibliografia de um assunto.

⁹ “A denominação ‘escolas’ começou a ser empregada quando René Wellek se opôs ao historicismo dominante nos estudos comparados dos mestres franceses, sugerindo uma cisão entre a suposta ‘escola’ francesa e outra norte-americana”. (Cf. CARVALHAL, T. F. 2001, p. 14).

¹⁰ WELLEK, R. “A crise da literatura comparada”. Trad. Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: COUTINHO, F. E. & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 108-119.

¹¹ GUYARD, M. *A literatura comparada*. Trad. Teresa Alegre Lisboa. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956, p. 89.

Essa abordagem lembra aos comparatistas que na literatura comparada os problemas se multiplicam à medida que se multiplicam os intermediários. A tradução, ainda que tenha qualidade garantida, é infiel e impotente para assegurar ao texto original todo o seu significado, sendo importante que o comparatista dedique uma boa parte de seus esforços à apreciação do valor das traduções.

Quanto à complexidade de tratamento dos estudos em literatura comparada René Wellek, ao reportar-se sobre as crises mundiais e a crise do comparatismo em 1958 assinala que “os estudos literários em suas formas menos violentas e silenciosas também estão divididos por conflitos metodológicos”.¹² Exposição que causa impactos significativos entre os estudiosos da área. Wellek chamava a atenção para o fato de a literatura comparada ainda não ter sido capaz de estabelecer um objeto de estudo distinto e uma metodologia específica, até aquela época.

Para R. Wellek, os estudos de literatura comparada necessitam principalmente definir seu foco e objeto de estudo, distinguindo-se do estudo da história das idéias, ou de sentimentos e conceitos religiosos e políticos que freqüentemente se apresentam como alternativas aos estudos literários. Para o autor, é importante se propor a estudar a literatura como um objeto distinto das outras atividades e produções humanas, enfrentando o problema da literariedade, questão central da estética, da natureza da arte e da literatura.

Nesse propósito de discussão sobre as abordagens metodológicas, Cláudio Guillén aponta quatro perspectivas amplas para o domínio da literatura comparada,¹³ a

¹² WELLEK, R. “A crise da literatura comparada”. Trad. Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: COUTINHO, F. E. & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.119.

¹³ GUILLÉN, C. *Teorías de la historia literaria*. Espana: Espasa-Calpe, 1989, p. 28.

seguir: a) a literatura comparada estabelece sua própria agência de investigações; b) críticos comparatistas podem concentrar-se no estudo de influências e interpretar o nascimento de obras de arte individuais, ou podem ir além disto e interpretar toda a obra de um escritor, de uma escola, de um movimento ou de uma tradição; c) o campo da literatura comparada admite cada vez mais o estudo de convenções e técnicas: especialmente de temas, *topoi*, arquétipos, mitos e imagens; d) pode-se perseguir academicamente uma organização puramente estética da totalidade da literatura.

Ainda quanto ao aspecto metodológico, Henry Remak, lembra que “um estudo de literatura comparada não tem que ser comparativo a cada página ou a cada capítulo, mas o propósito, a ênfase e a execução globais devem ser comparativos”.¹⁴ A verificação do propósito, da ênfase e da execução requer igualmente, julgamento objetivo e subjetivo, não se devendo estabelecer regras rígidas além desses critérios. Conforme Henry. Remak o comparatista não pode esquecer que a literatura é um amálgama, um complexo, e não uma série de obras individuais, podendo ser compreendida como uma filosofia das letras que representa a totalidade do fenômeno literário.

Henry Remak assevera que: “para que a literatura comparada tenha lugar nos estudos do gênero é preciso que uma literatura seja concebida como a expressão de um estado social determinado”.¹⁵

Nesse sentido, é importante que ela possua um caráter nitidamente local, ou nacional, e que a totalidade das obras que a constituem apresente um certo número de

traços comuns assegurando-lhe uma espécie de unidade moral ou estética, ou seja, é necessário, que ela constitua um gênero bem determinado no conjunto da literatura da humanidade. Somente assim pode-se dar lugar a aproximações, a comparações, ao estudo das afinidades e diferenças.

Parece se fixar aí um certo tom pejorativo que sempre acompanhou a noção de influência julgada insuficiente para explicar a gênese estética, o que importaria realmente à história literária e artística.

Outro estudioso, Gerhard Kaiser, igualmente levanta a problematização da disciplina, a partir da averiguação histórica do conceito. Segundo o autor:

Já a Roma clássica, a Renascença e o Barroco conhecem a comparação literária, mas só com o início do Iluminismo, com Vico, é que se desenvolve uma consciência histórica genuína que confere à reflexão literária comparada uma nova qualidade.¹⁶

G. Kaiser confirma que, nesse período, os pontos importantes são a investigação de influências e a análise de temas e motivos, reconhecendo que investigadores que conseguiram ver com maior seriedade foram os de orientação dialética, vendo como mais produtiva a perspectiva da compreensão da lógica de produção, na qual, condições sociais e tradições culturais atuam para produzir um objeto cultural de significado geral, individual, mas não isolado.

¹⁴ REMAK, H. Henry H. H. "Literatura comparada: definição e função". Trad. Monique Balbuena. In: COUTINHO, F. E. & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 15.

¹⁵ REMAK, H. Henry H. H. Op. cit., p.175.

¹⁶ KAISER, G. R. *Introdução à literatura comparada*. Trad. Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, p. 76.

De acordo com G. Kaiser,¹⁷ nos estudos sobre a literatura comparada, três tendências fundamentais refletem a evolução metodológica comparativa: a) um positivismo que, na preparação do material, reúne fatos que, no aspecto temático, tendem para a análise dos assuntos, das formas e das repercussões, e cujo método é redutivo; b) um formalismo que procura entender as obras como unidades estruturadas, mas que a partir desse efeito totalizador da estrutura descuida de aspectos temáticos a favor de elementos formais num sentido mais restrito, não conseguindo apresentar nenhuma hipótese convincente sobre a relação entre a estrutura literária e estruturas não literárias; c) uma corrente histórico-social que procura fazer a relação entre a história dos gêneros literários e a história social, com a ajuda de construções históricas universais.

Criticando e questionando a perspectiva hierarquizadora dos estudos de fontes e influências e propondo uma unidade de fundo da literatura como totalidade, ganham destaque as teorias de Etiemble sobre as “invariantes poéticas”.¹⁸ Seus pressupostos teóricos propõem dar conta de uma experiência ideológica universal. Restabelecer os valores clássicos significa, para Etiemble, o retorno a uma ordem permanente, universal e restauradora do espírito, cujo objetivo é chegar à unidade de fundo da literatura como totalidade. O autor critica a pretensão de uma literatura universal apenas apoiada em material norte-americano e europeu. Ele admite a legitimidade da comparação mesmo quando não houver influências, reconhecendo a validade de se estabelecer paralelismos de pensamento, independentemente de qualquer influência historicamente discernível.

¹⁷ KAISER, G. R. *Introdução à literatura comparada*. Trad. Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, p. 98.

¹⁸ ETIEMBLE, R. *Comparaison n'est pas raison*. Paris: Gallimard, 1963, p. 45.

Conforme Etiemble, a literatura comparada contemporânea deve estudar os problemas postos pela colonização e descolonização, tais como a influência de uma língua dominante sobre a expressão literária do povo colonizado, e vice-versa, o bilingüismo dos escritores em período de colonização entre outros fenômenos desta natureza.

Etiemble,¹⁹ ao abordar sobre a teoria das invariantes poéticas, afirma que as mesmas podem ser de estrutura, de motivos, de ordem léxica ou semântica. A invariante é um elemento capaz de concentrar e de definir o maior número possível de elementos literários essenciais, universalmente verificáveis. O investigador pode verificar o que é comum e chegar a uma concepção universal da literatura, da atividade literária. Etiemble, ultrapassando o método histórico rígido, abre o caminho para os estudos de literatura comparada intimamente ligados à teoria literária.

Esse crítico tem sua importância reconhecida no quadro da literatura comparada da segunda metade do século XX, pois a partir de seus estudos é conquistada uma maior universalidade, numa dimensão qualitativa e estética do texto artístico. Ao proceder a uma revisão criteriosa dos princípios até então dominantes critica o cunho extrínseco do historicismo que, ao voltar-se de tal modo para o estudo dos problemas marginais à literatura, deixa de lado os textos em si mesmos. Etiemble defende a combinação de dois métodos considerados tradicionalmente incompatíveis, o da investigação histórica e o da reflexão crítica. Essa postura combativa e inovadora, conforme Coutinho & Carvalhal,²⁰ coloca Etiemble ao lado de Wellek, como um dos expoentes da nova literatura comparada.

¹⁹ ETIEMBLE, R. *Comparaison n'est pas raison*. Paris: Gallimard, 1963, p. 46.

Entre os vários estudos e abordagens sobre o comparatismo, os autores apontam o fato de a literatura comparada ter contribuído, entre outras coisas, para a concepção do fenômeno literário como um fenômeno de cultura, para que o texto literário seja visto como uma forma especial de comunicação e, conseqüentemente, de simbolização do mundo.

Nesse sentido, não se pode dissociar literariedade, contexto cultural e social, dado que o fenômeno literário é também um processo de socialização, pela existência do público leitor, das relações entre produção literária e realidades sociais, o que conduz para a visão metodológica da estética da recepção, forte tendência entre os comparatistas da década de 1970.

O termo “recepção” relaciona-se diretamente à estética da recepção, sendo absorvido pelos comparatistas no começo da década de 1970, seguindo uma tendência da história da literatura comparada como disciplina universitária, de colocar-se em relação aos métodos críticos que ocupam espaço privilegiado dos estudos literários há aproximadamente um século.

A estética da recepção surgiu na década de 1960, num contexto marcado pelo questionamento do paradigma dominante do estruturalismo e acabou se transformando numa teoria da comunicação literária. O objeto de suas pesquisas é a história literária definida como um processo que envolve três actantes: o autor, a obra e o público. Trata-se de um processo dialético, no qual o movimento entre produção passa sempre pela comunicação literária.

²⁰ COUTINHO, E. F. & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 356.

Recepção como noção estética abrange um duplo sentido; passivo e ativo ao mesmo tempo. Define-se como um ato de face dupla que compreende, simultaneamente, o efeito produzido pela obra e maneira como esta é recebida pelo público. O destinatário pode responder a uma obra produzindo ele próprio uma outra. E assim se realiza o circuito comunicativo literário; o produtor é também um receptor quando começa a escrever. Por meio dessas diversas atividades, o sentido de uma obra está sempre se renovando como resultado do “horizonte de expectativas”.²¹

A reconstrução desses horizontes de expectativas pode dar respostas, conforme Jauss, à pergunta sobre como foi recebida pelo público uma obra literária, por que ela foi entendida numa determinada época de tal modo e, em outra, de outro. Da recepção diferente de um texto literário por leitores contemporâneos e por leitores historicamente sucessivos se depreende o potencial de sentido da obra.

Conforme estudos de S. Nitrini²² a partir das proposições dos teóricos da estética da recepção, coloca-se a possibilidade de o conceito de recepção vir a substituir os de influência e fortuna, reunindo-os numa perspectiva mais ampla.

Tal apropriação do termo não se dá de forma simples e artificial. O fenômeno da recepção encontra-se no âmago dos estudos literários comparatistas, operando com as noções de emissor e receptor, às quais se juntam as de transmissor e mediador. Paul Van Tieghem²³ já havia estabelecido a ligação entre literatura comparada e estudos de influências, propondo o termo doxologia²⁴ para os estudos

²¹ JAUSS, H. R. “A estética da recepção: colocações gerais”. In: COSTA LIMA, L. (org.). *A leitura e o leitor, textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-61.

²² NITRINI, S. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 168.

²³ VAN TIEGHEM, P. *La littérature comparée*. Paris: Armand Colin, 1951.

²⁴ O termo doxologia refere-se ao estudo do destino das obras. Termo empregado por Paul Van Tieghem para referir o estudo da repercussão de um autor em outros ou da opinião que se forma sobre eles. (Cf. CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2001, p. 86).

sobre o sucesso ou a fortuna de um escritor no estrangeiro, com o intuito de distingui-los do estudo de influência.

S. Nitrini lembra que fortuna, sucesso, fonte e influência constituem termos aplicados com frequência e sem rigor, para identificar a trajetória de um escritor, o que justifica a reiteração e explicação desses conceitos.

O conceito de fortuna pode ser entendido como conjunto dos testemunhos que manifestam as qualidades de uma obra. Inclui as noções de sucesso e influência. Sucesso refere-se a um conceito de ordem quantitativa, indica o número de edições, traduções, adaptações, objetos que se inspiraram na obra e leitores que a leram. O estudo do sucesso constitui um dos ramos da sociologia dos fatos literários. A este conceito opõe-se o de influência, de ordem qualitativa, que se circunscreve no âmbito de um “mecanismo sutil e misterioso através do qual uma obra contribui para o nascimento de outra”.²⁵ A influência está internamente relacionada ao leitor “ativo”, no qual ela vai fecundar a imaginação criadora. O sucesso dá conta de leitores passivos.

O conceito de fonte associa-se intimamente ao de influência. Ambos dizem respeito aos mecanismos da criação literária e funcionam como conceitos operatórios na literatura comparada tradicional, voltada para o estudo das relações entre uma obra e seus modelos. Fonte e influência constituem duas faces de um mesmo problema; o que as diferencia é a linha de direção de emissor a receptor. A busca da influência conduz do emissor ao receptor, privilegiando o pólo ativo da ação de influir. A pesquisa das fontes faz o caminho inverso: remonta do receptor ao emissor. Deste modo, acentua o pólo passivo da ação de influir. Enquanto influência indica as interações ou a ação exercida por obras ou personalidades literárias sobre outras,

fonte ou origem indica a procedência, a causa que provoca um determinado verso ou obra.

A revisitação desses conceitos aponta para os diferentes encaminhamentos metodológicos seguidos pelos comparatistas.

A estética da recepção visando substituir à historiografia literária, fundada no estudo da obra e do autor e uma historiografia voltada para o leitor, abre perspectivas para que a influência já não se explique mais causal e geneticamente de obra a obra, de autor a autor, de nação a nação, mas como resultado complexo da recepção.

Na opinião de S. Nitrini²⁶ devido às dificuldades de operacionalidade da noção de “horizonte de expectativa” que atinge não só o leitor passivo e o leitor reproduzidor, mas também o leitor produtor, o estudo de influência, como recepção produtora, não escapa das dificuldades próprias aos estudos de influência e intertextualidade implícitas. Segundo a autora, tal teoria pouco avançou em termos de contribuição metodológica para um desvendamento mais elucidativo da relação entre autor, obra e leitor, no campo comparatista.

Conforme S. Nitrini,²⁷ no quadro histórico de evolução da literatura comparada, vislumbram-se três níveis de estudos comparatistas: a tradicional “pesquisa de fontes”, que atualmente se considera simplista pela ênfase em explicações mecanicistas e positivistas; os estudos de “fortuna”, de “influência” e de “recepção” e, por fim, os estudos da poética comparada, que incidem sobre fenômenos de “intertextualidade”.

²⁵ BRUNEL, P. PICHOS, C. & ROUSSEAU, A. M. *Qu'est-ce que la littérature comparée?*. Paris: Armand Colin, 1983.

²⁶ NITRINI, S. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2000, 181.

²⁷ NITRINI, S. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 274.

É preciso salientar que esses três níveis de investigação não se excluem, ainda que o primeiro e o segundo, sejam no sentido tradicional, mais pautado pelo desenvolvimento das idéias e das formas e o terceiro, aponte para uma concepção dialética do texto. Todos os três partem da hipótese, fundamental para o comparatista, de que o texto é um sistema aberto e que o sistema dialógico é a própria razão de ser da averiguação em literatura comparada.

Segundo Machado e Pageaux,²⁸ é importante observar a diversidade de “textos” que se constroem através de diversos métodos e diversos métodos que restituem “textos”. Os autores atentam para o fato de que o método não deve ser o ponto de partida, mas sim a opção do pesquisador por um determinado campo de observação, a partir do qual o pesquisador construirá o seu método próprio.

Assim, o comparatista não deve se limitar ao texto. As questões abordadas ultrapassarão sempre o texto em si mesmo, havendo necessidade de iniciar-se em diversos métodos críticos, tomando consciência do problema que será objeto de estudos. O pesquisador deverá saber interrogar o fenômeno literário de maneira a situá-lo numa perspectiva, numa problemática até então renegadas. A reflexão teórica para o comparatista não é a repetição e a generalização de teorias literárias diversas, mas uma reflexão sobre as dimensões novas de uma questão literária.

Não se pode esquecer que, no centro da reflexão, situa-se o problema da especificidade da literatura. O investigador precisa desenvolver uma consciência para além da autonomia relativa da literatura, precisa também tomar consciência da contribuição das ciências humanas à análise literária, tendo ciência de que um método é sempre uma tentativa, de que ele é dinâmico, integrando sempre outros elementos

possíveis de problemáticas semelhantes. Sendo assim, o pesquisador pode estudar, elaborar o seu próprio método, verificando em que medida tal método apresenta-se crítico, histórico e interdisciplinar.

Nessa perspectiva, uma concepção coerente para os estudos comparatistas parece ser aquela permeada pela visão “holística”, que vê a obra de arte em sua totalidade, como uma estrutura de signos que, no entanto, pressupõe e requer significados e valores.

Nesse processo, é importante reconhecer as contribuições dos formalistas russos para os estudos da literatura comparada. Os mesmos consideram que o ponto de partida não é a literatura, mas a literariedade, observando o jogo de inter-relação dos sistemas, em especial do literário em relação ao sócio-econômico. Entre as várias contribuições, foram significativas as noções de Iuri Tynianov sobre a evolução literária. O lingüista sustenta que, “um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes”,²⁹ fazendo entender que um elemento retirado de seu contexto original para integrar outro contexto já não pode ser considerado idêntico. A sua inclusão em novo sistema altera sua própria natureza, exercendo ele, nesse contexto, outra função.

Essa abordagem muda o enfoque de compreensão do comparatista que persegue um tema, uma imagem ou um simples verso cruzando diferentes textos, fazendo com que considere não mais apenas o elemento em si, mas a função que ele exerce em cada contexto.

Tynianov assevera ainda que a obra literária se constrói como uma rede de “relações diferenciais”, firmadas com os textos literários que a antecedem, ou, com

²⁸ MACHADO, A . M. e PAGEAUX. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 111.

sistemas não-literários. Prosseguindo em sua reflexão, Tynianov³⁰ contesta o uso da expressão “épigono” e a idéia de tradição concebida pela historiografia tradicional. Para ele, a tradição não se delinea como uma linha reta, numa evolução linear e contínua, mas constitui um processo conflituoso de movimentos dialéticos.

Em linha semelhante de raciocínio está Jan Mukarovsky, que chama a atenção para a “função estética e sobre a arte como fato semiológico”.³¹ Para ele, a obra literária não está isolada, reconhece-a como parte de um grande sistema de correlações. A obra literária é vista como um fato histórico, distinto da livre interpretação e dos gostos diversos. Para os formalistas russos a sucessão dos acontecimentos literários é uma dialética de formas, que será recortada das outras séries culturais. A teoria e a história formam uma unidade. A base da reflexão crítica sobre a origem e o valor de uma obra está na compreensão do que ela significa para sua época e para as demais.

Mikhail Bakhtin adota procedimento similar, ao resgatar as relações do texto com a história. Para Bakhtin os textos devem ser interpretados como uma construção polifônica, em que várias vozes se cruzam e se neutralizam, num jogo dialógico. Interpreta também o procedimento polifônico romanesco como um cruzamento de várias ideologias, o que ele denomina de a presença do “dialogismo no discurso literário”.³² Bakhtin analisa a estrutura do romance como polifônica, para ele esse gênero literário mistura vozes diversas, compreendendo a representação dos falares, dos estilos, das concepções concretas e inseparáveis da linguagem literária de seu

²⁹ TYNIANOV, J. “A noção de construção”. In: EIKHENBAUM, CHKLOVSKI et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 99-103.

³⁰ TYNIANOV, J. “Da evolução literária”. In: EIKHENBAUM, CHKLOVSKI et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 105-118.

³¹ MUKAROVSKY, J. *Semiologia e sociologia dell'arte*. Torino: Einaudi, 1971, p. 87.

³² BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981, p. 32, passim.

tempo, ou seja, do momento da produção artística da obra, a estrutura literária se elabora em relação a uma outra estrutura. A “palavra literária” passa a ser um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras do contexto cultural atual ou anterior.

Bakhtin assevera que o plurilinguismo introduzido no romance é o discurso de outro indivíduo na linguagem de outros, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra assim é bivocal, servindo simultaneamente a dois locutores e exprimindo, ao mesmo tempo, duas intenções diferentes: a intenção direta da personagem que fala e a intenção refratada do autor. Essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como se conversassem entre si. O plurilinguismo no romance é personificado, encarnado nas imagens individuais das pessoas com as dissonâncias e as discordâncias individuais.

A compreensão de Bakhtin do texto literário como construção polifônica, estimulou a reflexão sobre a produção do texto, como ele se constrói, como absorve as diferentes vozes, constituindo-se contribuição importante para os estudos comparatistas e para os pressupostos teóricos da intertextualidade.

1.1 Texto: diálogo e ambivalência

De acordo com Kristeva,³³ o vocábulo “ambivalência” implica a inserção da história da sociedade no texto e do texto na história, o que, para o escritor, equivalem-se. Kristeva retoma Bakhtin, para quem escritura é vista como leitura do *corpus*

³³ KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 67.

literário anterior, o texto como absorção de, e réplica a um outro texto. Dessa forma, entende-se que o texto não pode ser apreendido apenas pela lingüística.

Bakhtin³⁴ alerta para a necessidade de uma ciência que denomina de translingüística e que, partindo do dialogismo da linguagem, lograria compreender as relações intertextuais, relações que o discurso do século XIX nomeia como “valor social”, ou “mensagem” moral da literatura. Em sua prática, essa moralidade se realiza como uma ambivalência de textos.

Para Bakhtin, a obra de Rabelais representa um diálogo constante com o *corpus* literário precedente, uma contestação perpétua da escritura precedente, o que leva Kristeva³⁵ afirmar que o diálogo e a ambivalência são o único procedimento que permite ao escritor entrar na história, professando uma moral ambivalente, a da negação como afirmação.

Neste sentido, é um discurso que se coloca como transgressão, ou na linguagem de Bakhtin, um processo de carnavalização, porque transgride as regras do código lingüístico, assim como as da moral social, adotando uma lógica de sonho. As idéias sobre “carnavalização”, ou a transposição para a arte do espírito do carnaval, são delineadas por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoievski*.

Segundo Bakhtin, no final da Idade Média e durante a Renascença, o carnaval desempenhou um papel simbólico fundamental na vida das pessoas. Durante o carnaval as pessoas penetravam brevemente na esfera da liberdade utópica. O carnaval representava uma cosmovisão alternativa caracterizada pelo questionamento

³⁴ BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981, 40.

³⁵ KRISTEVA, J. Op. cit., p. 68.

lúdico de todas as normas. O princípio carnavalesco abole as hierarquias, nivela as classes sociais e cria outra vida, livre das regras e restrições convencionais.

Bakhtin vê Rabelais como uma espécie de rebelde literário, cuja vitalidade se deve ao fato de ele nutrir a sua arte, em grande parte, na raiz principal da cultura popular do seu tempo. Rabelais transpõe para a literatura o espírito do carnaval, que nada mais é que "a própria vida", transformada de acordo com um determinado modelo de ludismo.

As imagens em Rabelais, para Bakhtin, têm uma natureza indestrutível. A igreja é ridicularizada e questionada simbolicamente. Nessa acepção, o carnaval gera um tipo especial de riso festivo, uma espécie de alegria cômica, a tudo e a todos. O riso tem um profundo significado filosófico, representa uma nova consciência. O carnaval oferece uma suspensão temporária da proibição e do tabu, transferindo tudo o que é espiritual, ideal e abstrato para o nível material, para a esfera da terra e do corpo.

De acordo com Kristeva essa transgressão do código lingüístico (lógico, social) só é possível e eficaz porque a ela se confere uma outra lei. Kristeva lembra que o dialogismo não é a liberdade de dizer tudo, instala-se como uma zombaria que é, contudo, dramática. A arquitetura do dialogismo implica, segundo ela, num rompimento formal relativamente à norma e uma relação de termos oposicionais não-exclusivos. O romance que engloba a estrutura carnavalesca chama-se romance polifônico. Dentre os exemplos propostos por Bakhtin pode-se citar Rabelais, Swift e Dostoievski. Júlia Kristeva acrescenta o romance "moderno" do século XX – Joyce, Proust, Kafka, especificando que "o romance polifônico moderno, apesar de, quanto

ao monologismo ter um estatuto análogo ao estatuto do romance dialógico das épocas precedentes, deste se distingue claramente”.³⁶

O diálogo em Rabelais, Swift ou Dostoievski estaria no nível do representativo, fictício, ao passo que no romance polifônico do século XX se faz “ilegível” e interior à linguagem. Para Kristeva é a partir dessa ruptura, que não é unicamente literária, mas também social, política e filosófica, que o problema da intertextualidade (do diálogo intertextual) é colocado como tal, ou seja, como princípio de toda inversão e de toda produtividade contestativa.

A partir dessa breve investigação, acredita-se que os estudos sobre as teorias da intertextualidade podem trazer focalizações diferentes daquelas apontadas pela literatura comparada tradicional, observando-se o processo de transformação e de deslocamento dos textos como um modo de leitura ampliadora do espaço semântico textual.

1.2 Pressupostos teóricos da intertextualidade

No contexto de renovação dos estudos de literatura comparada, a partir da segunda metade do século XX, a teoria da intertextualidade, sistematizada por Julia Kristeva, foi recebida por muitos comparatistas como um meio válido para uma nova visão do estudo dos conceitos de “fonte” e de “influência.”³⁷

A partir das proposições de Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoievski*, Kristeva elabora o conceito de intertextualidade, apontando para uma concepção do

³⁶ KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 70.

texto que engloba suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica, identificando sujeito e processo de significação. “Todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla”.³⁸

Tem-se nessa acepção uma reelaboração da teoria do dialogismo de Bakhtin. Ao contrário da forma aristotélica do discurso monológico e regulador, o dialogismo é móvel, fundamentando-se numa atitude filosófica que se contrapõe às idéias de logocentrismo. O núcleo regulador do dialogismo é constituído pelos entrecruzamentos do sujeito enunciativo com a palavra poética. A linguagem poética é, assim, vista como uma infinidade de junções e de combinações.

Para Bakhtin, a “palavra literária”, isto é, a unidade mínima da estrutura literária não se estabelece num ponto, num sentido fixo; ao contrário, constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto atual ou anterior. O texto portanto, situa-se na história e na sociedade.

O texto e a sociedade, por sua vez, se constituem em outros textos que o escritor lê e nos quais se insere ao reescrevê-los.

Bakhtin recupera as raízes dessa lógica no discurso carnavalesco, pois este, ao quebrar as leis da linguagem sancionada pela gramática e pela semântica, realiza uma contestação social e política. Trata-se de uma identidade entre a contestação do código lingüístico e oficial e a contestação à lei oficial.

³⁷ NITRINI, S. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 257.

³⁸ KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 64.

O dialogismo bakhtiniano concebe a escritura como subjetividade e comunicabilidade, ou, com Kristeva, como intertextualidade. Julia Kristeva traça as linhas teóricas do espaço textual e sobretudo da lógica poética na ocupação desse espaço. Abordando o discurso estranho no espaço da linguagem poética, Kristeva assinala que, “o sentido poético remete a outros sentidos discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, outros discursos”.³⁹ Assim, para ela, o enunciado poético passa a ser um subconjunto de um conjunto maior, que é o espaço dos textos aplicados em novos conjuntos. Esse espaço ela o denomina de intertextual, constituindo a intertextualidade o processo de relacionamento dos diferentes discursos no espaço intertextual.

Nessa perspectiva, Kristeva afirma que “o significado poético não pode ser considerado como dependente de um único código. Ele é ponto de cruzamento de vários códigos (pelo menos dois), que se encontram em relação de negação um com o outro”.⁴⁰

Estudando a obra de Lautréamont, Kristeva realiza observações fundamentais para o estudo do texto artístico. Segundo ela, os textos poéticos da modernidade se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual. A autora postula que o texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultânea de um ou outro texto.

³⁹ KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 167.

⁴⁰ KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 168.

Kristeva afirma que “todo texto se situa na junção de vários textos dos quais ele é, ao mesmo tempo, releitura, incrementação, condensação, deslocamento e profundidade”.⁴¹ Interessante observar que Kristeva, partindo da definição saussureana da semiologia, junta-se a Marx e a Althusser, substituindo, como Marx o conceito de criação pelo de “produção”, que implica trabalho e relações sociais, instaurando uma nova dimensão para a teoria da intertextualidade.

Laurent Jenny contesta a afirmação de Kristeva, pois, para ele, “a intertextualidade não é uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador que mantém a direção do sentido”.⁴² Destacam-se três pontos essenciais nessa definição: a) o reconhecimento da presença de outros textos em toda e qualquer obra literária; b) o trabalho de modificação que os textos estranhos sofrem ao serem assimilados; c) o sentido unificador que deve ter o intertexto, entendido como texto absorvendo uma multiplicidade de textos, mas unificado por um sentido.

Há, portanto, três elementos em jogo: o intertexto, o enunciado estranho que foi incorporado e o texto de onde este último foi extraído. E há dois tipos de relações a considerar na problemática intertextual: as relações que ligam o texto de origem ao elemento que foi retirado, mas agora modificado no novo contexto, e as relações que unem este elemento transformado ao novo texto, ao texto que o assimilou. Assim, a análise de uma obra literária buscará, inicialmente, avaliar as semelhanças que persistem entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem e, em segundo lugar, observar de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou.

⁴¹ KRISTEVA, J. Op. cit., p. 174.

⁴² JENNY, L. *Intertextualidade*. Coimbra: Almedina, 1979, p. 120.

Guillén chama a atenção para o pronunciamento de Kristeva. Este, aceitando as idéias de Kristeva, esclarece que “o intertexto nada tem a ver com a velha noção de fonte ou influência”.⁴³

Por maiores que sejam as divergências entre esses estudiosos, a concepção de intertextualidade por eles apresentada conduz para a verificação da presença de um texto em outro, por meio de alguns procedimentos tais como a imitação, influência, plágio, alusão, paráfrase, paródia, entre outros.

Sabe-se que os estudos iniciais sobre a literatura comparada primavam pela investigação das idéias ou temas literários, acompanhando os acontecimentos, as alterações, as agregações, os desenvolvimentos e as influências recíprocas entre as diferentes literaturas.

O conceito de influência ocupa um espaço privilegiado na literatura comparada não só como instrumento teórico, mas também como direção dos comparatistas, marcadamente na primeira metade do século XX. Conforme estudos realizados por S. Nitrini o conceito de influência tem duas acepções diferentes: a primeira refere-se à soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor, a segunda acepção diz respeito a uma ordem qualitativa.

S. Nitrini apresenta um conceito de Cionarescu para quem influência é o “resultado artístico autônomo de uma relação de contato”.⁴⁴ O termo contato é aqui entendido como o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor. Ainda de acordo com S. Nitrini, em alguns aspectos, a influência pode confundir-se com a imitação, porém enquanto a imitação refere-se a detalhes materiais como a traços

⁴³ GUILLÉN, C. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985, p. 134.

de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados, a influência denuncia a presença de uma transmissão menos material, mais difícil de se apontar, cujo resultado depende da visão artística e ideológica do receptor. Poderia-se dizer que a imitação (numa visão simplificada de seu conceito) refere-se a um contato localizado e circunscrito, enquanto a influência representa uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor.

O conceito de influência vai se ampliando e se renovando à medida que vai sendo discutido e avaliado em termos de processo de composição nas obras literárias. Cláudio Guillén estabelece distinção entre duas acepções de influência, uma delas diretamente relacionada ao ato criador:

A idéia de influências do século XIX surge desta noção de literatura como o produto de uma reorganização direta da experiência humana em artes. Tudo se passou como se os estudiosos da literatura simplesmente mudassem seu objetivo sem alterarem a visão do processo criativo que havia sido expressada por historiadores e filósofos sociais. Esses estudiosos procuravam causas literárias em vez de causas humanas – uma decorrência natural já que os dois tipos de fenômenos eram, em sua opinião, praticamente intercambiáveis. Um examinava o fato de que a obra literária transmite não apenas a substância da experiência, mas a experiência de obras literárias anteriores. A imagem etimológica de fluxo (*fluere*) foi usada para dizer que uma influência reconhece a passagem de uma estrutura ou matéria comum de um poema para outro.⁴⁵

Assim, influência vista como processo criativo representa a passagem de uma entidade à outra, dentro da mesma ordem de realidade; o movimento de um tipo de realidade para outro é o que o artista realiza, tornando possível a emergência de um

⁴⁴ CIONARESCU. Apud S. NITRINI, *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 127.

⁴⁵ GUILLÉN, C. “A estética do estudo de influências em literatura comparada”. Trad. Ruth Persice Nogueira. In: COUTINHO, F. E. & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 157-174.

objeto novo a partir de uma realidade preexistente. O produto literário representaria uma espécie de suplantação da experiência.

Conforme Guillén a influência tanto pode ser a parte reconhecível e significativa de uma obra literária, como também a presença na obra de convenções técnicas, pertencendo ao equipamento do escritor e às tradicionais possibilidades de seu meio.

O conceito de influência aparece sempre marcado por conotações variadas, ora visto como mecanismo de originalidade e como ato criador, ora como incapaz de explicar a gênese estética ou o momento criador da obra.

De acordo com H. Bloom,⁴⁶ o mecanismo de influência faz-se absolutamente necessário para se atingir a originalidade dentro da riqueza da tradição literária ocidental. H. Bloom analisa os conceitos de influência e originalidade num contexto de estudos literários, impregnado por teorias marcadas pela idéia de “morte do sujeito”. Ao procurar restabelecer o autor; a vontade e o poder de imaginação como elementos fundamentais da criação poética, a proposta humanista do crítico americano insere-se no contexto das ciências humanas, marcadas pelas teorias de Marx, Freud e do pós-estruturalismo. Para o crítico a influência poética não acarreta necessariamente a diminuição da originalidade. Para ele a transmissão de imagens e idéias entre um poeta mais velho e outro mais novo constitui-se em procedimento natural.

Nessa acepção sobre influência, H. Bloom relega os aspectos formais dos poemas, uma vez que seu propósito central é elaborar uma teoria das profundezas da influência poética. Apesar disso, é importante reconhecer que Bloom entra em cena em plena década de 1970, com uma copiosa e densa reflexão sobre a complicada

⁴⁶ BLOOM, H. *The anxiety of influence*. New York: Macmillan, 1973, p. 89.

problemática da criação literária, envolvendo, portanto, questões que rodeiam alguns problemas centrais da literatura comparada.

Por outro lado, sua teoria humanística serve de contraponto à despersonalização do processo criador; tal como este é postulado pela teoria da intertextualidade de J. Kristeva.

O conceito de influência não pode confundir-se com o conceito de imitação. Van Tieghen⁴⁷ assinala que os escritores não imitam senão o que já levam consigo de forma internalizada, idéias latentes, sentimentos inconscientes ou subconscientes.

Tanto o termo grego *mimeses* (mímese em português) como o latino *imitatio* empregados pela antiga retórica para denominar os aspectos de relação de uma obra com a realidade chegam à Língua Portuguesa com sentidos diferentes. Enquanto o termo grego *mimeses* permaneceu restrito à linguagem técnica dos especialistas, perdurando o aspecto teórico que vem desde Platão e Aristóteles, o termo latino popularizou-se, passando a referir-se não só ao sentido primitivo, o da poética e da retórica, como também ao sentido da criação literária a partir de um modelo. Do conceito de *imitação* de um escritor passou-se a imitação de todo um período literário, o que justifica o surgimento de escolas e correntes literárias ao longo da história.

Numa acepção mais ampla, o conceito de *mimese* trata da representação da realidade em todas as obras de arte. Nesse sentido, a representação dramática é uma *mímese* da realidade, porque faz uso da língua e dos hábitos vigentes na sociedade para que possa representá-la.

⁴⁷ VAN TIEGHEM, P. *La littérature comparée*. Paris: Armand Colin, 1951, p. 94.

A classificação dos graus e tipos de imitação subordina-se a dois princípios básicos: imita-se a natureza a partir da língua ou imita-se a natureza a partir da linguagem das obras literárias, ou seja, a imitação da imitação.

André Lalande, aponta a possibilidade de originalidade quando “o processo de criação mimético apóia-se na imitação de temas e recursos estilísticos, preservando a individualidade do sujeito criador”.⁴⁸

Historicamente, observa-se que, após os movimentos de vanguarda do século XX, toda a técnica de imitação foi fortemente modificada, tornando-se recurso estilístico consciente, de forma a deixar no texto novo algumas marcas indiciais do procedimento, incorporando-se como um dos limites da criação literária.

No período da literatura clássica os escritores imitavam, mais tarde, procuraram de, forma consciente, atualizar os elementos que lhes pareciam importantes na estruturação da obra. Nesse processo de elaboração artística podem surgir para o escritor, traços e construções estilísticas que lhe tenham impressionado acerca de uma obra, mas sempre de maneira parcial, nunca total, caso contrário seria um plágio.

Outro tipo de procedimento que tem semelhança com a imitação é a alusão, empregada para fazer uma referência indireta e de forma intencional a um texto contemplado num universo artístico-literário conhecido.

Sobre o procedimento estilístico da alusão, Tillyard citado por Geir Campos aborda que:

A função principal da alusão é adensar a significação de certas passagens, consistindo a sua obliquidade em proporcionar ao texto um conteúdo maior do que o expresso nas palavras, uma vez que

⁴⁸ LALANDE, A. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 529.

tais palavras trarão à memória outro contexto que, conhecido pelo leitor virá emprestar-lhes um sentido adicional.⁴⁹

De forma que o recurso estilístico da alusão tomado como meio de transformação da matéria literária constitui índice de originalidade ao texto.

Na seqüência desses procedimentos está a paráfrase. Etimologicamente, a paráfrase quer dizer desenvolvimento, esclarecimento, sendo um tipo de discurso que se constrói ampliando as idéias de um outro. Trata-se de um processo por meio do qual as idéias de uma obra são reproduzidas de maneira mais ampla noutra obra. Na retórica, as modificações se davam de acordo com vários *modi*, dentre os quais a *adjectio* (agregação de um novo elemento ou de vários novos elementos que não pertenciam ao conjunto), a *detractio* (pela subtração de um ou de vários elementos ao conjunto do fenômeno), a *proprietas* (a propriedade da substituição dos termos) e os *tropi* (adequação dos tropos à substituição).

A paráfrase é encarada pelos lingüistas, ora como distorção, ora como esclarecimento exato e pontual do sentido das expressões, provocando ambigüidade de sentido. Na produção literária, paráfrase constitui-se um dos possíveis limites no sentido da originalidade do texto.

Segundo Affonso Romano de Sant'Anna, quando a estilização se dá na mesma direção ideológica do texto anterior, transforma-se numa paráfrase; se ela ocorre em sentido contrário, constitui-se numa paródia. "Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças e falar de paráfrase é falar de intertextualidade das

⁴⁹ TILLYARD apud CAMPOS, G. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 220.

semelhanças”.⁵⁰ Enquanto a paródia assume um efeito de deslocamento, a paráfrase assume um efeito de condensação, por isso a paródia deixa entrever uma espécie de voz contestatória apontando para a duplicidade, ambigüidade e contradição.

Mikhail Bakhtin⁵¹ enfatiza o valor e a função da paródia no texto romanesco. O crítico dinamiza o conceito de paródia ampliando o enunciado poético ao afirmar que as vozes na paródia se colocam antagonicamente. Para ele é possível parodiar o estilo de um outro autor em direções diversas, desenvolvendo novas entonações.

Para Kristeva, como já se observou, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior. Em consonância com Bakhtin, Kristeva acrescenta ainda que o significado poético não pode ser considerado como dependente de um único código. Ele é um ponto de cruzamento de vários códigos, que se encontram em relação de negação um com o outro. O intertexto é, assim, a impossibilidade de viver fora de outro texto.

Nesse sentido, a estilística exerce importância fundamental na medida em que encontra na metodologia semiológica e nos diferentes processos de abordagem do texto as diferenças e as margens da intertextualidade na produção do texto literário. Todas as formas de referências, tanto no plano mais simples da denotação, como no mais sofisticado da conotação, constituem os possíveis significados do texto.

Muitos elementos se filtram, de forma inconsciente ou consciente na produção literária, os escritores aceitam as influências, empregando-as em forma de alusão, de paráfrase, de paródia e de tantos outros recursos retóricos de discursos paralelos. O texto é, assim, um objeto heterogêneo que revela uma relação de seu interior com seu

⁵⁰ SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2001, p. 28.

exterior e desse exterior, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o determinam, com os quais dialoga, a que retoma, a que alude, ou a que se opõe.

Outro aspecto importante a ser observado, de acordo com as proposições de Kristeva, é o fato de que toda intertextualidade, mesmo quando aparenta limitar-se a uma simples atividade lúdica, nunca é ideologicamente neutra, reenviando sempre, embora muitas vezes de modo dissimulado, a uma cosmovisão, a um universo simbólico em que se acredita ou que se recusa.

Essa função dual desempenhada pela intertextualidade, em alguns casos fortalecendo e convalidando a manutenção do sistema literário, em outros, contribuindo para sua alteração e até para sua subversão, é apenas em parte contraditória, uma vez que representa uma manifestação específica da lógica profunda e da dinâmica de todos os sistemas semióticos culturais.

Tal dualidade operacional, numa análise psicanalítica, estaria expressa pela “ansiedade da influência”,⁵² analisada por Harold Bloom, que fala sobre a necessária vinculação dos grandes poetas (novos) aos grandes poetas predecessores, numa relação de tipo edipiano. Seria uma forma de representar, ao mesmo tempo, a matriz, a tradição e a autoridade das quais não é possível eximir-se e contra as quais, antiteticamente, trava luta contínua, tentando impor sua própria originalidade.

Para o pesquisador é importante saber que o fim último da análise intertextual da obra literária é verificar de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou e não se deter nas semelhanças entre o enunciado transformador e o seu

⁵¹ BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 48.

lugar de origem. Nesse sentido, a teoria da intertextualidade mostra-se operatória para a percepção da especificidade de uma obra literária.

De acordo com essa perspectiva, serão tomados os pressupostos da teoria da intertextualidade com respaldo na literatura comparada para o estudo contrastivo entre as peças *Antígona* de Sófocles; *O Pagador de Promessas*, *O Santo Inquérito* e *As Primícias* de Dias Gomes.

Tal metodologia demanda um conhecimento prévio sobre o momento histórico de produção das peças e a estrutura da tragédia na Antiguidade Clássica e do sentido de trágico no drama contemporâneo. Em resposta a este pressuposto, far-se-á um estudo contextualizador sobre a sociedade grega e o teatro trágico, nos aspectos considerados importantes para uma análise literária respaldada pela literatura comparada.

⁵² BLOOM, H. *The anxiety of influence*. New York: Macmillan, 1973, p. 89.

CAPÍTULO II

A SOCIEDADE GREGA E O TEATRO TRÁGICO

A dificuldade não está no perceber que a arte e o 'epos' dos gregos estão ligados a certas formas de desenvolvimento social, mas sim no saber por que elas nos proporcionam ainda hoje um prazer artístico, e sob certo aspecto têm valor de norma e modelo inatingíveis.

(Karl Marx apud Horácio Gonzáles, *Karl Marx: o apanhador de sinais*, 1971).

O fato de a Grécia representar, em face dos grandes povos do Oriente, um desenvolvimento fundamental, uma nova fase em tudo o que se refere à vida dos homens na comunidade e, também um marco histórico de consciência cultural, o homem, nos mais diferentes momentos, regressa a esses povos sempre que precisa empreender estudos, independentemente de sua área de atuação.

Assim, também nos estudos sobre o teatro, buscam-se os princípios formais desse gênero na cultura grega, em que se localiza a invenção da tragédia clássica. Fato magnífico, sobretudo, quando se reporta ao fascinante sucesso que este gênero conheceu. Ainda hoje, em todas as literaturas, escrevem-se tragédias que com frequência tomam emprestados dos gregos os seus temas e as suas personagens. Isto não se deve simplesmente ao reconhecimento de um passado brilhante, mas sobretudo, ao brilho da tragédia grega que se prende com a amplitude da sua significação e com a riqueza do pensamento que os autores souberam dar-lhe.

Conforme Albin Lesky,⁵³ a tragédia como gênero literário foi cultivada em apenas dois períodos ou situações históricas: a Grécia do século V e a Europa dos tempos modernos. Em ambos os períodos encontram-se, muito significativamente, a crise das respectivas crenças religiosas; a crise do mundo grego homérico e crise da religiosidade medieval. Nos dois casos incide-se um processo de secularização ou laicização da vida humana.

