

O TEATRO DE DIAS GOMES E A TRADIÇÃO DO HERÓI TRÁGICO

ALVES, Lourdes Kaminski (UNIOESTE)

Resumo: O fim da *pólis* grega representa o esgotamento da força vital em que se originou a tragédia e por consequência, o fim da tragédia clássica, no entanto é notável a influência do teatro antigo sobre o espírito ocidental, originando o drama trágico. 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.

Palavras-chave: Drama trágico, personagens éticos, Dias Gomes.

Abstract: The end of the Greek *polis* represents the exhaustion of the vital force that gave rise to the tragedy and, consequently, represents the end of the classical tragedy; however, it is noticeable the influence of ancient drama on the Western mind, resulting in the tragic drama. It is possible to notice, in the dramatic work of Dias Gomes, processes and forms that are not always homogeneous with regard to the artistic value and even the artistic aspirations; however, his work is different mainly because of its fundamental unity. This unity lies in the consistent and tenacious commitment to political and social values, to human values, to the concern for the local and at the same time universal reality, and to the creation of moral, ethical characters, that is, characters that defend human values. In this sense, Dias Gomes' characters are close to those of tragic drama.

Key words: Tragic drama, ethical characters, Dias Gomes.

O Pagador de Promessas é, talvez, a peça que trouxe maior reconhecimento ao dramaturgo brasileiro Dias Gomes, 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 da peça transparece a pesquisa realizada pelo dramaturgo, em Salvador, trazendo à tona o problema do sincretismo religioso, o que confere ao texto força dramática 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 Iansan, 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 encadernamento 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 *O Pagador de Promessas*, 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 nas 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, 1999, p. 27 – Rubrica).

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 *O Pagador de Promessas* 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.

Na peça *O Pagador de Promessas* 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 relativizam 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 todas 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, ouvem-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, a sonoplastia na peça tem uma função significativa; o som do sino da igreja e os sons dos atabaques na praça fundem 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 conhecido gesto da heroína Antígona de Sófocles que, consciente de seu dever, não cede ao rei e também sofre a morte.

Num olhar comparativo é importante assinalar que o gesto de Antígona remete às reflexões de Schiller (1964), 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" (HEGEL, 1999, p. 175). 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.

A PERSONAGEM E 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. A peça *O Pagador de Promessas* se aproxima muito da tragédia antiga. Nesta peça o protagonista está fortemente marcado pela condição moral e ética, representando e defendendo valores humanos, tais como os heróis trágicos no teatro grego.

Conforme Hegel (1999), 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 *O Pagador de Promessas* 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 Iansã 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 Iansã, 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:

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 (1977), poder-se-ia definir este extremismo, em termos da tragé-

dia 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 *O Pagador de Promessas* 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)

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)

Na peça, 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 (1999), 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, Lukács (1966) 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 (1990), 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.

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 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" (MAGALDI, 1992, p. 78).

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.

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” (BARTHES, 1973, p. 28). Na condição de situação proposta à personagem, a promessa revela-se carregada de significância, verticalizadora das relações analógicas que delinearão a definição do conflito.

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 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 trucidado 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. (GOMES, 1998, p. 220).

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.

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 na peça de Dias Gomes aqui analisada, o herói debate-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.

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” (CARLSON, 1997, p. 319). 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” (HEGEL, 1999, p.202). 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 socialmente essenciais, de um período histórico; tal como a tragédia grega, seu objeto é o homem.

Também para o dramaturgo contemporâneo, o homem está indissolivelmente 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” (LUKÁCS, 1966, p. 115). 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 (1980), 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” (ROSENFELD, 1977, p.145). A personagem de teatro revela o homem em 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 Nietzsche (1985) sobre a contradição do herói no mundo moderno. Por outro lado, em *O Pagador de Promessas*, o protagonista encarna 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” (HEGEL, 1999, p.203). Por isso mesmo, ele só pode funcionar, como tal, no mundo mítico.

Nessa perspectiva, o protagonista de *O Pagador de Promessas* 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. (HEGEL, 1999, 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 da personagem Zé-do-Burro em *O Pagador de Promessas* só pode ser administrado por ele. Na condição de herói solitário, ele não pode delegar seus problemas a ninguém.

A responsabilidade do herói 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.

É importante observar que nessa perspectiva, a personagem Zé-do-Burro representativa, tal como Antígona ao revoltar-se contra a autoridade de Creonte, demonstra a ausência de força operativa. A morte de Zé-do-Burro 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 não têm o mesmo sentido como Creonte representa a *pólis*.

Tal como *Antígona* de Sófocles, a morte dos protagonistas de *O Pagador de Promessas* embora sem força operativa, nada prova contra ele; ao contrário, faz com que seja reconhecido como herói.

Por outro lado, a personagem Zé-do-Burro se revela, pelos próprios traços heróicos, como incapaz de enfrentar o espaço urbano, ou seja, a civilização contemporânea. Apesar da exaltação do protagonista, representada ao público, como é transmitida a revolta ao povo, a peça, de certo modo, mostra 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.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 1973.
- CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1980.
- GOMES, D. *Dias Gomes: apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- _____. *O Pagador de Promessas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- _____. *O Berço do Herói*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.
- KIERKEGAARD, S. *Temor e tremor*. Trad. Maria José Marinho. Lisboa: Guimarães Editores, 1990.
- LUKÁCS, G. *Problemas del realismo*. Trad. Carlos Gerhard. México: Fondo de Cultura Econômica, 1966.
- MAGALDI, S. *Aspectos da dramaturgia moderna*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- NIETZSCHE. *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Guimarães Editora, 1985.
- ROSENFELD, A. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei; Édipo em Colono; Antígona*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. Trad. Flávio Meurer. São Paulo: Herder Editora, 1964.