Assim, o florescimento da tragédia, considerado de um ponto de vista histórico, se move entre essas coordenadas, e se situa no choque, na crise, no momento de

encontro de duas concepções de vida; se a religiosidade continua viva, sub-repticiamente tende a ganhar terreno uma concepção puramente humana das coisas.

O fato histórico é que se verifica a tragédia na tensão entre esses dois extremos, no seu momento de incidência. Nesse sentido, Hegel⁵⁴ defende a tese de que a ação trágica se situa entre a realidade objetiva, substancial, e o subjetivo, individual.

Para Hegel o divino constitui o tema próprio da tragédia primitiva. De acordo com Gerd A. Bornheim⁵⁵ essa afirmação não deixa de ser correta, mas não se deve esquecer que ela atende apenas a uma das dimensões da tragédia. A história mostra que é na crise do divino, compreendido como substância objetiva, que se instala a tragédia. Enquanto o homem permanece inserido na objetividade religiosa, ou submerso na religião de uma ordem transcendente, a tragédia não se verifica. A produção de tragédias obedece a circunstâncias históricas bem determinadas; como fenômeno histórico, surge condicionada por certa situação histórica.

Parece que em todas as épocas de crise, nas diferentes sociedades, os escritores são tentados a voltar a essa forma inicial do gênero, o que remete a Aristóteles⁵⁶ quando adverte que as personagens da antiga tragédia não falam retoricamente, mas sim politicamente.

As personagens fazem sentir por meio da representação cênica as tendências desestruturantes da vida em sociedade, criando assim, um vínculo entre o impacto das

⁵³ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

⁵⁴ HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Fronteira, 1999, p. 175.

⁵⁵ BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 82.

⁵⁶ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril, 1984.

emoções, a reflexão e a ação moral. Permeiam o trágico mediado pela estética, a ação moral e política, de forma que os valores heróicos que são lidos em Homero são transformados e criticados pela cidade do século V a. C. Esses valores heróicos são concebidos como cívicos e coletivos.

Na medida em que a tragédia grega apresenta uma reflexão sobre o homem devolve à poesia grega a capacidade de abarcar a unidade de todo o humano. Neste sentido, só a epopéia homérica se pode comparar a ela, quanto à riqueza de conteúdo, força estruturadora e amplitude de seu espírito criador.

Contudo, há diferenças significativas desde a invenção da tragédia dos tempos da sociedade grega aos dias atuais. O quadro das representações não é o mesmo, nem a estrutura das peças, nem tão pouco o público, sobretudo, o espírito interior mudou. Ao esquema trágico inicial cada época, ou cada nação, dá uma interpretação diferente. Mas parece ser nas obras gregas que ele se traduz com mais força, dado que aí aparece na sua nudez primeira.⁵⁷

A tragédia grega, com a representação de suas obras-primas, durou ao todo oitenta anos, período que corresponde exatamente ao momento do desenvolvimento de Atenas. A primeira representação trágica das Dionisiacas atenienses situa-se, cerca de 534, sob Psístrato.⁵⁸ Mas a primeira tragédia considerada pelos atenienses como digna de ser estudada situa-se a seguir à grande vitória alcançada por Atenas sobre os invasores persas, perpetuando a recordação do fato político e histórico. A

⁵⁷ BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.104.

⁵⁸ Psístrato projetou-se na vida pública de Atenas pela primeira vez durante a guerra contra Mégara por volta de 570 a. C. em 560. Ocupou a Acrópole e proclamou-se tirano. Estimulou a arte e a literatura. Novos cultos religiosos, especialmente os de Diônisos e de Deméter receberam apoio da cidade, e foram instituídos os festivais das Grandes Dionísias. (Cf. HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica – grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 384)

vitória de Salamina⁵⁹ cria o poder ateniense em 480 e a primeira tragédia conservada é de 472; trata-se de *Os Persas*, de Ésquilo. Depois as obras-primas sucederam-se. Nos anos seguintes foram apresentadas novas peças a concurso por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. As datas desses autores são próximas; as suas vidas têm partes comuns. Ésquilo nasceu em 525 em (Eleusis, perto de Atenas), Sófocles em 495 em (Colonos, perto de Atenas), Eurípedes por volta de 485 ou de 480 na ilha de Salamina. Muitas obras de Sófocles e quase todas as de Eurípedes foram representadas depois da morte de Péricles,⁶⁰ durante a guerra do Peloponeso,⁶¹ quando Atenas, prisioneira de um império que não soube manter, sucumbe enfim sob os golpes de Esparta. Após vinte e sete anos de guerra, em 404 Atenas perde todo o poder que conquistara a seguir às guerras médicas. Nessa altura, Eurípedes já tinha morrido havia três anos, Sófocles, há dois. Ainda se representavam algumas peças suas que não tinham sido acabadas ou representadas.

De acordo com M. Berthold,⁶² depois de 404, restaram apenas nomes de autores ou de peças, fragmentos. Quando o teatro de Dionísio foi reconstruído em pedra, na segunda metade do século IV, foi adornado com estátuas de Ésquilo,

⁵⁹ Ilha separada da costa sudoeste da Ática. Nos tempos lendários Salamina foi a morada de Telamon, pai de Aias. Durante muito tempo os megáricos e atenienses disputaram a posse da ilha, sendo conquistada pelos atenienses, graças a um apelo de Sólon. (Cf. HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica – grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 452)

⁶⁰ Grande estadista ateniense, foi eleito estrategista, sem interrupção desde 443 até 429, porém, muito antes dessa época, por volta de 460, dominava Atenas graças à sua oratória persuasiva, ao seu caráter e a política que exercia. Sua autoridade era tão grande que o período de seu governo passou a ser conhecido como a época de Péricles, contemporâneo de Protágoras, Sófocles, Heródoto. (Cf. HARVEY, P. Op. cit., p. 388).

⁶¹ (431-404 a. C.) foi entre seus aspectos mais importantes uma luta entre Atenas, um Estado democrático e uma potência marítima que havia convertido a confederação Delia (concebida para resistir aos persas), num império sob seu próprio comando, de um lado, e do outro a maioria dos Estados do Peloponeso conjuntamente com a Boiotia e liderados por Esparta, uma potência oligárquica e conservadora, cujas forças terrestres constituíam o exército mais aguerrido da época. Segundo o historiador Tucídides, a causa teria sido o crescimento do poderio de Atenas, que levou os espartanos a sentirem-se ameaçados. Uma causa mais profunda, segundo teorias modernas, teria sido a rivalidade comercial entre Atenas e Corinto. (Cf. HARVEY, P. Op. cit., p. 253).

⁶² BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 105.

Sófocles e Eurípides. E, desde 386 (data provável), tinham começado a inscrever no programa das dionisiacas a repetição de uma tragédia antiga.⁶³ A própria vida da tragédia cessou no momento em que cessava a grandeza de Atenas.

Atualmente, quando se faz referência à tragédia grega, baseia-se quase completamente nas obras conservadas dos três grandes trágicos: sete tragédias de Ésquilo, sete de Sófocles e dezoito de Eurípides, contando com *Reso*, tragédia que foi transmitida como sendo de Eurípides, mas cuja autenticidade é muito contestada. A escolha dessas trinta e duas tragédias remonta, no seu todo, ao reinado de Adriano.⁶⁴

No entanto, não se deve esquecer ou ignorar a vasta produção de tragédias escritas por autores conhecidos apenas indiretamente, especialmente os predecessores dos três grandes trágicos, Téspis, Pratinas, Frínico, ou os seus rivais, como os filhos de Pratinas e de Frínico, Ìon de Quios, Néofron, Nicómaco e muitos outros, entre os quais os dois filhos de Ésquilo, Eufórion, Evéon, e o seu sobrinho Fílocles, *o antigo*. Também os continuadores de Eurípides, entre os quais Iofonte e Aríston, ambos filhos de Sófocles e dos autores Crítias, Ágaton e mais tarde Cárcino.

Segundo M. Berthold,⁶⁵ Ésquilo teria composto noventa tragédias, Sófocles escreveu mais de cem (Aristófanes de Bizâncio⁶⁶ identificava cento e trinta, das quais sete passavam por não ser autênticas) e Eurípides teria escrito noventa e duas, das quais sessenta e sete ainda seriam conhecidas na época em que se escrevia a sua

⁶³ BERTHOLD, M. Op. cit., p. 116.

⁶⁴ A escolha da época de Adriano compreendia as sete peças de Sófocles e dez peças de Eurípides: as outras peças de Eurípides conservaram-se independentemente. (Cf. GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p. 423).

⁶⁵ BERTHOLD, M. Op. cit., p. 118.

⁶⁶ Diretor da Biblioteca de Alexandria em 195 a. C. Segundo consta ele inventou ou sistematizou os acentos gregos, e imaginou um conjunto de sinais críticos indicando nos manuscritos os trechos suspeitos de serem interpolações ou dignos de nota por outras razões quaisquer (Cf. HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica – grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 55).

biografia. A perda parece imensa, infelizmente, uma vez que se conhecem trinta tragédias entre mais de um milhar.

Fato curioso é que estas trinta peças, repartidas por mais ou menos oitenta anos, dão testemunho não só do que foi a tragédia grega, mas da sua história e da sua evolução. Uma sombra de dúvida permanece para aquém e para além dos dois limites que encerram a vida do gênero no seu nível mais elevado; esses limites constituem um limiar que não se pode atravessar sem cair naquilo que ainda não é, ou que já não é, a tragédia digna desse nome. Entre esse limiar, um poderoso impulso impele a tragédia para uma renovação que se vai confirmando em cada ano.

Essa renovação interior apresenta dois aspectos complementares. De fato, o gênero literário evolui, os seus meios enriquecem-se, as suas formas de expressão variam. É possível escrever uma história da tragédia que se apresente como contínua e que apareça independente da vida da cidade e do temperamento dos autores. Mas, por outro lado, sucede que os oitenta anos que vão da vitória de Salamina à derrota de 404, marcam em todos os domínios um desenvolvimento intelectual e uma evolução moral ímpar para a história de Atenas.

A vitória de Salamina fora alcançada por uma democracia totalmente nova e por homens ainda imbuídos dos ensinamentos piedosos e claramente virtuosos de Sólon.⁶⁷ Em seguida, a democracia desenvolveu-se rapidamente. Atenas assistiu à chegada dos sofistas, mestres do pensamento e da retórica, que colocavam tudo em questão, agitando, em vez das doutrinas antigas, muitas idéias novas.

⁶⁷ (ap. 640- ap. 558 a. C.). Filho de Execestides, membro de uma família aristocrática de Atenas, famoso como estadista e como poeta. Em 594 Sólon foi nomeado arconte e apresentou sua célebre constituição, inspirada no sentimento de solidariedade das várias classes do Estado e na necessidade de tratamento justo a todos. Foi o primeiro poeta atico; escreveu elegias e poemas em versos iâmbicos, dos quais encontram-se apenas fragmentos.

Por fim, Atenas conheceu, depois do orgulho de ter afirmado gloriosamente o seu heroísmo, o sofrimento de uma guerra prolongada, de uma guerra entre gregos. O clima intelectual e moral dos últimos anos do século é tão fecundo em obras e em reflexões como o início do século, mas é, tanto quanto possível, diferente. E a tragédia reflete, ano a ano, esta transformação. Vive-a, alimenta-se dela, e difunde-a noutras obras-primas.

Há uma relação muito evidente entre a evolução externa das formas literárias e a renovação das idéias e dos ensinamentos. Conforme o crítico e historiador J. P. Vernant,⁶⁸ o enfraquecimento dos meios explica-se pelo desejo de exprimir outro sentido, e um contínuo deslocamento dos interesses leva a uma evolução igualmente contínua nos processos de expressão. Dito de outro modo, a aventura que a história da tragédia em Atenas reflete é a mesma, quer seja observada no nível das estruturas literárias, quer no nível das significações e da inspiração filosófica.

Só depois de apreciar, no seu impulso interior, esta dupla evolução é que se pode esperar compreender qual é o seu princípio e perseguir, desse modo, para além do gênero trágico e dos autores de tragédias, aquilo que constitui o próprio espírito das suas obras, ou seja, aquilo a que, depois deles, nunca mais se deixou de chamar trágico.

2.1 A origem da tragédia

A tragédia grega é um gênero à parte, que não se confunde com nenhuma das formas adotadas pelo teatro moderno. São inúmeros os trabalhos que descrevem o nascimento da tragédia. Talvez o número dos ensaios sobre o gênero explique-se pela ausência de certezas, pois uma grande sombra de dúvidas paira sobre suas origens. O fato é que são limitadas as indicações seguras que se traduzem na forma como as tragédias eram representadas e que, para além dessas representações, explicam o nível em que a tragédia se situa.

A tragédia grega tem, claramente, uma origem religiosa. Esta origem ainda era muito sensível nas representações da Atenas clássica, dependendo do culto de Dioniso. Só em suas festas é que se representavam tragédias. A grande ocasião era, na época clássica, a festa das Dionisiacas urbanas, celebrada na primavera, mas também havia concursos de tragédias na festa das Leneias ao final de dezembro.⁶⁹

De forma que a própria representação da tragédia inseria-se, assim, num conjunto eminentemente religioso, era acompanhada de procissões e sacrifícios. No teatro de Dioniso, reconstruído por diversas vezes, manteve-se um assento de pedra para o sacerdote de Dioniso e um altar do deus no centro, onde o coro evoluçionava. O próprio coro, só pela sua presença, evoca o lirismo religioso. As máscaras usadas pelos coreutas e atores fazem referência, com muita facilidade, às festas e rituais de tipo arcaico.

⁶⁸ VERNANT, J. P. e NAQUET, P. V. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 159.

⁶⁹ BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 115.

Tudo isso revela uma origem ligada ao culto e pode conciliar-se muito bem com o que aponta Aristóteles⁷⁰ em sua *Arte Poética*. Segundo ele, a tragédia teria nascido de falas improvisadas do condutor de ditirambos; (que era um canto coral em honra de Dioniso); o drama satírico seria um estágio intermediário nessa evolução. Seria, portanto, tal como a comédia, a amplificação de um rito.

Essa aceção tem merecido aceitação generalizada, mas é contestada por alguns pesquisadores como dificilmente reconciliável com a evidência dos fatos. Aristóteles, segundo se tem dito, talvez estivesse teorizando com base em seus conhecimentos do ditirambo e do drama satírico em sua própria época, e do ditirambo primitivo, cujo condutor (*exárkhon*) pode ter se transformado num ator (*hypokrites*). É mais provável, de acordo com essa opinião, que o ditirambo, o drama satírico e a tragédia tenham seguido separadamente sua própria linha de evolução, e que se deve procurar a origem da tragédia numa forma elementar coral e rústica de drama cultivada nos povoados da Ática, e que Téspis⁷¹ tenha introduzido nesse drama a parte do ator, por volta da segunda metade do século VI a. C nas Grandes Dionísias em Atenas. Houve provavelmente uma fusão desse drama rústico com algum elemento lírico solene dos cantos corais dionisíacos, inventados segundo a tradição por Aríon⁷² e desenvolvidos no Peloponeso, especialmente em Sicíon.

⁷⁰ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho, 1984, p. 244.

⁷¹ Téspis (G. Thêspis), foi um poeta grego semilendário, cujo nome estava ligado a Icária, na Ática, por volta de 534 a. C. Há registros referentes a uma vitória sua num concurso realizado naquele ano. De acordo com a tradição Téspis introduziu um ator em espetáculos até então apresentados apenas com um coro. Tal autor representava uma personagem lendária, ou histórica com uma fala previamente composta; os autores posteriores a Aristófanes consideravam Téspis o inventor da tragédia. (Cf. HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica – grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 486).

⁷² Poeta lendário de época incerta, nascido segundo a tradição em Mêtima (Lesbos). Atribuía-se a Aríon a criação do ditirambo como um gênero literário. Dizia-se também que ele havia sido o inventor do *tragikôs tropos*, com referência provavelmente ao modo trágico na música, o modo musical posteriormente adotado na tragédia. (Cf. HARVEY, p. Op. cit., p. 53).

Apesar de não haver nas tragédias nada particularmente que lembre Dioniso, o deus do vinho e das procissões fálicas, há sempre uma certa presença do sagrado, que se reflete no próprio jogo da vida e da morte. Também é importante lembrar que as festas religiosas de Atenas eram igualmente festas nacionais. A representação de tragédias na Ática era um evento do culto oficial, e até a época Alexandrina, parece ter-se confinado aos festivais de Dionisos.

É importante lembrar que as peças não podiam ser vistas, como acontece atualmente, em qualquer dia do ano. Representavam-se novas tragédias principalmente nas grandes Dionísias. Cada festa comportava um concurso, que durava três dias e, em cada dia, um ator, selecionado muito tempo antes, fazia representar três tragédias e um drama satírico. A representação era prevista e organizada a expensas do Estado, dado que era um dos altos magistrados da cidade que devia escolher os poetas e escolher, igualmente, os cidadãos ricos encarregados de prover todas as despesas. No dia da representação, o povo todo era convidado a ir ao espetáculo. Desde a época de Péricles que os cidadãos pobres podiam até, para este efeito, receber um pequeno abono.

Por conseqüência, o espetáculo revestia-se do caráter de uma manifestação nacional, fato que explica certos traços na própria inspiração dos autores de tragédias. Esses se dirigiam sempre a um público muito vasto, reunido para uma ocasião solene, o que influenciava inclusive no modo de escrita e no modo como se dirigiam ao público. Esse aspecto de representação reenvia para as origens da tragédia.

Notavelmente, o nascimento da tragédia está associado à existência da tirania,⁷³ isto é, a um regime forte que se apoiava no povo contra a aristocracia. É importante perceber que a tragédia entra na vida ateniense devido à decisão oficial, inserindo-se em toda uma política de expansão popular; a tragédia aparece associada, desde o seu início, à atividade cívica. O povo reunido assim no teatro aprende a ser árbitro do seu próprio destino. Isto explica porque é que o gênero trágico está associado ao desenvolvimento político e explica o lugar que os grandes problemas nacionais, da guerra e da paz, da justiça e do civismo, ocupam na tragédia grega.⁷⁴

O tirano Pisístrato desenvolveu o culto de Dioniso mandando construir na base de Acrópole um templo a Dioniso de Eleutéria, fundando em sua honra as festas das Dionisíacas urbanas, que deviam ser as da tragédia. A tragédia entra no seu reinado no quadro oficial do culto deste deus, simbolizando a união dos dois grandes patronos sob os quais se colocava este nascimento, o de Dioniso e o de Atenas.

Entretanto, entre os improvisos religiosos do início e a representação oficial faltam as transições dessas modalidades de representações, o que torna difícil chegar ao esclarecimento mais próximo de suas origens.

Os textos trágicos fundam a história do teatro europeu aos pés de Acrópole, em Atenas, Grécia. A Ática passa a ser o berço de uma forma de arte dramática cujos valores estéticos e criativos não perderam nada da sua eficácia ao longo desses milhares de anos. Suas origens parecem encontrar identidade nas ações recíprocas

⁷³ O sentido de tirania para os gregos é diferente das referências a que ele remete na sociedade moderna. Conferir em ANDREWS. *The greek tyrants*. Hutchinson's University Library, 1957, p. 8.

de dar e receber que, em todos os tempos e lugares, prendem os homens aos deuses e os deuses ao homem; elas estão nos rituais de sacrifício, dança e culto. Para a Grécia homérica isso significava os sagrados festivais báquicos, menádicos,⁷⁵ em homenagem a Dioniso, o deus do vinho, da vegetação, do crescimento, da procriação e da vida exuberante. Do séc. VI a.C. em diante, Atena (deusa da cidade, Palas Atena) passou também a homenagear Dioniso na grande Dionisa cidadina, que durava vários dias e incluía representações dramáticas.

Ainda sobre a origem da tragédia, há também a hipótese, que parece ser a mais difundida, que consiste em aproximar o bode dos sátiros,⁷⁶ ao culto de Dioniso. O vocábulo grego “tragédia” (*tragoidía*) deriva de *tragoidoi*, significando provavelmente um coro cujos componentes caracterizavam-se para assemelhar-se a bodes (*trágos*), ou dançavam por um bode como prêmio, ou em volta de um bode sacrificado. O sentido posterior das palavras “tragédia” e “trágico” resultaria do caráter triste das lendas em que se baseavam as peças conhecidas como tragédias.

Aristóteles primeiramente remonta as tragédias aos autores de ditirambos (obras corais executadas sobretudo em honra a Dioniso). De acordo com o autor da *Arte Poética*, só muito mais tarde a tragédia adquiriu seu alto estilo, afastando-se dos argumentos breves e da elocução grotesca, isto é do elemento satírico.

⁷⁴ BIGNOTTO, N. *O tirano e a cidade*. São Paulo: Discurso Editorial, 1998, p. 17.

⁷⁵ Derivado de Mênades (G. Mainades), palavra significando “mulheres loucas”, devotas de Dioniso. (Cf. HARVEY, P. HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica – grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 331).

⁷⁶ Os sátiros, também chamados ‘silenos’, são gênios da natureza que foram incorporados no cortejo de Dioniso. Eram representados de diferentes maneiras: umas vezes, a parte inferior do corpo era a de um cavalo, e a superior, a partir da cintura, a de um homem; outras vezes, a sua parte animal era a de um bode (Cf. GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p. 413).

Parece ter assim a tragédia origem muito próxima da comédia. É importante observar que a gênese assim reconstituída seria muito mais a do drama satírico do que a da tragédia, e que fica difícil imaginar como é que estes cantos de sátiros, mais ou menos lascivos, puderam alguma vez ter dado origem à tragédia, a qual não era de todo lasciva nem comportava qualquer traço de sátiros.

Talvez seja por isso que, desde a Antigüidade, alguns estudiosos preferiram interpretar de outra forma o nome da tragédia. O bode podia ser ou a recompensa oferecida ao melhor participante, ou a vítima oferecida em sacrifício. Nesse caso, o ditirambo teria servido apenas de modo formal, simultaneamente à tragédia e ao drama satírico, que constituiriam dois gêneros paralelos, mas de inspiração totalmente distinta. Esta interpretação tem o grande mérito de respeitar a diferença entre estes dois gêneros e de conduzir diretamente àquilo que constitui a originalidade intrínseca do gênero trágico.

Qualquer que seja a solução encontrada, a passagem permanece abrupta entre estes ritos primitivos e a forma literária a que chegaram. O que não se pode esquecer é que o gênero literário que é a tragédia só se pode explicar em termos literários. Dado que as tragédias originais não falam em bodes nem em sátiros, parece claro que o seu alimento essencial não vem nem deste culto, nem destes divertimentos.

Para W. Jaeger,⁷⁷ a tragédia como gênero literário apareceu porque estas festas em honra de Dioniso procuraram, deliberadamente, a própria substância das suas representações num domínio estranho ao ambiente deste deus. A tragédia passa a ter existência literária a partir do momento em que sua matéria passa também a ser literária, inspirando-se, direta e amplamente, nos dados de que a epopéia já tratava.

Normalmente a tragédia associou-se sempre aos mesmos mitos que a epopéia: a guerra de Tróia, as façanhas de Heracles, aos infortúnios de Édipo e da sua estirpe. Exceto *As Bacantes* (depois de 406 a. C.) de Eurípides (relativa aos mitos de Dioniso) ou *Os Persas* (472 a. C.) de Ésquilo (relativa a fatos marcantes da história contemporânea). O que se pode entender, pois a epopéia fora, durante séculos, o gênero literário por excelência. O lirismo alimenta-se dela e a matéria épica fora a matéria normal de qualquer obra de arte e, com efeito, continuou a ser da tragédia, não só na Atenas do século V, mas depois dos Gregos e até à época moderna.

A grandeza vinda da epopéia grega associa-se ao gênero trágico. A epopéia contava, a tragédia mostrou. Isso implica numa série de inovações, porque a tragédia mostrava em vez de contar e, pelas próprias condições em que mostrava, a tragédia podia assim retirar dos fatos épicos um efeito mais imediato e uma lição mais solene, o que se adequava primorosamente à sua dupla função, religiosa e nacional; os fatos épicos só tinham acesso no teatro de Dioniso associados à presença de deuses e à preocupação com a coletividade de forma mais intensa e mais carregada de força e de sentido.

O teatro grego caracteriza-se como uma obra de arte social e comunal, nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Conforme foi abordado anteriormente, a multidão reunida no *theatron* não era meramente espectadora, mas participante. O público participava ativamente do ritual teatral, inseria-se nas esferas dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas. Para honrar os deuses, o povo reunia-se no grande semicírculo do teatro. Com cantos

⁷⁷ JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 300.

ritmados, o coro rodeava a *orkhêstra*. Compreendiam a linguagem da tragédia que era também forma de ensinamento e de educação na antiga Grécia.

Conforme W. Jaeger,⁷⁸ o coro foi a grande escola da Grécia antiga. Sua ação era mais profunda que a do ensino meramente intelectual. Pela solenidade e raridade, pela participação do Estado e de todos os cidadãos, pela gravidade e pelo zelo com que se preparavam e a atenção prestada durante o ano inteiro ao novo coro a se apresentar nos concursos, aquelas representações chegaram a ser o ponto culminante da vida do Estado.

Sobre as fórmulas interpretativas que têm sido freqüentemente usadas para explicar a tragédia, o crítico Northrop Frye chama a atenção para dois modos extremos e limitativos de ver a tragédia, ainda que cada um desses modos sustente um limite de verdade. Um deles “é a teoria de que toda tragédia exhibe a onipotência de um destino exterior”.⁷⁹ Observa-se que a maioria das tragédias apresenta a supremacia do poder impessoal e a limitação do esforço humano. Segundo o crítico, a interpretação fatalística da tragédia confunde a condição trágica com o processo trágico.

O destino, numa tragédia, normalmente se torna exterior ao herói apenas depois do processo trágico ter sido desencadeado.

A interpretação fatalística da tragédia não distingue a tragédia da ironia, sendo, de acordo com Northrop Frye, mais significativo falar na ironia do destino em vez de em sua tragédia; é a mistura de heroísmo que dá à tragédia seu esplendor e movimento peculiar.

⁷⁸ JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 294.

⁷⁹ FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 205.

A outra teoria interpretativa da tragédia é a de que o ato que desencadeia o processo trágico deve ser, “primariamente numa violação da lei *moral*, seja humana ou seja divina; em suma, a de que a *hamartía* ou falha trágica deve ter uma ligação essencial com o pecado ou com o mal”.⁸⁰ Aspecto também verdadeiro, uma vez que a grande maioria dos heróis trágicos, possui *hybris* que acarreta uma queda moralmente inteligível. Em Aristóteles⁸¹ a *hamartía* do herói trágico associa-se ao conceito ético da *proairesis*, entendido como um ato livre, ou livre escolha, que paradoxalmente indica a utilização da liberdade para perder a liberdade.

Northrop Frye assevera que todas as teorias da tragédia, que a explicam moralmente, em um dado momento, caem na pergunta: “um sofredor inocente da tragédia não é uma figura trágica? (Cristo na Paixão)”.⁸²

Como se observa é hoje bastante vasto o estudo sobre a tragédia grega, o que conduz às mais variadas interpretações. Algumas, se localizam no âmbito filosófico, outras, estão voltadas para compreender a imanência estética do gênero.

De acordo com Nietzsche,⁸³ a força morfogenética da tragédia grega se legitima como projeto instituidor do sentido dionisíaco da vida, que não subsiste senão porque a morte existe. Para Nietzsche o trágico é a suprema harmonia do ser, porque lhe pertence a dissonância como a mais profunda forma de consonância.

⁸⁰ FRYE, N. Op. cit., p. 206.

⁸¹ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho, 1984, p. 260.

⁸² FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 206.

⁸³ NIETZSCHE. *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Guimarães Editora, 1985, p. 52.

Nesse sentido, a interpretação propiciada pelos estudos de Nietzsche se opõe à interpretação canônica da tragédia grega, formulada por Aristóteles e reiterada ao longo dos séculos. Aristóteles concebe o enredo trágico como representação da ação, que se efetua na sucessão de eventos consecutivos, na trama dos acontecimentos, na concatenação dos fatos. Das peripécias e reconhecimentos que se realizam nesta seqüência logicamente ordenada resultam o surpreendente, o palpitante, o emocionante, o que normalmente se entende por dramático. Essa explicitação aristotélica do mecanismo estrutural do enredo trágico se tornou normativa para a teoria do drama na civilização ocidental, em que o efeito dramático é resultado do encadeamento lógico das ações e das conseqüências. Conforme K. H. Rosenfield,⁸⁴ a interpretação aristotélica da tragédia grega não corresponde à natureza do drama ático, não compreende satisfatoriamente os atores trágicos e, sobretudo, ignora completamente, o sentido e a função do trágico na poesia de Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

A tragédia grega é a interpretação, a exegese das ações, e não simplesmente a representação da trama das ações consecutivas. Não constitui objeto de representação propriamente cênica o que aconteceu nem porque aconteceu. As ações que dramaticamente se representam são sempre submetidas ao questionamento hermenêutico e suplantadas pelas reações mentais e emocionais das personagens. No drama ático, o que se representa é a demanda do sentido do que acontece no palco. Numa formulação paradoxal, mas rigorosamente verdadeira, a tragédia grega é um drama sem ação, um drama estático. E os atores, que mais sofrem do que agem, não são somente humanos. Nas obras-primas do teatro grego as ações decisivas

⁸⁴ ROSENFELD, K. H. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*. Porto Alegre: P&PM, 2000, p. 337.

ocorrem fora do palco. Pode-se tomar como exemplo as descrições de Édipo que fura os olhos, Jocasta que se mata, o ingresso de Édipo no sacrossanto recinto das Eumênides, fatos que não constituem objeto de representação propriamente cênica. O que se representa não é o acontecimento, mas o paulatino e progressivo esclarecimento do culpado, que se consoma na tragédia do auto-reconhecimento. O drama se concentra na interpretação, e não na representação dos fatos.

Nesse sentido, é necessário reconhecer que a tragédia grega é completamente alheia ao que se entende por ação. Interessa-lhe fundamentalmente a reação das personagens, e não as ações em si mesmas. Nessa acepção, não só o drama de Aristóteles não é o drama da tragédia grega, como também o trágico conceituado na *Arte Poética* não é o trágico poematizado por Ésquilo, Sófocles e Eurípides, pois Aristóteles explica a estrutura da tragédia, não o sentido trágico.

Nessa proposição, também Northrop Frye reconsidera o princípio de explicação aristotélica sobre a tragédia. Afirma que: “a tragédia não se limita ao drama, nem às ações que terminam em desastre. Peças que são chamadas tragédias ou classificadas podem terminar com serenidade ou com alegria ou num estado de espírito ambíguo difícil de definir como *Filoctetes* (409 a. C)”⁸⁵

Por outro lado, enquanto um estado de espírito predominantemente sombrio faz parte da unidade da estrutura trágica, a concentração, nesse estado de espírito, não intensifica o efeito trágico. A fonte do efeito trágico, segundo o crítico Northrop Frye,⁸⁶ deve ser buscada no *mythos* trágico ou estrutura do enredo.

⁸⁵ FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1980., p. 204.

⁸⁶ FRYE, N. Op. cit., p. 206.

A leitura das tragédias mostra uma variedade de *mythos* ou fórmulas de enredo que se movem nem sempre para ações que terminam em desastre, entre elas pode-se citar *Alceste* (438) de Eurípides que singularmente conclui com um final feliz; considerada pouco trágica se comparada com a monumentabilidade de *Prometeu Acorrentado* (data desconhecida) de Ésquilo, ou do orgulho ferido de *Ájax* (data desconhecida) de Sófocles.

Também há peças que terminam em reconciliação como é o caso de *Oréstia* (458) de Ésquilo; *Electra* (409) e *Édipo em Colona* (401) de Sófocles.

A contradição entre a delimitação da tragédia estabelecida por Aristóteles,⁸⁷ principalmente quando se refere a Eurípides como o mais trágico entre os poetas trágicos, devido ao final catastrófico de suas peças, e outras peças consideradas igualmente trágicas independente do efeito final, tem sido motivo de ampla discussão, recaindo no conflito trágico, considerado requisito primordial para a realização da autêntica tragédia.

Para isso, é necessário de acordo com Albin Lesky⁸⁸ entender a tragédia como fenômeno histórico concreto situado na cultura da qual teve origem. Para tentar esclarecer essa questão Albin Lesky cita a definição de Wilamowitz expressa na introdução de *Heracles* (entre 420 e 415) de Eurípides:

⁸⁷ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho, 1984, p. 258.

⁸⁸ LESKY, A. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg e outros. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 36.

Uma tragédia ática é em si uma peça completa da lenda heróica, trabalhada literariamente em estilo elevado, para a representação por meio de um coro ático de cidadãos e de dois ou três atores, e destinada a ser representada no santuário de Dioniso, como parte do serviço religioso público”.⁸⁹

Esta definição apresenta referências históricas bastante claras, porém não faz alusão a nenhuma situação final específica que se refira ao tom final da peça, conduzindo para além dos elementos históricos a observação a elementos de ordem estrutural de apresentação das peças.

2.2 A estrutura da tragédia

Dos caracteres originais da tragédia grega o principal é evidente, num primeiro olhar: o gênero funde numa única obra dois elementos de natureza distinta, que são o coro e as personagens, o elemento coral e o dramático. O primeiro expressava-se em vários metros líricos, arranjados em estrofes e antístrofes, às vezes com a adição de *épodos*,⁹⁰ sendo estes últimos entoados, principalmente, em trímetros iâmbicos. O coro dispunha-se em forma retangular (diferente do coro circular do ditirambo) e seus movimentos decorriam desse arranjo; suas evoluções eram acompanhadas pela música da flauta. A dança principal do coro, conhecida como *emmêleia*, tinha um caráter majestoso.

⁸⁹ WILAMOWITZ. Apud LESKI, A. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg e outros. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 36.

⁹⁰ Parte estrutural da ode (*oidê*, canto) que significa “cantar depois”. Para maior compreensão ver MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 372.

Na tragédia grega, essa partilha do diálogo de uma personagem com o coro, própria dos procedimentos do ditirambo, permanece essencial. Aparece marcada na estrutura literária das obras, nos metros usados, correspondendo a uma divisão espacial, pois uma tragédia representava-se em dois locais ao mesmo tempo. Os espectadores ocupavam degraus/bancadas que formavam um vasto hemicírculo.

Em frente destes degraus encontrava-se uma parede de fundo dominando uma cena. Essa cena era o local reservado às personagens. Era dominada por uma espécie de balcão, onde podiam aparecer deuses. Normalmente, considerava-se que a ação se desenrolava do lado de fora, à porta de um palácio; em caso de necessidade, uma máquina de teatro (ou *ekkléma*) podia fazer com que aparecesse na cena um quadro ou um curto episódio revelador de uma ação realizada no interior. Além desta cena, o teatro antigo comportava aquilo a que se chamava orquestra (ou *orkhêstra*).

A orquestra era uma enorme explanada de forma circular, cujo centro era ocupado por um altar redondo dedicado a Dioniso, reservada às evoluções do coro. Os dois locais eram bastante distintos; os atores, sobre a cena, não se misturavam com os coreutas da orquestra e os coreutas nunca subiam para a cena.

As funções eram definidas com precisão, podia a orquestra ir do canto a danças. Podia, suceder que um chefe do coro (ou *corifeu*) tivesse com uma personagem um diálogo, mas o coro no seu conjunto só se exprimia cantando ou, pelo menos, salmodiando.⁹¹ E isto se traduz no metro. Enquanto os atores se exprimem em trímetros jâmbicos, o coro exprime-se em metros adequados ao lirismo; os versos constituem, muitas vezes, conjuntos de estrofes emparelhadas, alternadas

acompanhadas de evoluções coreográficas. O resultado é que a tragédia grega se desenrola sempre em dois planos e que a sua estrutura é comandada pelo princípio desta alternância.

Representada sem cortina uma tragédia grega não tem atos; em compensação, a ação se divide em um certo número de partes, denominados episódios, separados pelos trechos líricos executados pelo coro na orquestra.

Além disso, como é preciso um certo tempo para que este coro entre na orquestra e se distribua por ela, a estrutura habitual da tragédia comporta, normalmente, um prólogo (*prólogos*), (parte que precede a entrada do coro, em monólogo ou diálogo, apresentando o assunto do drama e a situação no momento de seu início), em seguida a entrada do coro, ou párodo (*párodos*), (primeira intervenção completa do coro grego, canto que acompanha a entrada do coro, escrita freqüentemente num ritmo de marcha), depois os episódios (*epeisôdia*), (cenas de que participam um ou mais atores com o coro).

Os episódios podem conter passagens líricas, lamentações, cantos incidentais pelo coro e são divididos por *stásima* (partes cantadas), que são cantos do coro executados num lugar fixo, ou seja, na *orkhêstra*, ao contrário do párodo que se realiza quando o coro está entrando. Os *stásima* eram originalmente reflexões ou

⁹¹ BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 118.

expressões de emoção evocadas pelo episódio precedente. Entretanto essa conexão desfez-se gradualmente, até que Agaton⁹² introduziu em seu lugar os *embôlima*, (meros interlúdios musicais entre os episódios).

Após o último *stásimon* vinha o *êxodos* ou cena final. Quando atores e coreutas empenhavam-se numa mesma emoção e faziam uma espécie de canto dialogado (ou *kommos*), canto lamentoso, da orquestra e da cena ao mesmo tempo.

Tudo isto apresenta um esquema muito claro que se encontra no conjunto das tragédias gregas e as distingue de qualquer outra obra teatral. Porém, a tragédia grega não deixou de inovar, de inventar conforme os interesses se modificavam. De 472 a. C a 405 a. C., sofreu o efeito de múltiplos impulsos, que se combinaram numa evolução quase contínua.

Em particular, a importância relativa dos dois elementos constitutivos da tragédia - ação dramática e coros líricos - foi se modificando pouco a pouco, a ponto de se encontrar invertida. Modificação que acabou por se traduzir numa completa renovação; das peças arcaicas do início chegou-se assim, no espaço de menos de um século, a um teatro já muito próximo do teatro moderno.

Conforme M. Berthold,⁹³ o coro, era na origem o elemento mais importante da tragédia. Por ocasião do concurso trágico eram primeiro designados os coregos (*khoregoi*), cidadãos ricos que recrutavam e mantinham os quinze membros do coro,

⁹² Agaton foi um Poeta trágico ateniense; o mais importante entre os sucessores dos três grandes tragediógrafos. Sua primeira vitória foi conquistada em 416 a. C. A festa realizada em sua casa para celebrar essa vitória constitui o cenário do *Banquete* de Platão. Agaton foi um inovador; pela primeira vez ele construiu a tragédia em torno de um tema imaginário com personagens também imaginários, e fez dos cantos do coro simples interlúdios sem conexão com o assunto da peça, preparando assim o caminho para a divisão da tragédia em atos. (Cf. HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica – grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 18).

⁹³ BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 118.

ou coreutas. O coro, considerado o ponto de partida da representação, ligava-se a pessoas intimamente interessadas na ação em curso.

O número de pessoas no coro parece ter sido de doze na maioria das peças de Ésquilo (é incerto se nas *Suplicantes*, data provável de 463 a. C., o coro compunha-se de todas as cinquenta filhas de Dânaos); Sófocles teria elevado esse número para quinze. Os coros continuaram a ser parte integrante da tragédia ao longo de todo o século V e ao menos parte do século IV a. C.

Os cantos do coro ocupavam um número considerável de versos, o que mostra ligação importante entre o coro e a ação, sendo através dele que a ação pode tocar os espectadores, fazendo intervenções, súplicas, esperando que suas emoções marquem o compasso, de um extremo ao outro, das diversas etapas da ação.

Na evolução dos interesses o coro vai perdendo esse grau de maior importância e passando a observar a construção das personagens, assiste-se a um enriquecimento progressivo. Desde o seu início até ao seu fim, a tragédia nunca deixou de evoluir no mesmo sentido, desenvolvendo sempre a parte reservada à ação. Inicialmente, a ação apresentava características solenes e hieráticas, tornando-se gradualmente mais realística.

Quanto às personagens, Ésquilo faz a inovação. Aristóteles assevera que “Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número de atores, diminuindo a importância do coro e fez do diálogo protagonista; Sófocles introduziu três atores e a

cenografia”.⁹⁴ Doravante, as personagens assumem grande importância, passando inclusive a nomear as peças. Essa evolução está ligada, naturalmente, ao próprio desenvolvimento da ação. A nova importância dada às personagens traduz-se pelo enriquecimento da análise psicológica. As personagens já não se contentam em agir: explicam-se.

A multiplicação do número de personagens permite opor os protagonistas a um maior número de contrastes. No teatro de Sófocles, os contrastes e provas servem sobretudo para mostrar as diferenças entre dois ideais de vida ou, ainda, para ilustrar a força de espírito das personagens. Em Eurípides, cada personagem defende seus sentimentos ou as suas idéias, fazendo uso do debate organizado, pois é sabido que a arte da discussão retórica estava então em pleno desenvolvimento.⁹⁵ Era aquilo a que se chamava *agôn*, espécie de confronto organizado, em que se opõem duas longas tiradas, geralmente seguidas de trocas verso a verso, permitindo que os contrastes se tornem mais cerrados e mais tensos, quase todas as tragédias de Eurípides apresentam cenas de *agôn*.

Tanto em Eurípides como em Sófocles existe uma arte deliberada de gerir o interesse e de o fazer ressaltar. Recursos como as notícias fragmentadas, alternâncias de alegria e desânimo e outras reviravoltas são aquilo a que Aristóteles chamava de peripécias. Em Eurípides estes procedimentos tornam-se a lei do gênero, sendo, Eurípides considerado o criador da intriga, devido ao seu teatro estar repleto de artifícios, de surpresas, de confusões, de reconhecimentos. Ele também multiplicou os

⁹⁴ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho, 1984, p. 242.

⁹⁵ MARSHALL, F. *Édipo tirano: a tragédia do saber*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000, p. 23.

episódios e as personagens a fim de diversificar a intriga e torná-la mais comovente, da mesma forma que os acontecimentos refletem-se em sofrimentos pessoais e impotentes, próprios para suscitar a piedade, revelando personagens patéticos e ações patéticas como uma das tendências essenciais da tragédia.

Enfim, as diversas situações foram tornadas ainda mais patéticas pelo emprego de dois processos que mais tarde deveriam ser considerados elementos constitutivos da tragédia grega. O primeiro consiste em levar uma situação ameaçadora até ao seu limite extremo e até o momento em que o desastre tem que se realizar, o segundo consiste em tornar esta situação particularmente horrível, supondo na sua origem um erro da pessoa. No primeiro caso, a situação termina com um “golpe de teatro”, no segundo, termina com um reconhecimento, podendo o reconhecimento por vezes, mas nem sempre, se apresentar como um golpe de teatro.

Contudo, a evolução é contínua. O impulso anterior que renova a tragédia grega, multiplicando os seus meios e deslocando-lhe os centros de interesse, a leva em quase um século, do mais austero arcaísmo a uma modernidade quase excessiva. Fato que se observa sobre a rigorosa estrutura e temas da tragédia política de Ésquilo e a ruptura com a tradição realizada por Eurípides.

Talvez esta mesma modernidade marque, num certo sentido, o fim da tragédia grega. Porque a evolução foi tal que um dos dois elementos importantes, ao entrar na sua composição, acabou por perder uma função essencial. Em certas tragédias de Eurípides, o coro desempenha apenas um papel secundário.

O impasse a que chega a tragédia grega, no tempo em que um dos seus elementos constitutivos perde o essencial da sua função, coincide com o impasse a que Atenas chega no tempo em que o individualismo triunfa sobre o civismo, tal como

a irreligião sobre a piedade, e em que o futuro do homem parece, no fim de contas, ser para repensar.⁹⁶

A história da tragédia vai perdendo em substância mítica de Ésquilo a Sófocles e deste a Eurípides à proporção que passa da comunidade arcaica à *polis* dos sofistas.

Para Vernant, a tragédia é a expressão de uma crise que se evidencia particularmente no plano institucional do direito público. O homem trágico é um tipo problemático por se situar entre dois universos “absolutamente contraditórios”; por um lado é fortemente tributário de valores heróicos, por outro, começa a corresponder a indagações surgidas nas assembléias e nos tribunais da *pólis*, fortalecida de maneira decisiva a partir do séc. V a. C. A crise de identidade que a tragédia manifesta só será de certo modo contornada pela articulação do discurso filosófico.

O triunfo do individualismo sobre o civismo confirma o que faz a originalidade da tragédia grega e o seu poder profundo. Mas, o impasse a que chega a tragédia grega convida a observar um pouco o que os trágicos podem ter dito sobre o homem, visto que esta evolução no pensamento e na inspiração pode, em definitivo, dar conta não só das transformações literárias que aqui foram salientadas, mas também do que ficará em seguida para definir, a saber, o sentido que convém atribuir à própria noção de trágico.

2.3 Elementos essenciais da tragédia

⁹⁶ JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins

Os elementos essenciais da tragédia serão aqui observados a partir dos estudos aristotélicos, acompanhando na medida do possível as reflexões sobre a tragédia e o sentido do trágico (re)elaboradas por estetas e filósofos a partir dos estudos canônicos. A revisitação desses estudos justifica-se dada à natureza do presente trabalho que observará a presença ou a transformação do trágico no teatro contemporâneo.

Vários são os elementos essenciais da tragédia: dentre eles, a *hamartía*, do grego *hamartein* (não acertar, falhar), é uma parte estrutural do *mythos* complexo, ou seja, de acordo com Aristóteles,⁹⁷ o *mythos* da tragédia é considerado simples quando a mudança de fortuna ocorre sem haver peripécia ou reconhecimento; complexo, quando a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente.

Aristóteles, ao abordar sobre a *hamartía*, assim a introduz:

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro;... que [o protagonista] não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não malvadez, mas por algum erro de uma personagem.⁹⁸

Quando Aristóteles introduz o termo, descreve o herói como um homem de uma conduta nobre, cuja má sorte não é trazida por alguma infâmia, mas por um erro de julgamento ou *hamartía*.

Brandão, ao explicar o termo *hamartía*, destaca que, "uma tragédia não se gera gratuitamente. Uma desgraça acontece, um herói é trágico *di hamartiam tiná*, mercê

de alguma falha cometida".⁹⁹ Muitas vezes, o erro trágico é cometido sem o protagonista ter consciência. Édipo Rei comete a *hamartía* quando, sem saber, mata seu pai e casa-se com sua mãe.

O termo *hamartía* está longe de significar uma falta moral, ou pecado. No período de Aristóteles, o vocábulo *hamartía* não significava, necessariamente, pecado compreendido como na tradição judaico-cristã. Para os gregos, não havia uma distinção clara entre uma má ação e uma ação estúpida.

O "erro" não é uma parte do caráter do herói trágico, mas sim uma parte estrutural do *mythos* complexo,¹⁰⁰ é o correlato da *anagnórisis* ou reconhecimento. Como causa da ação trágica, é a *hamartía* que fornece a plausível razão para a reversa fortuna do herói.

Segundo Aristóteles, *anagnórisis*, *peripeteia* e *pathos* são elementos qualitativos do *mythos* complexo. *Anagnórisis*, como indica o próprio significado da palavra, "é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita".¹⁰¹

Na peça *Édipo Rei* (por volta de 420 a. C.), de Sófocles, Édipo casa-se com sua mãe Jocasta e mata seu pai Laio, sem ter conhecimento, porém, quando o mensageiro conta-lhe a verdade, Édipo reconhece seus erros e se redime deles, embora, fisicamente, tenha seus olhos furados. Em *Rei Lear* (1605), de Shakespeare, Lear despreza sua filha Cordélia, e antes de ela morrer, descobre que era a única filha

⁹⁷ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho, 1984, p. 236.

⁹⁸ ARISTÓTELES. Op. cit., p. 249.

⁹⁹ BRANDÃO, J. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1988, p. 19.

¹⁰⁰ Aristóteles denomina de *mythos* complexo a ação em que a mudança de fortuna resulta de reconhecimento ou de peripécia, ou de ambos os meios. (Cf. ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho, 1984, p. 254)

que o amava. Apesar de ser tarde demais, uma vez que não terá Cordélia de volta, exalta-se por conhecer seu erro.

O que causa a *hamartía* é a *hybris*, que significa orgulho, ambição, apelo para não permanecer na medida de cada um ou no *métron*. Ela leva o herói a ignorar os avisos dos deuses e o faz transgredir suas leis. A *hybris* é o motivo que conduz o herói a cometer a falta. Como exemplo, pode-se citar a peça *Antígona* (442), de Sófocles. Quando o rei Creonte estabelece a lei escrita, dizendo que Polinice, irmão de Antígona, não tinha o direito de ser sepultado, por ser considerado traidor da pátria, Antígona não obedece a essa lei e resolve dar sepultura ao irmão.

A exigência da consciência de Antígona em lutar contra a lei de Creonte é a *hybris*, que a conduzirá à *hamartía*, ou seja, à desobediência da lei pelo sepultamento do irmão: *Procede como te aprouver; de qualquer modo/ hei de enterrá-lo e será belo para mim/ morrer cumprindo esse dever...* (*Antígona*. Sófocles, 2001, v. 204). Antígona sabia que seria um erro violar a lei de Creonte, porque isso a conduziria à morte.

A *hamartía* é cometida exatamente porque o herói se encontra em *hybris*, ou seja, cheio de orgulho e ambição, ultrapassando a sua medida ou *métron*. Quando a *hybris* toma conta do herói, provoca a peripécia; uma mudança na ordem constituída.

¹⁰¹ ARISTÓTELES. Op. cit., p. 248.

Aristóteles¹⁰² define a figura da "peripécia" como a "mutação dos sucessos, no contrário", ou seja, as ações humanas provocam um resultado oposto ao desejado ou esperado: nisto reside a ironia do trágico. A essência do trágico reside na força oximórica da coexistência de dois sememas opostos: inocência e culpabilidade.

Em *Antígona*, de Sófocles, mesmo a protagonista estando consciente de seu erro, sua *hamartía* não é vista como pecado; pelo contrário, em meio ao conflito de consciência, ela tinha que defender o cadáver do irmão. Antígona cometeu um deslize, sepultando o irmão, porque sabia que, segundo as leis de Creonte, não podia fazer aquilo. Quando Antígona resolve dar um sepultamento digno para ele, não comete pecado algum, somente defende sua consciência.

Por outro lado, existem casos em que a *hamartía* é cometida conscientemente, com trágicas conseqüências. Em *Medeia* (431), de Eurípedes, quando a protagonista mata os filhos para vingar-se da traição do marido, comete uma falha grave.

Para uma melhor compreensão do funcionamento de alguns elementos da tragédia, faz-se necessário apresentar uma definição de *guénos* e de *Maldição Familiar*: "*Guénos* pode ser definido em termos de religião e de direito grego como *personal sanguine coniunctae*",¹⁰³ ou seja, pessoas ligadas por laços de sangue. Qualquer *hamartía*, qualquer crime cometido por um *guénos* contra o outro tem que ser religiosa e obrigatoriamente vingados. A essa idéia do direito do *guénos* está ligada à crença na *Maldição Familiar*, a saber, qualquer *hamartía* cometida por um membro do *guénos* recai sobre o *guénos* inteiro. Por exemplo, o que acontece com Édipo, de *Édipo Rei* (por volta de 420), pois a personagem comete um crime sem saber de sua

¹⁰² ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril, 1984,

culpa e, mesmo não querendo matar seu pai e desposar sua mãe, tem que cumprir o círculo do destino.

A tragédia ocorre quando Édipo resolve buscar a verdade sobre sua filiação e sanar as dúvidas interrogando o oráculo de Delfos, que lhe revela que mataria seu pai e se casaria com a mãe. Édipo foge de Corinto no intuito de evitar o cumprimento da predição, mas a caminho para Tebas acaba matando um desconhecido e, só muito tempo depois, vem a saber que era seu pai. Exposição que se reporta à definição aristotélica de herói trágico. "Ao herói trágico faltam as três modalidades que compõem a competência: o querer, o saber e o poder".¹⁰⁴ A fuga do herói para mudar o seu destino é vã e ela sempre o conduz ao seu cumprimento.

Nessa mesma direção, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal Naquet¹⁰⁵ abordam sobre a categoria da vontade na tragédia grega. Conforme os autores há uma ausência no nível da linguagem de uma terminologia da vontade, sendo que a manifestação da vontade, como função já plenamente constituída se manifesta no e pelo desenvolvimento da tragédia, em Atenas, no decurso do século V a. C, quando aparece em Ésquilo o indivíduo enquanto agente livre.

O herói trágico está comprometido na ação em face das conseqüências de seus atos. Decisão e responsabilidade na tragédia apresentam um caráter ambíguo a partir de dois planos inseparáveis: o plano humano e o plano divino, de forma que o herói, quase sempre quando se decide por alguma coisa faz sempre o contrário do que pensava realizar.

p. 249.

¹⁰³ BRANDÃO, J. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1988, p. 37.

¹⁰⁴ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho, 1984, p. 265.

Na tragédia antiga a *hybris* do herói não é individual, mas atávica. Mesmo que Édipo não quisesse cometer a *hamartía*, não poderia livrar-se desse crime, uma vez que pesa sobre ele a maldição ancestral da qual não conseguiria escapar, vítima da *moira*, *áte*, (cegueira da razão)

Se o herói ultrapassa a medida (*métron*), desviando-se das leis estabelecidas, comete uma violência, uma quebra feita a si próprio e à divindade. Em consequência dessa insubordinação, passa por uma punição e a vingança dos deuses.

Pode-se observar a transgressão da lei e a vingança dos deuses em *Othello* (1604), de Shakespeare, onde o protagonista Othello, por ciúme, mata Desdemona. Em seguida, Othello descobre que havia caído em uma armadilha feita por Iago, seu criado; é tarde demais, pois seu amor está morto. Logo depois, Othello sofre pelo crime que cometeu, torturando-se até o ponto de levá-lo a cometer suicídio, pois não pôde resistir à idéia de ter assassinado uma inocente. O mesmo acontece com Orestes e a vingança dos deuses por um erro cometido. Orestes fica furioso e mata sua própria mãe Clitemnestra, porque ela havia tramado com seu amante a morte de seu marido. Os deuses prometem vingar-se pelo crime, deixando sua vida em um total tormento, uma vida nas trevas.

Ao cometer um erro, o castigo é imediato, e a justiça, que vem dos deuses, impõe suas exigências, castigando e levando o homem a total cegueira da razão ou *áte*. Por causa da *hamartía* cometida, o homem fica cego e é lembrado a todo instante de seu erro. Por consequência, acumula erro após erro, para esconder o erro original.

¹⁰⁵ VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 42.

Em *Macbeth* (1606), de Shakespeare, o protagonista Macbeth, um general ambicioso que quer ser rei, mata o rei, e depois tenta esconder o crime que cometeu. Sua esposa, Lady Macbeth mata os dois guardas, Macbeth ordena o assassinato de Banquo, em seguida, mata também Lady Macduff e seus filhos.

Constata-se também em *Hamlet* (1600 -1601) de Shakespeare, a cegueira da razão. Claudius mata o Rei Hamlet por ambição. O assassinato é revelado ao seu filho pelo fantasma do pai. Por sua vez, Claudius, ao saber que o príncipe Hamlet havia descoberto o assassinato do pai, tenta matar o príncipe Hamlet.

Quando o homem se entrega à sua própria destruição, os deuses trabalham contra ele, levando-o até ao destino ou *moira*: um ser terrível de cujas garras não há como escapar. O Destino se personifica quando o homem enfrenta, impotente e desesperadamente, a agonia e a morte. Em *Édipo Rei*, Édipo é esmagado pelos crimes que comete, mata Laio, seu próprio pai, depois se casa com sua própria mãe, ambos sem o conhecimento do fato. Não encontrando mais nenhuma saída, fura os próprios olhos e entrega-se ao exílio.

Com isso, o destino se cumpre pleno e integralmente. Pode-se analisar também, em *Romeo e Julieta* (1595-96), o destino esmagador inevitável vivido pelas personagens. Há uma luta constante de Romeo e Julieta em quebrar o ódio existente entre as duas famílias tradicionais. No entanto, o destino é onipotente; acontecem as duas mortes no momento em que deveria haver o encontro do casal.

O acontecer trágico se faz a partir do momento que o herói ultrapassa o *métron*, (a medida de cada um), torna-se um (*hypokrités*, ator). Exceder o *métron* é um ato de orgulho (*hybris*), ou seja uma insolência feita a si próprio e aos deuses. A *hybris*

provoca a *némesis* (ciúme divino, vingança, restabelecimento da ordem). O homem, então, é o objeto de ciúmes dos deuses. A punição é automática, já que contra o herói lança-se a *até* (a cegueira da razão). A partir daí, tudo o que o herói fizer lhe será imputado. As garras da *moira* (destino cego) começam a fechar-se.

No entanto, o problema da essência do trágico não pode ser reduzido ao âmbito do exclusivamente estético. Não parece suficiente fundamentar a tragédia somente a partir da esfera da obra de arte e sua estrutura fabular. Como lembra Gerd A. Bornheim,¹⁰⁶ não é apenas a obra de arte que confere a si própria a sua tragicidade. Conforme o filósofo, o trágico é possível na obra de arte porque ele é inerente à própria realidade humana, pertence ao real. A partir dessa inerência é que a dimensão trágica se torna possível numa determinada obra de arte. Esta aceção sobre o trágico conduz para além do herói, atenta para a realidade histórica e social na qual se insere o herói trágico.

O desenvolvimento da ação trágica consistiria na progressiva descoberta da verdade (*aletheia*); verdade que se manifesta e descobre-se. Nessa descoberta não é a essência do herói, a sua individualidade que vem à tona, mas a aparência na qual está submerso. A aparência é descoberta, e nela mostra-se a própria *physis* do herói.

Assim, para Gerd A. Bornheim, a evolução do trágico consiste na aparência que se mostra e na conquista do ser. Na tragédia o homem encontra a sua medida além de sua particularidade, na transcendência. O não reconhecimento dessa medida do homem ocasiona o trágico.

¹⁰⁶ BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 86.

A natureza híbrida do homem se debate entre dois pólos que são os pressupostos últimos do trágico: o homem e o mundo dos valores que constitui o seu horizonte de vida. Ou melhor, o trágico reside no modo como a verdade (ou a mentira) do homem é desvelada.

2.4 A representação do *mythos* e o perfil do herói trágico

Tanto na tragédia clássica como no drama moderno, a personagem teatral é um dos mais complexos artefatos do sistema dramático, apenas diferenciando-se no modo de representação, exatamente porque ela dá feição antropomórfica a um discurso através do qual o público é capaz de entrar na ficção.

Northrop Frye, estabelece uma teoria dos modos ficcionais, inspirando-se na caracterização aristotélica dos caracteres das ficções poéticas, os quais podem ser melhores, iguais ou piores “do que nós”.¹⁰⁷ Tal classificação dos modos ficcionais é ideada em função da capacidade de ação do herói das obras de ficção e da sua relação com os outros homens e com o meio.

Assim, o herói da tragédia antiga se caracterizaria pelo *modo mimético superior*, que ocorre quando o herói é superior em grau aos outros homens, mas não em relação ao seu meio natural.

Na *Arte Poética*, Aristóteles¹⁰⁸ propõe que a tragédia deve ser a representação do *mythos*¹⁰⁹ e de ações da vida real, felizes ou infelizes. A exemplo de Édipo em

¹⁰⁷ FRYE, N. A. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 39.

¹⁰⁸ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho, 1984, p. 248.

Édipo Rei, o qual já nasceu predestinado a matar o pai e casar-se com a mãe; Rei Lear em *King Lear* (1605), o rei que dividiu todo seu reino com as duas filhas mais velhas, deixando a mais nova sem direito à herança já que ele, o rei, não acreditou no amor puro e verdadeiro da filha mais nova; Creonte em *Antígona*, outro rei que com suas leis quis transgredir as leis da consciência ao proibir que Antígona enterrasse o irmão morto acusado de traição.

Esses homens são considerados heróis trágicos, pois eles são ousados, ambiciosos e capazes de realizar ações que o homem comum não teria coragem de fazer. Este é o principal motivo da grandeza do herói trágico. Por isso, personagem intermediária, um ser entre os deuses e os homens. Na tragédia grega, o ator usava máscara e coturnos; a roupa lhe dava um ar de imponência que muito impressionava a platéia; falava numa linguagem majestosa e poética. Todos sabiam que ele estava predestinado a cair da posição privilegiada.

No que se refere aos caracteres, Aristóteles¹¹⁰ descreve o herói trágico como uma personagem mediana. Segundo ele, não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna, pois não causam terror nem piedade; nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna. Conforme os sentimentos humanos, esta situação não desperta terror nem piedade. O *mythos* (fábula) também não deve representar um malvado que passe da felicidade para a infelicidade. Tal situação satisfaz os sentimentos humanos, mas não provoca piedade,

¹⁰⁹ Conforme ARISTÓTELES. Op. cit., p. 248, *mythos* é a imitação de uma ação que ele chama de fábula; a combinação dos atos. N. Frye, quando trata sobre os modos da ficção, interpreta o *mythos* “como fórmulas de enredo que se movem progressivamente rumo ao pólo oposto da verossimilhança, e então, com a ironia, começam a retroceder”. (FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 57).

¹¹⁰ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho, 1984, p. 246.

pois a piedade surge daquele que é infeliz sem merecer, e o terror sobre a infelicidade daquele que é mau, pois este não parecerá terrível, nem digno de compaixão.

Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se ele cai na desgraça não é porque ele é mau ou bom, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser alguém daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como é o caso de Édipo e rei Lear.

Conforme N. Frye,¹¹¹ essa posição do herói foi mantida por Sêneca, cujo principal motivo das tragédias era o de mostrar a situação perigosa de pessoas em alta posição, as quais estavam predestinadas à queda. Na verdade, essas pessoas acreditavam que o poder lhes pertencia por direito natural. Aos poucos, porém, o herói descobre que seu modo de agir foi errado. Percebe-se também que, embora ele parecesse forte, era o mais fraco dentre todos. Quando o herói percebe que não há mais saída, que socialmente ele caiu, é lá de baixo que ele cresce espiritualmente e resplandece elevada sabedoria. De acordo com Paul Harvey,¹¹² as tragédias de Sêneca influenciaram consideravelmente o drama moderno, não somente na Itália mas também na Inglaterra.

No entanto, a concepção do herói trágico ser a imitação de ações de pessoas de caráter elevado (reis e príncipes), começou a sofrer transformações a partir da Renascença, quando Shakespeare coloca um general em *Macbeth* (1606) e em *Othello* (1604). Observa-se que essas personagens ainda continuam sendo pessoas importantes, apesar de não serem mais da realeza. Na fase das grandes tragédias de Shakespeare encontra-se o homem ultra-oprimido e sobrecarregado.

¹¹¹ FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Pérciles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 204

Esse indivíduo, sobrecarregado até o limiar de sua sensatez e de sua soberania mental, é experimentado até os confins de sua natureza (a sanidade mental de Lear, a ambição em Macbeth e o ciúme em Othello), onde forças destruidoras internas (a irascibilidade de Lear, a ambição de Macbeth e a credulidade de Othello) unem-se às pressões demolidoras externas (as filhas de Lear, as bruxas em Macbeth e Iago, o antagonista de Othello) que o transformam e destroem com a inevitabilidade da moira clássica.

No período Romântico, porém, surge tentativa de inserir os sofrimentos das pessoas comuns na tragédia. A partir do Romantismo a tragédia sofreu uma revolução inédita. O Romantismo foi o divisor de águas no sentido de que se começou a dar ênfase aos temas contemporâneos e de que o enfoque principal começou a ser feito em termos éticos e metafísicos e não em termos técnicos. Durante quase dois milênios o herói trágico pertenceu à realeza e à aristocracia. Lessing, porém, corroborando uma das grandes inovações do Romantismo, comenta:

Os nomes de príncipes e heróis proporcionam pompa e majestade à peça teatral. Porém, não contribuem em nada para nossa emoção. O infortúnio daqueles, cujas circunstâncias assemelham-se as nossas, deve naturalmente deixar marcas mais profundas em nossos corações. Se temos compaixão de reis, compadecemos deles não como reis mas como seres humanos.¹¹³

¹¹² HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica – grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 460.

¹¹³ SEWALL, R. & CONVERSI, L. Apud Lessing. "Tragedy". In: *Encyclopedia Britannica* Vol 18. Chicago: Encyclopædia Britannica, 1974, p. 580-588.

Para Coleridge,¹¹⁴ a tragédia deveria ser não uma cópia da natureza, mas sua imitação. Por outro lado, ele revoluciona o conceito clássico de tragédia, quando afirma a prioridade dos ditames do coração, para substituir as regras dos deuses. Se na tragédia clássica a vontade humana contrabalançava o destino, Coleridge reconcilia o destino com a vontade da personagem, afirmando que a força do destino é a encarnação de um impulso interior, diferente apenas em grau e não em espécie da força interior da personagem.

Na tragédia moderna o herói passa a ser o homem comum que luta pelo seu bem estar e o dos outros, tentando melhorar as condições de vida. É o caso do herói que se vê transformado em vítima oprimida e frustrada por uma sociedade poderosa e hipócrita. Isto pode ser percebido em *A morte do caixeiro-viajante* (1940), de Arthur Miller, que trata da história de um homem comum chamado Willy Loman, que trabalha para pagar as contas, não tem posses e não consegue vencer as barreiras que a sociedade impõe, ao fim se suicida.

Logo, fica claro que, ao longo dos séculos, a trajetória do herói trágico não difere em sua essência. Embora ele tenha mudado de classe social, passado de rei para homem comum, o herói não perde o caráter trágico que sempre o acompanhou.

Arthur Miller (1915), defendia a tragédia como gênero moderno possível, mas propondo uma revisão à luz das preocupações atuais. De acordo com Marvin Carlson,¹¹⁵ logo depois da estréia de *A morte do caixeiro-viajante*, Miller publicou dois ensaios correlacionados no *New York Times*: “A tragédia do homem comum” e “a

¹¹⁴ COLERIDGE. “Sobre a lei da associação – sua história, reconstituída de Aristóteles a Hartley”. Trad. Luzia Lobo. In: LOBO, Luzia. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 189.

¹¹⁵ CARLSON, M. *Teorias do teatro*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p. 389.

natureza da tragédia". Para Arthur Miller toda a obra teatral tem de envolver conflito externo como no melodrama, ou interno como no drama ou na tragédia.

O dramaturgo enfatiza que o que distingue a tragédia do simplesmente patético é o fato de a tragédia proporcionar aos homens não apenas tristeza, simpatia, identificação ou mesmo medo, mas também, ao contrário do *pathos*, conhecimento e iluminação. Esse conhecimento mostraria um modo de viver neste mundo por intermédio do exemplo negativo de personagens como os homens comuns, que descobrem tarde demais que o que são não é o que poderiam ter sido.

Arthur Miller defende a tragédia moderna, privilegiando não a oportunidade de realização mas a força do empenho do herói. O sentimento trágico é suscitado no receptor do texto dramático por uma personagem capaz de renunciar à vida, se for preciso, em troca da dignidade pessoal. A falha trágica é simplesmente a incapacidade do herói de permanecer passivo em face daquilo que ele concebe como uma ameaça à sua dignidade, à imagem que faz da legitimidade de sua condição.

Assim, a ação que empreende contra um esquema degradante de coisas ilumina a platéia ao apontar heroicamente para o inimigo da liberdade humana.

Arthur Miller defende o homem comum como herói trágico, chegando a afirmar que o tradicional herói de casta superior não passa de convenção fora de moda. O desejo de justificar a própria existência e buscar a auto-realização é sentido pelo homem comum com a mesma intensidade, por meio das personagens do teatro.

Segundo Gerd A. Bornheim,¹¹⁶ deve haver algo no homem que possibilite a vivência trágica. O elemento possibilitador do trágico poderia localizar-se na finitude, nas contingências, na imperfeição ou ainda na limitação humana. Em suas reflexões o filósofo assevera que o trágico pertence à esfera dos valores e é preso a um valor que o trágico pode aparecer no real. Ou seja, o trágico sem ser um valor, adere a certos valores, vindo então a manifestar-se. Assim, o real chega a assumir, em determinadas circunstâncias, uma dimensão axiológica trágica.

Por isso, não se pode considerar o fenômeno trágico como algo de universal e necessário; há pessoas destituídas de sensibilidade para o trágico, assim como há também culturas e períodos da cultura que desconhecem o trágico ou que permanecem cegos à sua densidade.

Ao se pensar nos pressupostos fundamentais da tragédia, pensa-se logo no homem trágico. Aristóteles se ocupa do problema da natureza do herói trágico. Esse modo de abordar o problema mostra-se extremamente importante, pois um elemento básico para que se possa verificar o trágico é que ele seja vivido por alguém, que exista um homem trágico.

A debilidade da tragédia moderna deriva, precipuamente, do excesso de importância que se empresta à subjetividade, sobretudo quando considerada em seu aspecto moral. Na medida em que o subjetivismo dos tempos modernos se torna mais forte, menos exequível é a tragédia.

¹¹⁶ BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992., p. 85.

Para Hegel¹¹⁷ a possibilidade do trágico se realiza quando se compreende que a verdade do indivíduo não está nele mesmo, mas na substância total que nele se manifesta. Esta posição de Hegel é analisada por Gerd. A. Bornheim, pois, conforme o crítico, a realidade individual perde consistência, ou encontra consistência naquilo que a transcende. A razão humana, finita, é apenas um momento da razão divina, e entre ambas não há mais que uma diferença de grau. Como ser particular, o ser mesmo do homem é ser contraditório; ele é contradição, oposta à “dicção” do espírito absoluto.

O panteísmo, ou uma realidade adstrita ao divino, expulsa a viabilidade do trágico, ou o reduz a algo de aparente, que não pode encontrar fundamento real.

De fato, na tragédia, não se trata de reduzir a realidade do herói à realidade que o transcende, mas de ver no transcendente a medida do herói; da injustiça se passa à justiça, à harmonia entre homem e valores objetivos, mesmo no caso extremo do sacrifício final do herói. Para Gerd A Bornheim,¹¹⁸ Hegel não pensa a diferença e a media da diferença, ele quer simplesmente abolir toda diferença entre a imanência e transcendência, e a reconciliação resulta em monismo, não encontrando resposta para o ser do trágico.

Conforme estudos de Gerd A. Bornheim é com Kierkegaard que o tema da crise da tragédia vem à tona sem possibilidade de dúvida ao reconhecer que a diferença reside no ponto não analisado por Hegel, no subjetivismo moderno.

¹¹⁷ HEGEL, G. W. F. *Estética*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Fronteira, 1999, p. 204.

¹¹⁸ BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 86.

Escreve Kierkegaard¹¹⁹ que “o herói trágico (moderno) é subjetivamente refletido em si, e esta reflexão não o expulsa apenas de todo contato direto como Estado, a família e o destino, mas freqüentemente o desliga de sua própria vida anterior”. O filósofo conclui que a tragédia moderna está ausente do plano épico, e também não possui herança épica. Ou seja, não tem o contato direto com aquilo que Hegel chama de realidade substancial e objetiva (Estado, família, destino) e com isto perde seu significado.

Kierkegaard encontra o suporte que lhe permite analisar a subjetivação do trágico na transformação do sentido da culpa e de suas conseqüências. Compreendendo o sofrimento como objetivo e a dor como subjetivo. Assim, para Gerd A. Bornheim,¹²⁰ o processo de subjetivação pode ser explicado através do relevo que adquire na cultura moderna a reflexão; quanto mais reflexiva se tornar a subjetividade, mais o indivíduo se dobra sobre si próprio, enfraquecendo desta forma a experiência trágica.

O subjetivismo repele a tragédia. À medida que progride a subjetivação, o elemento substancial objetivo é privado de seu vigor. O que na Grécia clássica era um dado espontâneo e não problematizado, torna-se, nos tempos modernos, um problema. E se o subjetivismo é a tônica da cultura, passa-se a perguntar pelo sentido que possa ter a ordem objetiva ou transcendente.

A tragédia antiga, em sua acepção máxima, apóia-se sobre um mundo pleno de sentido, e é inconciliável com o absurdo, tanto do mundo como também da existência

¹¹⁹ KIERKEGAARD, S. *Temor e tremor*. Trad. Maria José Marinho. Lisboa: Guimarães Editores, 1990, p. 112.

BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 87.

humana. Por esta razão o subjetivismo moderno torna a possibilidade do trágico, extremamente problemática.

Pode-se repetir a idéia de Kierkegaard: o indivíduo reduzido a si mesmo resulta ridículo, objeto de riso, o próprio absurdo. O relevo do absurdo na literatura contemporânea tende a expulsar o trágico de seus quadros. Sem dúvida, o absurdo pode implicar uma experiência mais radical, mas isto não o compatibiliza com o trágico.

Se o homem é um dos elementos fundamentais do trágico, outro pressuposto não menos importante é constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem. Evidentemente, a natureza da ordem varia, pode ser o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor e, até mesmo, (e sobretudo) o sentido último da realidade. Mas só a partir desses dois pressupostos se torna compreensível o conflito que caracteriza a ação trágica que assume diferentes tons nos diferentes momentos históricos em que se inscreve o gênero trágico.

Por isso acredita-se ser relevante observar o contexto social e histórico de produção da obra literária, dramática ou de qualquer outra manifestação artística, uma vez que o povo fornece ao poeta os símbolos, as expressões espontâneas de sua necessidade coletiva, enquanto o poeta transforma esses símbolos no mito que responde a essa necessidade.

CAPÍTULO III

ANTÍGONA: O MUNDO MÍTICO E O NOVO IDEÁRIO DA PÓLIS GREGA

Nem sequer os deuses eternos do politeísmo vivem uma paz eterna; defrontam-se em lutas provocadas pelas paixões e interesses opostos, e são obrigados a submeterem-se ao destino. Nem o deus cristão consegue escapar à humilhação do sofrimento e à vergonha da morte, consegue libertar-se da dor que lhe faz exclamar: “Senhor Meu Deus, por que me abandonastes?”; a mesma amarga dor sofre Maria, e toda a vida humana é feita de combates, de lutas e de sofrimentos. É que, na verdade, a grandeza e a força do homem medem-se pela grandeza e força da oposição que o espírito é capaz de vencer para reencontrar a unidade; e a profundidade e intensidade do subjetivo tanto mais se manifestam quanto mais contraditórias forem as circunstâncias que ele tem de vencer e mais acentuadas as oposições que tem de enfrentar, sem deixar de ser ele mesmo no meio de tais contradições e oposições. É através desta luta que se afirma a força da idéia e do ideal, porque a fortaleza consiste em permanecer íntegro no negativo.

(Friedrich G. W. Hegel, *Estética*, 1999)

3.1 Sófocles e as novas aspirações intelectuais e sociais de seu tempo

Sófocles cresceu e formou-se numa grande época de Atenas, mas essa grandeza era diferente da época dos Persas. Não foi a aflição nem a preservação através dos deuses que a produziu, mas idéias de poder. Quando Sófocles nasceu – idade adulta da cidadela de Atenas – no governo de Péricles, a democracia alcançava formas que pareciam duradouramente válidas. Novas aspirações intelectuais tentavam configurar a imagem do mundo sem a presença dos deuses que lá haviam tomado parte nas lutas. O espírito de Maratona transforma-se em lenda.

Na história de Atenas, Sófocles (G. *Sophoklés*) (496-406 a. C.) pertence à geração do apogeu, conheceu o império ateniense, viu ser construída Acrópole¹²¹ e assistiu aos dissabores da guerra do Peloponeso. De acordo com os historiadores,¹²² Sófocles é o único dos três grandes trágicos que não quis deixar Atenas, mantendo-se fiel, até ao fim, à época grandiosa em que tinha sido formado.

Nascido de uma família privilegiada econômica e socialmente, recebeu uma educação de acordo com essa circunstância. Foi coroado em concursos *gímnicos*,¹²³ foram-lhe confiados papéis de músico, participou com sucesso na vida política, chegando a ser estrategista¹²⁴ por duas vezes. Foi chamado para fazer parte dos

¹²¹ (G. *Akrópolis* = cidade alta), a cidadela das cidades gregas, situada numa elevação. A Acrópole de Atenas é descrita como um platô rochoso a cerca de 60 m de altitude e com cerca de 275 m de comprimento por cerca de 137,50m de largura. Era rodeada por muralhas em cujo interior ficavam os edifícios, e foi destruída pelos persas em 480 a. C.; as muralhas foram reconstruídas por Temístocles e Címon (Cf. HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica – grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 17).

¹²² Conforme estudos de WINNINGTON-INGRAM, R. P., *Sófocles, an interpretation*, Cambridge, 1980, p. 256.

¹²³ Festival das *Gymnopaídia*, celebrado em julho, no qual havia exibições de ginástica e danças por meninos e homens, e cantavam-se hinos festivos em honra de heróis espartanos e também de deuses (Cf. HARVEY, P. Op. cit., p. 232).

¹²⁴ (G. *Strategós*), na Grécia, significa um comandante militar (Cf. HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica – grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 210).

conselheiros especiais nomeados depois do desastre de Sicília,¹²⁵ quando tinha oitenta e três anos, desempenhando também funções religiosas. Escreveu aproximadamente 123 peças e obteve vitórias com dezoito tetralogias. Do conjunto de suas tragédias conservam-se apenas sete: *Antígona* (442); *Édipo Rei* (por volta de 420); *Electra* (425); *Ájax* (c. 450); *As Traquinas* (entre 420 e 410); *Filoctetes* (409); *Édipo em Colono* (representado postumamente, em 401). De muitas outras peças se conhecem apenas os títulos ou alguns fragmentos. Sófocles apresentou grandes preocupações com questões teóricas relativas à sua criação literária. Introduzido vários aperfeiçoamentos na técnica teatral, Sófocles elevou o número de coreutas de doze para quinze, deu maior importância ao cenário e ao guarda-roupa e, sobretudo, introduziu o terceiro ator. Substituiu a trilogia encadeada pela trilogia livre, em que cada peça constitui um todo, dando maior importância ao diálogo, em detrimento do lirismo.

Com uma intensa carreira literária foi coroado pela primeira vez em 468, quando ainda não tinha trinta anos, recebendo mais prêmios que os outros poetas trágicos, sendo ainda, aos oitenta e sete anos, coroado pela apresentação de *Filoctetes* (409).

Sófocles, em suas tragédias, coloca o homem no centro de tudo, carregando-o de deveres opostos e envolvendo-o em discussões sobre comportamentos. Acredita na importância do homem e na sua grandeza. Por conseguinte, chega a criar imagens

¹²⁵ Em 415, Atenas empreendeu a grande Expedição à Sicília, planejada para conter o poderio crescente de Siracusa, para proporcionar uma base de operações na Sicília e para assegurar o controle completo do mar. A expedição terminou em 413 com o aniquilamento da frota e do exército atenienses e com a exaustão das finanças da cidade. Atenas construiu uma nova frota e a guerra continuou por mais oito anos. Entretanto, o fim da guerra chegou com a derrota ateniense em Aigos Potamoi em 405 e Atenas viu-se obrigada a aceitar as condições de Esparta, tornado-se virtualmente um aliado-súdito da vencedora. (Cf. HARVEY P. Op. cit., p. 255).

de heróis que em nada seriam capazes de vergar, mesmo que sejam renegados por aqueles que os rodeiam, mesmo que os deuses pareçam trocar deles.

O alcance dos atos humanos já não é, como em *Ésquilo*, ampliado pela evocação das conseqüências que os ultrapassam, doravante resulta da atenção dada aos seus motivos e aos seus impulsos. O trágico de Sófocles está, portanto, acima de qualquer função do ideal humano a que os seus heróis obedecem.

A tragédia de Sófocles se comporta de maneira diferente da tragédia de *Ésquilo* em relação ao tema da culpa. Em *Ésquilo*, o público aprende a entender o sentido do destino ordenado por Zeus, que exige a expiação da culpa e leva o homem através da dor ao discernimento, mas que também conhece a graça. Sófocles, em contrapartida, não procura por trás do acontecer mesmo o seu sentido último. Tudo o que acontece é divino; Zeus está neste mundo com todos os outros deuses, mas o sentido de seu atuar não se revela ao homem. Não lhe cabe esquadrihar os mistérios do governo dos deuses, nem se rebelar contra a terrível severidade com que, por vezes ele se faz sentir sobre o homem. Aos deuses agrada, diz Atena, o homem de são juízo que saiba resignar-se.

Sófocles mostra em suas obras uma vida prenhe de grandeza e perigo. A orgulhosa incondicionalidade da vontade humana e os poderes que, à sua indomabilidade, lhe preparam a perda. Descreve em sua obra os mais terríveis tormentos, colocando em cena as mais trágicas figuras.

Observa-se na obra de Sófocles a irreconciliável oposição e a presença da ironia trágica (canto alegre do coro antes das catástrofes), apresentando a relação entre os deuses e o poder, antítese sofocliana entre a vontade humana e as disposições do destino. Outro elemento recorrente no acontecer trágico nas obras de

Sófocles está na solidão em que devem ser planejados e executados todos os grandes atos dos heróis em suas tragédias.

Sófocles vê o homem numa irremediável oposição com os poderes que regem o mundo, que, também para ele, são divinos. O homem trágico é visto e representado como um todo em si fechado. As personagens em Sófocles expressam algo de validade universal, desenvolvem-se a partir das raízes da existência humana. Não são determinadas por traços típicos, reproduzíveis à vontade, mas sim pelos grandes traços fundamentais de seu ser, sendo precisamente essa sua determinação essencial.

O encontro do público com as personagens da tragédia antiga representa uma grande experiência que se reatualiza, na medida em que o herói, por meio do mito, restitui ao povo o seu senso da unidade total do sofrimento. Conforme Gerd A. Bornheim isso é efetuado com mais eficácia pelo uso da máscara, tanto no teatro antigo, como no teatro moderno, já que as personagens das grandes tragédias são “máscaras de um eu inteiramente humano”.¹²⁶ No teatro de Sófocles, o herói é a própria causa de seu destino, que em luta sincera assegura o verdadeiro conflito fazendo surgir problemas éticos. Pode-se observar a personagem Antígona cujos traços marcam todas as posições sociais e imaginárias, refletindo-se nela os caracteres da civilização humana.

3.2 A tragédia Antígona

¹²⁶ BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 86.

A tragédia *Antígona*, encenada no século V, ano 442 a.C., é uma seqüência do mito da família dos labdácidas.¹²⁷ A peça tem início no momento em que a maldição pesa sobre os irmãos de Antígona, que se matam em duelo, pagando assim pela *hamartía* do *guénos*, chegando agora, a vez de Antígona.

O tema central da tragédia é o choque da *pólis*, da ditadura estatal e religião, postulado da consciência individual. A personagem Antígona remete à oposição de duas normas jurídicas: *athemistía*, a ilegalidade de uma decisão, cifrada em Creonte, que representa uma *pólis* especial, a *pólis* sofística, em contraposição a *thémis* ou *nómos*, inserida na decisão de Antígona, que representa a religião, a consciência individual.

São, sem dúvida, muitos os estudos sobre *Antígona*, talvez, em sua grande maioria, apontando para a clássica oposição família – Estado. Não se tem aqui a pretensão de (re)descobrir uma nova interpretação para a peça, mas, de acordo com os propósitos desta pesquisa, observá-la em alguns aspectos que parecem relevantes para um estudo comparativo de abordagem intertextual com as peças do teatro contemporâneo que se pretende empreender.

Para isso, far-se-á um recorte do tema de *Antígona*, revisitando as relações opositivas e o caráter da solidão do herói, aspectos que aparecem permeados pela figura da heroína e que, na sua formulação estética, desvendam questões de conteúdo da tragédia clássica e ao mesmo tempo desenham sua estrutura.

¹²⁷ Maldição que se abateu sobre toda a família de Lábdaco, rei de Tebas, por haver seu filho Laio raptado a Crispo, filho do rei Pélops. Hera, a protetora dos amores normais, por meio de Pélops, amaldiçoou a Laio e a todos os seus descendentes.

Albin Leski¹²⁸ lembra que a verdadeira tragédia origina-se da tensão entre as incontroláveis forças obscuras a que o homem está abandonado, e a vontade deste para se lhes opor, lutando. Esta luta é em geral sem esperança, afundando, mesmo o herói cada vez mais nas malhas do sofrimento, e muitas vezes até ao naufrágio total. Todavia, combater o destino até o fim é o imperativo da existência humana que não se rende. *Antígona* pode ser lida e compreendida de acordo com a aceção de Albin Lesky. O herói trágico em Sófocles opõe sua vontade inquebrantável à prepotência do todo, e, inclusive na morte, conserva íntegra a dignidade da grandeza humana.

A vontade de oposição do herói remete às considerações sobre o estabelecimento da categoria da vontade entre os gregos antigos estudada por Vernant e Naquet.¹²⁹ Conforme os autores, já no nascimento da tragédia como gênero literário, são lançadas ao debate questões relacionadas com o sujeito enquanto agente. Qual o comprometimento do sujeito com seus atos, que senso de responsabilidade tem ele frente ao que pratica? O gênero trágico marca uma fase decisiva para o que se conhece como função psicológica da vontade.

Pode-se afirmar que a teleologia da tragédia é, justamente, o indagador da medida e responsabilidade do sujeito para com suas ações e em que grau ele estava comprometido com elas. Ao passar as ações humanas sobre o crivo da reflexão do novo modo de pensar, o homem grego antigo descobre a complexidade dos motivos que impulsionam o seu agir. Imerso numa realidade ambígua e tensa, na qual se confrontam práticas sociais e valores do mundo mítico e da *pólis* e, ainda, pulsões da

¹²⁸ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 153.

¹²⁹ VERNANT, J. P. e. NAQUET, V. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 42.

sua singular natureza, este mesmo se angustia tentando descobrir a justa medida para as suas ações.

No defrontar-se de valores divergentes; o mundo mítico e o novo ideário da *pólis*, instaura-se o conflito no qual se debate o herói trágico, pois quando os deuses olímpicos e o seu mundo mítico, por si mesmos, já não mais conseguem acalmar às inquietações do homem atico, mais ainda persistem em apontar o caminho a ser trilhado, a nascente democracia das cidades chama para si a missão de conduzir ao paraíso da *pólis*. Acuada entre dois mundos, premida por uma visão de mundo mítica e racional, a vontade helena é forçada a conhecer o sentido trágico da existência humana. O caráter dilemático deste sentido explode na configuração artística da qual ele provém, esta é a força que concebe a nova forma de arte, a tragédia.

Antígona de Sófocles traz à tona os conflitos marcados pelas oposições entre os valores do mundo mítico e as posições sofisticadas incorporadas pelos representantes da *pólis*.

3.2.1 A heroína e as relações opostas

Em todas as peças conservadas de Sófocles apresenta-se com grande intensidade e força, um problema de ordem ética encarnado nas personagens. *Antígona*,¹³⁰ em particular, merece ser considerada em primeiro lugar, de tal modo a peça é representativa da forma como Sófocles deu à lenda o seu alcance trágico.

¹³⁰ Para a análise aqui realizada, selecionou-se entre as várias traduções de *Antígona*, a 9ª. edição traduzida do grego por Mário da Gama Kury, cf. bibliografia.

O dado inicial da peça é o fato de a heroína Antígona, contra a ordem promulgada em Tebas, ter sepultado seu irmão Polinices, que fora morto em luta fratricida que o opunha a Etéocles, devendo pagar com a vida esta iniciativa. Na ação dramática, Antígona age sozinha, sem a ajuda da irmã, passando a ser perseguida por Creonte, o novo rei. Tem-se, portanto, de um lado um ato solitário, do outro uma repressão baseada na autoridade. Daí nasce uma série de oposições que comandam a peça.

Essas oposições correspondem às quatro grandes cenas da peça. Observa-se que cada cena opõe duas personagens em contraste. Assim, desde a primeira cena têm-se as oposições entre Antígona e sua irmã Ismene, evoluindo para a oposição entre Creonte e Antígona, em seguida, Creonte e o filho Hémon e também o adivinho Tirésias.

Há, portanto, um conflito central que comanda a peça e, para cada uma das duas personagens principais, um ou mais conflitos com as outras, que ajudam a precisar os princípios da sua ação.

O fato de Sófocles ter iniciado a peça com um diálogo entre as duas irmãs, de ter mesmo imaginado estas duas irmãs tão diferentes, uma devotada ao morto, corajosa, desafiando tudo, a outra receosa e preocupada em não realizar nada que fosse impossível, constitui recurso importante para pôr em relevo o heroísmo de Antígona. Antígona faz aquilo que Ismene não tem coragem de fazer.

Ismene, contudo, não está em desacordo com Antígona, a não ser na possibilidade de agir como esta quer:

*Ismene – pobre de mim! Pensa primeiro em nosso pai,
Em seu destino, abominado e desonrado, (54-55)*

*Peço indulgência aos nossos mortos enterrados
Mas obedeço, constrangida, aos governantes; (74-75)
Não fujo a ela (a lei dos deuses); sou assim por natureza;
não quero opor-me a todos os concidadãos. (86-87)*

Ismene, agindo assim, mostra, por contraste, a coragem de Antígona, sem que haja entre elas algum conflito de princípios; esse conflito está reservado à cena com Creonte, em que se instala o contraste entre duas regras de vida, duas formas de ideal, duas espécies de deveres.

Os princípios de Creonte são conhecidos desde o início da ação dramática, porque as personagens de Sófocles apresentam uma característica básica, uma necessidade de explicitar quais são as suas regras de conduta:

*Creonte - Não é possível conhecer perfeitamente
um homem e o que vai no fundo de sua alma,
seus sentimentos e seus pensamentos mesmo,
antes de o vermos no exercício do poder;
senhor das leis. (...)
Pois eu – e seja testemunha o grande Zeus
onividente – não me calaria vendo
em vez da segurança a ruína dominar
o povo, e nunca trataria os inimigos
de minha terra como se fossem amigos. (200- 215)*

Os princípios de Creonte giram em torno da cidade e da função pública por ele ocupada, sendo por isso que proibiu que se sepultasse Polínicês, que tinha atacado a cidade. Quanto aos princípios que animam Antígona, são completamente outros. As únicas leis que ela conhece são os grandes princípios morais que têm os deuses, reconhecendo que a ordem de Creonte opõe-se à ordem de Zeus:

Antígona - Mas Zeus não foi o arauto delas (as leis do Estado) para mim,

*nem essas leis são ditadas entre os homens
pela Justiça, companheira de morada
dos deuses infernais; e não me pareceu
que tuas determinações tivessem força
para impor aos mortais até a obrigação
de transgredir normas divinas, não escritas,
inevitáveis; não é de hoje, não é de ontem,
é desde os tempos mais remotos que elas vigem,
sem que ninguém possa dizer quando surgiram,
e não seria por temer homem algum,
nem o mais arrogante, que me arriscaria
a ser punida pelos deuses por violá-las. (511-522)*

Todos estes pares de deveres: família e Estado, humanidade ou autoridade, religião ou respeito pelas leis, formam os conflitos que Sófocles apresenta na maioria das cenas da peça.

Na outras cenas da peça, Creonte se vê submetido aos argumentos de seu filho Hémon e depois aos argumentos do adivinho Tirésias, que jogam a favor da heroína. Hémon como Antígona, mas de uma forma mais intermediária, representa a humanidade e, em parte, o sentido político, na medida em que busca apoio na opinião dos habitantes de Tebas, pedindo ao pai que não se torne duro a ponto de não ouvir nenhum conselho:

*Hémon - É meu dever notar por tí, naturalmente,
tudo que os outros dizem, fazem ou censuram,
pois o teu cenho inspirador de medo impede
os homens simples de pronunciar palavras
que fizeram teus ouvidos. Eu, porém, na sombra,
ouço o murmúrio, escuto as queixas da cidade
(...) Não tenhas, pois, um sentimento só, nem penses
que só tua palavra e mais nenhuma outra
é certa, pois se um homem julga que só ele*

*é ponderado e sem rival no pensamento
e nas palavras, em seu íntimo é um fútil. (780-805)*

Somando-se ao argumento a favor de Antígona, Tirésias representa a religião e fala sobre a cólera dos deuses com os habitantes de Tebas:

*Tirésias - ...é por tua causa,
por tuas decisões, que está enferma Tebas.
Nossos altares todos e o fogo sagrado
estão poluídos por carniça do cadáver
do desditoso filho de Édipo, espalhada
pelas aves e pelos cães; por isso os deuses
já não escutam nossas preces nem aceitam
os nossos sacrifícios. (1125-11320)*

No entanto, o rei revela-se tirânico e ímpio, cedendo tarde demais, quando Antígona e Hémon morrem sem saber que ele vinha libertá-los.

Em cada uma dessas quatro cenas, as personagens opõem-se aos pares, por vezes em diálogos firmes e vibrantes em que colocam toda a sua fé, depois, muito freqüentemente, em breves trocas, cada verso respondendo ao precedente, embora o rigor das antíteses contribua para esclarecer as posições e dê às diversas escolhas contornos claramente definidos.

Toda a peça se desenrola nestes contrastes, que funcionam como um teste a um ideal moral. As exigências morais vêm contrariar as da disciplina. Sófocles, em seu teatro, aprecia opor aos pares as normas éticas. Observam-se, então, contrastes de temperamento, que são também contrastes de valores e de ideal.

Em contrapartida, o coro limita-se a seguir inquieto essa discussão que o ultrapassa. No início, canta a recente vitória. Quando sabe que Polinices foi sepultado, canta o gênio do homem e a desgraça que se gera quando esse gênio é mal

empregado. Canta o desastre, quando Antígona é condenada, o amor, depois da cena com Hémon, noivo de Antígona, os grandes reveses mitológicos, quando Antígona é levada. E dirige uma prece a Dioniso, quando tudo parece arranjar-se. Como já se disse, a tragédia inteira parece residir no confronto entre as personagens.

Desse ponto de vista, Sófocles parece trazer para assunto de suas tragédias a evolução moral que, em Atenas, acompanhava a evolução social. A velha moral aristocrática devia ser repensada à luz da razão. Entre a honra individual e o dever de proteger aos seus, entre a honra reconhecida por todos e os sentimentos individuais, entre os direitos dos deuses e os do Estado, produziam-se clivagens, surgiam conflitos, operavam-se tomadas de consciência, aspectos importantes dos quais Sófocles foi testemunha.

Talvez seja por isso que as personagens da epopéia se tornam, em Sófocles, os porta-vozes de um mundo novo, vivem problemas que a lenda ignorava, encarnam um ideal que, sem cessar, exigia mais do homem e o fazia cada vez mais o único juiz do seu dever. Para além destes contrastes, encaminha-se um problema primordial em Sófocles, o problema do heroísmo.

Albin Lesky¹³¹ lembra que em Dioniso encontram-se, provavelmente, uma das forças vivas que impulsionaram o desenvolvimento do drama trágico como obra de arte, mas, quanto ao conteúdo, a tragédia foi configurada por outro campo da cultura grega, pelo mito dos heróis. A tragédia dionisiaca se fundiu com o tesouro de mitos heróicos do povo helênico e nele encontrou seu verdadeiro conteúdo.

Por meio do mito do herói a tragédia adquiriu a seriedade e dignidade de sua postura, na abundância das configurações, a lenda heróica dos gregos é uma imagem

da existência humana em geral, não uma cosmovisão derivada dos seres vivos, mas uma visão do cosmo de uma imediatidade e riqueza que não tem igual.

Há no homem trágico uma ambigüidade profunda, desvendada pelo caráter das personagens. Verifica-se em Sófocles duas espécies de personagens que se recusam a ceder: umas são obstinadas e procedem mal, como Creonte, as outras são heróis ou heroínas destinadas à admiração, precisamente porque nada as quebra, como Antígona. Só as distinguem o fato de que, aquelas têm torça e querem fazê-la respeitar, enquanto estas não têm nada, estão esmagadas, abandonadas, mas conservam um ideal que justifica o seu sacrificio.

O fato da solidão, de serem rejeitados pelos outros homens e enganados pelos deuses não lhes ofusca a grandeza, pelo contrário, esta circunstância confere-lhes um caráter trágico. A atitude do herói, o seu apaixonado desejo de honra, a sua recusa de qualquer compromisso toca o homem tão fortemente, porque esta atitude condiz com a solidão e com a aceitação da morte.

3.2.2 A tragédia antiga e a solidão do herói

A série de confrontos que opõem os heróis às outras personagens não tem por única função dar aos seus sentimentos um contorno mais claro e mais rigoroso, tem também por efeito isolar progressivamente estes heróis de qualquer ajuda e de qualquer suporte humano. As primeiras palavras que abrem a peça *Antígona* são um apelo à ação comum. Antígona queria que Ismene a ajudasse a agir:

¹³¹ LESKY, A. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 27.

Antígona - *Minha querida Ismene, irmã do mesmo sangue. (1)*
E muito breve irás tu mesma demonstrar
se és bem-nascida ou filha indigna de pais nobres. (42-43)
Não mais te exortarei e, mesmo que depois
quisesses me ajudar, não me satisfarias. (79-80)

Ismene recusa e, imediatamente, Antígona se fecha, se refugia em si mesma: escolhe a solidão. A heroína manterá esta recusa, mesmo perante o perigo e mesmo quando Ismene se lhe quer associar, fiel ao seu princípio, Antígona recusará:

Antígona - *Mas não terás o apoio da justiça,*
pois nem manifestaste aprovação à idéia
nem eu te permiti participar da ação. (615-617)

Antígona está assim sozinha e devotada a uma solidão moral sem que ninguém a compreenda. Creonte não podia ver no seu comportamento outra coisa que não fosse um testemunho de uma insubordinação vulgar. Mas os outros também não a compreendem. Ismene tê-la-ia seguido, se a tivesse compreendido. O coro também lhe ostenta incompreensão total. Antes mesmo de saber quem realizara o ato interdito, apressa-se a censurar o espírito de desobediência às leis, sejam divinas ou humanas:

Coro - *Se é reverente às leis de sua terra*
e segue sempre os rumos da justiça
jurada pelos deuses ele eleva
à máxima grandeza a sua pátria. (420-423)

Quando percebe que se trata de Antígona, não pode crer que ela tenha agido assim, que a tenham surpreendido em ato repulsivo às leis. E, no momento em que ela é levada para a morte, o coro exprime mais uma vez o seu espanto e a sua reprovação:

Coro - *Deixa-me pasmo este portento incrível! (...)*

*Trazem-te por desprezo às leis reais,
surpreendida em ato treloucado?. (428-433)
Mas partes para o mundo tenebroso
(...) é por tua vontade e decisão. (912-915)*

Ninguém poderá vir em socorro da heroína. Antígona deve ser emparedada viva. A sorte assim está lhe reservada, mesmo em meio aos seus está abandonada por todos. O moribundo, ou condenado à morte, implorando ao Sol que leve a triste notícia da sua morte aos seus amados era um motivo corrente na poesia popular, especialmente na grega moderna, o que se pode observar em várias passagens das tragédias sofocianas.

Sófocles enfatiza o abandono da heroína, mostra a orgulhosa Antígona em atitude de lamento. Primeiro, deixa ver a sua amargura, depois, os lamentos gradativos:

*Antígona - Ah! Vosso escárnio já me está ferindo! (939)
Sem que me chorem, sem amigo algum,
sem cantos de himineu sou arrastada
- pobre de mim! – por sôfrego caminho!
Para desgraça minha nunca mais
poderei ver a santa luz do sol!
e dos amigos nem um só lamenta
esse meu doloroso fim sem lágrimas! (972-977)*

Ainda mais adiante, proclama uma última vez a justiça da causa que quisera servir e o escândalo desta retribuição cruel:

*Antígona - Cidade de meus pais, solo de Tebas
e deuses ancestrais de nossa raça!
Levam-se agora, não hesitam mais!
Vede-me, ilustres próceres de Tebas*

*- a última princesa que restava -,
as minhas penas e quem as impõe
apenas por meu culto à piedade! (1043-1050)*

Esses queixumes, por muito comoventes que sejam, não devem enganar o leitor/público. Antígona sofre com a sua solidão, mas ela exigiu-a desde o início, aceitando-a com firmeza. Lamenta-se, mas avança para a morte resolutamente. Dito de outro modo, o sofrimento que nasce desta solidão representa, ao mesmo tempo a condição e a consequência da coragem heróica. É o inverso da grandeza. Esta ambivalência constitui-se altamente trágica. Tal ambivalência encontra-se em vários momentos na obra de Sófocles.

Todas as personagens se debatem com a solidão que o seu heroísmo exige. A discussão de Antígona com Ismene, além de determinar posições contrárias, serve para revelar o isolamento moral em que se encontra a heroína. Antígona é uma heroína solitária e incompreendida, unindo sua vontade heróica à sua solidão. Ela decide agir sozinha. Agir quer dizer não realizar uma ação habitualmente normal e que apenas um édito recente proíbe:

*Antígona - Deixa-me enfrentar,
nesta loucura apenas minha, esses perigos;
assim me livro de morrer envergonhada. (105-107)*

Ratificando, o ato solitário da personagem brota aqui da própria solidão. Observa-se que o teatro de Sófocles é atravessado constantemente por condenações erradas. Isto sugere que no trágico da solidão entre os homens, Sófocles acrescenta um outro elemento, que não já revela sobre a relação com os homens, mas sobre a relação que os heróis têm com os deuses.

3.2.3 O herói, os deuses e o dever moral

Os deuses gregos, diretamente ou por meio de oráculos, intervinham nos assuntos humanos, na vida épica ou na tragédia dos heróis. Mesmo que se tratasse de aparições, o mortal, aquele por quem se interessavam, nunca os poderia ver. Para os gregos, existia um abismo entre os deuses e os homens, mesmo que fossem heróis. Esta era a maneira de mostrar tal abismo.

De fato, os deuses nunca estão ausentes das tragédias de Sófocles, o que vem expressar uma percepção da majestade divina. No seu teatro, os deuses revelam-se como a parte de fora, escapam ao mesmo tempo à imperfeição e ao tempo, como reforça o coro em *Antígona*:

*Coro - Que orgulho humano, Zeus, será capaz
de opor limites ao poder só teu,
que nem o sono precursor do fim
de todos vence, nem o perpassar/ infatigável do tempo divino?
Governas o fulgor maravilhoso
do Olimpo como soberano único,
imune ao tempo que envelhece tudo. (657-695)*

Na tragédia, tudo que vem destes deuses, ou se relaciona com eles, tinge-se sempre com esta luz de absoluto. É assim que as regras morais, que se reclamam da ordem divina, se revestem, comparadas com as regras humanas, de um valor intocável. É mesmo surpreendente ver com que insistência Sófocles sublinha esta negação do tempo e da mudança que, a seus olhos, torna a beleza da ordem do divino.

Desse ponto de vista, a justificação de Antígona é reveladora e ela não está isolada, quando Antígona declara que às ordens do rei preferiu os preceitos:

*Antígona - normas divinas, não escritas, inevitáveis,
... não é de hoje, não é de ontem,
é desde os tempos mais remotos que elas vigem
sem que ninguém possa dizer quando surgiram. (517-519)*

Com efeito, a piedade grega é fortemente alimentada pelo sentimento deste contraste. Os deuses representam a luz, a perenidade e a seriedade. O homem, pelo contrário, está votado à instabilidade, vive o dia a dia, é efêmero. Em suas tragédias, muitas vezes Sófocles emprega o sentido da efemeridade para designar os homens, demonstrando que tudo é incerto e frágil entre os homens. A vida humana é feita de alternâncias, tudo passa, tudo muda, como anuncia o mensageiro de *Antígona*:

*Mensageiro - Vós, que morais nas vizinhanças do palácio
de Cadmo e de Anfíon, escutai-me agora:
nenhum sucesso nesta vida pode ser
por muito tempo elogiado ou censurado.
A boa sorte põe de pé, o azar derriba
felizes e infelizes incessantemente
e nem os adivinhos podem confirmar
o que o destino prefixou para os mortais. (1274-1281)*

A natureza dos heróis é imutável, cuja obstinação se funde no seu desejo de absoluto. Mas se eles são senhores das suas escolhas, não o são da sorte, cujas conseqüências são eles os primeiros a sofrer. No mundo trágico essas conseqüências são, efetivamente, a marca da condição humana, a que só os deuses escapam. Entre as alternâncias da sorte e o longínquo domínio dos deuses, explica-se que o homem não possa penetrar no mistério da vontade divina e que nem mesmo tente fazê-lo.

Tanto os deuses como o sentido dos oráculos não pode ser interrogado ou compreendido pelos homens. Imprecisos, obscuros, muitas vezes enganadores, os oráculos deixam, portanto, lugar para a esperança e para o terror. Eles parecem tão bem calculados para enganar, que sugerem com firmeza que a divindade tem prazer em troçar do homem.

Parece que toda a dramaturgia de Sófocles está assentada na idéia de que o homem é o joguete daquilo a que se poderia chamar de a ironia da sorte. Sófocles recorria, com freqüência, à “ironia trágica”, que reside, fundamentalmente, no engano em que está uma personagem, supondo-se ajudada ou afortunada, quando tudo concorre para a sua ruína.

Do ponto de vista técnico, Sófocles introduziu na ação trágica a surpresa e a peripécia, fato evidente na própria história do gênero. Mas estas surpresas e estas peripécias assumem também, no domínio das idéias, um profundo significado, mostram o homem atingido e humilhado.

Há uma ironia da sorte no fato de um homem imaginar que pode triunfar no preciso momento em que se vai consumir a sua perdição.

Do ponto de vista dramático, o contraste aviva a surpresa; do ponto de vista do pensamento, faz realçar de forma trágica a cegueira e a ignorância daqueles que são enganados assim.

Outro aspecto importante observado nas tragédias é o fato de Sófocles dar aos seus coros hinos de alegria mesmo antes do momento em que surge o desastre. Encontra-se em *Antígona* este efeito trágico, quando, perto do fim, o coro acredita que a heroína poderá ser salva, pois Creonte acaba de ceder e parte para reparar seu erro.

Também nessa passagem, Sófocles resolveu colocar um canto do coro impaciente e alegre que precede exatamente a catástrofe final. Invoca Dioniso no instante em que o mensageiro comenta o desastre que se prepara para anunciar, proclamando primeiro a fragilidade de todas as felicidades humanas:

Creonte - *Irei imediatamente.(...)* (1232)
irei soltar Antígona, eu que a prendi. (1237)
 Coro - *E agora, que a cidade e o povo todo*
são presas de um flagelo violento,
vem, com teus purificadores pés,
pelas alturas do monte parnaso
ou cruza, então, o ruidoso passo!.
tu, condutor das danças das estrelas
ígneas, maestro das noturnas vozes,
criança de Zeus poderoso, rei,
mostra-te a nós com o séquito das Tíades
de Naxos, que em bailados delirantes,
intermináveis, pela noite adentro
te adoram, Íaco, rei generoso! (1262-1273)

O ritmo do teatro de Sófocles, com os seus contrastes tão fortemente marcados, simboliza uma certa idéia da fraqueza do homem e da ironia da sorte, demonstrando que é quando se tem confiança que o desastre acontece. Ironicamente, é quando o homem quer agir bem, que é apanhado na armadilha, provocando ele próprio sua queda. O homem nada sabe e joga às cegas um jogo feito de surpresas, quase sempre más.

De fato, há aí uma espécie de ironia trágica cujo sentido se inscreve claramente sob os olhos do público, enquanto as personagens nem sempre lhe distinguem o sentido. Esse é um sentido da ironia trágica que é próprio de Sófocles. Ele mostra a impotência do homem, evidenciando que a soberania do destino não pode ser

acompanhada de revolta, pelo contrário, a fraqueza do homem dá lugar a uma dupla confiança, no homem e nos deuses.

Não sendo o destino uma condenação deliberada, o homem não retira daí a idéia de que nada pode fazer. O que lhe acontece constitui uma prova, mas ainda lhe resta definir o seu valor na forma como reage a esta prova. Ele pode, na adversidade, escolher uma via mais nobre, como faz Antígona. E não resta nada a esperar, há ainda uma profunda dignidade em subtrair-se do mundo. O desespero dos heróis, em Sófocles, mantém uma nobreza ativa que lhes permite triunfar enquanto são abatidos.

Esta fé no homem só é possível porque as ironias da sorte não implicam, de modo algum, que os deuses sejam cruéis, ou mesmo indiferentes. Sófocles não conclui de tantas infelicidades e reviravoltas que é preciso revoltar-se e protestar, a sua conclusão, pelo contrário, induz a que os homens nunca saberão mostrarem-se suficientemente respeitosos para com os deuses, nem suficientemente piedosos.

Conforme os historiadores, Sófocles teria exercido em Atenas funções religiosas e parece ter sido um dos introdutores do culto de Asclépio,¹³² para quem tinha escrito um *Peã*.¹³³ Talvez seja por isso compreensível que reflexos de piedade se façam sentir na sua obra e o fato de todas as mudanças repentinas que atravessam a

¹³² Asclépio é um herói-deus vivido por volta de XIII a. C., fixado na cidade de Epidauro, conhecido como “o bom, o simples, o filantropíssimo”, pelos gregos. Desenvolveu em Epidauro uma escola de medicina, cujos métodos eram sobretudo mágicos, mas cujo desenvolvimento preparou o caminho para a medicina bem mais científica nas mãos dos chamados asclepiades ou descendentes de Asclépio, cuja figura mais célebre foi o grande Hipócrates. “Como herói, que foi deificado, Asclépio participa da natureza humana e da natureza divina, simbolizando a unidade indissolúvel que existe entre ambas, assim como o caminho que conduz de uma para outra”. (Cf. BRANDÃO, J. de Souza. *Mitologia Grega*. Vol II. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 90-91).

¹³³ (G. *Paian*), uma composição lírica coral, provavelmente originária de Creta; seu nome provinha da invenção “Ié Paion” dirigido a Apolo, que constituía o refrão. Pode ter sido em sua origem, um canto de cura ou encantação, dirigido em primeiro lugar a Apolo e depois também aos outros deuses. O Peã era muito difundido em Esparta, onde os habitantes o cantavam nas festas de Apolo. Há menções a um peã composto por Sófocles em homenagem a Apolo (Cf. HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica – grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 383).

vida humana evocarem com mais nostalgia o brilho da vida feliz que os deuses levam longe dos homens.

Esse aspecto do pensamento de Sófocles explica que o seu teatro possa conciliar uma acuidade dramática tão grande com uma espécie de serenidade enérgica e confiante. Talvez não haja teatro em que se encontrem tantos inocentes humilhados e destruídos e em que se expressem tantos sofrimentos, físicos e morais, no entanto é um teatro que faz admirar o homem e amar a vida.

O homem é admirado na figura dos heróis que levam tão longe a sua coragem; a vida é amada em cada um que se esforça por agir da melhor forma. Estes dois sentimentos são ainda reforçados pelos cantos do coro, que exaltam o homem em sua ousadia na guerra e engenhosidade na arte.

Relativamente ao admirar o homem em geral, nenhum texto é comparável ao grande canto do coro em *Antígona* sobre as conquistas da civilização: a navegação, a lavoura, a vitória sobre as aves nos céus, sobre os animais da terra, a palavra, o pensamento, as cidades:

*Coro - Há muitas maravilhas, mas nenhuma
é tão maravilhosa quanto o homem. (384-385)
Soube aprender sozinho a usar a fala
e o pensamento mais veloz que o vento
e as leis que disciplinam as cidades. (405-407)*

A ação dramática termina numa preocupação bem digna de Sófocles, com uma reserva sobre o uso bom, ou mau, que o homem pode fazer dos seus dons, mas esta reserva não retira nada à recordação de tudo aquilo que precede e que soa como um vasto canto de vitória:

Coro - *Destaca-se a prudência sobremodo
como a primeira condição
para a felicidade. Não se deve
ofender os deuses em nada.
A desmedida empáfia nas palavras
reverte em desmedidos golpes
contra os soberbos que, já na velhice,
aprendem afinal prudência.*(1485-1492)

A voz do coro faz ressoar a rejeição aos princípios sofistas que exigiam submeter à sua crítica a fé nos deuses, sob o signo do absoluto, contra a relativização de todos os valores. O coro deseja lembrar a validade intemporal das leis não escritas e a insubordinação das leis do Estado onipotente que quer erigir-se em poder absoluto, até mesmo face à norma ética.

É importante observar que sem essa oposição, que separa o humano do divino, não poderia haver tragédia. A intercorrência, porém, na ação trágica dos dois planos - o do divino, sancionando a falta, e o do humano, respondendo por ela- não se efetuará sempre da mesma forma. Variando de acordo com as alterações da experiência religiosa e moral, o conflito recai no ciclo dos motivos míticos, teogônicos e cosmogônicos, correntes na lírica e na épica, desde a época arcaica.

Reinterpretada pelos poetas trágicos, que moralizam a esfera divina, a sansão caprichosa da época arcaica, o ciúme (*phthonos*) ou a danosa interferência de um *daimon*, converte-se na justa cólera (*némesis*) dos deuses. De qualquer maneira, seja qual for o regime de intercorrência, nunca é nítida a relação que abre o conflito entre os dois planos. Da parte dos deuses, a punição nunca é *post-factum*; ela cria a ocasião e a sanção, a falta e o castigo, ou priva o homem de seu discernimento, ofuscando-lhe a decisão, ou força-o agir de acordo com um *nomos*, (lei) punindo-o pela infração. Mas

ainda pode a divindade ludibriá-lo, quanto aos fins, a alcançá-los levando-o à preparada armadilha do destino. Um estado de acossamento ou ensandecimento (*até*) do homem, favorável à culpa ou ao crime, é provocado pela mesma potência superior e hostil que lhe sanciona o ato cometido.

Da parte dos homens, o ato que os expõe à justiça divina não é sempre criminoso em sua origem; a catástrofe que os abate vem da *hybris*, do excesso, da desmesura, da arrogância por palavras e atos, que denunciam uma culpa ancestral, fora do controle ou do conhecimento do indivíduo, e que distorcem, por um grande erro, *hamartía*, o seu poder de decisão.

Dessa forma, pela desigual intercorrência dos dois planos, a “justiça transcendente” confunde-se com o desígnio necessário dos deuses do mesmo modo que a *hybris* se confunde com a arrogância do desejo. Nem os deuses podem deixar de abater-se sobre os homens, nem estes infringindo a medida e o equilíbrio da justiça que os *nomoi* resguardam, podem livrar-se da culpa. Acima dos homens e também dos deuses, a insondável regência das moiras, que repartem a vida e a morte, assinalando a cada coisa o seu lugar, ligam sempre os dois planos pela mesma fatal colisão.

Os motivos míticos implicados no embate trágico abrangem as grandes figuras da teogonia e, num sentido mais lato, da teologia de Hesíodo, com os quais estão diretamente relacionados: as moiras, o *nomos*, que regem o cosmos oriundo do caos, um dos primeiros deuses, a *diké*, que garante o equilíbrio tanto da ordem cósmica quanto da ordem humana da *pólis*. A tragédia introduziria nessa dupla ordem a discordância da ação humana que a desequilibra e que impõe aos seus agentes, para além do simples castigo, a expiação do sofrimento. O que lembra Nietzsche:

“compreender o mundo a partir do sofrimento é o que há de trágico na tragédia”.¹³⁴ Ao tomar consciência dos seus atos, o herói trágico compreende que a medida do humano ultrapassa a sua singularidade, para transcender numa ordem superior a ele, sem a qual ele não é humano.

Em grandes linhas, o teatro grego constitui-se dentro de um quadro religioso em que, inicialmente, o herói é conduzido pelos deuses. Em Sófocles, porém, se as divindades aparecem na cena em toda sua força e inescrutabilidade, os heróis são agora propriamente acompanhados pelos deuses, não mais conduzidos.

Recorrendo à exposição de Northrop Frye¹³⁵ sobre o herói trágico, este tipo de herói situa-se tipicamente no “topo da roda da fortuna”, numa espécie de intervalo entre a terra e o céu, de forma que tais heróis seriam os pontos mais altos, em sua paisagem humana, atraindo para si as fatalidades. Assim, pode-se constatar o perfil da heroína Antígona, ao mesmo tempo instrumento e vítima. Sua condição de tragicidade é dupla ao provocar animosidade, atraindo a fúria de Creonte, e também como herdeira de uma situação de animosidade ao pertencer ao *guénos* dos labdácidas, que a conduz à catástrofe. O ato original que provoca a represália em *Antígona* estabelece um movimento antitético e a conclusão do movimento determina a tragédia. Esse movimento antitético caracteriza o *mythos* total da tragédia como binário.

Na tragédia antiga, observa-se que a vingança ao herói vem, quase sempre de outro mundo, por intermédio de deuses, fantasmas ou oráculos. O herói trágico, por assim dizer, perturba um equilíbrio natural, sendo a natureza concebida como uma

¹³⁴ NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Guimarães Editora, 1985, p. 150.

ordem que se estende sobre os dois reinos, do visível e do invisível, um equilíbrio que em algum momento deve restabelecer-se.

O restabelecimento do equilíbrio é o que os gregos chamavam *némesis*: ainda aqui o agente ou instrumento da *némesis* pode ser a vingança humana, a vingança de um fantasma, a vingança divina, a justiça divina, o acaso, o destino ou a lógica dos acontecimentos, mas o fato essencial é que a *némesis* acontece pelo caráter moral da motivação humana implicada, como ocorre na ação dramática de *Antígona*.

O grau de complexidade da personagem dramática se define pelas ações. A maneira como se insere no enredo, construindo-se a partir dos eventos representados, torna-se um lugar textual imprescindível para a sustentação do todo ficcional. Ela funciona, assim, como a fronteira em que identidade e ação se revezam e se completam. Nesse sentido, pode-se reconhecer Antígona como um grande exemplo de personagem dramática; na condição de uma jovem, fora do desafiante impasse proposto por Creonte, a figura não teria como sobressair.

À medida, porém, que a jovem vai tendo a oportunidade de descortinar a importância de dar um funeral digno para o irmão, desafiando as leis de Creonte, mesmo sabendo dos perigos que corre, ela, vai se configurando como opositora; suas opiniões passam a ameaçar éditos, por sua morte, matam-se um príncipe e uma rainha e o tirano cai em desgraça.

Antígona prescinde da ação externa, mesmo ausente, tudo continua girando em torno dela; personagem em torno da qual se desenvolvem o enredo e o discurso de todas as demais personagens. O centro da oposição da heroína Antígona e Creonte

¹³⁵ FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1980, p.44.

conduz para a importância sobre o homem no sentido universal. Creonte defende a ordem patriarcal por ele representada, a extensão do Estado totalitário, a *pólis* sofisticada. Está preso às leis humanas escritas; em termos de direito grego, o que interessa a Creonte é a *athemistía*, ou seja, o direito absoluto de que se investe o príncipe, em nome da divindade. Representa o déspota e a marca do patriarcado. Antígona defende o próprio homem, o amor universal, a lei natural “*agraphos nómos*”, a lei não escrita, mas em tudo superior.

Antígona pode ser lida como característica do drama social ao refletir um conflito básico, as pretensões rivais do Estado e da consciência individual.

A questão fundamental a descobrir é como estabelecer um termo médio entre esses princípios e evitar a catástrofe quer para o grupo quer para o indivíduo. Afora isso, a oposição ainda mais geral entre amor e ódio lança sua magia sobre toda a peça. Sófocles não procura desviar o drama em favor de sua heroína, pois reconhece os direitos do Estado e do interesse público.

Embora Sófocles não se incline a resolver a disputa entre o Estado e a consciência individual, contentando-se simplesmente em observar que as consequências do conflito tendam a serem trágicas, o ímpeto de sua piedade e de sua caracterização de Antígona lança o peso da simpatia, ao menos quantos aos leitores modernos, para a heroína devido à sua força ética e moral.

CAPÍTULO IV

O CONTEXTO SOCIAL E HISTÓRICO DE PRODUÇÃO DO TEATRO DE DIAS

GOMES

Deus é um bom dramaturgo, não se pode negar, sabe jogar com seus personagens, sabe torná-las verossímeis dentro da inverossimilhança total da vida, essa tragédia farsesca. Consegue fazer com que seus intérpretes lutem por seus papéis desesperadamente na ilusão de poder melhorá-los com uma contribuição pessoal, quando Ele, cioso de sua obra, não admite cacoc, atitude que apóio integralmente. Só um reparo: repete-se muito, pois todas as suas peças têm sempre o mesmo e previsível desfecho – a morte. Sei que é antiético falar mal de um colega, mas Deus sofre de milenar falta de imaginação.

(Dias Gomes, *Dias Gomes: apenas um subversivo*, 1998).

Tal como Sófocles que escreveu suas peças num momento histórico novo, de transição da comunidade arcaica para a formação da *pólis* sofisticada, Dias Gomes escreve grande parte de suas obras num momento também de transição, marcado por um desejo reprimido de liberdade e valorização do humano. As décadas de 1960 e 1970, momentos de produção de grande parte da obra de Dias Gomes apresentam-se marcadas pelo signo da censura e da ditadura militar.

O começo dos anos de 1960 corresponde a uma das mais intensas fermentações ideológicas e sociais no Brasil, fato observável nas camadas significativas da sociedade que passam a demonstrar uma significativa vontade de participação. O movimento estudantil agia junto ao povo ao mesmo tempo em que se mobilizavam setores do operariado e dos agricultores.

Esse período está marcado também pela campanha para a reforma agrária, pelo movimento da fundação da universidade de Brasília motivado pelo antropólogo e pesquisador Darci Ribeiro. Um projeto instigante e generoso de se repensar o papel da universidade, colocando-a no centro do processo civilizatório. Tais fenômenos expressavam grande inquietação social, em parte explicada pela situação crítica da economia do país e que, na esfera política, se refletia em episódios tensos, como os que se deram por ocasião da renúncia do presidente Jânio Quadros, em agosto de 1961, e da posse do vice-presidente João Goulart, logo em seguida.

O governo de Goulart é marcado, de um lado, pelo agravamento da crise econômica iniciada ainda no período do presidente Juscelino Kubitschek, e de outro, pela intensificação da atuação política e o acirramento do conflito político e social no

país. Diante disso, alegando a necessidade de combater a subversão e a corrupção, as Forças Armadas, apoiadas por setores da população civil, depõem João Goulart em março de 1964, mediante um golpe de Estado. É o fim do populismo e o início de um regime tipicamente autoritário.

Mas os efeitos punitivos em tempos de repressão cultural não se fizeram sentir imediatamente. Estudantes e intelectuais não foram atingidos, num primeiro tempo. Assim, é que depois de 1964 se desenvolvem significativas atividades teatrais a exemplo do Teatro de Arena, que faz germinar peças como: *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), de Gianfrancesco Guarnieri em colaboração com Augusto Boal, que assinalam o desenvolvimento de uma cadente temática nacionalista, projetada numa época passada da história nacional.

Nesse período desenvolveram-se também experiências importantes e significativas na área de leitura e letramento, como o método de alfabetização Paulo Freire. De modo visível “conscientização” é a palavra-chave do momento.

Entre 1965 e 1968 acontece a grande fase dos festivais de música popular brasileira com a participação de Geraldo Vandré, Milton Nascimento, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros.

O ano de 1968 foi, sob todos os aspectos, marcante. Culturalmente, foi nesse ano que explodiu um movimento partindo da música popular, mas que tinha suas origens no cinema, no teatro e nas artes plásticas: o *Tropicalismo*. As figuras de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, José Carlos Capinam e outros, inspirados em todo esse clima neo-antropofágico, assumiram logo a liderança da corrente tropicalista, promovendo uma fusão dos elementos renovadores da bossa

nova e da canção de protesto com os conteúdos tidos como de “mau gosto” da cultura brasileira tradicional e incorporando os elementos universais da cultura de massa.

A canção de protesto passa a servir de válvula de escape para o sentimento de insatisfação da juventude politizada. Intensificam-se os movimentos de protesto, como a Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro. Daí novo endurecimento do regime em dezembro de 1968 com o AI-5, que atribui ao presidente Costa e Silva a plenitude do poder ditatorial, intensificando cassações e ceifa de mandatos, dando início a um período dos mais obscuros da história da cultura brasileira.

Em fevereiro de 1969 surge o decreto 477, que proíbe atividades políticas e estudantis entre professores e funcionários. Segue-se o governo Médici, marcado por inaudita violência policial, prisões, torturas, todo um aparelho repressor poderosamente montado. A censura se instala nos teatros, na TV, no cinema, nas universidades, no rádio, eliminando quase totalmente qualquer possibilidade de germinar uma cultura crítica.

O Brasil passa a viver sob a égide da “doutrina da Segurança Nacional”, em nome da qual se viveu como nunca um clima de total insegurança. É em meio a esse clima de tensão que muitos dramaturgos brasileiros tentaram encontrar uma forma de manter viva a arte do teatro.

Os escritos de Brecht sobre o teatro e suas peças tiveram grande importância no teatro brasileiro durante os anos de 1960. O dramaturgo brasileiro Augusto Boal, à frente do Teatro de Arena, desenvolveu também pesquisas de encenação, que visavam tirar o público da posição passiva, estimulando-o a responder criticamente, tanto diante do espetáculo, quanto da vida cotidiana.

A contestação à ditadura militar e a crise de teatro brasileiro, que questionava sobre o público reduzido praticamente a uma elite financeira e cultural, fez com que várias idéias e procedimentos estéticos, desses e de outros pensadores extremamente críticos quanto às tradições teatrais, fossem experimentados com grande sucesso, provocando polêmicas, e tornando-se alvo de medidas repressivas.

O teatro brasileiro passou a ter, nesse período, um papel de destaque na apresentação e discussão dos problemas nacionais, em diferentes âmbitos, e certamente o pensamento e as experiências realizadas por Brecht, na Alemanha, e em seu exílio nos Estados Unidos durante o nazismo, contribuíram muito nesse sentido. Devido a essa função de destaque, o teatro brasileiro foi duramente reprimido e, portanto, prejudicado, no fim de 1960, antes mesmo que se abatessem sobre o conjunto da vida cultural as medidas de censura e controle absoluto impostas pelo Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968.

O dramaturgo Dias Gomes a 1º de abril de 1964, viveu um período marcante de perseguições, foi demitido da Rádio Nacional, onde trabalhava, por ocasião da ocupação de repressores militares. Cassado, censurado, voltou-se inteiramente para o teatro, dedicando-se à produção de suas peças.

Ainda no final de 1970, auge da ditadura militar as liberdades de expressão estavam suprimidas. A ausência de motivação e originalidade constituía-se numa constante em todas as formas de arte. Mas um número significativo de autores, por intermédio de textos bem construídos, buscava manifestar as suas inquietações com os problemas brasileiros. Momentos de vibração, emoção e desafio eram apresentados a um público ansioso por transformações sociais.

Entre esses autores está Dias Gomes cuja obra se caracteriza pelo debate, pelo princípio de liberdade e definição, pelo homem em luta incessante contra uma engrenagem social que promove sua desintegração, em constante pesquisa sobre os motivos nacionais, assim como os poetas trágicos que não só (re)elaboraram, na maioria das vezes, os mitos homéricos, como praticamente se cingiram à expressão dos antigos motivos helênicos, podendo ser visto através de suas obras todo o itinerário espiritual de Atenas, no século V a.C.

Quanto à pesquisa sobre o nacional, Décio de Almeida Prado, atenta para o fato de que:

A dramaturgia iria descrever em 1950-60 trajetória muito semelhante à do romance nordestino de 1930-40: o mesmo interesse pelos temas e personagens populares, a mesma inclinação para a esquerda, a mesma emocionante descoberta de um Brasil pobre, feio, infeliz, mas fecundo de pitoresco social e de virtualidades revolucionárias, o mesmo esquematismo quanto às proposições e posições políticas.¹³⁶

Assim, peças de Dias Gomes tais como *O Pagador de Promessas*, *O Santo Inquérito* e *As Primícias* apresentam em suas personagens uma maturidade literária que se aproxima da geração dos romancistas de 1930. Os problemas sociais adquirem uma densidade que os universaliza, que os torna concernentes ao ser humano em geral, ao sistema político que determina suas relações, e não a uma determinada região de um determinado país.

No entanto, para além dos motivos nacionais presentes na obra de Dias Gomes, é possível visualizar uma variedade temática muito grande em sua produção, mas parece que o encantamento e a conquista do público tanto leitor do texto

dramático como receptor na platéia está relacionado às suas obras marcadas pela presença do trágico.

4.1 A dramaturgia de Dias Gomes: temas e representações

O dramaturgo Dias Gomes produziu uma obra capaz de seduzir todos os tipos de público. Mais conhecido como o dramaturgo do imaginário popular, preencheu desde figuras como beatos, coronéis, lobisomens e pagadores de promessa atendendo à demanda da televisão, do teatro e do cinema no Brasil.

O crítico Sábato Magaldi apresentou Dias Gomes da seguinte forma:

Aqueles que se comovem com a ternura de *O Idiota*, de Dostoievski; aqueles que sentem o desamparo de *Woyzeck*, de Buchner; aqueles que sabem como é difícil afirmar-se à pureza e à inocência num mundo dominado pelas maquinações da linguagem vão sofrer com o destino do Zé-do-Burro e aplaudir a profunda humanidade da peça *O Pagador de Promessas*.¹³⁷

Sábato Magaldi afirma o nascimento de uma nova tradição na dramaturgia nacional. Segundo o crítico, *O Pagador de Promessas* (1960) inscrevia-se, já na época de sua primeira representação, ao lado de peças como *Vestido de Noiva* (1943) de Nelson Rodrigues, *A Moratória* (1955) de Jorge de Andrade, *O Auto da Compadecida* (1957) de Ariano Suassuna e *Eles Não Usam Black-Tie* (1958) de Guarnieri, instaurando novas fontes à tradição teatral brasileira.

Em 1960, quando reabriu o Teatro Brasileiro de Comédia com *O Pagador de Promessas*, Alfredo de Freitas Dias Gomes (1922-1999) já vinha de uma longa batalha nos interstícios do rádio e do teatro.

¹³⁶ PRADO, A. "A evolução da literatura dramática". In: COUTINHO, Afrânio (org.) *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971, p. 29.

¹³⁷ *Suplemento Literário do Estado*, 25 de Julho de 1960.

O seu primeiro texto, *A Comédia dos Moralistas* (1937), foi premiado num concurso promovido pelo Serviço Nacional de Teatro. Em 1941, durante a Segunda Guerra Mundial escreveu um drama anti-nazista, intitulado *Amanhã Será Outro Dia*. No entanto, o sucesso de público e de crítica foi conquistado em 1942, com a comédia *Pé-de-Cabra*, encenada pela Companhia de Procópio Ferreira, que foi exibida em diversas capitais brasileiras nos anos de 1943 e 1944.

Pé de Cabra foi proibida no dia da estréia por ser peça considerada marxista, o que fez despertar no autor a vontade de ler Marx, um escritor que pensava de modo semelhante ao seu. Liberada mais tarde, serviu, no entanto, para caracterizar Dias Gomes como comunista muito antes de ele ingressar, de fato, no partido comunista brasileiro.

Convidado pelo dramaturgo Oduvaldo Viana, em 1945 o autor transferiu-se para São Paulo (SP), onde fez parte do corpo de redatores da rádio Panamericana, por um ano. Foi contratado também das Emissoras Associadas. Voltando ao Rio de Janeiro, paralelamente à criação de textos teatrais, continuou a trabalhar no rádio até a década de 1960, em que chegou a atuar como rádio-ator. Seu principal trabalho, entretanto, foi como adaptador de peças do repertório universal para serem exibidas no programa semanal Grande Teatro, que teve a duração de dez anos. Dias Gomes avalia sua carreira da seguinte forma:

Fiz mais de 500 adaptações para o rádio-teatro. Foi um trabalho de grande valia porque tive que ler quase toda a dramaturgia e a literatura universal. O meu volume de leitura, nesses anos, acabou tendo grande importância na minha formação cultural. Ao mesmo tempo, adquiri uma prática artesanal de experimentar, montar os

diálogos, as cenas, com grande rapidez, em razão da demanda que o rádio exigia.¹³⁸

Também para a televisão, nos anos de 1950, o autor produziu comédias, teatros policiais e shows. Perseguido politicamente em 1953, continuou produzindo, mas não assinou seus trabalhos durante um ano. Em todo esse período a atuação mais marcante de Dias Gomes foi como escritor de textos teatrais, sua grande paixão:

De todas as artes acho o teatro a mais atuante. Foi uma das primeiras manifestações culturais no Brasil e serviu de propósitos catequéticos e políticos. Era a conquista do índio para o Deus branco e conseqüentemente para o senhor branco. A valorização do teatro era evidente, pois se não fosse, eles teriam escrito romances ou pintado quadros. Mas não. Anchieta escreveu e encenou peças.¹³⁹

A notoriedade de Dias como autor foi obtida com a peça *O Pagador de Promessas* (1960) que, ao ser adaptada para o cinema, obteve grande sucesso e conquistou vários prêmios internacionais. *O Pagador de Promessas* é uma das peças brasileiras recordistas em traduções e encenações no exterior. Nos Estados Unidos foi encenada diversas vezes, por diferentes diretores norte-americanos.

Em sua autobiografia, *Dias Gomes: apenas um subversivo* (1998), ele recorda sobre a carreira, que incluiu a glória de ter visto *O Pagador de Promessas* ganhar a Palma de Ouro em Cannes, em 1962. Devido a necessidades financeiras teve que trabalhar e adaptar algumas de suas peças para a televisão. É o caso da novela *Quando os Homens Criam Asas* que virou *Saramandaia* (1976), por imposição da censura.

¹³⁸ GOMES, D. *Dias Gomes: apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 210.

¹³⁹ GOMES, D. Op. cit., p. 305.

Novela cujo tema introduziu diversos elementos surrealistas, misturando lendas e folclore regionais à realidade de uma pequena cidade do interior brasileiro, que desejava trocar de nome. Alguns grupos defendiam a mudança e outros, mais tradicionais, desejavam manter o nome. Na verdade, a novela tratou da constante luta entre as tentativas de inovação e o conservadorismo, surgindo daí diversos problemas decorrentes das rivalidades das duas facções. Aproveitando a fase de realismo fantástico que fazia sucesso na literatura latino-americana, Dias Gomes o utilizou na televisão, obtendo grande êxito.

A novela também surpreendeu pela utilização de inúmeros recursos técnicos para realização de momentos fantásticos tais como professor virar lobisomem, coronel expelir formigas pelo nariz, mulher gorda explodir de tanto comer, personagem criar asas e voar e outros.

A peça *A Invasão* (1962), ambientada num subúrbio do Rio, com bicheiros como protagonistas, virou *Bandeira Dois* (1971) e acabou em musical, *O Rei de Ramos* (1979) com música de Chico Buarque de Holanda.

Dias Gomes relata que, ao tornar-se membro da Academia Brasileira de Letras, temia que os acadêmicos lembrassem que, em uma de suas novelas, fez a personagem Odorico Paraguassu tomar posse na Academia de Sucupira montado em um cavalo. Homem de esquerda, foi patrulhado pelos companheiros de convicções ideológicas por ter levado a televisão a sério, atitude que não era muito bem vista pela intelectualidade dos anos 1960. "Sonhávamos com platéias de operários,

camponeses, favelados, misturados com a pequena burguesia. E não conseguimos”.¹⁴⁰

Atento aos problemas políticos do país, denunciou as estruturas sociais injustas, utilizando-se do erudito e do popular e dos mais diversos instrumentos de comunicação que lhe chegaram às mãos: teatro, literatura, rádio, cinema e televisão. Seu intuito era chegar ainda mais perto do povo, fazer uma arte que pudesse ser entendida por qualquer pessoa e fazer com que esta se interrogasse sobre seu cotidiano, sobre o seu modo de vida e, assim, ganhasse consciência para agir no sentido das mudanças.

Sua primeira novela foi *Verão Vermelho* (1970), que trazia o tema da capoeira e da cultura da Bahia, do Senhor do Bonfim, enfim, do espírito popular, seguida por *Assim na Terra Como no Céu* (1971), que se passava na Zona Sul do Rio de Janeiro e abordava os delicados temas do crime do silêncio e da falta de solidariedade, exatamente em uma época em que o silêncio se fazia presente em toda a sociedade.

Depois vieram *Bandeira Dois* (1971), adaptação de *A Invasão*, focalizando o subúrbio carioca; universo em que se revelava a história de rivalidades entre dois bicheiros, no Rio de Janeiro (RJ), com personagens paralelos que mostram a difícil luta pela vida nas zonas populares da cidade, tais como motorista de táxi, retirantes nordestinos, porta-bandeira de escola de samba e outros

O Bem-Amado (1973) apresenta uma trama baseada em peça do próprio autor, é desenvolvida em um local imaginário (Sucupira), no interior da Bahia, aonde o prefeito Odorico Paraguassu é o protótipo do político sem caráter com todos os seus defeitos de malandragem, demagogia e corrupção. Como meta principal de seu

¹⁴⁰ GOMES, D. *Dias Gomes: apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 85.

governo, Odorico quer inaugurar um cemitério e não consegue obter um morto, apesar de todos os seus esforços e armadilhas. Em tom de sátira, humor e linguagem metafórica, a novela expõe as misérias da política e da administração do país e os esforços de uma oposição política honesta, que não se deixa abater. Ao mesmo tempo, exhibe a vida do interior brasileiro, através de situações e personagens bem construídas.

O Bem Amado é a primeira novela inteiramente colorida, tornou-se um marco na história da televisão por sua trama, pelo interesse social que despertou, pela audiência obtida e pelo excelente nível de interpretação de seus atores, tanto nos papéis principais quanto secundários. É considerada pela crítica especializada uma das melhores realizações, no gênero, da televisão brasileira.

Roque Santeiro (1985), adaptação de *O Berço do Herói* é uma sátira sobre a vida brasileira no nível sócio-econômico, político e religioso e ao mesmo tempo uma das melhores exibições da ingenuidade e autenticidade do povo humilde do país.

Escrita em parceria com Aguinaldo Silva, Marcílio de Moraes e Joaquim Assis, a trama se passa numa pequena cidade do interior do Brasil, onde o personagem Roque Santeiro, escultor de santos, tinha a fama de ter morrido defendendo a cidade do ataque de um perigoso bandido. Mitificado pelo povo do lugar, passou a ser considerado santo e a realizar milagres.

Essa crença foi útil para enriquecer a prefeitura e empresários locais. Entretanto, Roque não havia morrido e volta ao lugarejo muitos anos depois. Os poderosos locais criam, então, todos os artifícios para que a verdade não seja revelada e assim poder manter os interesses políticos e econômicos preservados, mesmo que tenham de matar, de fato, o falso herói. Com as verdades vindo à tona,

desenvolve-se um texto extremamente crítico, com analogias aos políticos e à classe dominante do país. Tendo um tratamento mais humorístico que dramático, a novela apresenta excelentes personagens.

A novela *Mandala* (1987) é escrita em co-autoria com Marcílio Moraes. Baseada em *Édipo Rei*, de Sófocles, a trama se desenvolvia no Rio de Janeiro contemporâneo, de 1961 a 1987, com envolvimento de família carioca na busca de um bebê que havia sumido, encontros com bicheiro e o sub-mundo do Rio de Janeiro e outras aventuras. Apesar da liberdade de tratamento artístico, alguns aspectos básicos da peça grega foram mantidos.

Com o propósito de enganar a censura, Dias Gomes fez diversas adaptações nas quais a politicagem, a demagogia, as elites, o povo, as credices e os mitos brasileiros são colocados a nu.

O dramaturgo foi visado por suas posições de esquerda, por sua militância no Partido Comunista Brasileiro, sendo, por isso, alvo de controle, censura, perseguições e intimidações. No entanto, com sagacidade e maestria encontrou formas de driblar a censura, de revelar, por meio de fina ironia, suas idéias e seus sonhos de mudança.

Em seus textos, questionando o autoritarismo, a opressão, a falta de liberdade e as dificuldades de sobrevivência, revelou o estado de espírito do país e a alma humana.

Destacam-se da sua produção *O Pagador de Promessas* (1960), peça em que trabalha com o regional e o sincretismo religioso como formas de combate contra a intolerância; *A Revolução dos Beatos* (1960), peça inspirada no folguedo popular do bumba-meu-boi e na temática da credice popular; *A Invasão* (1962); *O Santo*

Inquérito (1966), sobre a inquisição no Brasil e a liberdade de consciência; *As Primícias* (1977) e *o Rei de Ramos* (1979), dois musicais, o primeiro em parceria com Ferreira Gullar e o último com a colaboração de Chico Buarque de Holanda. *Campeões do Mundo* (1980), sobre os caminhos das transformações sociais; *Vargas* (1983), que recorre à forma teatral do enredo e do cortejo das escolas de samba; *Amor em Campo Minado* (1985) e *O Berço do Herói* (1985), em que tematiza a feitura da história oficial e seus mitos.

No teatro e nos demais veículos de comunicação a que Dias Gomes teve acesso, ele desenvolveu experiências ricas, desdobradas em gêneros diversos, ramificando-se em comédias, tragédias, farsas, musicais, novelas, seriados, roteiros de cinema, teleteatros e ainda romances e contos. Algumas de suas personagens são inesquecíveis, como o Prefeito Odorico Paraguassu, o cangaceiro Zeca Diabo, o delegado Lulu Gouveia, de *O Bem-Amado*; o Zé do Burro e o Padre Olavo, de *O Pagador de Promessas*; Branca Dias, de *O Santo Inquérito* e Jorge de *O Berço do Herói*.

Observa-se na obra dramática de Dias Gomes um processo variado e formas, nem sempre homogêneas no que se refere ao valor e às próprias aspirações artísticas, no entanto, tal obra se distingue, apesar de tudo, pela unidade fundamental. Essa unidade reside no empenho conseqüente e pertinaz por valores político-sociais, por valores humanos, preocupação com a realidade local e ao mesmo tempo universal, pela criação de personagens morais, éticos que defendem valores humanos. Nesse sentido, suas personagens se aproximam das personagens do teatro trágico.

O propósito crítico do autor realiza-se através de uma variedade de processos dramáticos. Conforme estudos de Anatol Rosenfeld,¹⁴¹ *O Pagador de Promessas* e *O Santo Inquirido* são tragédias, quase no sentido clássico do termo. *A Invasão* é um largo quadro naturalista que representa, em essência uma situação, de importância social ao focalizar o drama intenso e amargo do indivíduo desprovido de moradia.

O Bem-Amado e *o Berço do Herói* são tragicomédias de forte caráter farsesco, sobretudo a primeira. *Vamos Soltar os Demônios* (1968) é uma peça psicológica, de desmascaramento do indivíduo, na qual o autor critica precisamente o intelectual que costuma criticar a realidade.

A Revolução dos Beatos e *Dr. Getúlio* são peças que se apóiam em tipos tradicionais de espetáculos brasileiros populares, no Bumba-meu-Boi, no enredo e no desfile carnavalesco das escolas de samba.

O Rei de Ramos e *As Primícias* são musicais, este último denuncia a violência à dignidade humana; é uma sátira poética ao poder absoluto que começava a desmoronar na época de sua produção, sendo escrita ainda em linguagem metafórica, já que a censura continuava a existir.

Quanto à variedade temática e tratamentos estéticos em sua obra, o próprio autor revela: “nunca consegui desenvolver uma idéia sem antes encontrar a forma como expô-la. Sempre achei que cada tema tem sua forma própria”.¹⁴² Talvez advenha desse posicionamento, parte da heterogeneidade formal e a diversidade de estilos em seu teatro.

¹⁴¹ ROSENFELD, A. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

¹⁴² GOMES, D. *Dias Gomes: apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 163.

Um aspecto parece claro em seu teatro, o teor popular, acentuado em quase todas as peças. Os conflitos, problemas e personagens, embora quase sempre de alcance e significados universais, se afiguram eminentemente locais, como são eminentemente nacionais os costumes, condições e situações. Observa-se uma veia cômica no teatro de Dias Gomes, explorando a fala popular, o chiste, situações habilmente construídas e personagens típicos, por vezes levados à caricatura.

Essa veia cômica é percebida em quase todas as peças, mesmo na tragédia de *Zé-do-Burro*, com exceção somente de *O Santo Inquérito*. A comicidade, porém, se abranda e aprofunda pelo enfoque humorístico, isto é, pela complacência com que são vistas as fraquezas humanas.

O autor muitas vezes entra em conluio com tais mazelas, reconhecendo-as, senão como parte da humana herança, ao menos como consequência de condições histórico-sociais. Assim, mesmo aos vilões não cabe toda a culpa pela precariedade do seu comportamento. Esse humor, nascido da compreensão e simpatia, introduz um traço conciliador na dramaturgia de Dias Gomes que, desde logo, impossibilita o surgimento de tendências de fanatismo dogmático, por mais contundentes que, por vezes, se afiguram as manifestações satíricas.

A dramaturgia de Dias Gomes apresenta e analisa em todas as peças um mundo de condições, atitudes e tradições cerceadoras de forças aliadas à inércia, à estreiteza ou à hipocrisia; mundo carregado de pressões e conflitos que tende a suscitar a luta, franca ou dúbia, coerente ou não, pela liberdade e pela emancipação, pela dignidade e pela valorização humanas.

Como se vê, Dias Gomes iniciou-se cedo na literatura, como romancista e dramaturgo. Mas é com *O Pagador de Promessas* que se impôs como um dos autores

mais destacados do teatro brasileiro contemporâneo, apesar de alguns críticos o considerarem como autor de uma única grande peça, *O Pagador de Promessas*.

Todavia, a análise do conjunto das peças mostra que tal opinião não se justifica. Apesar de significativos nuances, a obra, no seu todo, se apresenta inventiva, perpassada de uma humanidade exemplar na glória e na miséria. Distinguem-na a imaginação rica, a variedade de caracteres vivos, a extraordinária latitude de escala emocional, indo dos comoventes destinos de Zé-do-Burro e Branca Dias ao riso amargo de *O Berço do Herói* e *Dr. Getúlio* e à franca gargalhada de *Odorico* com a explosão de liberdade de Mara e Lua de *As Primícias*. Aberta ao sublime, sensível à grandeza trágica, a obra em seu conjunto recorre ao mesmo tempo aos variados enfoques do humor, do sarcasmo e da ironia para lidar com os aspectos frágeis ou menos nobres da espécie humana.

O realismo crítico da observação vai por vezes até à caricatura e ao grotesco, apreendendo a realidade com lentes que distorcem para revelar. A obra deixada por Dias Gomes oferece uma imagem crítica da realidade brasileira, naquilo que é caracteristicamente brasileiro e naquilo que é tipicamente humano.

Algumas peças como *O Pagador de Promessas*, *O Santo Inquérito* e *As Primícias* apresentam uma forte coloração trágica na construção das personagens e na estrutura interna travando um diálogo intertextual com a tragédia antiga.

Curiosamente, apesar de terem vivido em épocas tão distintas, alguns aspectos aproximam Dias Gomes de Sófocles, talvez porque tenham utilizado procedimentos do teatro trágico e, acima de tudo, tenham tido a mesma visão de respeito e

solidariedade ao homem comum, ao homem do povo, explorado e espezinhado pelo poder, seja numa *pólis* grega, seja numa sociedade capitalista.

CAPÍTULO V

LEITURA COMPARATIVA: O TEATRO DE SÓFOCLES E O TEATRO DE DIAS GOMES

A vida está cheia de Cyranos, Hamlets e Otelos, mas só depois da arte os haver mostrado, é que o mundo começou a reparar neles.

(Procópio Ferreira, *Da criação e da expressão no teatro*, 1978).

A tragédia grega do séc. V é um fenômeno histórico e singular e como reflexo do ser humano sobre a problemática de sua existência, uma criação de validade que persiste por sobre o tempo. O fim da *pólis* grega representa o esgotamento da força vital em que se originou a tragédia e por conseqüência, o fim da tragédia clássica, no entanto é notável a influência do teatro antigo sobre o espírito ocidental, originando o drama trágico.

Na tragédia antiga, assim como em *Antígona* os *agôns* são as lutas sagradas que envolvem as figuras dos deuses da mitologia, conforme estudado no capítulo II deste trabalho. Nas peças de Dias Gomes esses combates foram adaptados à realidade brasileira. O conflito entre a classe oprimida e os poderosos ou entre a igreja católica, legalmente reconhecida no país, e a fé das religiões africanas e minorias étnicas é um dos *agôns* centrais das peças de *O Pagador de Promessas*, *O Santo Inquirito* e *As Primícias*, doravante citadas pelas respectivas siglas: (PP), (SI) e (AP).

As recorrentes relações entre o profano e o sagrado, o alto e o baixo são observadas nas tragédias antigas e encontram seu duplo no drama moderno como a realização da temática central de (PP), em que o terreiro de Iansã, (espaço aberto), onde Zé-do-Burro fez a promessa, e a igreja de Santa Bárbara, templo católico (espaço fechado) se antagonizam claramente, na dualidade entre o sagrado e o profano, também representada pelas personagens Zé-do-Burro, que encarna o homem religioso num espaço arcaico, mítico-sagrado, e sua mulher Rosa, extasiada pela sedução do espaço urbano, pelos demônios da civilização moderna.

Em (SI) tem-se a luta entre a personagem Branca Dias, a sua origem tida como profana e o padre Bernardo representando a igreja católica e as leis da Santa Inquisição, defendendo os princípios sagrados. Em (AP) o sagrado pode ser lido nos direitos humanos defendidos por Mara e Lua e violados pelo proprietário, representante do poder e da autarquia.

Assim como os heróis da tragédia antiga vivenciavam a contradição entre os valores religiosos da tradição helênica e as novas concepções de vida surgidas na *pólis*, no drama contemporâneo, especificamente nas peças de Dias Gomes aqui analisadas, os heróis debatem-se entre os valores da igreja institucionalizada e as autoridades da civilização moderna. Os deuses da tragédia clássica são substituídos no drama contemporâneo pelas entidades das religiões africanas no país. Civilização moderna aqui, significa a vida das cidades de massa, a experiência da indústria cultural dos tempos atuais, a transformação da política em espetáculo, o problema da individuação no quadro mais amplo da sociedade brasileira, marcada como se sabe por séculos de escravidão.

Quanto à estrutura, a tragédia antiga apresenta-se fechada, obedecendo à lei das três unidades de acordo com Aristóteles.¹⁴³ O tempo não deve exceder os limites de uma revolução solar, um pouco mais ou menos. A unidade de lugar não é imposta com tanto rigor, mas a ação deve ser completa com começo, meio e fim.

¹⁴³ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril, 1984, p. 248.

A tragédia antiga deve compor-se invariavelmente de partes dialogadas que se fazem intercalar de partes corais. A primeira delas é sempre o *prólogo*, onde atores mascarados, em frente a um cenário que pouco varia de uma tragédia para outra (geralmente a fachada de um palácio), apresentam o argumento, ao mesmo tempo em que já lhe providenciam um desenvolvimento. Ao *prólogo*, representado na *skené* (espécie de plataforma, três a quatro degraus acima do nível da orquestra), segue-se o párodo, primeira intervenção completa do coro grego ocupada pelos coreutas. Após essa solene ode coral, seguem-se os episódios intercalados por *estásimos* (partes cantadas).

Os episódios são partes destinadas ao desenvolvimento da ação encenada pelos atores na *skené*; os *estásimos*, partes em que o coro volta à cena, para interagir com os atores, cantando e evoluindo, sempre na orquestra, até o desfecho, tecnicamente denominado êxodo, em que o coro e atores atuam juntos, há o entrelaçamento de elocução e canto, e todos os integrantes cênicos se retiram juntos da cena.

Analogicamente, a estrutura do drama contemporâneo é mais simples; o coro grego será substituído pela voz e ponto de vista de várias personagens que poderão entrar e sair de cena conforme a leitura do diretor da peça. A máscara física passa a ser substituída pela “máscara social”, revelada pelas características físicas ou psicológicas comuns entre personagens da mesma classe social, econômica e cultural.

O teatro no mundo contemporâneo, em oposição à tragédia antiga, no mundo grego, aponta para o sentido problemático da vida. Este deslocamento faz surgir o

herói em desacordo com o mundo exterior. O desacordo entre o herói e o mundo manifesta-se de maneira total, trazendo à tona a impotência humilhante do herói sem forças para mudar a ação histórica do tempo, diante das estruturas sociais e ideológicas dos homens que as representam.

As personagens do drama contemporâneo representam o mutável e o instável em busca daquele elemento vital que a vida contemporânea não oferece. Segundo Marvin Carlson: “a principal luta do homem torna-se simplesmente uma defesa de sua individualidade contra as circunstâncias usurpadoras da vida e a tendência do racionalismo e do capitalismo a procurar a uniformidade nas personalidades humanas”.¹⁴⁴ Diferentemente da tragédia antiga, os heróis do drama contemporâneo representam um mundo fragmentado, eles serão representados por indivíduos do povo, impossibilitados de compreender o desastre de que são vítimas e, na medida em que não compreendem, também não conseguem fazer-se compreender; tudo lhes parece desprovido de sentido, incoerente e penoso, porém são tocados pela esperança que os induz a lutar acima de suas próprias forças, nesse sentido, dialogam diretamente com o perfil dos heróis trágicos.

De acordo com Hegel, “as estruturas artísticas estão ligadas ao desenvolvimento social e asseguradas por uma ética própria”.¹⁴⁵ Assim, se for possível falar em estilo, o teatro de Dias Gomes, segundo seu projeto estético e ideológico, situa-se como realista. Compreende-se, aqui, a caracterização da obra realista como aquela que é, ao mesmo tempo, clássica, distinguindo-se pela invenção do tipo, para o qual convergem e no qual se reúnem todos os elementos determinantes, humanos e

¹⁴⁴ CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 319.

¹⁴⁵ HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. São Paulo: Nova Fronteira, 1999, p. 202.

socialmente essenciais, de um período histórico; tal como a tragédia grega, seu objeto é o homem.

Também para o dramaturgo contemporâneo, o homem está indissoluvelmente ligado à vida da sociedade, às suas lutas, à sua política, apontando para uma época na qual a transição acontece sob forma de crise.

Tal como no romance realista, como analisa Lukács, as personagens desenvolvem-se não segundo a vontade do autor, mas segundo “a dialética interna de sua existência social e psicológica”.¹⁴⁶ O que levanta o problema da “visão do mundo” do autor, suas idéias constituem o nível superficial desta; no nível profundo encontram-se “os grandes problemas da época e os sofrimentos do povo”, que se exprimem por intermédio das personagens. Dada a natureza do texto dramático, essa acepção de Lukács sobre a narrativa romanesca de características realistas pode ser igualmente estendida para o teatro com características análogas.

Lembrando a classificação de Northrop Frye, de acordo com a teoria dos modos ficcionais, tem-se no teatro de Dias Gomes a personagem representada pelo *modo mimético inferior*, que se caracteriza pelo fato de o herói, apresentando uma humanidade comum, não ser superior em relação aos outros homens e ao seu meio, sendo este o herói de grande parte das ficções realistas.

No entanto, assinala Anatol Rosenfeld: “o fato heróico da dramaturgia moderna já não é o indivíduo com seu destino pessoal. O homem no palco tem para nós o significado de uma função social”.¹⁴⁷ A personagem de teatro revela o homem em

¹⁴⁶ LUKÁCS, G. *Problemas del realismo*. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 115.

¹⁴⁷ ROSENFELD, A. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 145.

suas relações com ele e com os outros homens, como um intérprete existindo em si e impondo sua existência num caráter determinado e imutável, numa vontade obstinada.

Dias Gomes, em *O Berço do Herói* (1963-4), cria a figura de Jorge como o anti-herói, anunciando a morte do herói e a impossibilidade de sobrevivência deste na sociedade moderna, o que remete aos estudos de Nietzsche¹⁴⁸ sobre a contradição do herói no mundo moderno. Por outro lado, em (PP) e (SI) os protagonistas encarnam o verdadeiro perfil do herói trágico.

Em estudos sobre a personagem no teatro de Dias Gomes, o crítico Anatol Rosenfeld distingue duas categorias de heróis: aquele no qual o homem celebra as virtualidades humanas, sua vontade indomável, mesmo quando excessiva, e sem medida, principalmente, quando alcança seu triunfo espiritual no naufrágio e na humilhação, momento em que se revela a sua dignidade maior; e aquele outro, que é exaltado pelas suas façanhas guerreiras ou concebido como agente individual ativo na história ou, então, como salvador ou libertador da coletividade. O primeiro poderia ser chamado, segundo o crítico, de “herói representativo” por representar exemplarmente, pela sua opção e ação, a grandeza humana, mesmo nos seus lados escuros; o segundo seria definido como “herói operativo”, já que se lhe atribui, individualmente, ações de grande eficácia pragmática e de alcance excepcional.

Anatol Rosenfeld chama a atenção para a condição apenas teórica de tal classificação, uma vez que na maioria dos casos ocorre uma fusão entre os tipos, com predomínio de um ou outro aspecto. Assim, Antígona, de acordo com Rosenfeld, seria uma heroína do tipo representativa, embora sua ação e morte não deixem de ter também repercussão na vida coletiva, através da queda moral de Creonte. Pode-se

dizer, de uma forma geral, e este ponto foi destacado por Hegel, que: “todo herói autêntico tende a ter traços míticos, principalmente o operativo”.¹⁴⁹ Por isso mesmo, ele só pode funcionar, como tal, no mundo mítico.

Nessa perspectiva, o protagonista de (PP) seria um herói representativo, embora não lhe falte potencial operativo. Esta condição de operativo, no entanto, como assinala Hegel, não se efetiva no espaço urbano moderno. Parece ser o caso da personagem Zé-do-Burro, principalmente pelo fato de estar modulado como herói de traços míticos, procedendo de um mundo de padrões mentais arcaicos, mundo primitivo, remotamente comparável ao do mítico “tempo dos heróis” descrito por Hegel:

Firme, total e íntegro, o caráter heróico recusa-se a dividir as culpas, não quer saber de uma oposição possível entre a intenção subjetiva e o ato objetivo, enquanto, na atividade moderna, com complicações e ramificações infinitas, cada qual procura inculpar também os outros, subtrair-se quanto possível às responsabilidades de uma falta cometida. Neste aspecto, a nossa maneira de ver será mais *moral*, dado o que caracteriza antes de tudo o comportamento moral é o conhecimento subjetivo das circunstâncias, a idéia que temos do bem e a intenção de a realizar nos nossos atos. Mas na idade heróica, em que o indivíduo é essencialmente uno e origem única do objeto, o sujeito considera-se como fator, ele só, de tudo quanto faz, integralmente se responsabiliza por todas as conseqüências dos seus atos.¹⁵⁰

¹⁴⁸ NIETZSCHE. *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Guimarães Editora, 1985.

¹⁴⁹ HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Fronteira, 1999, p. 203.

¹⁵⁰ HEGEL, G. W. Friedrich. Op. cit., p. 200.

Anatol Rosenfeld lembra que o herói mítico é responsável pela totalidade da sua ação, pelos meios, pelos fins e pela execução, por isso mesmo não pode ser substituído. O problema de Zé-do-Burro em (PP), a decisão de Branca Dias em (S I) e de Mara em (AP) só pode ser administrado por eles. Na condição de heróis solitários, eles não podem delegar seus problemas a ninguém.

A responsabilidade desses heróis não pode ser dividida, como ocorre no espaço urbano em que as múltiplas mediações fazem com que o mérito seja de muitos, da mesma forma como a culpa. Assim da consistência de herói de traços primitivos decorre a força empolgante de Zé-do-Burro, na condição de representativo das virtualidades humanas como a integridade absoluta, mantida com firmeza contra todos os obstáculos, mas também a sua fraqueza operativa no mundo moderno. Processo semelhante ocorre com Branca Dias.

É importante observar que nessa perspectiva, Zé-do-Burro em (PP) e Branca Dias em (S I), representativos, tal como Antígona ao revoltar-se contra a autoridade de Creonte, são, como esta, sem força operativa. A morte de Zé-do-Burro e de Branca Dias nada modifica, nem sequer aniquila moralmente seus opositores, como a de Antígona. E mesmo se os aniquilasse, tratar-se-ia apenas de um entre muitos mediadores que não representa. Também a Igreja de Padre Olavo, ou o Tribunal da Inquisição não têm o mesmo sentido como Creonte representa a *pólis*. Processo que ocorre de forma diferente na construção da heroína Mara de (AP). Ela seria a representação do herói de tipo operativo devido à força e eficácia empregada em sua ação contra o opositor representado pelo Proprietário, salvando seu povo das leis tirânicas da tradição e do poder, tornando-se digna de carregar a bandeira da liberdade, ao modificar a ordem estabelecida.

Tal como *Antígona* de Sófocles, a morte dos protagonistas de (PP) e de (S I), embora sem força operativa, nada prova contra eles; ao contrário, faz com que sejam reconhecidos como heróis.

Por outro lado, na ação de (PP), a personagem Zé-do-Burro se revela, pelos próprios traços heróicos, como incapaz de enfrentar o espaço urbano, ou seja, a civilização contemporânea, e Branca Dias, incapaz de enfrentar a ideologia do Tribunal por não estar em consonância com a concepção de Deus e de vida por ele simbolizada. Apesar da exaltação dos protagonistas, representada ao público, como é transmitida a revolta ao povo, as peças, de certo modo, mostram o naufrágio inevitável do herói no mundo contemporâneo; naufrágio que não só decorre da incapacidade da realização do objetivo pessoal, mas da incapacidade de se comunicar com esse mundo.

Essa consciência da história do herói dá mostras das escolhas ideológicas do autor e, semanticamente, expõe também a questão do que representa o teatro para a sociedade. São dois tempos – o de Sófocles, da Antigüidade clássica, e o de Dias Gomes, moderno – que se condensam no “trágico contemporâneo” e travam um diálogo intertextual, em que é possível observar de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou, instaurando semelhanças ou diferenças entre esses textos aproximados pelo perfil do herói trágico que, por sua vez, apontam para novos significados.

A intertextualidade entre *Antígona* de Sófocles e as peças trágicas de Dias Gomes possibilita, ainda, que se observem as técnicas utilizadas na estrutura significativa do teatro antigo e na estrutura significativa do teatro moderno. O fenômeno da intertextualidade entre essas peças parece passar pelo nível da estilização da

figura do herói, uma vez que a passagem do herói trágico antigo ao trágico moderno se dá através de diversos recursos, tais como: a) por meio da valorização do apelido ao invés do nome da personagem. No texto de Dias Gomes aparece um apelido jocoso identificando o tipo Zé-do-Burro, quase o aproximando das personagens da comédia, ao contrário do nome mítico simbólico de Antígona; b) a disposição dos enunciados em forma de narrativa prosaica, o que já indica um deslocamento, a passagem da forma do verso clássico nobre em *Antígona* para a linguagem prosaica nas peças de Dias Gomes, o que desperta no público ou leitor outro tipo de relacionamento com o texto; c) o ritmo enfatizado pelo contraste entre o lirismo mítico e religioso do coro e o espírito prosaico e pragmático de Creonte, gerando os contrastes entre as partes líricas e diálogos; princípio da poesia trágica que se projeta para além do discurso ordinário, acentuando as dissonâncias e as ambigüidades em *Antígona*, ao contrário do que ocorre na clareza discursiva das personagens de (PP), (SI) e (AP); d) a voz coletiva do coro formado por um conjunto de atores em oposição ao discurso individual das outras personagens é substituída nas peças de Dias Gomes por personagens diversas do povo, que tecem considerações sobre a ação dramática; e) a época da ação em *Antígona*; idade heróica da Grécia e a época histórica das peças aqui analisadas, instauram diferentes leituras para o drama moderno, uma vez que as imagens espaciais e temporais são elementos indiciais da filosofia que organiza o microcosmo cenicamente representado.

Apesar de um visível distanciamento entre a tragédia antiga e o drama trágico contemporâneo, parece incontestável que este busca pontos referenciais importantes no teatro trágico da Antigüidade clássica, merecendo estudos que devem apontar para a intertextualidade imanente entre estas representações dramáticas e o modo de

transformação do gênero, que parece seguramente recuperado em sua unidade pelo sentido do trágico que se manifesta nas personagens e na releitura de alguns elementos de ordem estrutural.

Outro elemento importante observado é a mistura dos gêneros. O drama moderno nega a oposição sistemática entre o cômico e o trágico, o teatro prima por apresentar a complexidade da vida real, de forma que a estrutura do drama contemporâneo é mais diversificada que a da tragédia antiga.

A estruturação dos enredos torna-se também menos previsível, por força de novas idéias sobre o psiquismo e a percepção da realidade que o teatro moderno incorpora, a partir dos desenvolvimentos da psicologia e das ciências da linguagem, além do desenvolvimento tecnológico. Esses elementos contribuem para as transformações radicais na cenografia e na sonoplastia, oferecendo novas possibilidades de exploração do espaço cênico e sonoro; elementos que constituem os traços estruturais e estilísticos do drama contemporâneo, instaurando ainda assim um diálogo com o passado, como se observa nos elementos estruturais internos e externos das peças de Dias Gomes.

5.1 O Pagador de Promessas

O Pagador de Promessas é, talvez, a peça que trouxe maior reconhecimento ao autor, sendo apresentado, pela primeira vez, no dia 29 de julho de 1960, no Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, sob a direção de Flávio Rangel. Essa peça conferiu ao dramaturgo Dias Gomes prêmios importantes, no Brasil e fora do país,

denotando a grandeza da mesma. Peça que, segundo o próprio autor, o colocaria por inteiro, desvelando sua vivência, certezas e incertezas, visão de mundo, angústias, enfim tudo o que tinha sido represado em sua mente, num processo angustiante de gestação desenvolvido principalmente nos anos da década de 1950.

No processo de construção final de (PP) transparece a pesquisa realizada pelo dramaturgo, em Salvador, trazendo à tona o problema do sincretismo religioso, o que confere ao texto força e autenticidade. A peça apresenta o elemento nacional sem perder o caráter universal assentado, principalmente, no perfil do herói.

A trama narra a tragédia de Zé-do-Burro, personagem protagonista que, em pagamento de uma promessa feita num terreiro de candomblé, já que em sua cidade natal não havia uma igreja de Santa Bárbara, percorre sete léguas com uma pesada cruz a fim de depositá-la em Salvador, junto ao altar da santa. No terreiro de candomblé, havia uma imagem de Iansã, que no sincretismo católico-africano é Santa Bárbara, santa esta salvadora do seu burro Nicolau.

A personagem Zé-do-Burro ao chegar em Salvador, se defronta com a resistência de Padre Olavo que, defendendo a ortodoxia cristã, não admite a promessa. O conflito desenvolve-se de acordo com uma lógica inexorável e o encadeamento rigoroso das cenas conduz ao desfecho trágico.

A peça tem sua ação ambientada em Salvador e marca fatos de uma época atual. Está dividida em três atos, sendo os dois primeiros atos divididos em dois quadros cada um. Semelhante à tragédia antiga, a ação desenrola-se do lado de fora, em espaço aberto. Se fosse o ambiente da Grécia antiga, seria em frente a um palácio, índice do poder dos reis. No caso de (PP), a ação dramática desenrola-se em

frente à igreja, remetendo já para a tipificação do conflito unificador da peça. No primeiro ato tem-se, então, a descrição do cenário.

A unidade espacial, a praça, funciona como um índice do espaço urbano, insinuando o deslocamento da personagem de seu *ethos* cultural.

O primeiro quadro apresenta o prólogo em que se fica conhecendo as personagens Zé-do-Burro e Rosa num diálogo em frente à igreja fechada, esperando para depositar a cruz no altar.

Nesse mesmo quadro, em oposição ao espaço rural e arcaico representado pelo protagonista e sua mulher, entram em ação as personagens Marli e Bonitão, que, por sua vez, sugerem indicialmente os perigos do espaço urbano. A atmosfera do perigo pode ser lida não só por meio do diálogo entre as personagens mas também observando as rubricas do autor:

Subitamente irrompem na praça Marli e Bonitão. Ela tem, na realidade, vinte e oito anos, mas aparenta mais dez. Pinta-se com algum exagero, mas mesmo assim não consegue esconder a tez amarelo-esverdeada. Possui alguns traços de uma beleza doentia, uma beleza triste e suicida. Usa um vestido muito curto e decotado, já um tanto gasto e fora de moda, mas ainda de bom efeito visual. Seus gestos e atitudes refletem o conflito da mulher que quer libertar-se de uma tirania que, no entanto, é necessária ao seu equilíbrio psíquico - a exploração de que é vítima por parte do Bonitão vem, em parte, satisfazer um instinto maternal frustrado. Há em seu amor e em seu aviltamento, em sua degradação voluntária, muito de sacrifício maternal ao qual não falta, inclusive, um certo orgulho. (GOMES, D. O Pagador de Promessas, p. 27 – Rubrica)¹⁵¹

¹⁵¹ Todas as citações ilustrativas do texto dramático utilizadas na subparte 5.1.1 do presente trabalho referem-se a GOMES, Dias. *O Pagador de Promessas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

Deve-se reconhecer que o autor procurou aprofundar as motivações psíquicas de sua personagem. Mas a forma com que as expôs evidencia muito mais um discurso narrativo do que indica possibilidades reais de serem passadas à visualidade cênica: por exemplo, *instinto maternal frustrado e beleza doentia* exigem de uma atriz e de um maquilador prodígios de interpretação e técnica.

As rubricas apresentam no texto um valor inestimável na formação dos sentidos da peça atribuídos pelo leitor atento. Independente do respeito - ou da ausência dele - que o diretor do espetáculo venha a ter com as rubricas, o texto dramático as preserva, para continuar assinalando maneiras possíveis de encenar mentalmente a teatralidade nele contida.

No segundo quadro, ou episódio, são apresentadas as primeiras e mais significativas personagens oponentes a Zé-do-Burro: a Beata, o Sacristão e o Padre Olavo, que discutem sobre o gênero e os propósitos da promessa realizada a Santa Bárbara/ Iansan. Estes representam, ao modo da tragédia antiga, os *agôns*, porém, ao invés do conflito marcado pelas lutas sagradas tem-se o contraste entre o reconhecimento da religião afro-brasileira e a fé da igreja católica:

Padre - *Você fez mal meu filho. Essas rezas são orações do demo.* (p. 62)

Zé - *Do demo, não senhor.* (p. 62)

Padre - *Do demo, sim. Você não soube distinguir o bem do mal. Todo homem é assim. Vive atrás do milagre em vez de viver atrás de Deus. E não sabe se caminha para o céu ou para o inferno.* (p. 62)

Na peça, os contrastes evoluem, no sentido de adensar a tensão entre outros aspectos contrastantes, como à luta entre os valores do espaço urbano e do espaço rural e arcaico que caracteriza o perfil do herói Zé-do-Burro.

No segundo ato, semelhante à estrutura da tragédia grega, tem-se o párodo, marcado pela intervenção completa do coro. Diferente da tragédia antiga em que o coro era composto por pessoas importantes da comunidade, em (PP) será representado por personagens do povo como Minha Tia, Galego, Dedé Cospe-Rima, Guarda, Repórter:

Dedé - *Que história é essa?* (p. 76)

Minha Tia - *Obrigação para lansã...* (p. 76)

Dedé - *Por isso o padre não deixou ele entrar?* (p. 77)

Minha Tia - *É... coitado.* (p. 77)

Dedé - *Chegou a fechar a porta.* (p. 77)

Observa-se a mudança da condição social dos participantes do coro, no entanto, no teatro contemporâneo, o canto coral continua cumprindo com a função para a qual foi criado na tragédia antiga, intervindo para interpretar os acontecimentos ou emitir juízos de valor em nome do povo.

No segundo quadro, aparece o *estásimo*; em que se observa que parte do coro volta à cena para interagir com os atores principais. Aparece então a declamação de Dedé Cospe-Rima em diálogo com a personagem Zé-do-Burro:

Dedé - *Mas afinal o que o senhor quer?* (p. 79)

Zé - *Que me deixem colocar esta cruz dentro da igreja, nada mais. Depois, prometo ir embora. E já estou vexado mesmo por isso!* (p. 80)

Conforme se desenrola a ação dramática vão surgindo personagens como Mestre Coca e Secreta. Todas essas personagens ressignificam a voz do antigo coro da tragédia clássica, agora, representadas pelo elemento popular e também a figura do mensageiro da tragédia grega, aqui representada pelo repórter:

Repórter - *Lá está ele.... Parabéns! O senhor é um herói.* (p. 85)

Zé – Herói? (p. 85)

Repórter - *E dentro de algumas horas o Brasil inteiro vai saber. O senhor vai ficar famoso.* (p. 85)

No terceiro ato, aparece o mestre do coro (*corifeu* na tragédia antiga), representado na voz do mestre da roda de capoeira, seguido pelas demais vozes do coro. Apresentam uma cantiga de ritmo triste acompanhada pelo som do berimbau, lembrando que na Antigüidade dos povos toda palavra poética estava relacionada com a musicalidade, ou acompanhada por um instrumento musical, por meio de jogral, ou da representação. Mais tarde, com a difusão do uso da língua escrita e a invenção da imprensa, a partir do século XVI, a palavra poética deixou de ser escrita para ser cantada ou recitada perante um público ouvinte e passou a ser escrita para ser lida por indivíduos na intimidade de um gabinete de leitura. Atualmente, apenas o gênero dramático conserva a função da exploração sonora da linguagem humana e do desempenho artístico perante um auditório.

No teatro, a palavra não é usada como um símbolo abstrato e convencional para indicar um significado concreto, mas é materializada pela gesticulação dos atores para exprimir suas emoções. Os sons vocálicos e consonantais dos termos lingüísticos são trabalhados pelos intérpretes de forma a expressarem toda a carga sentimental que o autor e o diretor quiseram colocar nas personagens: o ódio, o ciúme, o amor, a violência de uma paixão.

Mas, além da exploração do substrato fônico das palavras, o teatro sempre se serviu da própria música, como uma outra arte, para enriquecer o espetáculo. Como é sabido, no palco da tragédia grega havia um espaço reservado à orquestra, onde

ficavam os músicos com seus instrumentos, e o discurso do coro era cantado, não recitado. Atualmente, a simbiose palavra-música está na base de algumas formas teatrais, especialmente a ópera e o musical. Mesmo nos espetáculos teatrais que não utilizam conjuntos musicais ou a arte do canto, percebem-se elementos de sonoridade que ajudam a criar a atmosfera do espetáculo, além de terem um valor semiológico em si.

Em (PP), o som do berimbau vai aos poucos acelerando em ritmo nervoso, indiciando o fim da tarde onde se descrevem novamente, elementos do cenário, que se relativiza com o estado de espírito das personagens. Rosa está angustiada e com medo. Ela começa a tomar consciência sobre o perigo que corre Zé-do-Burro:

Rosa - Estou farta é dessa palhaçada. Estamos aqui bancando os bobos. Toda essa gente está rindo de nós, Zé! Quem não está rindo, está querendo se aproveitar. É uma gente má, que só pensa em fazer mal. Largue a cruz onde está, Zé, e vamos embora pra nossa roça, antes que seja tarde demais! (p. 145 - 146)

O êxodo conta com a presença em cena de todos as personagens, marcado pelo acontecimento patético, a morte da personagem e a redenção do herói morto sendo carregado pelo povo com a cruz para dentro da igreja. Paralelo às máscaras da tragédia antiga, o herói deitado sobre a cruz com os braços estendidos atinge o público pela emoção e pela compaixão. O herói trágico aparece individualizado por uma máscara em relação ao grupo das pessoas comuns que a carregam e assim como na tragédia antiga, a máscara integra a personagem trágica numa categoria social e religiosa bem definida, a dos heróis.

A máscara faz da personagem a encarnação de um desses seres excepcionais cuja lenda, fixada na tradição heróica cantada pelos poetas, constitui para os gregos

do século V uma das dimensões do seu passado longínquo e acabado, que contrasta com a ordem da cidade.

A linguagem da peça, diferente do tom solene da linguagem da tragédia antiga, faz transpirar a vida popular rica em regionalismos, expandindo-se num diálogo espontâneo e comunicativo, de grande carga géstica e eficácia cênica.

A unidade de tempo está marcada cronologicamente pelo período de um dia. A ação dramática tem início com a chegada de Zé-do-Burro e Rosa em frente à igreja, muito cedo. A cidade está dormindo, no entanto, ouve-se, no silêncio da madrugada os sons distantes dos atabaques de um candomblé. Graças aos efeitos da sonoplastia, que é também conteúdo no teatro moderno, observa-se a presença dos sons da cultura afro-brasileira, marcando todo o ritmo da peça.

O ritmo da capoeira constitui-se em símbolo agônico do fim trágico do protagonista; a ação dramática chega ao final quando o sino da igreja começa a tocar as “Ave-marias”.

Marcando ou reforçando os antagonismos presentes em (PP) tem-se no projeto da sonoplastia da peça uma função significativa para o som do sino da igreja e os sons dos atabaques na praça; ritmo e imagem que representam antagonicamente seu desfecho trágico.

A fábula compõe-se das três partes clássicas do teatro; a peripécia em que o padre não permite à personagem Zé-do-Burro pagar sua promessa; o reconhecimento que se dá quando o protagonista descobre que naquele espaço (urbano) é enganado e humilhado; o acontecimento patético em que Zé-do-Burro não cede ao padre, ainda que tenha que pagar com a própria vida, acontecimento que remete ao gesto da

heroína Antígona que, consciente de seu dever, não cede ao rei e também sofre a morte.

O gesto de Antígona remete às reflexões de Schiller,¹⁵² para quem a arte ideal possui seriedade. Schiller assevera que, não obstante, no próprio seio desta seriedade, e talvez apesar dela, a serenidade continua a ser o principal caráter da arte. E a força da individualidade, o triunfo da liberdade concentrada em si mesma, é o que mais se admira na tranqüila serenidade das personagens criadas pelas obras de arte antigas.

Nesse sentido Hegel, lembra que, “quando os heróis trágicos são representados sucumbidos pelo destino, a sua alma regressa a eles mesmos como se dissesse assim seja”.¹⁵³ Assim, o homem dilacerado pelo destino ainda que perca a vida, não perde a liberdade, sendo esta confiança em si que lhe permite, na dor, manter e pôr à prova a calma e a serenidade.

5. 1.1 A personagem e a inquietação moral e ética

Grande parte das personagens do teatro de Dias Gomes desvela valores político-sociais e, portanto, humanos, mercê da visão crítica de um homem que deseja proporcionar aos espectadores espetáculos perturbadores. O propósito crítico do autor realiza-se através de uma variedade de processos dramáticos. As peças (PP) e (SI) se aproximam muito da tragédia antiga. Nestas peças as personagens estão fortemente marcadas pela condição moral e ética, representando e defendendo valores humanos, tais como os heróis trágicos no teatro grego.

¹⁵² SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. Trad. Flávio Meurer. São Paulo: Herder Editora, 1964, p. 45.

¹⁵³ HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Fronteira, 1999, p. 175.

Conforme Hegel,¹⁵⁴ os heróis na tragédia clássica são indivíduos que, na independência dos seus sentimentos e vontades individuais, aceitam toda a responsabilidade dos atos que praticam e que, virtuosamente, realizam o que é justo e moral. Esta unidade imediata entre o substancial e a individualidade dos gostos, das tendências e da vontade é o que caracteriza a virtude grega, de tal forma que a individualidade tem em si a sua própria lei sem estar submetida a uma lei, juízo ou tribunal exteriores

Assim, como convém ao drama trágico, a colisão entre o protagonista e o antagonista verifica-se em função de valores fundamentais, ao menos para os dois adversários e os grupos humanos a que pertencem. Em (PP) está presente a luta pelos valores religiosos pelos quais o protagonista se empenha até o âmago da sua existência. A religiosidade arcaica e o sincretismo ingênuo de Zé-do-Burro, para quem lansan e Santa Bárbara, o terreiro e a Igreja, tendem a confundir-se, se chocam inevitavelmente com o formalismo dogmático do padre:

Zé - É que na capela do meu povoado não tem uma imagem de Santa Bárbara. Mas no candomblé tem uma imagem de lansã, que é Santa Bárbara... (p. 66)

Padre - Não é Santa Bárbara! Santa Bárbara é uma santa católica. O senhor foi a um ritual fetichista. Invocou uma falsa divindade e foi a ela que prometeu esse sacrifício! (p. 66)

Tal como na tragédia antiga ocorre o problema da desmedida. Assim, tanto o padre, como Zé-do-Burro, cada um a seu modo, têm razão; mas ambos pecam pelo excesso. Essa falta de medida é atenuada, no caso da Igreja, pela intervenção conciliatória do Monsenhor, disposto a fazer concessões:

¹⁵⁴ HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Fronteira, 1999, p. 198.

Monsehor - Venho aqui a pedido do Monsenhor Arcebispo. S. Exa. Está muito preocupado com o vulto que está tomando este incidente e incumbiu-me, pessoalmente, de resolver a questão. A fim de dar uma prova de tolerância da igreja para com aqueles que se desviam dos cânones sagrados... (p. 125)

No entanto, Zé-do-Burro não quer ceder. De acordo com estudos de Anatol Rosenfeld,¹⁵⁵ poder-se-ia definir este extremismo, em termos da tragédia grega, como a culpa, a falha trágica, a “cegueira” do herói, se não se tornasse evidente que a sua conduta decorre da defesa de convicções profundas, ligadas aos padrões arcaicos do sertão. O herói não pode renunciar a essas convicções sem renunciar à sua dignidade e, portanto, à sua própria substância humana que se afirma no cumprimento do imperativo, para ele absoluto, revelando na ação dramática, as dissonâncias entre os opositores.

Em *Antígona* de Sófocles, os contrastes acentuam o heroísmo da protagonista. Em (PP), ocorre um deslocamento, de forma que os contrastes servem para reafirmar a condição ética do protagonista, negada no mundo contemporâneo.

Com a personagem Zé-do-Burro, Dias Gomes cria um verdadeiro “herói trágico”, que defende os seus valores com o empenho da própria vida. Cada decisão da personagem brota do íntimo da própria consciência moral; consciência primitiva, sem dúvida, em parte movida pelo receio de que o não cumprimento da promessa poderia levar a santa a ações punitivas contra ele ou o burro:

Zé - O senhor me liberta... mas não foi ao senhor que eu fiz a promessa, foi a Santa Bárbara. E quem me garante que como castigo, quando eu voltar pra minha roça, não vou encontrar meu burro morto? (p. 127)

¹⁵⁵ ROSENFELD, A. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 66.

Nesse mundo primitivo, embora já não tão intensamente identificado com ele, vive ainda Rosa. Insatisfeita, volúvel, vacilante na lealdade ao marido, ela já é contaminada pela civilização. Não tem a unidade sólida de Zé-do-Burro. Por isso não resiste à sedução da personagem Bonitão que, ao lado da prostituta Marli, tenta corrompê-la. Rosa então, invoca Santa Bárbara, tentando racionalizar o fato de ter traído o marido com o rufião. Justifica sua falta por meio de mecanismos mentais primitivos:

*Rosa - Então eu também estou sendo castigada ...
Deve ser, sim. É a única explicação pra tudo que aconteceu.
Santa Bárbara me usou para pôr você à prova... (p. 114)*

No contexto da peça, o problema da traição não diminui a estatura moral do herói, ao contrário, acentua a sua solidão num mundo corrupto, marcando a trágica cegueira em relação a tudo que não se ligue ao cumprimento da promessa:

Zé - Bem Maria de Iansã disse. A promessa tinha que ser bem grande. Com certeza Santa Bárbara achou que não era bastante o que eu prometi e está cobrando o restante. Ou está me castigando por eu ter prometido pouco. (p. 114)

Em (PP), a presença do sincretismo religioso realiza um distanciamento da tragédia grega, uma vez que esse fenômeno só pode ser compreendido no mundo contemporâneo e fragmentado.

O mundo de Zé-do-Burro é caracterizado nos pormenores do sincretismo religioso, que funde candomblé e religião católica, nos aspectos da medicina popular. A essa atmosfera de imaginação mítica pertence também o burro, amigo íntimo do dono. Zé-do-Burro o considera como seu igual:

Zé - Tendo uma alma tão boa, Nicolau não pode deixar de ser católico. Mas não é por isso que ele não entra na igreja.

É porque o vigário não deixa. Nicolau teve o azar de nascer burro, de quatro patas. (p. 60 - 61)

Essa relação não é só sintoma de um mundo afastado da vida urbana, é antes de tudo expressão da mentalidade mítica que não conhece diferenças fundamentais entre o ente humano e o mundo animal e vegetativo, concebendo o homem em diálogo íntimo com a natureza.

O mundo do protagonista opõe-se ao da cidade, representado numa escala de personagens tipificados, desde os mais integrados nos padrões urbanos, altamente representativos da civilização moderna, até os que, suburbanos, ainda não pertencem plenamente a ela. É interessante observar que é o grupo humilde que se solidariza com Zé-do-Burro, conduzindo a cruz com o crucificado para o interior da igreja. Esse movimento na ação dramática é expressivo da tensão que revela a revolta contra a rigidez das autoridades religiosas.

Zé-do-Burro encarna o que há de grande e admirável no homem sofrido, representando-o também em todo o seu primitivismo e atraso. A cidade o crucifica, mas ele continua presente. Zé-do-Burro morre para não conceder, sua morte não é um gesto de afirmação individualista, porque dá consciência ao povo, que carrega seu cadáver como bandeira, característica do herói representativo.

De acordo com Hegel,¹⁵⁶ quando uma mitologia está ausente na peça, a base sobre a qual tudo deve ser justificado é a personagem, mas a própria personagem é mutável, instável. A personagem, desse modo, representaria uma busca daquele centro vital que a vida contemporânea não oferece. A principal luta do homem torna-se

simplesmente uma defesa de sua individualidade contra as circunstâncias usurpadoras da vida e a tendência do racionalismo e do capitalismo a procurar a uniformidade nas personalidades humanas.

Por outro lado, Lukács¹⁵⁷ reconhece essa luta como defesa solitária e mesmo por vezes heróica, sendo ela própria problemática, porque não se baseia em nenhuma estrutura ética positiva. O homem tende para o isolamento num diálogo cada vez mais fragmentado, alusivo e impressionista. O crítico condena as mutáveis respostas emocionais da tragicomédia moderna, pois ainda que a comédia possa ser aprofundada graças a elas, a pureza de estilo é destruída e a tragédia reduzida ao nível do banal e do trivial, quando não descamba para o grotesco.

O que lembra o pensamento de Kierkegaard,¹⁵⁸ para quem, o problema do drama moderno permanecerá insolúvel, até que se redescubra um centro ético, o tipo de centro compartilhado pelos dramaturgos clássicos e seu público.

5.1.2 A luta solitária do herói e a catarse possível para o teatro contemporâneo

A atitude inflexível do protagonista, ancorada pelo caráter íntegro de Zé-do-Burro faz recair a simpatia sobre o indivíduo isolado em face da poderosa organização

¹⁵⁶ HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. São Paulo: Nova Fronteira, 1999, p. 193.

¹⁵⁷ LUKÁCS, G. *Problemas del realismo*. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 128.

¹⁵⁸ KIERKEGAARD, S. *Temor e tremor*. Trad. Maria José Marinho. Lisboa: Guimarães Editores, 1990, p. 145.

da igreja, munida de todos os argumentos e de toda a lucidez racional. Mesmo buscando a conciliação, ela não parece fazer jus às expectativas de sabedoria e tolerância, em face do indivíduo simples e frágil, no seu desespero solitário e na sua fé ingênua.

As próprias concessões propostas acabam confirmando a intolerância. Segundo Sábato Magaldi essa intolerância se erige na peça, “em símbolo da tirania de qualquer sistema organizado contra o indivíduo desprotegido e só”.¹⁵⁹

Dias Gomes constrói uma personagem capaz de conduzir os espectadores a viverem e sofrerem o destino de Zé-do-Burro, identificando-se com ele e com sua humilde grandeza, sentindo exaltadas as suas próprias virtualidades humanas, podendo ser visto nesta perspectiva uma função catártica do teatro contemporâneo.

No choque entre as mentalidades díspares do herói e dos habitantes do mundo urbano, revela-se e se expõe, nitidamente, o mundo do protagonista. Não é entendido por ninguém, nem entende nada do que ocorre:

Zé - Moço, eu acho que o senhor não me entendeu. Ninguém ainda me entendeu.... (p. 91).

Repórter – O diabo foi o senhor ter escolhido um dia como o de hoje. Sábado. Amanhã é domingo, o jornal não sai. (p. 91)

O herói mantém a dignidade, apesar da perspectiva, inicialmente humorística, abandonada na medida em que a substância humana de Zé-do-Burro se afirma e sobrepõe aos aspectos risíveis do seu ajustamento aos padrões culturais da cidade. Nisso ele se afasta do perfil da heroína Antígona, cuja substância humana é construída

¹⁵⁹ MAGALDI, S. *Aspectos da dramaturgia moderna*. São Paulo: Cultrix, 1992, p. 78.

no espírito nobre e autêntico de uma princesa, filha de Édipo e sobrinha do rei, representante da *pólis* e do espaço urbano.

Este deslocamento classifica a tragédia individual do herói como tragédia social, pois ela decorre da falta absoluta de comunicação entre o mundo primitivo de Zé-do-Burro e dos habitantes citadinos. O protagonista entra em choque com todos os habitantes da cidade: a igreja, as prostitutas e seus rufiões, os seus jornalistas e os seus negociantes interesseiros, os seus delegados e os seus padres muito falantes que ele não consegue compreender. Zé-do-Burro não sabe raciocinar nos termos universais e abstratos da cidade. Age com o sentimento e com a intuição. Vive num estágio mágico-mítico, avesso ao pensamento discursivo.

Por isso, a promessa feita pelo protagonista adquire o sentido de um negócio. A palavra transforma-se no objeto. Segundo o pensamento mágico-mítico a palavra dada é parte de Zé-do-Burro, como a mão que, pelo aperto, sela um trato. Conduta que só se realiza no mundo arcaico da personagem. A promessa, fato concreto, resiste a qualquer argumento dialético e envolve o herói integralmente, já que é parte dele, mas essa integridade não é possível no mundo urbano.

A atitude da personagem Zé-do-Burro, em especial sua persistência em cumprir a promessa, analisada no nível da significação, tomando a acepção de Barthes, expressa-se no “nível da função como o núcleo ideológico que manterá a direcionalidade da trama”.¹⁶⁰ Na condição de situação proposta à personagem, a promessa revela-se carregada de significância, verticalizadora das relações analógicas que delinearão a definição do conflito. Uma compreensão do fenômeno da

¹⁶⁰ BARTHES, R. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 1973, p. 28.

promessa no imaginário popular é crucial na apreensão de todo o mecanismo desencadeador da postura do protagonista.

Segundo Oliveira: “a promessa é um rito presente na construção do imaginário religioso e apresenta-se no universo das representações e práticas do catolicismo popular como elemento de explicação da função social dessa prática”.¹⁶¹ Ao propor uma definição de catolicismo popular, como berço para as práticas de devoção populares, o autor traz à tona sua propriedade de ser acessível a todos os fiéis, sem mediação de especialistas eclesiásticos.

A promessa feita por Zé-do-Burro é significativo exemplo dessa inserção da personagem no universo das relações informais com o sagrado, aqui posto no âmbito de uma economia religiosa que reside nas práticas ritualísticas do catolicismo popular:

Zé - Não, nesse negócio de milagres, é preciso ser honesto. Se a gente embrulha o santo, perde o crédito. De outra vez o santo olha, consulta lá os seus assentamentos e diz: - Ah, você é o Zé-do-Burro, aquele que já me passou a perna! E agora vem me fazer nova promessa.... E tem mais: santo é como gringo, passou calote num, todos os outros ficam sabendo. (p. 22- 23)

É possível perceber no texto que compõe a fala da personagem outros textos que sinalizam para o sentido da promessa em seu mundo primitivo, revelando o *ethos* cultural da personagem. Zé-do-Burro dirige-se numa economia vocabular própria de uma relação de afetividade e intimidade com o santo, na contra-mão de uma religiosidade anti-ortodoxa.

O protagonista coloca a promessa no espaço de uma relação quase comercial ao atribuir-lhe um caráter burocrático. Nessa relação, insere-se uma intimidade que pressupõe um “crédito”, podendo sofrer sanção em descumprimento de códigos internos dessa economia religiosa. Uma quase dessacralização observada no coloquialismo da linguagem do santo na fala da personagem, colocando-o no espaço das relações humanas.

Observada por um viés sociológico, de acordo com a acepção de Oliveira, a promessa compõe-se de um rito ou uma espécie de culto religioso popular que pode assumir duas prerrogativas distintas:

No catolicismo popular encontramos dois modos básicos de cultos: o modo contratual e o modo de aliança. O modo contratual é aquele pelo qual o fiel pede uma graça ao santo, obrigando-se a um ato de culto pelo qual o santo seja recompensado pela graça alcançada. Sua forma típica é a promessa. Outro modo de relação, ente o fiel e o santo é o da aliança. Contrariamente ao primeiro, o que está em jogo não é uma graça determinada mas uma relação permanente de devoção e proteção.¹⁶²

Diante desses traços do catolicismo popular, como conjunto de representações e práticas religiosas desenvolvidas pelo imaginário coletivo, a promessa de Zé-do-Burro inscreve-se no chamado modo contratual, pois a idéia de um possível castigo, no caso de um não cumprimento, transferiu-se para o imaginário desse homem religioso.

Expressando os antagonismos presentes na peça, o mundo primitivo e denominado “inculto” do protagonista está impregnado por demônios. E sob a égide de um catolicismo formalista e elitista, o universo da religiosidade popular inscreve-se a partir de ritos sincréticos, na contra-mão da ortodoxia metropolitana, no afã de

¹⁶¹ OLIVEIRA, A. P. *Religião e dominação de classe. Gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 115.

sublimar as tensões sociais em uma expressividade religiosa de perfeita intimidade com o sagrado, sem a intervenção direta do clero.

Quanto à preocupação com interpretações aligeiradas, o próprio dramaturgo assegura:

O Pagador de Promessas não é uma peça anticlerical (...) Zé-do-Burro é tucidado não pela Igreja, mas por toda uma organização social, na qual somente o povo das ruas com ele confraterniza e a seu lado se coloca, inicialmente por instinto e finalmente pela conscientização produzida pelo impacto emocional de sua morte.¹⁶³

A peça não remete apenas para uma forma de violência, ou para uma região em particular. A personagem de padre Olavo que aparece no texto não é um símbolo de intolerância religiosa, mas de intolerância universal. A caracterização desta personagem pode travestir-se de outros significados.

5.1.3 A presença do sagrado e do profano em *O Pagador de Promessas*

O sagrado é entendido aqui como uma manifestação mítica e imemorial, inculcada na psique do homem religioso, delineado no perfil da personagem Zé-do-Burro, apresentado como um homem do interior, de olhar morto e contemplativo, homem caridoso que divide seu sítio com outros lavradores igualmente pobres, para cumprir uma promessa. Promessa feita no terreiro de lansen, espaço “profano”, em oposição ao interior da igreja, local em que Zé-do-Burro deseja adentrar com a cruz, espaço “sagrado”.

Essa dualidade entre o sagrado e o profano não acontece na tragédia grega em que o homem é representado em comunhão total com seus deuses. Mas, no contexto

¹⁶² OLIVEIRA, A. P. *Religião e dominação de classe. Gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 117.

¹⁶³ GOMES, D. *Dias Gomes: apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 220.

histórico e estético do mundo contemporâneo é perfeitamente possível, vindo a instaurar diversas interpretações, ou pelo menos relações de contradições.

De acordo com T. S. Elliot:

O problema do nosso tempo não reside apenas na incapacidade de acreditar em certos fatos a respeito de Deus e do Homem, nos quais acreditavam os nossos maiores, mas na incapacidade de sentir, para com Deus e para com o Homem, como eles sentiam.¹⁶⁴

Segundo as reflexões de T. S. Elliot, deixar de acreditar em uma determinada crença é perfeitamente compreensível, mas desaparecido o sentimento religioso, perdem o sentido as palavras por meio das quais os homens se esforçam por lhe dar expressão e isto pode significar a morte.

O texto dramático caracteriza Zé-do-Burro como homem religioso, ao contrário de Rosa, sua mulher que dá mostras de revolta e cansaço. Esta acusa Zé-do-Burro de não ter ouvido seu conselho em usar almofadinhas para carregar a cruz. A contra-argumentação do protagonista acentua-lhe o caráter de homem religioso e ao mesmo tempo, anuncia a fragilidade da personagem Rosa:

Zé – Acho que meus ombros estão em carne viva.

Rosa – Bem feito. Você não quis botar almofadinhas, como eu disse.

Zé - Não era direito. Eu prometi trazer a cruz nas costas, como Jesus. E Jesus não usou almofadinhas. (p.22)

A manutenção das relações entre o protagonista e a mulher revelará em toda a ação dramática uma dialética que em si já comporta a dicotomia sagrado-profano. A personagem Rosa é o estereótipo do homem moderno, facilmente adaptável e incapaz

¹⁶⁴ T. S. Eliot. *Ensaio de doutrina crítica*. Trad. Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997, p. 68.

de experimentar a manifestação do sagrado, inserida em um espaço diametralmente oposto: profano.

Em um mundo em que a homogeneidade espacial inexistente, uma vez que apresenta quebras, rupturas, Zé-do-Burro, representando os valores do mundo religioso, pode ser visto como exemplo significativo da tentativa de reconstrução desse espaço. Seu olhar visionário sobre as coisas que o cercam é um olhar sacralizado, construído sob signos totêmicos, corporificados por sua gênese cultural e psicológica.

De acordo com a acepção de Freud sobre o totemismo, o nome da personagem Zé-do-Burro agregaria forte conotação totêmica, posto que:

O nome de um homem é um componente principal de sua personalidade, talvez mesmo uma parte de sua alma. O fato de um homem primitivo portar o mesmo nome de um animal deve tê-lo levado a presumir a existência de um vínculo misterioso e significativo entre ele próprio e essa determinada espécie de animal.¹⁶⁵

O valor totêmico talvez possa ser visto como um elemento que intensifica a (des)personificação da personagem ao minimizar a sua condição humana. A carga totêmica que sustenta o nome Zé-do-Burro cinge-o de valores que o aproximam desse *vínculo misterioso* de que fala Freud, e que na acepção de Mircea Eliade denomina-se *hierofania*,¹⁶⁶ ou seja, o ato da manifestação do sagrado; a manifestação de algo de “ordem diferente”, de uma realidade que não pertence ao mundo real, em objetos que fazem parte integrante do mundo “natural”, ‘profano’.

¹⁶⁵ FREUD, S. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Trad. Jayme Salomão. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 138.

¹⁶⁶ ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 30.

Mircea Eliade¹⁶⁷ assevera que o homem ocidental moderno experimenta um certo mal-estar diante de formas de manifestações do sagrado; é difícil para ele aceitar que, para certos seres humanos o sagrado possa manifestar-se em pedras ou árvores. Não se trata de adorar o objeto em si, mas o conteúdo que o objeto representa, tornando-se uma *hierofania*, porque revela algo que já não é nem pedra nem árvore, mas o sagrado. Ao contrário do homem moderno, o homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos sagrados. Conforme Mircea Eliade essa tendência é compreensível, pois para os “primitivos”, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência.

Dessa forma, parece plausível observar que a presença do totem, ao suprimir o nome da personagem, ou antes reduzi-la a um processo de zoomorfização, presta-se à negação da personagem enquanto ser histórico capaz de ser ouvido, entendido na sua fé ou se fazer entender como homem religioso, constituindo-se um dos *agôns* responsáveis pelo fim trágico do herói.

5.2 O Santo Inquérito

O *Santo Inquérito* foi dirigido por Ziembinski e montado pela primeira vez em 1966, no Teatro Jovem, Rio de Janeiro. Segundo o autor, peça nascida da sua indignação e de seu desejo (ou dever) de denunciar a repressão generalizada, em

¹⁶⁷ ELIADE, M. Op. cit., p. 18.

particular no campo das idéias, o que talvez seja justificado pelo contexto histórico do momento de criação da peça. Traz a história de uma moça simples, de profunda fé cristã, cuja sinceridade e espontaneidade, em choque com o dogma rígido, com a linguagem hermética, e as suspeitas tortuosas da inquisição, acabam envolvendo-a em mal-entendidos que lhe agravam cada vez mais a situação problemática de neta de cristãos-novos. Essa característica da personagem aponta para a teoria dos arquétipos de heróis de transformação e redenção.

A personagem Branca Dias, de acordo com sua configuração na ação dramática, pode ser entendida como uma variação do arquétipo de morte e renascimento, ou como parte do arquétipo da crucificação, de acordo com a teoria de J. Frazer.¹⁶⁸ O corolário do rito do sacrifício era, na antiguidade, o arquétipo do “bode expiatório”, havendo vestígios desse mito no mundo civilizado; por exemplo, a satisfação irracional que alguns povos obtêm perseguindo grupos minoritários como os negros e os judeus, como bodes expiatórios; muitas vezes justificado por sentimentos de salvação da alma, conforme os registros históricos da Santa Inquisição.¹⁶⁹

O motivo central da peça gira em torno da dualidade expressada pelo modo como a personagem Branca Dias concebe o humano e o divino em confronto com o pensamento ortodoxo religioso de Padre Bernardo. A peça tem início com o

¹⁶⁸ FRAZER, Sir James. *O ramo de ouro*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 177. (A obra de Frazer é um estudo comparado das origens primitivas da religião na magia, ritual e mito. Frazer faz parte de um grupo de estudiosos ingleses (Helenistas de Cambridge), que aplicaram estudos da antropologia à compreensão dos clássicos gregos em termos de origem míticas e ritualísticas. O livro, aqui citado, foi publicado pela primeira vez em dois volumes em 1890, mais tarde ampliados para doze volumes e, a seguir, publicado numa edição condensada em um volume em 1922 pela editora Macmillan. Parte desta obra foi publicada no Brasil no livro *O ramo de ouro*, cf. bibliografia. O motivo central com o qual Frazer lida é o arquétipo da crucificação e ressurreição, especificamente os mitos que descrevem ‘a morte do Rei divino’).

¹⁶⁹ BETHENCOURT, F. *História das inquisições: Portugal, Espanha e Itália – séculos XV-XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 25.

juízo de Branca Dias , só aos poucos é que se vai tomando conhecimento do passado próximo, em *flashbacks*, concebidos de modo tal que a ação funciona em movimentos de idas ao passado, e retorno ao presente no ato do juízo.

A peça tem sua ação ambientada no Estado da Paraíba e reporta-se à época de 1750. Tem como personagens: Branca Dias, Padre Bernardo, Augusto Coutinho, Simão Dias, Visitador do Santo Ofício, Notário e o Guarda. A mesma divide-se em dois atos. A ação dramática tem início no primeiro ato, já com o processo de juízo de Branca Dias, com todas as personagens em cena, marcada pelo argumento de autoridade do padre Bernardo, dirigindo-se a platéia que passará a ser uma espécie de testemunha:

Padre Bernardo - Aqui estamos, senhores, para dar início ao processo. Os que invocam os direitos do homem acabam por negar os direitos da fé e os direitos de Deus, esquecendo-se de que aqueles que trazem em si a verdade têm o dever sagrado de estendê-la a todos, eliminando os que querem subvertê-la, pois quem tem o direito de mandar tem o direito de punir... (p. 29-30)¹⁷⁰

No primeiro ato ocorrem apresentações de onze quadros que são marcados pela mudança de luz, em que se mostram o perfil das personagens e as representações ideológicas entre dois mundos que se opõem: de um lado, as leis do tribunal do Santo Ofício representadas pela figura do padre Bernardo, os corredores escuros do Colégio Jesuíta e sua fé ortodoxa e de outro, o mundo de luz e sol de

¹⁷⁰ Todas as citações ilustrativas do texto dramático utilizadas na subparte 5.2 do presente trabalho referem-se a GOMES, Dias. *O Santo Inquérito*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

Branca Dias com a simplicidade de sua fé e crença no homem. Também se opõem a argúcia do discurso retórico do Padre e o argumento espontâneo e livre de Branca Dias. A protagonista não entende porque precisa ser salva e do que lhe acusam. O primeiro ato termina com Branca encurralada, perdida pelas suas próprias palavras.

Ao modo da tragédia antiga, aparecem os *agôns*, que são representados pelas discussões entre o Padre e Branca. O conflito entre a concepção de Deus da protagonista e a concepção de Deus do antagonista é um dos *agôns* centrais da peça.

A ação dramática é explorada com jogos de luz, claro/escuro, demarcando as concepções ideológicas que separam as personagens.

O segundo ato é breve, porém, marcado por quatro mudanças de quadros que delineiam uma parte da estrutura fabular. O nó é composto pelo anúncio da morte de Augusto e o clímax está representado pelo momento em que Branca Dias decide não assinar o ato de abjuração, preferindo morrer a ter que viver aviltada.

A heroína, em desespero, tem consciência de que não foi a primeira e não será a última a sofrer as injustiças do poder. Segue-se, no quadro, o acontecimento que ilustra a falha trágica da personagem, desencadeando o desfecho patético com a morte da heroína na fogueira.

O enredo dramático é montado de forma a chamar as personagens para reviverem o acontecido diante das testemunhas contemporâneas que se reuniram no teatro, transformado em tribunal, instituindo um certo teor narrativo para a peça e indiciando a importância da participação do público para o desenrolar do drama.

Para Pierre-Aimé Touchard,¹⁷¹ ao lado do texto e do ator, o público é um dos três elementos fundamentais do teatro, talvez o mais importante e verdadeiramente indispensável. Segundo o autor, na relação palco-platéia está o segredo do sucesso de uma peça. Os dois espaços estruturam-se um pelo outro.

O espetáculo é feito para determinados espectadores, para uma coletividade contextualizada a partir de uma situação ético-sócio-política, mudando quando a platéia é diferente. Esta aceção de Pierre-Aimé Touchard remete à preocupação de Dias Gomes com a linguagem e a forma que deveria empregar para comunicar-se com seu público num período determinado pela ditadura política.

Assim, cada dramaturgo dirige-se ao público de sua época, sem esquecer que as grandes obras dramáticas atendem também a um público virtual, de qualquer tempo e lugar, pois conseguem atingir o universal humano. Daí a perene modernidade de Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Corneille, Racine, Ibsen, Pirandello entre outros.

A sempre renovada representação de autores considerados “clássicos” mostra que, embora o estágio histórico e social de determinadas obras dramáticas esteja superado, é sempre lícita a interrogação sobre a sociedade a que pertence o novo espectador. Este, ao compreender o que os outros foram, adquire a consciência do que ele é, e do que poderia ser, da transitoriedade da sociedade em que vive.

A peça é o devir, a produção de uma nova consciência no espectador – inacabada, como toda consciência, mas movida por esse mesmo inacabamento, essa distância conquistada, essa obra inesgotável da crítica em ato: a peça é sobretudo a produção de um novo espectador, esse autor que começa quando termina o espetáculo, e que não começa senão para acabá-lo, mas na própria vida.¹⁷²

¹⁷¹ TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dionísio; Apologia do teatro*. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria C. Q. de Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 67.

¹⁷² ALTHUSSER, L. *Da ideologia*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 120.

Althusser considera o espectador como um “irmão” das personagens, que não somente assiste, mas também vive a peça, pois sua falsa consciência é posta em xeque e os mitos da ideologia em que vive são desmascarados. Diferentemente do espectador de cinema ou de televisão, o ser humano que assiste a uma peça de teatro se sente irmanado com as personagens, com os atores e com as pessoas sentadas nas poltronas ao lado.

Os momentos nos quais, pelo poder de um poeta que fala por muitos, uma platéia repentinamente se sente uma, quando ela deixa de ser um conglomerado de indivíduos e de apetites independentes para tornar-se simplesmente uma humanidade envolvida por uma visão humana, é uma conquista social, peculiar dessa arte. Forma alguma alcança tal grau de poder comunitário, à exceção das cerimônias religiosas. Por essa razão, sem dúvida, caminharam tantas vezes juntos o drama e a religião, e ainda o fazem.¹⁷³

Tal como no teatro clássico da Grécia antiga, da Inglaterra elizabetana ou da França da época de Molière em que os atores dirigiam-se diretamente ao auditório, através do coro, dos solilóquios e dos apartes, estabelecendo com o público uma certa cumplicidade, o dramaturgo Dias Gomes trabalha em (SI) com a platéia como extensão do palco, o que pode ser percebido por meio das rubricas e da fala das personagens que se dirigem ao público de forma recorrente, envolvendo-lhe de forma dramática:

É total a escuridão no palco e na platéia. (p. 29 - RUBRICA)

Padre Bernardo – Aqui estamos senhores, para dar início ao processo.

Devemos deixar que continue a propagar heresia, perturbando a ordem pública e semeando os germes da anarquia, minando ao alicerces da civilização que construímos, a civilização cristã? Não vamos esquecer que, se as heresias triunfassem, seríamos todos varridos! Todos! (p.29-30)

¹⁷³ PEACOCK. *Formas da literatura dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, p. 237.

Branca Dias – *Vejam, senhores, vejam que não é verdade! Trago as minhas roupas, como todo mundo. Ele é que não as enxerga!* (p. 30)

Esta técnica cria ilusão no auditório que as personagens representadas são eles próprios e que a história vivida não é ficção, mas um acontecimento real.

As personagens se dirigem às testemunhas (platéia), a quem narram os eventos passados e, desta forma, as transformam em ouvintes implicados e co-responsáveis, precisamente por persistirem em ser apenas observadores mudos. Nesse sentido, assemelham-se à personagem representada pelo guarda cuja visão fragmentada de mundo dissolve a responsabilidade em especializações para sentir-se em paz:

Guarda - Não diga tolices. Os denunciantes denunciam, os juízes julgam, os guardas prendem, somente. O mundo é feito assim. E deve ser assim, para que haja ordem. (p.93)

Quanto ao tema e tratamento do mesmo na peça, o próprio autor expõe o princípio da composição: “seguimos a lenda, procurando harmonizá-la, sempre que possível, com a verdade histórica e subordinando ambas aos interesses maiores da obra dramática”.¹⁷⁴ O reaproveitamento da lenda, tomado como núcleo da narrativa, reatualiza o mito de Branca Dias, conferindo-lhe novos significados, estratégia que remete ao princípio de composição das tragédias antigas; muitas delas foram escritas a partir de lendas e mitos que já haviam sido contados, por exemplo, pelos poetas épicos.

Nesse aspecto, pode-se dizer que, ao modo da lenda, as personagens fazem ecoar do fundo dos tempos uma voz histórica que vem narrar uma história, como se, ao invés de representar em cena, as personagens convidassem a platéia a sentar-se em

¹⁷⁴ GOMES, D. *Dias Gomes: apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 78.

torno de uma grande mesa para lhes contar uma história, convocando-as como testemunhas.

Quanto à estrutura, tal como o drama contemporâneo, a peça (SI) não segue todas as regras da tragédia antiga. Começa com o prólogo, mas não tem o párodo, parte da tragédia em que aparece a intervenção completa do coro. Não há elementos que possam representar o coro na peça.

Outro elemento estrutural importante diz respeito à composição fabular. Na peça não está marcada de forma clara a peripécia, pois ela começa em uma situação de infelicidade, que vai aumentando até atingir o clímax. Não há também o reconhecimento; as personagens têm conhecimento de tudo, sabem por que são perseguidas, com exceção da heroína que vai descobrindo gradualmente. Dos elementos da fábula só permaneceu o acontecimento patético que é representado pela morte de Branca Dias.

O nó se dá a partir do momento em que a protagonista é presa. O desenlace se verifica quando Branca Dias resolve abjurar para em seguida mudar de idéia e chegar aos acontecimentos que desencadeiam o desfecho final.

O êxodo é outro elemento que não está presente em (SI), uma vez que não há canto coral. Também, não se observam na peça elementos que façam recorrência à figura de deuses ou entidades mitológicas, no sentido da tragédia antiga.

O estilo narrativo da peça desenvolve aspectos estilísticos, aproximando a linguagem do coloquialismo, ao mesmo tempo em que estabelece uma cumplicidade entre as personagens e a platéia, como se esta estivesse lá, como se fosse uma aparente testemunha ocular e estivesse subentendendo nos gestos corporais das personagens o sentido latente das palavras por elas proferidas.

Ao modo do teatro grego, a peça conclama a platéia para que não seja meramente espectadora, mas participante. Em vez de mostrar simplesmente a cena, no sentido latente desta, a personagem utiliza-se da discursividade oral, como se entoasse ou declamasse para um auditório. Esses aspectos são verificados a partir da utilização verbal do presente e dos apartes.

A rubrica de Dias Gomes é merecedora também de atenção especial, observada ao longo do texto dramático, ela é quase uma narrativa, na medida em que caracteriza as personagens, descrevendo-lhes não só a ação física, inclinações e atitudes (*ethos*), mas traços que revelam emoções e desejos (*pathos*):

Os guardas entram e amarram-na pelos pulsos e pelo pescoço com cordas e baraço, e a arrastam assim por uma rampa para o plano superior, onde surgem os reflexos avermelhados da fogueira.

Padre Bernardo, no plano inferior, a vê, angustiado, contorcer-se entre as chamas. Contorce-se também, como se sentisse na própria carne.

Um clamor uníssono, a princípio de uma ou duas vozes, às quais vão se juntando, uma a uma, as vozes de todos os atores, em crescendo, até atingirem o limite máximo, quando cessam de súbito.
(p. 151- RUBRICA)

Roman Ingarden¹⁷⁵ qualificou a rubrica do texto dramático como *linguagem secundária*, sem atribuir ao adjetivo nenhum critério de valor ou de ausência de prioridade, porque não se transforma em palavra dita, por tomar outra via que não a da oralização para acontecer, pois dialoga com a fala das personagens em outros códigos, não-verbais.

A tragédia e a comédia antigas usavam com parcimônia esse recurso. De vez que o teatro clássico concebia o cenário como convenção, a indicação dos mesmos

¹⁷⁵ INGARDEN, R. et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. (org.) Trad. Luiz Arthur Neves et al. Porto Alegre: Globo, 1977.

espaços poupava a rubrica descritiva de cenário, tornando-a, por vezes, simples formalidade. Da mesma maneira, movimentos contidos e parcimoniosos dos atores - à exceção da coreografia do coro - reproduziam no palco as notações dos textos dramáticos.

Para André Helbo¹⁷⁶ esse texto de produção ou de direção cênica pode ter quatro diferentes tipos de orientação: pensadas para o ator (concernente aos detalhes de interpretação), pensadas para a encenação (referentes às demais linguagens cênicas como luz, cenário, iluminação etc.), pensadas para o leitor (colocadas no texto preferencialmente para a leitura individual) ou pensadas para o espectador implícito (de direção individual mas apontando para a encenação).

Consideradas numa perspectiva histórica, as rubricas foram se tornando mais numerosas na medida em que o teatro se aproximou do século XX. No teatro clássico greco-latino ou no teatro renascentista e clássico francês, bem como em Shakespeare, seu uso foi contido, muitas vezes retirado do próprio diálogo entre as personagens, quando em versões póstumas. Mas o século XX tem sido pródigo em sua quantidade e variedade, relacionando esse acréscimo justamente à rarefação do diálogo dramático e à acentuação das qualidades cênicas do espetáculo.

No teatro grego, não se encontram interferências dessa linguagem secundária na fala das personagens, elas se reservam espaços fora dos versos cantados pelos atores.

No teatro contemporâneo as rubricas funcionam como esclarecedoras ao apontar personagens, ao esclarecer esconderijos, ao indicar os apartes necessários ao direcionamento da compreensão do espectador e do leitor. A rubrica exerce

funções importantes na sinalização de modos de realização do espetáculo imaginário na mente do leitor.

Observa-se que, pelos aspectos estruturais, a peça se distingue de *Antígona*, reaproximando-se, no entanto, naquilo que talvez seja mais significativo: a construção do perfil heróico da protagonista, o que lembra inclusive a idéia de *guénos*.¹⁷⁷ Tal como Antígona, (filha da maldição dos labdácidas), Branca-Dias também carrega o crime da maldição familiar (neta de judeu), devendo pagar pela *hamartía* do *guénos*, cujos descendentes foram amaldiçoados.

5.2.1 A heroína e as relações opostas

Ao modo da heroína Antígona na tragédia de Sófocles, que é perseguida por Creonte por contrariar as leis do Estado, a protagonista Branca Dias em (SI) é perseguida pelo Tribunal da Inquisição, representado pelo Visitador. Branca Dias recusa-se em acumpliciar-se com os assassinos do seu noivo como um gesto de protesto e de desespero, recusando-se a dever a vida a quem o noivo deve a morte. Porém, ao contrário do Visitador, ela não age movida por princípios ou para lançar um protesto abstrato. A sua ação, tal como a ação da heroína Antígona, brota do íntimo da sua personalidade integral. O seu sacrifício é psicologicamente preparado pelo comportamento do pai, cujo egoísmo e covardia lhe causam aversão. Tal atitude

¹⁷⁶ HELBO, A. *Teoria del espetáculo: el paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna, 1989, p. 52.

¹⁷⁷ *Guénos* é definido na concepção da religião e do direito grego como *personal sanguine coniunctae*, isto é, pessoas ligadas por laços de sangue (Cf. BRANDÃO, J. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1988, p. 37).

acentua a grandeza moral de Branca Dias, em oposição à figura do pai, corrompido pelo medo e pela perseguição de sua raça:

Branca - Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca de liberdade. Nem mesmo em troca do sol. (p.148)

O antagonista de Branca Dias é representado pelo Padre Bernardo. Ironicamente, o homem que deve a ela a vida torna-se seu algoz. Paradoxalmente, ao salvar o padre, devolvendo-lhe a vida, a protagonista inicia o processo da própria destruição.

A oposição também é percebida no nível de conflitos moral e ético. O Padre Bernardo se sente compelido a salvar a alma de quem lhe salvou o corpo, na medida em que se sente possuído e seduzido pelo encanto de Branca Dias. Pelos princípios vivenciados na sua fé passa a projetar o demônio naquela que é a causa do seu sofrimento:

Padre - Se não estava possuída pelo demônio, por que se aproveitou do meu desmaio para beijar-me na boca?! (p. 117)

Dentro dos padrões de seu mundo, a única maneira de racionalizar sua inflexão é a de atribuir o demônio a Branca Dias, que o teria contaminado ao colar os lábios na sua boca a fim de reanimar-lhe a respiração.

É a partir dessa imagem que se pode ler de modo intertextual uma variação do arquétipo da crucificação e, mais especificamente do “bode expiatório”, presente na figura de Branca Dias, pois, o motivo desse arquétipo girava em torno da crença de que, transferindo-se as corrupções da tribo para um animal sagrado, e então matando

esse bode expiatório, a tribo poderia alcançar a purificação e a expiação, consideradas necessárias para o renascimento natural e espiritual. A narrativa do sacrifício de Branca Dias e a paixão de Padre Bernardo se aproxima desse arquétipo.

A heroína deverá ser punida por despertar paixão carnal no padre, de forma que será, por extensão, a expiação de Padre Bernardo, ainda que ele não tenha consciência de estar sacrificando Branca Dias à sua própria purificação e redenção:

Padre - Agora já não é impossível. Tudo o que lhe acontecer, me acontecerá também. Sua punição será a minha punição, embora a sua salvação não importe na minha salvação. (p. 95);

Padre - Finalmente, Senhor, finalmente posso aspirar ao Vosso perdão! (p. 151)

Acentuando as relações opostas, o padre, movido por razões subjetivamente honestas, devolve a suposta contaminação e as torturas íntimas à sua salvadora, inculcando-lhe a dúvida, corroendo-lhe a simplicidade e a unidade. Paulatinamente, lança o ceticismo na mente de Branca Dias e lhe turva a inocência:

Branca - Agora já não sei de mais nada. Os senhores lançaram a dúvida e a confusão no meu espírito e eu já nem tenho coragem de pedir a Deus que me esclareça. Cada gesto meu, mesmo o mais ingênuo, parece carregado de maldade e destruição. (p.136)

Por fim, a protagonista se liberta da sutil teia de conceitos mórbidos, que lhe minam a fé na verdade e recupera a integridade inicial, paradoxalmente, a partir da morte. Tal como os heróis das tragédias antigas, a heroína triunfa enquanto é abatida, atingindo dignidade em subtrair-se do mundo:

Branca – Disse num momento de fraqueza. Mas não posso reconhecer uma culpa que sinceramente não julgo ter. (p. 149)

Branca - Mas senhores, eu não pretendi nada disso! Nunca pensei senão em viver conforme minha natureza e o meu entendimento,

amando Deus à minha maneira; nunca quis destruir nada, nem fazer mal algum a ninguém! (p. 150)

O perfil da heroína Branca Dias, no que se refere à integridade moral e ética, aproxima-se do herói trágico que representa o mundo totalitário da sociedade grega cuja alma está em harmonia com o mundo. Branca Dias defende seus princípios éticos e sua crença, o que lhe dá força para enfrentar a morte trágica.

Na tragédia antiga a força dramática se concentra num indivíduo. O típico herói trágico situa-se em algum lugar entre o divino e o “demasiado humano”, há algo nele que fica do lado oposto ao julgamento, comparado com o que ele se mostra pequeno. Segundo Northrop Frye, “esse algo pode ser chamado Deus, fado, fortuna, necessidade, circunstância ou qualquer combinação entre eles”.¹⁷⁸ No caso de Branca Dias é o desejo de liberdade e dignidade humana.

5.2.2 A solidão e a incomunicabilidade da heroína

A protagonista Branca Dias também se apavora, frágil como Antígona ante a morte. Mostra-se disposta a admitir os pecados que, contudo, desconhece, a arrepender-se, a cumprir a penitência prescrita, o que lhe acentua o perfil heróico e chama a atenção para um problema moral. A morte do noivo que não cedeu às torturas, e o abjeto comportamento do pai que, por covardia e egoísmo, não arrisca um gesto sequer para ajudar o noivo, fazem com que mude de atitude. Lembrando-se das palavras do noivo, aceita a morte na fogueira sem de nada se arrepender:

¹⁷⁸ FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 204.

Branca - *Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol.* (p. 131)

Branca - *Eu sei. E sei também que não sou a primeira. E nem serei a última.* (p. 151)

É interessante observar que o sentido de liberdade de Branca Dias, que constitui a vertente marcante do seu caráter íntegro, constitui-se como vetor que a arrastará necessariamente para um fim trágico. É um ato de liberdade sublime, cujo sentido pode ser compreendido a luz de Schiller, segundo o qual quando o herói nega todos os interesses vitais e naturais de auto-conservação em favor do imperativo moral, afirma-se um princípio mais alto que a natureza.¹⁷⁹ Em meio das leis terríveis da natureza e da determinação causal, instauram-se, superando-as, o reino da liberdade, a presença de uma determinação superior, espiritual. O herói, através de seu auto-sacrifício, torna-se testemunha de um universo superior de que, virtualmente, todo humano participa.

O perfil da personagem Branca Dias aproxima-se do caráter heróico. Conforme Hegel, “na idade heróica em que o indivíduo é essencialmente uno e origem única do objetivo, o sujeito considera-se como fator, ele só, de tudo quanto faz, integralmente se responsabiliza por todas as conseqüências dos seus atos”.¹⁸⁰ É certo que a individualidade heróica tem um caráter mais ideal porque se não limita à liberdade e à infinitude puramente formais, mas identifica-se inteiramente com todo o aspecto substancial das circunstâncias que realiza.

¹⁷⁹ SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. Trad. Flávio Meurer. São Paulo: Herder Editora, 1964, p. 112.

¹⁸⁰ HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Fronteira, 1999, p. 200.

Por isso, sofrendo embora com o sacrifício da protagonista, a platéia rejubila-se com a sua grandeza que, não sendo a sua pelo fato de não serem heróis, identifica-se, todavia, com essa grandeza, no que concerne à humanidade ali presente, realizando-se assim como na tragédia antiga, um efeito catártico.

Este efeito catártico se evidencia a partir do reconhecimento ou *anagnórisis*, na tragédia antiga, que é a passagem do ignorar ao conhecer.

A essência da *anagnórisis* está na substituição da ignorância pelo conhecimento da verdade. Aristóteles também afirma que o ideal seria a coincidência do reconhecimento com a peripécia, a qual significa a mutação dos sucessos no contrário, e esta inversão deve produzir-se, verossímil e necessariamente.

Branca Dias, ao reconhecer porque está sendo conduzida à fogueira, ao perceber a verdade, sabe que seu fim está próximo. Nos últimos minutos reconhece que seu pai a enganou e que tinha sido muito ingênua por ter acreditado poder dizer a verdade perante os outros.

Aristóteles assevera que a catástrofe é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes. A tragédia trata de *pathos* (sofrimento), que leva a personagem ao reconhecimento, porque através da dor física e mental é que o herói chega a consciência de sua derradeira experiência. Portanto, é através do sofrimento, que tanto Zé-do-Burro como Branca Dias descobrem acontecimentos de suas vidas que nunca tinham pensado que iriam experimentar.

Flávio Kothe afirma que toda grande personagem é uma união de contrários: é o alto cuja grandeza está na baixeza, ou é o baixo que se eleva e mostra grandioso,

apesar dos pesares. Quanto maior a sua desgraça, tanto maior é a sua grandeza. “A sua desgraça não é mera choradeira, mas duro aprendizado da condição humana”.¹⁸¹ Ele descobre que o seu agir foi errado, descobre que não deveria ter feito tudo o que fez, e que é o mais fraco na correlação de forças, embora aparente ser o mais forte, ou ainda que tenha acreditado ser o mais forte. E, é lá embaixo, na pior situação possível, que ele descobre a sua grandeza, não significando isto, porém, que ele necessariamente deixe de morrer ou que venha a recuperar o poder perdido.

O herói perde o poder terreno, se aniquila fisicamente, mas eleva-se espiritualmente. À custa do próprio sangue, torna-se mensageiro do passado para o futuro. O sangue trágico do presente remete ao passado para superar pela sabedoria a tragédia. Com o reconhecimento, a personagem fica sabendo toda a verdade, e esse reconhecimento, através do sofrimento é engrandecedor.

Pelo caráter da heroína, podemos perceber a sua *hybris*, o desejo de quebrar as leis preestabelecidas pela obediência e submissão exigidas à mulher. O caráter de Branca Dias e sua ingenuidade perante a vida conduzem-na à *hamartía*, o erro, ou falha trágica que o herói comete, muitas vezes, sem saber. Branca Dias conta ao padre Bernardo o que pensa sobre a vida e sobre Deus sem saber que será traída e entregue ao tribunal do santo ofício.

Embora cometa esse erro, continua se mostrando uma mulher determinada, porque reluta em perder a dignidade. Essa falha causa desvios no caráter da heroína, que a faz mudar da boa para a má fortuna. Devido a esse erro, Branca Dias enfrenta

¹⁸¹ KOTHE, Flávio. *O herói*. São Paulo: Ática, 1987, p. 26.

corajosamente a sua própria destruição, tendo um fim trágico. Entretanto, antes de morrer, vem a saber sobre si mesma, ocorrendo sua *anagnórisis*.

Entre o momento do reconhecimento (*anagnórisis*) e seu fim trágico, Branca Dias passa pelo sofrimento, porque a *anagnórisis* está ligada ao *pathos*. Quando a personagem descobre que seu noivo foi assassinado, que seu pai mentiu para sobreviver, perdendo sua identidade, sofre muito com isso, sentindo-se arrasada.

Com o sofrimento e, conseqüentemente, sua morte, a heroína termina fisicamente na pior situação possível, pois a luta contra a mentira acaba com sua vida. Contudo, ao morrer, eleva-se espiritualmente, porque morre de uma forma singular. Ela prova a todos que não é comparável a ninguém, pelo contrário, descobre-se superior na integridade e na perseverança.

A sua morte é a sua exaltação final, e o seu momento de grandeza trágica, já que o herói que conhece a si próprio, mesmo que tenha um fim trágico, ou seja, fisicamente esteja destruído, se engrandece perante os outros, pois morre tendo consciência e reconhecendo seus erros. No caso de Branca Dias, ela morre e deixa gravado a todos que, mesmo na hora de sua morte, continua superior.

Na tragédia, há um grande momento de exaltação do herói, ele está consciente de suas ações, muito mais do que estava anteriormente. Mesmo que o herói seja trapaceado ou tenha cometido um grave erro, consegue sua grande exaltação final, quando sabe reconhecer que errou, redime-se dos seus erros, apesar de vir a ter um fim trágico.

Pode-se dizer que, nas grandes tragédias, o fator embelezador e que provoca o sentimento de pena e horror e, ao mesmo tempo, purificação na platéia é a

anagnórisis. O herói comete erros e merece ter um fim trágico, contudo deve também ter seu momento de exaltação diante do profundo, embora trágico, conhecimento de si próprio.

5.2.3 O tribunal da inquisição como metáfora da ditadura militar no país: intertextos

A peça, como já se abordou, recorrendo-se às memórias do autor, nasceu de uma imperiosa necessidade de denunciar, de alguma forma, o barbarismo que se instalava. O dramaturgo sabia que um texto direto nomeando figuras, era impossível. Teria que apelar para uma metáfora. Em suas pesquisas sobre o folclore para o programa radiofônico, o autor se deparou com a figura de Branca Dias;¹⁸² segundo a lenda muito difundida na Paraíba, fora queimada pela Santa Inquisição.¹⁸³ A semelhança entre os processos da Santa Inquisição e o regime ditatorial (a caça às bruxas, a pressuposição de culpa sem direito de defesa, a manipulação de dados e a deturpação de sentido das palavras e dos gestos) fornecia-lhe a metáfora de que necessitava. Branca Dias no seu perfil é uma personagem emblemática, simboliza a

¹⁸² “Uma pesquisa mais aprofundada levaria-me à conclusão de que, embora seu sacrifício num Auto de fé possa ser historicamente contestado, a judia convertida, cristã-nova, Branca Dias realmente existira e fora perseguida pela inquisição; a mim, como dramaturgo, era isso que importava. Não iria escrever uma peça histórica, mas uma obra de ficção baseada numa lenda, tomando, mesmo, liberdades poéticas, que alguns idiotas poderiam mais tarde acusar de inverdades históricas” (Cf. GOMES, D. *Dias Gomes: apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 213).

¹⁸³ “Existe uma homologia entre esses traços da cultura administrativa inquisitorial e certos aspectos da cultura judiciária desenvolvidos pelo ‘Santo Ofício’. A instrução dos processos de heresia, concretamente, orienta-se a partir de dois objetivos centrais: o controle dos indícios e a obtenção da confissão dos acusados” (Cf. BITHENCOURT, F. *História das inquisições: Portugal, Espanha e Itália séculos – XV – XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 49).

criatura em defesa de sua integridade e seu direito de ser. E como a trama se passa no século XVIII, a censura não teria como proibir a peça.

Para o dramaturgo os fatos históricos não têm importância relevante, não importa saber se Branca Dias de fato existiu, se foi executada em Lisboa ou aqui mesmo no Brasil. O que importa para o criador de histórias e de personagens é a lenda que corre em torno do nome da personagem; a verdade histórica em si é secundária, importando a verdade humana e as ilações que dela se possa tirar.

Em (SI), Dias Gomes toma o tribunal da Inquisição como metáfora da ditadura militar no país, pois é sabido da estreita ligação da Igreja e do Estado nos períodos inquisitoriais e dos procedimentos de tortura aos réus. Tanto o Estado como a Igreja, ao se sentirem ameaçados de dissolução, preocupados em perder a hegemonia e, portanto, o poder e a autoridade, não medem “os fins para atingir os meios”. Na defesa dessa hegemonia, justificava-se o emprego de medidas que, embora contrariando os direitos humanos ou o espírito cristão, se julgam no direito de infligir penas:

Padre Bernardo - ... esquecendo-se de que, aqueles que trazem em si a verdade têm o dever sagrado de estendê-la a todos, eliminando os que querem subvertê-la, pois quem tem o direito de mandar tem também o direito de punir. (p.30)

Quanto a esse ponto de vista, Dias Gomes se rebela: “até quando as fogueiras reais ou simplesmente morais (estas não menos cruéis) serão usadas para eliminar aqueles que teimam em fazer uso da liberdade de pensamento?”¹⁸⁴ E ratificando tal acepção, o dramaturgo coloca na fala da protagonista Branca Dias a revelação sobre

¹⁸⁴ Gomes, D. “O que sabemos e o que pensamos das personagens”. In: *O santo inquérito*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 14.

a alienação a que são submetidos os homens em regimes totalitários como a inquisição e a ditadura militar:

Branca - Está errado... Cada pessoa conhece apenas uma parte da verdade. Juntando todas as pessoas, teríamos a verdade inteira. E a verdade inteira é Deus. Por isso as pessoas não se entendem, por isso há tantos equívocos. (p. 94)

Branca - O senhor é tão culpado quanto eles... O senhor contribuiu... silenciou... Quem cala, colabora. (p. 148)

Os observadores, somente observam e passam a ser, segundo Branca Dias, tão responsáveis quanto àqueles que fazem o mal. Ironicamente, porém, reconhece que o guarda nada pode fazer. Representa-se nesse momento a modulação da personagem. Branca Dias, antes de conhecer o padre Bernardo, acreditava na vida e nos homens; agora, num tempo em que não se permitem mais ilusões, vislumbra a consciência trágica do fim do homem íntegro e do direito à liberdade, representa, também, a descrença no poder da arte no mundo contemporâneo.

Nesse universo, o herói contemporâneo ao renegar sua liberdade vazia, precisa dar-lhe um sentido, ainda que seja por meio de um gesto desesperado. Ele acaba por compreender que a liberdade só possui significado na ação, que ela não se justifica no vácuo, na gratuidade; se for necessário deve participar de uma experiência radical, ainda que a revelação da culpa se desvele no absurdo da vida.

O perfil desse herói e a escolha do gênero constituem o modo pelo qual o autor, indivíduo coletivo, faz uma leitura da história (ação) que é também história (discurso) e seguindo a lei da subjetividade metafórica atinge a condição da atemporalidade e da universalidade.

Hannah Arendt lembra que o fato de o homem ser capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável. A autora de *A Condição Humana* (2001), ao reportar-se sobre o discurso e a ação, assevera que a ação iniciada pelo agente do ato é humanamente revelada por meio das palavras, e, embora o ato possa ser percebido em sua manifestação física, sem acompanhamento verbal, só se torna relevante por meio da “palavra falada na qual o autor se identifica, anuncia o que fez, faz e pretende fazer”.¹⁸⁵

A totalidade da obra, ou pelo menos parte dela, desvela o homem e suas intenções. Na ação e no discurso os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares, e assim se apresentam ao mundo humano, enquanto suas identidades físicas são reveladas, sem qualquer atividade própria, na conformação singular do corpo e no som singular da voz.

No conjunto das peças de Dias Gomes observa-se a tentativa de colocar a cultura como arma de combate para esclarecimento popular, mas talvez em (SI) tal propósito seja mais evidenciado, justo pela luta da heroína em defender sua integridade e liberdade de pensamento.

Contudo, o caráter ideológico que pode ser percebido nas peças em nada lhes diminui a força estética e criadora que se evidencia no humanismo e nas situações éticas vividas pelas personagens, deixando vir à tona o trabalho inventivo-criativo do dramaturgo escritor.

A metáfora revitaliza a força expressional da peça na medida em que o desvio característico da linguagem metafórica possibilita preencher as lacunas do implícito,

¹⁸⁵ ARENDT, H. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 193.

guiando o leitor do texto ou o público na platéia à evocação simbólica da situação de autoritarismo e arbitrariedade das leis do santo ofício e da censura ditatorial.

5.3 *As Primícias*

Nos últimos anos da década de 1970, Dias Gomes escreve *As Primícias*. período em que começava a distensão política no país. A peça é escrita numa linguagem metafórica, já que a censura continuava a existir, podendo ser lida como uma sátira ao poder absoluto que começava a desmoronar, talvez advindo, daí, o projeto estético e ideológico da peça, que difere das demais quanto à estrutura e o tratamento das personagens. Segundo o próprio Dias Gomes:

Em *As Primícias* (...) eu lançava mão do medieval ‘direito de pernada’, ou, direito da primeira noite’ - *jus primae noctis* – para denunciar que outras formas do direito de violentar ainda estavam em vigor.¹⁸⁶

A peça foi apresentada pela primeira vez em 1977 e teve sua primeira edição publicada pela editora Civilização Brasileira em 1978.

As Primícias traz uma trama ambientada em uma “aldeia da Europa ou da América Latina entre os séculos VI e XX”.¹⁸⁷ Interação na peça as personagens: Proprietário, Mara, Lua, Donana, Vigário, Senhora, 1ª Donzela, 2ª Donzela, 3ª Donzela e 1º Noivo, além dos figurantes: Padrinho, Madrinha, 2º Noivo, 3º Noivo e 4º Noivo.

¹⁸⁶ GOMES, D. *Dias Gomes: apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand, Brasil, 1998, p. 300.

¹⁸⁷ GOMES, D. *As Primícias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 07.

Diferentemente das demais peças aqui analisadas, (AP) foi escrita para um musical, tendo seu suporte de linguagem explorado por meio do verso. A estrutura rítmica do coro aparece em redondilha menor, lembrando o ritmo das cantigas de amor medievais. Divide-se em sete quadros, cuja ação dramática concentra-se em três cenários fechados, que, por sua vez, dialogam entre si, denotando sentidos opostos que irão refletir diretamente nos significados da trama.

De acordo com Pierre-Aimé Touchard,¹⁸⁸ o enredo da peça dramática pode apresentar-se com a divisão em atos. A divisão comum é em três atos: no primeiro ato, expõe-se o surgimento do conflito, no segundo, o choque e a luta, no terceiro, o desfecho, apesar de encontrarem-se peças sem divisão alguma (ato único) ou em cinco atos ou numa variedade de quadros. Já a divisão em “cenas” é mais complicada; a rigor, toda vez que um ator-personagem entra ou sai do palco, dá-se uma mudança de cena.

Apesar da variedade de atos e de cenas, o enredo dramático deve estar norteado sempre pela unidade de ação que, junto com a unidade de tempo e de lugar, constitui uma das leis fundamentais do teatro clássico. Entende-se por unidade de ação a concentração do interesse dramático sobre um episódio único, escolhido como o núcleo da peça. O material mítico ou história ficcional sofre um recorte qualitativo; o autor seleciona um momento, um episódio de substrato factual, como centro da representação. Será a partir desse centro e em função dele que os espectadores ficarão conhecendo, pelas personagens, os acontecimentos anteriores e posteriores.

¹⁸⁸ TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dionísio: apologia do teatro*. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria C. Queirós de Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 214.

Essa concentração é indispensável para se conseguir a densidade dramática; a diluição da história ficcional, em vários episódios, e em tempos e lugares diferentes desvirtuaria a atenção do público da carga semântica e emocional que a ação dramática quer transmitir. Em (AP) o cenário que comporta a casa da noiva é descrito como um ambiente pobre, rural e festivo, sugerindo a imagem de uma aldeia antiga e seus camponeses. Na descrição da capela, simbolizada pelo altar enfeitado de rosas e iluminado pela luz do luar, com a presença da cruz de Cristo, tem-se a representação de imagens que evocam o sentido mítico-religioso que perpassa toda a ação dramática.

A casa do Proprietário é um índice do espaço da nobreza em oposição à casa de Mara. A sala da Casa Grande, o quarto do Proprietário e a grande cama, cujos lençóis brancos são trocados pela Senhora, com esmero, de quem prepara uma mesa para um banquete ou para uma celebração, ratificam essa idéia.

Pode-se perceber que, diferentemente das outras peças aqui analisadas, o cenário, a descrição das personagens e os possíveis significados da trama conduzem para uma nova solução ficcional do teatro contemporâneo de Dias Gomes.

No primeiro quadro, a representação dramática tem início com o coro. Ao contrário do coro da tragédia antiga, que era formado por anciãos e pessoas importantes, aqui é formado por três donzelas. No entanto a função tradicional do coro se mantém. As donzelas cantam e dançam ao som de um sino festivo, por meio do

qual, se conhece o desenrolar dos acontecimentos. O sino, ao mesmo tempo em que é revestido de um valor simbólico, funciona como índice, anunciando a celebração do casamento dos noivos Lua e Mara. O coro canta a paixão carnal e as núpcias, deixando entrever, logo no início, a dúvida e a ambigüidade de sentido sobre o destino da noiva:

1ª Donzela - *Cuidado com o bolo
foi feito de nuvens
e de fios de luar.* (p. 12)¹⁸⁹

Tal como na tragédia antiga há uma polaridade entre o coro e a personagem. O coro, ser coletivo e anônimo tem o papel de exprimir em seus temores, suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica. A personagem, ser individualizado cuja ação forma o centro do drama representa a figura de um herói de uma outra época, a quem sempre é mais ou menos estranha a condição normal do cidadão.

A duplicação do coro e do herói trágico corresponde, na própria linguagem da tragédia, uma dualidade; de um lado o lirismo coral, de outro, os protagonistas do drama, uma forma dialogada, cuja métrica é mais próxima da prosa. As personagens tornam-se objeto de um debate - são postas em questão diante do público.

Assim também em (AP) a balada do coro metáforiza a força guerreira do noivo e o destino frágil da noiva, assumindo por meio da linguagem um tom expressionista, que ora se dirige à noiva, ora ao noivo, porém o sentido das palavras do coro remete para o destino da noiva que se encontra selado. Aproximando-se do quadro trágico do século V, em que o herói deixava de ser um modelo, na medida em que se tornava para si mesmo e para os outros, um problema:

2ª Donzela - *Sua faca de prata,*
 3ª Donzela - *seu olhar de cetim,*
 2ª Donzela - *coroadada de sol,*
a noiva é que vai
o bolo partir,
repartir sua sorte.// (p. 12)

3ª Donzela - *no ventre o riacho*
ansiando apagar
do noivo à espera
seu fogo de macho.// (p. 12)

2ª Donzela - *destino da noiva*
em bronze selado! (p. 13)

3ª. Donzela - *será esta noite*
sua prova de fogo!

1ª Donzela - *sua sorte lançada! (p. 14)*

Esse canto do coro é interrompido pelo Proprietário, cuja descrição percebida no texto dramático por meio da rubrica, concorre para o fortalecimento da figura de autoridade e poder assentados nessa personagem:

¹⁸⁹ Todas as citações ilustrativas do texto dramatúrgico utilizadas na subparte 5.3 deste trabalho

Entra o PROPRIETÁRIO, de botas e esporas, nas mãos o chicote, na cinta a faca e o revólver. Sua figura infunde respeito e temor, ainda que procure ser envolvente e paternal. (p. 14 - RUBRICA)

Na fala do Proprietário está presente o determinismo das condições sociais e políticas que impera nos domínios de suas terras e no destino dos homens. Ao ser caracterizado por um papel social, ao invés de um nome, remete a uma situação universal de abuso de poder:

Proprietário - Casar, casar... isso é bom pra aumentar a população. Precisamos de mão de obra num país em construção. Por incrível que pareça, em toda essa região, não se chega a dois braços por légua de extensão. Muita terra sem proveito, sem render fruto ou tributo, sem a menor serventia. Até dói no coração. Por isso eu digo, vocês precisam casar e ter muitos, muitos filhos mesmo, que pra todos eles eu tenho o futuro assegurado: uma pá e uma enxada, um bom pedaço de terra. Quem sabe até um arado? Palavra, em minhas terras ninguém fica sem trabalho, ou sem minha proteção. Mas a daqui qual é mesmo? (p.16)

Por meio da fala do Proprietário se estabelece a descrição da ação, apontando para a idéia de um ritual que lembra as festas populares de celebração no período medieval:

Proprietário - Ah, sim, agora me lembro... É uma alta, esguia... olhos grandes... ancas redondas de quem vai dar boa cria. (...) Mas só Deus sabe o que passo... Deus e os lençóis do meu leito, que às vezes ficam tintos não do sangue das donzelas, mas do meu próprio, no esforço para cumprir o ritual. (p.16)

A ação dramática é constantemente interrompida pelo coro que canta as virtudes do Proprietário, ratificando o sentido da ação:

*1ª Donzela - Senhor do castelo
guardião das virtudes, (...)*

*É dono das rosas.
da flor e do fruto
que brotam em seus campos (p. 19)*
2ª. Donzela - *É justo que colha
e que saboreie
o fruto primeiro
das virgens em flor. (p. 20)*
3ª. Donzela – *Feliz é a noiva,
vão ter as carícias
do grande senhor.
E vai partilhar
Seu leito de prata (...)
O grande machado
do grão-lenhador
irá desbravar
a densa floresta
matar o dragão
que guarda a entrada
da gruta do amor.. (p. 20)*

Como se observa, a função do coro nesta peça é fundamental, ao mesmo tempo em que traz por meio da cantiga uma simbologia que lembra os rituais medievais, assegura o fio condutor da trama, interpretando os estados de espírito das personagens.

Na tragédia antiga os coros representam o meio geral, absolutamente impessoal, dos sentimentos, representações, idéias, em que se desenvolve uma ação determinada.

No segundo quadro, a ação dramática muda de cenário para a sala da Casa Grande, aparecendo a primeira peripécia, representada pelo pedido do Vigário ao Proprietário, na tentativa de convencê-lo a desistir da primeira noite de Lua e Mara,

localizando-se também, a partir deste quadro, o nó, ou acontecimentos que precedem o clímax.

No terceiro quadro, tem-se novamente a mudança de cenário; a ação dramática volta para a casa da noiva, o padre anuncia que o Proprietário não abriu mão do ritual. Todas as personagens, com exceção dos noivos, consentem a arbitrariedade do Proprietário sobre suas vidas, deixando entrever as vozes da submissão ao poder pelo medo da punição. Atitude que coloca em oposição e reforça o perfil dos protagonistas Mara e Lua, delineando seu caráter trágico, com o juramento que realizam entre si:

Lua – *Então está decidido. Façamos agora um trato: nem mesmo a custa da vida haveremos de ceder.*

Mara – *Eu por mim, disse e repito, antes prefiro morrer. Que morta talvez me levem ao leito do sacrifício, já que é o corpo e não a alma que o senhor quer violar. (p. 59)*

O cenário em (AP) tem importância fundamental para compreensão da peça. A encenação desempenha no teatro a mesma tarefa que a descrição exerce no gênero narrativo. Serve para mostrar o habitat em que as personagens cumprem seus destinos. Sabe-se que a função do cenógrafo é montar um cenário que esteja de acordo com o assunto da peça, expressando o momento histórico e a condição social das personagens.

Segundo Peacock,¹⁹⁰ a função semiológica do cenário basicamente está ligada às categorias do tempo e do espaço. O teatro clássico sempre foi parcimonioso no uso das categorias do tempo e do espaço. A lei das três unidades prescritas por Aristóteles¹⁹¹ (de ação, de tempo e de lugar), praticada com tanto rigor pelos

¹⁹⁰ PEACOCK, R. *Formas da literatura dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, p. 132.

dramaturgos do neoclassicismo francês, especialmente Racine, não permitia mudanças de cenário, nem que a ação dramática se desenvolvesse durante um longo tempo. Por fidelidade ao princípio da verossimilhança e da coerência interna da peça e por sustentação da intensidade dramática, a ação principal não podia ocupar um tempo superior a um dia natural e não podia acontecer em lugares diferentes. O que ocorria em outros tempos e em outros lugares não era representado, mas narrado pelas personagens.

Especialmente a partir da revolução promovida pelo Romantismo, o teatro se liberou dos grilhões da estética clássica, fazendo com que as personagens dramáticas pudessem expressar não somente as angústias do momento presente, mas também as recordações do passado e os sonhos do futuro, vivendo sua problemática existencial em lugares e tempos diferentes.

O teatro contemporâneo, especialmente quanto ao aspecto cenográfico, adquire cada vez mais requintes surpreendentes que ao mesmo tempo em que ganha em expansão de linguagem e expressão afasta-se de suas origens populares. Em (AP) o coro tem também o papel de interferir como juiz, alertando Mara para que ela não ultrapasse o *métron*, isto é a medida de cada um, assim como na tragédia antiga:

1ª Donzela – (...) *Além do mais, seria uma ofensa a você ...*

2ª. Donzela - *Você tem direito. É lei e é tradição.* (p. 25)

A personagem Mara poderá ser traída pela força da *hybris*. Ela defende os princípios nos quais acredita, demonstrando força moral e ética, diferentemente das demais personagens. Exceder o *métron*, a medida de cada um é uma insolência feita

¹⁹¹ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril, 1984,

a si próprio e aos deuses. A punição será automática, já que contra o herói lança-se a áte (cegueira da razão). Este processo desencadeia o acontecer trágico:

Mara - Eu até mais do que ele (o noivo) tenho motivo pra discordar, porque é meu corpo, é minha virgindade que vira tributo. (p. 29)

O caráter trágico da protagonista começa a ser delineado quando a mesma se dirige ao Vigário (denominação escrita com inicial maiúscula, ressaltando o papel social), o mesmo representa o poder da igreja. O padre é a única personagem que está na condição de argumentar com o Proprietário, representante da força da tradição e do Estado, passando então a ser o interventor que deverá trazer a sentença à heroína:

Lua - A gente vai esperar... o senhor entende, como uma sentença de morte ou clemência. (p. 30)

Também nesta peça Dias Gomes trabalha cuidadosamente o texto das rubricas, linguagem visual, em que a marca da subjetividade do dramaturgo acentua a força do caráter de Mara e aquilo que a coloca superior às outras mulheres da aldeia:

*Todos se cercam da mesa. MARA empunha a faca.
Cantam, enquanto Mara parte o bolo, servindo a um por um. (p. 31 - RUBRICA)*

A peça é permeada pelo conflito que tem como unidade o “direito de pernada” ou *jus primae noctis*, criando uma série de relações opostas.

O noivo, Lua, aparece como personagem ancorada em Mara. Lua não tem a mesma integridade absoluta da personagem Mara. É ela a personagem feminina que

tem a consciência de que não deve ceder. O medo e a submissão das demais personagens vai reforçando a integridade moral da protagonista:

Mara - Mãe, eu e Lua tomamos uma decisão. Vamos nos rebelar, dizer não ao Proprietário... Sabemos que isso vai nos custar alguma coisa. Mas estamos dispostos a pagar o preço. (p. 61)

Assim como Antígona e Branca Dias, por um momento, a heroína tem medo e vacila pelo que pode acontecer aos outros, não a si mesma:

Mara - Açam que Lua pode ser morto?. (p. 62)

Donana – Não seria o primeiro.

Mara - Não, espere!... ainda não decidi. (p. 64)

Mas, logo em seguida, retoma a sua totalidade, reconhecendo que já não está mais em suas mãos ceder ou não, acentuando-se nesse momento sua força heróica. Assim como as personagens de Sófocles que sentem necessidade de explicar suas ações e de dizer quais são suas regras de conduta, Mara lança a pergunta para poder responder a que veio:

Mara - E quando, quando vai chegar?!

Se alguém não começa, mesmo se arriscando, nunca, nunca que as coisas vão mudar! (p. 63)

Do ponto de vista técnico, Dias Gomes introduz na ação dramática a surpresa e a peripécia por meio do coro que insinua a derrota da heroína.

1ª Donzela - Mara já vai?

2ª Donzela - Não vai com Lua? (p. 67)

A força da igreja, representada pelo Vigário, é que conduz Mara ao “cadafalso”, representado pelo quarto do Proprietário. Compungida pela força da Igreja e do Estado, não resta outra saída para a dignidade da heroína a não ser ceder. Assim como em *Antígona* de Sófocles, em que o coro da tragédia antiga canta a derrota da heroína, aqui, também, o coro ratifica a ação das personagens e canta a queda da protagonista:

1ª Donzela - *É a noiva que vai
sua sina cumprir.*
2ª Donzela - *Vai morta morrendo
em branca mortalha
de flores florando
o negro caminho.*
3ª Donzela - *Seu fim confinado
não é fim nem começo
é só tropeço
a queda exigida*
1ª Donzela - *da carne pisada*
2ª Donzela - *da taça partida*
3ª Donzela - *da voz sufocada*
1ª Donzela - *da ave ferida.* (p. 68-69)

No quarto quadro, tem-se nova mudança de luz e nova peripécia, com a chegada tardia de Lua. O coro encerra o quadro cantando a dor do noivo diante do aviltamento. No decorrer da ação dramática, observa-se a oposição em relação aos gestos atitudinais entre os protagonistas Lua e Mara. Enquanto ele faz largo uso da palavra para tentar convencer-se a si próprio e aos demais sobre a inclemência do Proprietário, Mara emprega a ação para mostrar que é preciso agir para não perder a dignidade e não morrer:

Lua - *Levá-la... Numa bandeja de prata!*

Enfeitada com os ramos da minha vergonha! (p. 71)

Também o quarto quadro termina com a retirada das personagens de cena e a entrada do coro, executando função explicativa sobre os sentimentos das personagens:

1ª Donzela - *Nas dobras da noite
sufoca a revolta
a voz estancada
no grito impossível.* (p. 77)

No quinto quadro, a cena dramática desenrola-se em novo cenário; o quarto do Proprietário, diante da cama que será trocada por um lençol branco, aos olhos assustados de Mara. Novamente, é reforçada a oposição que diferencia Mara das demais personagens, ao lado da Senhora que tem a sina de trocar lençóis na cama de seu próprio marido. Atitude que mais uma vez chama atenção para o perfil moral e ético da heroína:

Mara - *Tenho é medo. E vergonha.* (p. 79)
Mara - *Não sei, senhora, não sei... Acreditar que meu corpo pisado, meu orgulho ferido, minha honra ultrajada, meu gozo contido, tudo isso são coisas necessárias ao bem comum... eu me sinto idiota!* (p. 81)

Tal como em *Antígona* as personagens são levadas mais a pensar sobre o seu destino do que mostrar isso em cena; assim, a ação dramática revela o conflito da protagonista, colocando-a por diversas vezes em condição de reflexão sobre a ação do Proprietário e a submissão das outras personagens. No entanto, Mara desculpa a reação destas, compreendendo-as circunscritas à relatividade do tempo e da história, o que, mais uma vez, lhe dá a certeza de que não poderá ceder:

Senhora – *Se conseguir mesmo acreditar, não se sentirá idiota.* (p. 81)

Mara - *Não, prefiro um sofrimento consciente a uma falsa paz de espírito.* (p. 82)

O quinto quadro culmina com o acontecimento que conduzirá ao clímax, representado pela fuga de Mara para ir ao encontro do noivo. Assim como em (S I), em que a platéia é convocada a servir como testemunha, também em (AP) as personagens se dirigem à platéia, a exemplo do Proprietário, argumentando sobre o seu dever e necessidade de manter a ordem na comunidade e punir aqueles que desafiam o poder. Ele também não pode ceder, tal como Creonte em *Antígona*, ou como o Padre Olavo em (PP), ou ainda como o Visitador do Santo Ofício em (SI). A ultrapassagem do *métron* poderá trazer-lhe a punição pela cegueira da razão, fechando-se sobre ele a *moira*, ou seja, o destino cego.

No sexto quadro, tendo por cenário a capela, ocorre nova peripécia representada pela captura de Mara e Lua, indiciando que a heroína não poderá fugir à sua sina. São encontrados pelos quatro noivos que pagaram o tributo exigido pelo Proprietário. Eles, diferentemente de Mara e Lua não têm consciência do aviltamento, agem pelos princípios do pensamento primitivo, têm apenas a certeza que sempre foi assim e assim deverá ser até o fim dos tempos. O quadro termina com a evolução do coro das três donzelas, cantando a lei e o poder do senhor:

*As três donzelas - A lei é inflexível:
decreta a vergonha,
tributo terrível
partido entre todos.* (p. 93)

2ª Donzela - a noiva não vai

descumprir sua sina.
1ª Donzela - *Ao noivo aviltado,*
no seu desespero,
só resta gritar
seu grito sem voz
nos surdos ouvidos
da noite sem rosto,
enquanto que a noiva
- paga o imposto. (p. 95-94)

O sétimo e, último quadro, desenrola-se no cenário do quarto do Proprietário, antevendo o clímax com o acontecimento patético representado por mais uma peripécia; a protagonista, motivada pela vergonha e pelo aviltamento a que está para ser submetida, fingindo ceder, golpeia o Proprietário no ventre. A ação da heroína marca a ironia trágica cujo sentido se inscreve claramente sob os olhos dos espectadores, enquanto as personagens nem sempre lhe distinguem o sentido. Na tragédia antiga a ironia trágica é explicada pelo emprego por uma personagem de fórmulas com um duplo sentido que o seu interlocutor não está em condição de compreender, mas de que o espectador pode compreender o alcance. A ironia trágica é assim denominada porque implica um espectador que assista à ação e que esteja em condições de compreender; também assim denominada porque, na maioria das vezes, contém uma ameaça de morte, implícita mas iminente. Sófocles faz largo uso de cenas que contemplam tal procedimento.

Na tragédia grega, a ironia trágica não está ligada ao desejo de uma das personagens; não implica que uma engane a outra, que é a sua vítima ignorante; ela ilustra a ignorância dos homens enganados pelos próprios deuses, inspira a distância entre os deuses e os homens. No drama contemporâneo a ironia trágica se manifesta

na relação entre forças opostas, evidenciando as antinomias de classe social, religião, cultura e outros aspectos relacionados a conflitos entre valores.

O desfecho é conduzido pela visão quase naturalista da morte do Proprietário, seguido pelo tom heróico de uma nova história que se anuncia. Mara é reconhecida como heroína porque foi capaz de libertar seu povo inaugurando um tempo novo, diferente dos heróis trágicos da tragédia antiga e de (PP), ou (SI).

Em diálogo opositivo com as outras duas peças de Dias Gomes quanto ao protagonista que caminha para um fim trágico, a protagonista Mara instaura um novo horizonte a partir de uma insubordinação em relação ao destino e ao direito, desequilibrando o mundo que não mais será o mesmo.

Neste sentido, peça (AP) não tem o mesmo caráter de tragédia em sua plenitude, parecendo haver uma manipulação do gênero por parte do autor, em prol do ideológico. Contudo, mantém a intertextualidade com a tragédia antiga no que se refere à estilização da heroína, à presença das antinomias radicais e à função interventiva do coro.

A peça apresenta uma heroína que se aproxima da ironia trágica e da composição estética dos heróis medievais que atravessam perigosos obstáculos, lutando com a consciência do coletivo a fim de livrar a cidade de algum monstro ou segredo da esfinge para depois merecer a recompensa. Diferentemente da tragédia antiga, um novo tempo histórico permite à heroína, por conhecer e enfrentar o perigo, fugir ao naufrágio inevitável a que estão expostos Antígona, Zé-do-Burro e Branca Dias.

O reconhecimento da heroína é a liberdade por extensão de todas as outras mulheres e dos homens que não terão mais que consentir. Pela sua força heróica, somente ela tem o direito de exibir o troféu representado pelo lençol imaculado, ato de bravura como bandeira desfraldada. É um tempo que pode ser anunciado pela voz feminina que se dirige às testemunhas (platéia), importando apenas que tudo esteja restaurado, e que o povo possa seguir em paz:

Senhora - *Minhas senhoras e senhores, cabe a mim participar que o nosso bem-amado Proprietário está morto. Tombou em ação heróica, cumprindo o seu dever, vitimado por seu zelo no exercício do poder.* (p. 100)

Há um deslocamento quanto à estrutura da tragédia antiga, devido ao sentido da peça. A fábula segue a estrutura tradicional das narrativas antigas, momento inicial de tranqüilidade (casamento de Lua e Mara em um ambiente festivo quase bucólico); conflito e desestruturação (os noivos não podem fugir à arbitrariedade do *jus primae noctis*); ação heróica (Mara enfrenta a tradição e põe fim ao sacrifício); restabelecimento da tranqüilidade e da ordem inicial (Mara tem o direito de carregar a bandeira da dignidade, da moral e da ética, porque venceu o aviltamento e a tirania, instaurando novamente a paz). Porém, a ordem inicial não é, após a ação da heroína, a mesma ordem, há uma ruptura do sentido último da realidade e do horizonte existencial do homem.

A peça (AP) participa do trágico por meio da *situação trágica*, em que ocorre a libertação do terrível, de acordo com a proposição de Albin Lesky.¹⁹² Conforme o teórico, também na situação trágica pode-se deparar com os elementos que

¹⁹² LESKY, A. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1982., p. 39.

constituem o trágico; há as forças contrárias que se levantam para lutar umas contra as outras, há o homem, que não conhece saída e vê sua existência abandonada à destruição, mas essa falta de saída não é definitiva.

A ironia trágica da situação reside na grande derrocada final do Proprietário, corresponde à ironia caracterizadora do desejo de manutenção da ordem e do poder, cuidando, no entanto, de manter as aparências de coerência, camuflando o vínculo com os preceitos da tradição.

Parece certo que (AP) não pode ser lido como (PP) e (SI) quanto ao conflito trágico cerrado, porém, tem sua importância no *corpus* de estudo, aqui realizado, na medida em que revela a diversidade de estilo do dramaturgo e uma nova situação ficcional possível para o teatro contemporâneo. Se já não é possível a realização plena do herói trágico nos moldes da tragédia antiga, ainda existem ideais que devem ser perseguidos, a partir de novos projetos estéticos e ideológicos a serem exigidos pela criação dramática.

5.3.1 A personagem e o sentido alegórico

Como já foi dito, o processo de construção estético-dramático da peça funciona alegoricamente. O Proprietário, personagem cuidadosamente elaborada, poderia ser o modelo do político beneficiado por estruturas interioranas atrasadas e pelo eleitorado cabresteiro. A personagem do Proprietário evoca a figura do senhor feudal, que tem subordinado a si todas as outras classes sociais, manipuladas habilmente pela religião e pela força do ritual e do poder do mito:

Proprietário - *É um problema político... e também de tradição. O poder absoluto só se mantém uso continuado da força. É um direito, não um abuso.* (p. 18)

Além disso, a figura do proprietário é revestida de um tom religioso, às vezes sendo comparada à figura de pai eterno, o que reforça a ironia trágica que perpassa toda a cena. Seguro de si, crente de que raciocinava de forma correta e coerente, uma vez que agia segundo as normas instituídas, justificadas e aceitas até então, o Proprietário mostra-se arrogante e poderoso, comparando-se ao grande pai. É esta sua desmedida, este seu enfrentamento ousado do poder que torna possível o conhecimento da possibilidade de uma outra ordem. O Proprietário exige que se cumpra o ritual, independente do pedido do Vigário e dos noivos. Aqui, se estabelece seu erro trágico, *harmatía*, a conduzi-lo à derrota e à morte humilhante no papel que exercia:

Proprietário - *E eu não ofereço nada? E a honra de partilhar meu leito e nele deixar a virgindade, ritual que se pode comparar até à sagrada missa?* (p. 42)

Proprietário - *Se Deus oferece o Céu, eu lhes prometo, na Terra, toda a minha proteção. E passo a ser para elas, as jovens recém-casadas, como que um Sagrado Esposo, um Amante Honorário, um Super-pai Amoroso.* (p. 43)

A fala do Proprietário reforça a importância e o entendimento do ato do *jus primae noctis*, indiciando o peso da luta que será empreendida pela heroína:

Proprietário - *Porque o sangue derramado ratifica uma aliança, sela um pacto político, um contrato social onde os que estão por cima e os que estão por baixo se unem espontaneamente no sublime amor carnal para declarar sua completa concordância com a ordem e com as posições aqui estabelecidas. Este o sentido do ato, o mais é asneira ou maldade de quem quer deturpar os fatos.* (p. 45)

A lógica da personagem Mara como personagem heróica, detentora de uma totalidade ética e moral, contém em si o elemento trágico, não pelo seu fim, mas pelo que ousou, desafiando a tradição cultural e religiosa da época, sendo digna de se colocar no lugar do masculino e inverter a ordem e, como mulher, carregar a bandeira imaculada (o lençol branco). Neste desafio e nesta ousadia, assenta o seu destino final, radicalmente perturbador da normalidade, característico do drama trágico.

A alegoria está marcada pela plasticidade do cenário que remete ao mundo medieval, quase evocado pela lenda; revela-se por meio das guirlandas de flores, da chuva de arroz, das noites de luar, do sangue das donzelas, da fertilização dos campos, do tributo ao proprietário, da obediência e da servidão ao tempo, da manutenção da ordem e da autoridade, do tom religioso, dos rituais de passagem, do tom da celebração, das baladas em redondilha menor.

Tudo isso que se apresenta como pano de fundo para a peça e que, ao mesmo tempo, está repleto de ritmo e de imagens mítico-religiosas envolve as personagens com as características de um mundo primitivo, que pode se estender alegoricamente, para além do tempo histórico insinuado na trama dramática por meio da expressividade lingüística e sonora do texto.

5.3.2 Símbolos-força e a linguagem dramática

A peça (AP) é alimentada estruturalmente por um conjunto de símbolos-força, que desde sempre tem constituído matéria fundamental da literatura e da arte. Um conjunto de semantemas míticos, estruturando um discurso narrativo ficcional pode ser

percebido em imagens como: *o bolo da noiva*; *fios de nuvem e de luar*, expressões que compõem uma imagem arquetípica da noiva.

Os símbolos da força e do poder são restaurados por expressões como: *espada e cetro do senhor* que remetem ao sentido do falo masculino e às idéias de autoritarismo e força de um regime marcado pelo patriarcado.

As imagens de *lençóis brancos e mácula no lençol* aparecem como símbolos de pureza, também possuem força indicial de um ritual de passagem.

Por sua vez, *a cama do proprietário* e *a mesa posta* são imagens que sugerem atos de celebração. O *altar*, interior da igreja, lugar em que os noivos procuram refúgio é um símbolo que representa um microcosmo catalisador do sagrado. “O altar simboliza o recinto e o instante em que um ser se torna sagrado, onde se realiza uma operação sagrada”.¹⁹³

Também o *sangue das virgens* é uma imagem arquetípica que remete às festas da colheita e da fertilização do solo presente em todas as civilizações agrárias. Esses símbolos-força estatuem-se como uma espécie de operadores mítico-marrativos do texto dramático, assim designados por se constituírem como núcleo relacional entre personagens; são, igualmente, elementos escaladores do tempo ou do espaço histórico da narrativa, constituindo-se importantes elementos catalisadores dos sentidos da ação dramática da peça, já que estes símbolos, enquadradores da história e como que a ela exteriores, funcionam como atrativos imaginários que, no seu conjunto, dotam-na de um sentido de características míticas.

¹⁹³ CHEVALIER, J. e GHERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, p. 40.

Importante observar que os símbolos-força que enquadram e animam o texto dramático de (AP) parecem ter sido extraídos conscientemente, pelo dramaturgo, de um latente fundo cultural das leituras da civilização ocidental, formado pelo sistema das grandes narrativas. Tais como os contos populares e as lendas medievais, conjunto perfeitamente justificável com o legado de uma civilização de raízes judaico-cristã e greco-romanas, esses símbolos, na peça, evocados pelo processo de composição do dramaturgo e pela representação das personagens na ação dramática, emergem tocando diretamente o inconsciente do leitor ou da platéia animados por um fundo civilizacional comum, processo que ativa a compreensão dos significados da trama.

Dada a natureza da expressividade lingüística da peça, há de se pensar ainda nos nomes e nas representações das personagens. O nome de Lua, o noivo, parece dar conta do sentido de a personagem somente existir ao lado da noiva Mara.

Conforme o *Dicionário de Símbolos*,¹⁹⁴ é em correlação com o simbolismo do sol que se manifesta o da lua. A lua não tem luz própria, é o princípio passivo do sol. Na ação dramática, porém, o dramaturgo revoluciona este princípio simbólico da passividade feminina e atribui ao noivo capacidades intuitivas e frágeis, quase contemplativas ao lado de Mara que assume o elemento ativo.

No entanto, é importante observar que, ao final da trama, as duas personagens assumem o mesmo valor de protagonismo, nenhuma delas sendo superior a outra. Mara não se compreende sem Lua e este também não tem existência dramática sem Mara. Exatamente como o par antitético mais intimamente complementar de dia-noite, claro-escuro, sol-lua. A lua, devido às suas fases é também símbolo de ritmo biológico

¹⁹⁴ CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, p. 564.

da terra, é medida do tempo, frutificadora da vida, guardadora do destino dos homens depois da morte e das cerimônias de iniciação.

E é deste modo que a personagem Lua é aquele que acolhe as vontades inconscientes dos outros homens e, em conjunto com Mara, move as forças rígidas da tradição, simbolicamente a *primavera mítica* que arranca a humanidade da noite da religião medrosa do terror e da tirania, remetendo por extensão ao tempo da ação dramática que se desenrola pelo espaço de uma tarde ao amanhecer de um novo dia.

As outras personagens, tais como o Proprietário, a Senhora, o Vigário e Donana, passam a simbolizar numa só realidade: a morte humana, o pensamento falso e passivo, a vontade resignada das comunidades vencidas por regimes totalitários, o passado e a tradição.

O poder tem seu representante na imagem do falo do homem, como uma espada ou o cetro da autoridade dos Senhores, cuja predominância política tem modelado a sociedade à medida da sua ideologia, criado o corpo de leis à medida dos seus interesses e usado discricionariamente o poder político de Estado, diferenciando os homens segundo sua origem social, o seu estatuto econômico, a sua crença religiosa ou filosófica e a sua cor de pele. O Proprietário, no entanto, sintetiza igualmente todas as personalidades individuais que, destacando-se sobre a comunidade, a instrumentalizam enquanto alavanca da perpetuidade da sua suposta superioridade e suporte do seu aparente brilho.

A força masculina está em oposição direta à feminilidade da protagonista. Mara representa a mulher livre do futuro que luta ao lado do homem e com ele vive e decide,

podendo ser vista em grandeza ao lado de outras personagens femininas da dramaturgia a exemplo de Julieta, Inês, Isolda, Heloísa.

A vontade de Mara fundir-se-á com a das outras mulheres, como exemplo de determinação e de reconhecimento, e ambas fundir-se-ão à vontade de outros, até que todos os homens e mulheres um dia sejam libertos. Nesse aspecto, *As Primícias* não encontra diálogo direto com *Antígona* de Sófocles, pois em suas tragédias *Eros* é encarado como força subjetiva, como força cósmica da natureza. Porém, a realização de *Eros* como força objetiva e como paixão subjetiva aparece em Eurípides, opondo-se como revolucionário à tragédia mais antiga, para quem o *pathos* da paixão tinha por si mesmo de passar ao primeiro plano, numa versão do drama que chegou até os tempos atuais.

Diferentemente de *Antígona* de Sófocles, em que o amor de Hemon aparece apenas concisamente e sem traços subjetivos, a protagonista Mara encontra a salvação motivada pela força do *pathos*. A forma diferente de tratar do trágico no drama contemporâneo conduz para a mudança do sentido que hoje lhe é atribuído.

Nesse ponto é importante que se clarifique onde reside o caráter trágico da heroína. Normalmente se entende o gênero trágico tendo o herói como princípio e fim da tragédia. Mas tal limitação não é suficiente. Quando se mostra o teor do trágico tão só a partir do homem, esquece-se um outro pressuposto sem o qual a tragédia não chegaria a concretizar-se. Refere-se àquela realidade que permite o próprio advento do herói trágico. Conforme Gerd A. Bornheim,¹⁹⁵ este outro elemento fundamental é o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói trágico.

¹⁹⁵ BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 73.

Se o homem é um dos elementos fundamentais do trágico, outro pressuposto não mesmo importante é constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem. Evidentemente, a natureza da ordem é variável podendo ir do cosmo ao sentido último da realidade. Mas só a partir desses dois pressupostos se torna compreensível o conflito que caracteriza a ação trágica.

Estar em situação trágica remete àqueles dois pressupostos e, a partir da bipolaridade da situação, faz-se possível o conflito.

De acordo com Aristóteles, não é o caráter que determina o trágico, e sim a ação; o caráter é próprio do homem e restringe-se a ele; a ação, pelo contrário, deve ser compreendida, em última instância, a partir daquela polaridade anteriormente referida; o homem e o mundo em que ele se insere. No momento em que estes dois pólos, de um modo imediato ou mediato, entram em conflito, tem-se a ação trágica.

O conflito se compreende, assim, como suspenso na tensão dos dois pólos. Deve-se mesmo afirmar que todo trágico reside nesse estar suspenso na tensão entre os dois pressupostos fundamentais. E se é assim, o resultado imanente ao conflito deve ser considerado irrelevante, de importância secundária.

Isso significa que a ação trágica não precisa redundar necessariamente na morte do herói, embora a morte possa causar um impacto trágico maior.

De modo algum, porém, é lícito considerar o final feliz como incompatível com a tragédia; se assim fosse, uma boa parte das tragédias gregas não deveria ser classificada como tragédia. Como lembra Gerd A. Bornheim,¹⁹⁶ o mais importante, longe de ser a morte do herói, é a reconciliação dos dois pólos ou a suspensão do conflito, embora a reconciliação possa acontecer através da morte.

Herói e sentido da ordem se resolvem, pois, em termos de conflito e reconciliação. Na medida em que um dos pressupostos perde sentido e força, o teor trágico da ação enfraquece, perde a sua razão de ser. O fundamento último e radical do trágico é precisamente a ordem positiva do real, desde que o real tenha valor positivo, o trágico se pode verificar.

5. 4 O conjunto das peças de Dias Gomes e a variável trágica

Lançando-se um olhar sobre *Antígona* de Sófocles (442 a. C) e as obras de Dias Gomes — (PP), (SI) e (AP), percebem-se inúmeras semelhanças: herói trágico, preferência por descrição de caracteres em detrimento das cenas, função interventiva do coro, uso da ironia trágica e das antinomias entre forças opostas, individuação do herói, defesa de valores éticos e morais.

As peças dialogam em muitos aspectos, por exemplo, tal como *Antígona*, as personagens Zé-do-Burro, Branca Dias e Mara são personagens éticos defendem valores essenciais, estão inseridos no sentido de uma ordem dentro da qual se inscreve o herói trágico.

É certo que a tragédia, no seu sentido forte e pleno é a tragédia clássica, contudo o drama trágico contemporâneo encontra pontos de convergência com o gênero, tanto nos caracteres de personagens, quanto no tema e na releitura de alguns

¹⁹⁶ BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 75.

elementos de ordem estrutural como se observou nas peças de Dias Gomes aqui analisadas.

Se a tragédia em seu estado puro não é mais possível, a experiência trágica inerente ao humano como é, ainda se pode verificar. Na opinião de Gerd A. Bornheim, o simples fato de que se continua colocando o problema do trágico atesta que o tema da “diferença essencial entre o trágico antigo e o trágico moderno não perdeu sua atualidade”.¹⁹⁷ A diferença existe, e é ela que permite a compreensão do quanto se está longe da tragédia em seu sentido próprio. Mas a diferença não é tão absoluta que impossibilite a compreensão e mesmo a experiência do trágico no drama contemporâneo.

A possibilidade de uma experiência fragmentada do trágico no drama contemporâneo pode ser compreendida da seguinte forma: na tragédia grega, a vivência da separação ontológica resulta no reconhecimento de uma medida reconciliadora que transcende a separação, ao passo que no mundo contemporâneo, a problemática se esgota na meditação ou na experiência da própria separação ontológica, debatendo-se para encontrar uma medida que possa colimá-la, mesmo através do desespero; tal medida, portanto, já não se configura em termos de uma harmonia preestabelecida.

Parece claro que a experiência trágica fundamental no mundo contemporâneo é que a tragédia se transfere da esfera humana, ou da *hybris* do herói, para o sentido último da realidade, confundindo-se, assim, com uma objetividade ontológica esvaziada de sentido – qualquer coisa como uma ontologia do nada. A desmedida se

¹⁹⁷ BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 91.

instala no que Hegel¹⁹⁸ chama de substância objetiva. É como se a ordem, o cosmos fosse deslocado a favor do caos. E esse transporte do trágico para o cósmico ou objetivo paralisa o trágico em uma dimensão própria e especificamente humana. O conflito trágico não deixa de existir, porém se torna quase imperceptível para o homem contemporâneo.

Na *Poética*, em que Aristóteles¹⁹⁹ desenvolve a teoria da mudança do destino como núcleo do *mythos* trágico, e, em conexão com ela, defende sua concepção dos caracteres “médios” como sendo os mais apropriados à tragédia, Aristóteles assevera que semelhante queda no infortúnio, caso se tenha que considerá-la trágica, não deve decorrer de um defeito moral, mas da falha trágica/cegueira, incapacidade humana de reconhecer aquilo que é correto e obter uma orientação segura.

Semelhante concepção que, na vulnerabilidade do homem, na derrota de suas armas espirituais ante o poderio das forças contrárias, permite vislumbrar as origens da ação trágica, também aparece no drama trágico contemporâneo.

Os heróis voltam-se para Deus em busca de segurança, mas, assim mesmo, sua vida nesta terra, devido à constituição humana, está de antemão exposta ao engano; às aparências lhes escondem a realidade, conduzem ao desvario que atrai para a ruína, tal como Zé-do-Burro e Branca Dias. Idéias desse tipo, que partem da fragilidade e do risco da existência humana, encontram forte ressonância no mundo contemporâneo.

Nesse sentido, a época contemporânea apresenta uma relação completamente nova e extremamente fecunda com a tragédia da antiguidade grega. Mesmo assim, o

¹⁹⁸ HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Fronteira, 1999, p. 84.

fenômeno do trágico no mundo contemporâneo requer esforço, o mesmo pode encontrar compreensão a partir de análise das relações entre o homem e o mundo em que ele se insere.

A contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio ser do homem. O primeiro requisito para o aparecimento do efeito trágico é a *dignidade da queda*, observada no fim trágico de Zé-do-Burro, Branca Dias e na ação firme e determinada de Mara.

A peça (PP), pelo problema do sincretismo religioso, apresenta as oposições entre a fé primitiva e arcaica de Zé-do-Burro e a posição ortodoxa cristã de Padre Olavo. Essa bipolaridade é estendida nas figuras de Santa Bárbara e Iansã que, por sua vez, vai se desdobrando em outras oposições como o espaço fechado da igreja com suas autoridades e o espaço aberto da praça dos populares, até revelarem o universo sagrado em oposição ao universo profano. Zé-do-Burro perturba o equilíbrio da ordem natural, que deverá ser restabelecido mais tarde pela *nêmesis* de acordo com o conceito grego de vingança.

O leque dos pares opostos vai se abrindo no desenrolar da trama, revelando as tensões entre o mundo rural e seus valores em contraste com o mundo urbano respectivamente, o que acentua o perfil do herói Zé-do-Burro como herói de traços míticos. A vontade obstinada do herói o conduz ao desfecho trágico.

¹⁹⁹ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril, 1984, p. 263.

Na unidade de tempo de um dia, as personagens do povo trazem a voz do antigo coro grego emitindo julgamentos, esclarecendo as ações e marcando as peripécias do enredo.

A máscara física da tragédia antiga é substituída pela máscara social representada pela figura de Zé-do-Burro que sugere ironicamente o atraso e a incomunicabilidade entre o mundo primitivo e arcaico e o mundo “civilizado” e urbano; as relações opostas entre mundos culturais impossibilitados de dialogarem entre si.

A atmosfera trágica se realiza na contemplação do herói sendo carregado de braços estendidos sobre a cruz para dentro da igreja. A vingança do povo faz cumprir a promessa e pode ser lida como a representação da *némesis* grega. Zé-do-Burro tem o perfil do herói trágico na medida em que defende seus valores com o empenho da própria vida, cada decisão da personagem brota do íntimo da própria consciência moral, sua integridade define sua totalidade.

A peça (SI) apresenta o choque entre a espontaneidade e o desejo de liberdade de Branca Dias em oposição ao pensamento ortodoxo religioso de Padre Bernardo. A perseguição à heroína a caracteriza como uma variação do arquétipo de heróis de transformação e redenção. Na peça, as antinomias se expressam pelas leis do tribunal do Santo Ofício representadas na figura de Padre Bernardo, e na imagem dos corredores escuros do colégio jesuíta, em contraste com a fé e a crença no homem livre, representada por Branca Dias e seu mundo de luz.

Também se opõem entre si, a argúcia do discurso retórico do tribunal do Santo Ofício e o argumento espontâneo de Branca Dias em favor de sua liberdade, o que a

incrimina até a morte. A ação de não abjurar para não perder a dignidade acentua-lhe a grandeza moral em oposição ao medo e à falta de integridade ética e moral do pai.

Assim como em *Antígona* em que há um julgamento humano e um julgamento divino, anunciados respectivamente por Creonte e Tirésias, em (SI) desenrola-se um julgamento no palco, em que o enredo se dirige como para os atos de um processo, até chegar ao tribunal competente, não podendo mais ir adiante, instaurando-se a tensão máxima do trágico.

A atmosfera trágica fica, então, resguardada pela consciência da heroína de que não foi a primeira e não será a última a sofrer as injustiças do poder e neste reconhecimento é encaminhada para a fogueira. A *némesis* (restabelecimento do equilíbrio) está no sentimento catártico de Padre Bernardo que se sente perdoado ao assistir a heroína arder na fogueira da Santa Inquisição.

O perfil de Branca Dias intertextualiza-se com o perfil de Antígona no que se refere à maldição familiar, Branca Dias é neta de judeus e Antígona pertence à família dos labdácidas. Ambas devem pagar pela maldição do *guénos*, cujos descendentes foram amaldiçoados.

A bipolaridade própria do trágico aparece em (AP) impressa na figura do Proprietário que defende a tradição do *jus primae noctis* ou direito de pernada, violentando a liberdade e a dignidade dos noivos Lua e Mara que não pretendem obedecer à tradição. O conflito trágico se instala a partir da decisão dos noivos que rompe com a ordem estabelecida.

A ação desenvolvida em três cenários fechados dialoga de forma opositiva refletindo a interioridade e a subjetividade da protagonista (casa da noiva); o poder da

tradição e a classe social (casa do Proprietário); a presença da igreja católica que ratifica a tradição do poder da nobreza (interior da igreja). Estes cenários constituem universos macros que denotam separação de classes sociais e valores distintos; podem, também, ser observados em seus interiores, cujo desmembramento em espaços menores revelam vozes dissonantes, a exemplo da Senhora, que troca os lençóis para o ritual e que celebra com Mara ao ver terminada a tradição; Donana, mãe da noiva que não compreende a rebeldia dos noivos por que sempre foi assim e assim deveria continuar sendo; os noivos aviltados que perseguem Lua e Mara para que, igual a eles cumpram o ritual. São espaços fragmentados e que na peça alcançam um grau de ambivalência textual, trazendo à tona as fragilidades humanas daquele universo.

O coro, de importância fundamental na peça é praticamente responsável pela descrição da ação dramática, faz intervenções emitindo opinião, juízos de valor, instituindo a dúvida e a ambigüidade sobre o destino da heroína.

A figura do Proprietário, no texto sempre grafado com inicial maiúscula, representa a máscara do poder e da arbitrariedade, dono do destino dos homens que habitam suas terras, ultrapassa o *métron*, pela *hybris* ocasionando pela cegueira da razão a falha trágica.

A heroína decide agir e seu ato original indica a força de sua *hybris*, na defesa dos princípios nos quais acredita. Mara destaca-se das demais personagens pela integridade ética e moral, o que lhe acentua o caráter trágico.

A antinomia se resolve pela ação heróica da protagonista que rompe definitivamente com as forças opressoras do indivíduo, finalizando-se o enredo por uma situação trágica reconciliatória. Em (AP) a *némesis* é marcada pela liberdade

que Mara conquista. A vingança humana cumpre-se determinando o fim de um tempo da arbitrariedade e violência à liberdade humana.

Quanto ao desfecho trágico das peças, observa-se tanto em *Antígona* de Sófocles, como em (PP) e (SI) aquilo que Albin Lesky²⁰⁰ denomina *visão cerradamente trágica do mundo*, concepção do mundo como sede de aniquilamento absoluto de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessíveis a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente, gerando o *conflito trágico cerrado*, uma visão pessimista sobre o destino dos homens.

Todavia, em (AP) se vislumbra a *situação trágica* que admite uma reconciliação final. Na opção criativa pela situação trágica, porém reconciliatória, o dramaturgo deixa entrever uma visão otimista sobre o homem e o mundo.

Quanto ao perfil das personagens, em lugar da alta categoria social dos heróis trágicos da tragédia antiga, coloca-se agora outro requisito, que se poderia configurar como considerável altura da queda; o que se sente como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível.

Conforme Albin Lesky,²⁰¹ a autêntica tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo. Aristóteles caracterizou a tragédia não como imitação de pessoas, mas de ações e da vida. O grau do trágico é o que se designa por possibilidade de relação com o próprio mundo. O caso deve interessar os homens, afetá-los, comovê-los. Somente quando o homem é atingido nas profundas camadas de seu ser, é que experimenta o trágico. Em (PP), (SI) e (AP) há a presença

²⁰⁰ LESKY, A. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 38.

²⁰¹ LESKY, A. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 70.

de um conteúdo trágico, realizado pelo conflito, pelas antinomias presentes, pela experiência consciente da angústia existencial, pela liberação da dor e do sofrimento, pela totalidade ética e moral dos heróis que os conduz ao desfecho patético.

Conforme as teorias sobre o trágico, expostas no segundo capítulo deste trabalho, é requisito para o trágico que o sujeito do ato trágico deva sofrer tudo conscientemente. Por isso, as grandes figuras da tragédia ática exprimem em palavras os motivos de suas ações, as dificuldades de suas decisões e os poderes que as cercam. O coro de *Antígona* diz que o homem, em seu trágico destino, não pode fazer outra coisa senão gritar, não se lamentar nem se queixar, mas gritar a plenos pulmões aquilo que nunca foi dito antes, somente para dizê-lo a si mesmo, para ensinar-se a si mesmo. Na tragédia grega, a reflexão racional e a selvagem e apaixonada manifestação dos afetos aparecem separados por limites formais bem precisos.

Ao contrário, no drama contemporâneo, a personagem é apenas um átomo, um fragmento dentro da tragicidade cósmica; ela se perde em sua insignificância e todo seu esforço para saber qual é a sua culpa resulta em absurdo. O desvelamento da culpa não encontra viabilidade para vir a se manifestar. É como se a injustiça estivesse instalada no próprio Deus, desfazendo-se em conseqüência, qualquer critério ou media que possa aquilatar a injustiça.

Trata-se então de pôr à mostra a injustiça, por exemplo, de uma certa estrutura social, como o capitalismo, o racismo, ou ainda o fanatismo religioso ou inquisitorial.

Nesses casos, os limites da substância objetiva são mais reduzidos, muitas vezes confinados a uma certa região do espaço e do tempo; trata-se então de problemas mais particulares, mas que são apresentados de um modo negativo ou predominantemente como tal.

A intertextualidade entre as peças trágicas de Dias Gomes e *Antígona* de Sófocles se dá pelo perfil das personagens protagonistas no nível da estilização. Tanto a heroína da tragédia antiga como Zé-do-Burro e Branca Dias ao tentar realizar o que acreditam ser verdadeiro causam sua própria ruína. O indivíduo não é dono do seu livre-arbítrio. O argumento quase sofisticado de padre Bernardo e Padre Olavo para defender os princípios da igreja, argumento que é uma negação do livre arbítrio, mostra a vontade de um Deus enfurecido, como força determinante dos acontecimentos, muito semelhante ao que ocorre com a força dos deuses sobre os heróis da tragédia clássica.

Quanto à forma, o teatro contemporâneo não segue a estrutura fechada do teatro grego. A narrativa é efetuada através de quadros cênicos, que procuram ilustrar algo, e são independentes, completos e acabados em si mesmos. Essa técnica é utilizada em (PP), (SI) e (AP).

No entanto, todas as peças têm um prólogo, situando a ação e a finalidade da fábula e igualmente são estruturadas de acordo com o *mythos* complexo aristotélico, na medida em que a mudança de um estado de equilíbrio resulta de uma peripécia. Zé-do-Burro deseja cumprir sua promessa, realiza a caminhada com a cruz e ao chegar à igreja é impedido pelas próprias autoridades religiosas de concretizar a promessa. Branca Dias ao salvar o padre Olavo assina sua própria sentença de morte. Lua e Mara casam-se e são impedidos de unirem-se na noite de núpcias. Mara finge ceder e mata o Proprietário. São algumas das peripécias e reconhecimentos que nas peças de Dias Gomes caracterizam o *mythos* complexo, meios ligados à própria tessitura da fábula, de maneira que resultam dos fatos anteriores.

Nas peças há uma moldura, isto é, uma construção dupla, uma espécie de narrativa dentro de narrativa. No (PP), a praça é a moldura, em que se encaixam os diversos quadros, ligados pela figura dos populares. No (SI), a lenda de Branca Dias usa o tribunal da inquisição para resolver a pendência entre a fé da protagonista e a fé de padre Bernardo. O tribunal do santo ofício é usado como metáfora da ditadura militar. A peça (AP) é encaixada no musical que narra a saga de Lua e Mara em busca da liberdade violada pelo poder da tradição do *jus primae noctis*.

Diferentemente das personagens nobres da tragédia antiga, Zé-do-Burro e Branca Dias são ingênuos, tipos populares, que encarnam de forma trágica o impossível para o mundo. Rosa é um elemento desagregador, em torno do qual gravitam elementos transgressivos e até o pecado provocando confusões com seu comportamento quase libertino. Diferentemente, Augusto, personagem de forte expressão, luta pela liberdade até a morte ao lado da heroína Branca Dias. Também a personagem Lua exerce grau de protagonismo importante, constituindo-se par à altura da heroína Mara.

O autor, dialeticamente, expõe bons e maus, fracos e poderosos, definindo a lei como protetora dos ricos contra os pobres, pois a justiça reflete os valores da classe dominante. E o seu mau juiz (porque não obedece ao código vigente) acerta ao julgar de acordo com as verdades de sua vivência, do seu conhecimento dogmático da realidade. Daí advém a sua paz de espírito. Isto acontece com Padre Olavo de (PP), o padre Bernardo de (SI) e o Vigário de (A P).

Dias Gomes confessa suas raízes populares na escolha dos temas e nos caracteres das personagens que visam não só divertir, porém alertar, fazer pensar, na

medida em que se situam num espaço de contradição e na violação dos direitos humanos.

Nesse sentido, o trágico em Dias Gomes resulta do embate entre o homem ético e a sociedade contemporânea, naquilo que ela privilegia como seus valores essenciais; a valorização dos bens materiais e do poder político. É a realidade histórica da censura, das autoridades políticas e eclesiásticas, das forças da tradição que determinam o conflito trágico cerrado em (PP) e em (SI).

Na medida em que os dois pólos, homem e sociedade, mudam de natureza, ocorre a situação trágica tal como se inscreve na ação de Mara e no aniquilamento do Proprietário em (AP). A situação trágica admite uma reconciliação final e se vislumbra uma visão mais positiva sobre o homem em relação às forças dominadoras.

Historicamente, apenas a título de contextualização, o ano de estréia de (A P), em 1977, antecede ao ano de extinção do Ato Inconstitucional número cinco (AI5) por decisão da própria ditadura. No período subsequente, a sociedade respirava o clima da Lei da Anistia, aprovada em agosto de 1979, ironicamente estendendo o manto do esquecimento sobre torturados e torturadores, absolvendo a todos na perspectiva da reconciliação nacional.

Sabendo-se da formação ideológico-partidária de Dias Gomes seria, talvez, legítimo deduzir que as lutas vividas pelos protagonistas de suas peças trágicas representariam realizações estéticas das categorias fundamentais da visão materialista do mundo e, portanto, olhando para o interior dessas obras, encontrar-se-ia transfigurada, em forma de texto dramático, a luta de classes, a religião e a ideologia aristocrática como formas de alienação popular, o poder de Estado como

falsa legitimidade, as referências disfarçadas à infra-estrutura econômica e à superestrutura jurídica, a consciência social das personagens como consciência invertida, a luta do progresso contra as forças conservadoras dos humanistas contra os reacionários entre outras idéias desse mesmo conjunto semântico.

Não se nega que estes aspectos não estejam contidos nas peças, mas acredita-se que as mesmas não são narrativas fundadas numa vulgata materialista em que opressores e oprimidos conflituam numa lógica de morte; não existe revolta ou rebelião ou preparação de revolução nessas peças, existe apenas resignação das mulheres e dos homens que vêem seus filhos continuarem a história; que assistem impotentes ao desmando do Estado e da Igreja, mas também, alegria e festas do povo face aos casamentos e rituais fabricados pelos poderosos, sadismo e recalçamento entre homens e mulheres através das mortificações das noivas no ritual.

Tal como em *Antígona*, é a revolta pessoal calada que estala e não a denúncia coletiva de atos revoltantes, embora se saiba presente a luta de classes como motor da história indubitavelmente presente nos conflitos sociais observáveis em (PP), (SI) e (AP), assim como também estão presentes os conflitos sociais e políticos da *pólis* grega na tragédia clássica.

No entanto, englobando o conflito social e econômico evidente na textura das peças, existe, para além disso, algo mais que as liberta das correias redutoras de um marxismo visto apressadamente. Este algo mais demarcador da singularidade e da excelência das peças aqui arroladas assenta-se em diversos fatores que, cruzados e vinculados ao texto dramático, faz delas obras significativas do teatro brasileiro.

CONCLUSÃO

Antígona de Sófocles é uma tragédia grega representada pela primeira vez em 442 a.C., em Atenas no século V. As peças (PP), (SI) e (AP) de Dias Gomes foram escritas e representadas pela primeira vez nas décadas de 1960 e 1970.

As indicações da literatura comparada sobre a importância de se considerar o momento de criação das obras estudadas permitiu observar como os gêneros da tragédia e do drama contemporâneo se relacionam com o estado de espírito da época de produção, no que se refere à estilização dos elementos sociais e psicológicos individuais, possibilitando melhor compreensão do *corpus* aqui analisado. Sófocles

escreveu suas tragédias num período histórico que se revelava como o alvorecer de um tempo democrático permeado por um novo ideário, em oposição ao passado mítico.

As peças de Dias Gomes aqui analisadas também se inscrevem num momento histórico de mudanças e conflitos ideológicos assinalado pela censura do regime militar no país. Se o século V é o período próprio para o sentido do trágico devido às antinomias presentes entre os valores da antiguidade clássica e os valores da *pólis* democrática, as décadas de 1960 e 1970, no Brasil, parecem também apresentar uma certa propensão para o trágico devido às antinomias próprias do clima de autoritarismo, de pressão política e de censura da livre expressão do pensamento.

O processo estilístico empregado pelo autor na releitura dos textos trágicos se dá pela estilização dos caracteres das personagens e pela estrutura interna das peças atingindo certos deslocamentos. De modo que as peças de caráter trágico do dramaturgo Dias Gomes, lidas à luz da tragédia clássica, apresentam traços que ora se aproximam, ora se distanciam como um jogo de imagens refratadas, desviando-se da primitiva direção da tragédia antiga, mas sem se afastar em demasiado, a fim de atingir com essa refração novos sentidos para a personagem e para o gênero.

O elemento intertextual mais forte entre as peças de Dias Gomes e *Antígona* de Sófocles se dá, principalmente, pelo perfil das personagens. Estas defendem valores éticos e transgridem valores morais, cuja transgressão é compreendida em termos de ruptura com o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói trágico. Quando esses heróis são representados sucumbidos pelo destino, perdem a vida, mas não a liberdade, é a confiança na liberdade que lhes permite isolar-se do *phatos*

para, na provação, manterem-se serenos e íntegros recusando-se a dividir as culpas, responsabilizando-se por todas as conseqüências dos seus atos.

Tal como *Antígona*, *Zé-do-Burro*, *Branca Dias* e *Mara*, o acontecer trágico ocorre a partir do desequilíbrio da ordem provocado pelas ações das personagens pautadas na desmedida da *hybris*, provocando a *hamartía* que desencadeará o final patético.

Também é intertextual a unidade temática entre as peças no que se refere à defesa da liberdade ou da ação pela necessidade, aspecto que está sempre presente no gênero da tragédia.

Quanto à representação das personagens e aos espaços sociais a que se ligam, há nas peças de Dias Gomes um deslocamento do sentido clássico do herói trágico. A heroína de *Antígona* encarna em si o perfil dos heróis trágicos, representa a Aristocracia da época, proveniente do espaço urbano, ao passo que *Zé-do-Burro*, *Branca Dias* e *Mara* são personagens do povo, pobres e provenientes do mundo rural, contudo o vigor dramático das peças assegura-lhes igualmente a unidade sólida dos heróis da tragédia antiga.

Tanto a heroína de Sófocles como as personagens trágicas de Dias Gomes são portadoras de grande força ética e moral. A unidade entre as peças de Dias Gomes transparece no movimento da ação das personagens cuja tonalidade trágica se evidencia no caráter íntegro das mesmas.

As três peças de Dias Gomes (PP), (SI) e (AP) giram em torno da luta contra o poder, tal qual *Antígona*. Porém, no teatro contemporâneo, a ação dramática traz à tona o problema da luta de classes sociais e culturais. Padres, Vigários, Beatas,

Senhores, Proprietários e indivíduos do povo estão em constante confronto. Assim como *Antígona*, as três peças tratam de sentimentos éticos e morais do indivíduo e da sociedade na sua realidade histórica.

Quanto à estrutura das peças, observa-se um deslocamento significativo, ainda assim, não deixa de dialogar com a tragédia clássica. O clima dramático na tragédia antiga é representado pelos *agôns*, que se reportam às lutas sagradas. Em (PP), (SI) e (AP), os *agôns* são representados pela luta entre valores e concepções de mundos diferentes entre as classes sociais em conflito, apontando muito mais para o caráter profano e prosaico da realidade humana.

Tais conflitos, à primeira vista, conduzem a interpretação dos textos dramáticos aqui analisados para uma certa polaridade contraditória entre dois grupos sociais, que é reforçada nos representantes do povo; voz do canto coral em (PP) e em (AP). Embora a peça (SI) não apresente em sua estrutura a presença do coro, os conflitos são descritos nas relações opostas entre as personagens e grupos sociais que elas representam.

Como na tragédia antiga, o problema não existe no herói enquanto indivíduo, mas no seu modo de ser que pode inclusive pôr em jogo o seu ser. A partir dos equívocos da condição humana do herói revela-se a verdade. A tragicidade do herói reside no fato de sua posição revelar-se mentira, ou seja, não pode ser aceita pela média da maioria dos homens. Apresenta-se pois com uma injustiça que obriga ao reconhecimento da justiça. As personagens são colocadas refletindo sobre a ação, tal como na tragédia clássica em que os heróis são levados a pensar sobre seu destino, mais do que mostrar isto em cena.

Observa-se a força do empenho das personagens nas peças. O sentimento trágico é suscitado no público ou no leitor do texto dramático por uma personagem capaz de renunciar à vida, se for preciso, em troca da dignidade pessoal. A falha trágica se realiza pela incapacidade do herói de permanecer passivo em face daquilo que ele concebe como uma ameaça à sua dignidade, à imagem que faz da legitimidade de sua condição.

No teatro contemporâneo a *hamartía* da personagem trágica associa-se ao desejo do homem em libertar-se da opressão. O dramaturgo contemporâneo preocupa-se com apresentar uma imagem completa da condição humana. Assim Zé-do-Burro, Branca Dias e Mara não são heróis de uma história edificante, mas aproximam-se da caracterização lukácsiana do herói problemático, do indivíduo em luta como encarnação de uma contradição típica na sociedade.

Paradoxalmente, o entendimento de Zé-do-Burro e Branca Dias sobre a dimensão de suas ações acentua-lhes a condição da fragilidade humana diante do poder das instituições. Só a consciência de Mara e seu noivo alarga-se de instante a instante e concede à heroína força para mudar a ordem estabelecida. As personagens dessas três peças representam a consciência desesperada de um período de censura, momento capital na história do país.

Nesse sentido, as peças de forma ambivalente inserem a história da sociedade no texto e dialeticamente, o texto se coloca na história, refratando outros textos e na medida em que o dramaturgo relê o herói trágico e contempla como realização possível na história de regimes totalitários opera a transformação e o deslocamento dos textos como modo de leitura ampliadora do espaço semântico textual das tragédias clássicas. Os temas e a estrutura própria do gênero trágico antigo numa

visão intertextual revistos numa nova estrutura mudam de significação e passam a constituir um conjunto ambivalente que unidos a outros textos do momento histórico, formam a unidade discursiva das décadas da ditadura militar no país.

Afora a sua brilhante realização estética, as peças constituem documento de primeira grandeza; lúcido e patético, sobre a ação das ideologias, das massas, e dos intelectuais na constituição da história do teatro brasileiro das décadas da ditadura militar.

Com grande possibilidade, o estilo de Dias Gomes ter-lhe-á surgido da pesquisa e da observação de um estudioso já consciente da forma para o conteúdo que desejava aplicar. Não é um estilo improvisado, nem seu diálogo é coloquial ou popular, como se tem dito, pois as ações e a linguagem das personagens estão elaboradas no sentido de desvelar um mundo trágico; ora por meio da balada em redondilha menor, lembrando a poesia medieval, ora pela linguagem irônica parodiada no sentido farcesco, ou pela força das imagens arquetípicas e simbólicas. Mas em todos esses estilos, suas personagens assumem um peso ético ontológico determinante.

Os sentidos extraídos das peças evocam uma moral eminentemente humana, correlativa do tempo histórico das peças e dos grupos sociais nelas intervenientes. E tal como o estilo se desenrola ora trágico, ora irônico ou farcesco, assim a moral ora condena e reprovava as ilusões ideológicas que fundamentam a injustiça social, ora desculpa epistemologicamente os erros humanos, sabendo-os de certo modo circunscritos à relatividade temporal.

Nessa perspectiva, a força moral das personagens parece oscilar, assim como o estilo do autor, entre um necessário sentido geral de justiça e igualdade humanas,

apenas conseguido pela libertação dos povos, e a justificação da necessidade de se atravessarem todas as etapas históricas imprescindíveis para se atingir tal grau de perfeição social. Até lá, o dramaturgo, no projeto estético previsto para as personagens, parece desculpar o perspectivismo relativista em que se funda a ética dos diversos grupos sociais, a ilusão histórica em que mergulham as convicções ideológicas destes, os erros por via disso cometidos, só não desculpando o caráter egotista da grandeza dos poderosos e a utilização dos homens como instrumento dos caprichos de Senhores, Proprietários, Padres e Visitadores.

De forma intertextual como os temas e motivos das tragédias antigas, que se reportam aos grandes problemas nacionais da guerra e da paz, da justiça e do civismo, o teatro de Dias Gomes está impregnado de um desejo de defender o direito do ser humano em expressar suas idéias e vivê-las em liberdade.

O estilo de Dias Gomes parece multivalente e poliédrico, representando uma ética e uma moral descrente, porque sabe que o homem é homem e nada tem de divino, senão a sua vontade e o seu pensamento, e este naturalmente erra, hesita e duvida. Nessa medida, seu estilo como seu modo de conceber o mundo, é também relativista, aceitando a plurifacetação das convicções e interesses no interior de uma sociedade, ela própria dividida, mas também universalista, no sentido em que vincula a ação humana a princípios que em cada época podem aproximar os homens entre si generalizando a justiça e as igualdades humanas.

O original que transparece nas peças face à atual dramaturgia contemporânea, reside na unidade entre os seguintes fatores: a) a revisitação da tragédia antiga pelo dramaturgo, assumindo a personagem trágica e heróica como representação possível diante das antinomias do mundo contemporâneo; b) a assunção de uma especial

consciência da história do país como suporte da trama, representada na importância, concedia às personagens como narradoras da história em diálogo com o coro, convocando a platéia como testemunha; c) o estilo original de trabalhar as personagens em relações opostas, sugerindo as crises humanas, sejam elas assentadas nas diferenças culturais, religiosas ou existenciais; d) a presença de um conjunto de quase-símbolos que envolvem o texto numa evidente força mítica; e) a concepção do sagrado e do profano em conflitos reveladores sobre o homem.

As peças (PP), (SI) e (AP) se colocam no interior da tipologia textual do trágico como peças trágicas tanto na construção dos caracteres das personagens, quanto na construção da estrutura interna das peças, evidenciando o trabalho criador do dramaturgo.

Pela natureza da variedade de estilo e do tratamento temático nos textos dramáticos de suas peças, o teatro de Dias Gomes não pode ser reduzido a um falso nacionalismo popular, podendo ter nascido desse elemento sim, no entanto, para além dele ganhou força universalizante na medida que por meio da linguagem simbólica trata de valores que ultrapassam o regional e dialogam com a cultura ocidental.

BIBLIOGRAFIA

Estudos Sobre Literatura Comparada

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.

BERND, Zilá. (org.). *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.

BLOOM, Harold. *The anxiety of influence*. New York: Macmillan, 1973.

BRUNEL, P. PICHOS, C. & ROUSSEAU, A. M. *Qu'est-ce que la littérature comparée?*. Paris: Armand Colin, 1983.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2001.

COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia F. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CROCE, Benedetto. *Problemi di estetica*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1949.

CROCE, Benedetto. "A literatura comparada". Trad. Sonia Baleotti. In: COUTINHO, F. E. & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 60-64.

ETIEMBLE, René. *Comparaison n'est pas raison*. Paris: Gallimard, 1963.

GUILLÉN, C. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

_____. *Teorías de la historia literaria*. España: Espasa-Calpe, 1989.

GUILLÉN, C. "A estética do estudo de influências em literatura comparada". Trad. Ruth Persice Nogueira. In: COUTINHO, F. E. & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 157-174

GUYARD, M. *A literatura comparada*. Trad. Teresa Alegre Lisboa. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956.

JAUSS, H. R. "A estética da recepção: colocações gerais". In: COSTA LIMA, L. (org.). *A leitura e o leitor, textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-61.

JENNY, L. *Intertextualidade*. Coimbra: Almedina, 1979.

KAISER, Gerhard R. *Introdução à literatura comparada*. Trad. Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MUKAROVSKY, Jan. *Semiologia e sociologia dell'arte*. Torino: Einaudi, 1971.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2000.

PICHOIS, Claude e ROSSEAU, André M. *La littérature comparée*. Paris: Gallimard, 1967.

POSNETT, H. M. "O método comparativo e a literatura". Trad. Sonia Zyngier. In: COUTINHO, F. E. & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 15 - 25.

REMAK, H. *Comparative literature: method and perspective*. Carbondale, London/Amsterdã, Southern Illinois: University Press, 1971.

SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2001.

TILLYARD apud CAMPOS, G. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 220.

TYNIANOV, J. "A noção de construção". In: EIKHENBAUM, CHKLOVSKI et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 99-103.

_____. "Da evolução literária". In: EIKHENBAUM, CHKLOVSKI et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro e outros. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 105-118.

VAN TIEGHEM, Paul. *La littérature comparée*. Paris: Armand Colin, 1951.

WELLEK, R. "A crise da literatura comparada". Trad. Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: COUTINHO, F. F. & (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 108 -119.

Estudos Sobre a Tragédia Grega e o Teatro De Sófocles

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril, 1984.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BRANDÃO, J. de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1988.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

COLERIDGE. “Sobre a lei da associação – sua história, reconstituída de Aristóteles a Hartley”. Trad. Luzia Lobo. In: LOBO, Luzia. *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 189.

DETIENNE, M. *Os mestres da verdade na Grécia clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

ÉSQUILO. *Os Persas*. SÓFOCLES. *Electra*. EURÍPIDES. *Hécuba*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. SÓFOCLES. *Ájax*. EURÍPIDES. *Alceste*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ÉSQUILO. *Oréstia; Agamenon; Coéforas; Eumênides*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *Os sete contra Tebas; As Suplicantes*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Portugal: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1997.

EURÍPIDES. *Medeia; Hipólito; As Troianas*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Ifigênia em Áulis, As Fenícias, As Bacantes*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *Os Heraclidas; Hipólito; Andrômaca*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Portugal: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1997.

_____. *Heracles furioso; Íon*. José Ribeiro Ferreira. Portugal: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1997.

_____. *Helena; Orestes*. José Ribeiro Ferreira. Portugal: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1997.

GOLDHILL, S. *Reading Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

HÖLDERLIN. *Três tragédias gregas*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1997.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1982.

MARSHALL, Francisco. *Édipo Tirano: a tragédia do saber*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

NIETZSCHE. *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Guimarães Editora, 1985.

SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. Trad. Flávio Meurer. São Paulo: Herder Editora, 1964.

SEGAL, Ch. *Sophocles tragic world*. Divinity, nature, society. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.

SEWALL, R. & CONVERSI, L. Apud Lessing. "Tragedy". In: *Encyclopedia Britannica* Vol 18. Chicago: Encyclopedia Britannica, 1974, p. 580-588.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM Editores, 1999.

_____. *Antígona*. Trad. Guilherme de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Antígona*. Trad. Pereira M. H. da Rocha. Brasília: Editora da UNB, 1997.

_____. *Antígona*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Édipo Rei; Édipo em Colono; Antígona*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. *Filoctetes*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1988.

_____. *As Traquínias*. Trad. Maria do Céu Zambujo fialho. Brasília: Editora da UNB, 1996

SÓFOCLES.& ÉSQUILO. *Rei Édipo, Antígone, Prometeu Acorrentado*. Trad. J. B. Mello e Souza. São Paulo: Ediouro, s/d.

VERNANT, J. P. e NAQUET, P. V. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WILAMOWITZ. Apud LESKI, A. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg e outros. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 36.

Estudos Sobre a Personagem e o Teatro

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 1973.

_____. *Novos ensaios: o grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1949.

CANDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CORNEILLE. *Cid*; RACINE. *Fedra*; MOLIÉRE. *Avarento*. In: JACKSON, W. M. (org.). *Teatro Francês*. Trad. A. F. de Castilho e Mendo Trigos. Rio de Janeiro: Brasileira, 1970.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*. São Paulo/EDUSP: Perspectiva, 1998.

FERREIRA, Procópio. *Da criação e da expressão no teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1978.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1980.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HELBO, A. *Teoría del espectáculo: el paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna, 1989.

INGARDEN, R. et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. (org.) Trad. Luiz Arthur Neves et al. Porto Alegre: Globo, 1977.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1987.

LOTMAN, Yuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUKÁCS, Georg. *Problemas del realismo*. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

MAGALDI, Sábato. *Aspectos da dramaturgia moderna*. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MILLER, Arthur. *The theatre essays*. New York: Ed. Robert Martin, 1978.

_____. *A morte do caixeiro viajante*. Trad. Flávio Rangel. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

NETTO, J. Teixeira Coelho. (org.) J. Guinsburg. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia. *Aspectos do teatro brasileiro*. Curitiba: Juruá, 1999.

PEACOCK, R. *Formas da literatura dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1989.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Civilização Brasileira, 1970.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Martins, 1956.

_____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SARTRE, Jean Paul. *Sartre on theatre*. Trad. Frank Jellink. New York: Jonathan Cape, 1976.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Pólo Editorial, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dionísio: apologia do teatro*. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria C. Queirós de Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *O teatro e a angústia dos homens*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

Obras de Dias Gomes e Estudos Sobre Seu Teatro

GOMES, Dias. *Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, v. I e II.

_____. *O santo inquérito*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. *As primícias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *O pagador de promessas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. *O berço do herói*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. *Amor em campo minado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. *O bem-amado*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1980.

_____. *Campeões do mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. *A invasão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. *O rei de ramos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1980.

_____. *Vargas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____. *Dias Gomes: apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CAMPEDELLI, Samira. *Dias Gomes*. São Paulo: Abril, 1982.

COSTA, Iná. *Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular*. São Paulo, 1987, p. 153 p. Dissertação (Mestrado em Letras) UNESP, Assis.

MAGALDI, Sábato. *Suplemento literário do Estado*, 25 de julho de 1960.

PRADO, Décio de Almeida. "A evolução da literatura dramática". In: COUTINHO, Afrânio (org.) *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971, p. 29.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Obras Consultadas e de Apoio

ALTHUSSER/ GRAMSCI/ LUKÁCS/ POULANTZAR. *Da ideologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

ANDREWES, A. *The Greek tyrants*. Londres: Hutchinson's University Library, 1957.

AREND, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BETHENCOURT, Francisco. *História das inquisições: Portugal, Espanha e Itália Séculos - XV-XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BIGNOTTO, Newton. *O Tirano e a cidade*. São Paulo: Discurso Editorial, 1998.

BLOOM, Harold. *Cânone ocidental*. Trad. Manuel Frias Martins. Lisboa: Sociedade Industrial Gráfica, 1997.

BRUNEL, Pierre. (org.) *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DURAND, Gilbert. *O Imaginário*. Trad. René Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Mito e Realidade*. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FRAZER, Sir James George. *O ramo de ouro*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. *The golden bough*. New York: Macmillan, 1922.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Trad. Jayme Salomão. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GONZÁLEZ, Horácio de. *Karl Marx: o apanhador de sinais*. São Paulo: Brasiliense, 1971.

GÓRGIAS. *Testemunhos e fragmentos*. Lisboa: Colibri, 1993.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação verbal*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica – grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2002. 2 v.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris: Charpentier et Fasquelle, s.d.

JUNG, G. Carl. *O Homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro, s/d.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

KEATS, John. "As estações humanas". In: PICKLES, Sheila. (Org.). *As quatro estações: Penhaligon's tesouro perfumado em prosa e versos sazonais*. Trad. Bárbara Theoto Lambert et. al. São Paulo: Companhia Melhoramento, 1995.

KIERKEGAARD, Sören. *Temor e tremor*. Trad. Maria José Marinho. Lisboa: Guimarães Editores, 1990.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. Trad. Fátima Sá Correia et al. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

OLIVEIRA, A. Pedro de. *Religião e dominação de classe. Gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1985.

RENÉ, Girard. *A violência e o sagrado*. Trad. René Eve Levié. UNESP/ Paz e Terra, 1990.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Papyrus, 1994. 2 v.

ROSENFELD, Kathrin H. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SACKS, Sheldon. (org.). *Da metáfora*. Trad. Franciscus W. A. M. Van de Wiel e outros. São Paulo: Pontes, 1992.

SOUZA, Laura de Mello. *Deus e o Diabo na Terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Trad. de Wilma Freitas R. de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

T. S. ELIOT. *Ensaio de doutrina crítica*. Trad. Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

WILDE, Oscar. *Salomé*. Trad. Oscar Mendez. Rio de Janeiro: José Aguiar LTDA, 1961.

WINNINGTON-INGRAM, R. P. *Sophocles, an interpretation*. Cambridge, 1980.