

**SEBASTIANA SIQUEIRA E SILVA**

**O PAGADOR DE PROMESSAS:  
UM DRAMA TRÁGICO EM TEMPOS MODERNOS**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**

**JOÃO PESSOA – 2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
**COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**O Pagador de Promessas:**

**Um drama trágico em tempos modernos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade.

Orientadora: Professora Dr<sup>a</sup>. Sandra Luna

**João Pessoa – PB**

**2009**

L. 732i Silva, Sebastiana Siqueira.

O Pagador de Promessas – um drama trágico em tempos modernos.

Sebastiana Siqueira e Silva – João Pessoa, 2009

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sandra Luna

Dissertação (Mestrado em Letras) – UFPB/CCHLA

Dias Gomes – O Pagador de Promessas

Drama – Literatura brasileira – Tragédia Moderna.

UFPB/BC

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras,  
Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba.

Banca examinadora:

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sandra Luna – PPGL/UFPB

(Orientadora)

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elisalva Madruga Dantas

(UFPB)

Prof. Dr. Elri Bandeira de Souza

(UFCG)

## RESUMO

Esta pesquisa visa a uma análise crítica e interpretativa da dramaturgia de Dias Gomes, o alvo de investigação recaindo sobre o drama social *O Pagador de Promessas* (1959). A base teórica para este estudo parte do conceito de tragédia na tradição filosófica e literária, considerando as formulações de Aristóteles e suas orientações sobre as tragédias gregas na *Poética*. Levando em consideração que Aristóteles define a “ação” como a “alma da tragédia”, atenta-se, inicialmente, para as categorias dramáticas que aparecem como elementos textuais na construção do *mythos*. Essas categorias, mesmo que originalmente percebidas em relação ao contexto grego, foram sendo reformuladas com o passar dos séculos, atualizando-se sob novas perspectivas históricas. Foi assim que a tragédia antiga se tornou drama social. Na modernidade, Hegel acrescentou às categorias dramáticas aristotélicas a noção de conflito, estabelecendo as bases para uma abordagem dialética que seria essencial à compreensão da tragédia antiga e do drama moderno. As proposições de Hegel reapareceriam na maior parte dos estudos críticos e teóricos posteriores, dentre os quais, nas contribuições de Peter Szondi e Raymond Williams, estando também presentes em trabalhos mais recentes de autores que examinamos, tais como Anatol Rosenfeld e Sandra Luna, dentre outros. Essas penetrações teóricas mostraram-se imprescindíveis à compreensão crítica da peça de Dias Gomes. Embora apresentando traços de composição textual que nos permitem enquadrá-la como “drama social”, *O Pagador de Promessas* constrói-se, em termos estruturais, nos moldes de uma “tragédia”, ainda que moderna, atualizando categorias estéticas da tradição clássica. O drama de Dias Gomes incorpora, na história do teatro brasileiro moderno, personagens que socialmente se situam em mundos tão diferentes que o protagonista não entende nem é entendido pelos outros personagens do drama, o que leva o “herói” em direção ao seu fim trágico. Nessa trama, a ação, construída com base em acirrados conflitos de culturas opostas, aproxima o texto ficcional da realidade, revelando as contradições sociais que caracterizam os personagens e emprestando não apenas verossimilhança à peça, mas encaminhando uma ação que força um fim comovente, produzindo neste drama moderno um efeito catártico que o aproxima das antigas tragédias greco-latinas.

Palavras chave: Drama, tragédia moderna, Dias Gomes.

O Pagador de Promessas – Literatura brasileira.

## ABSTRACT

This work aims at a critical and interpretative analyses of Dias Gomes dramatic work, the focus of investigation being placed on the social drama *O Pagador de Promessas*. The theoretical basis for this study departs from the concept of tragedy in the philosophical and literary tradition, considering Aristotle's propositions and his comments on the Greek tragedies in his *Poetics*. Taking into account that Aristotle defines "action" as the "soul of a tragedy", we focus, initially, on the dramatic categories that emerge as textual elements in the construction of the mythos. These categories, even if originally perceived in relation to the Greek context, were reformulated throughout the centuries, being actualized under new historical perspectives. It was thus that ancient tragedy was transformed into social drama. In modern times, Hegel added to the aristotelean dramatic categories the notion of conflict, thus establishing the basis for a dialectical approach that would be essential to the understanding of both ancient tragedy and modern drama. Hegel's propositions would reappear later in most theoretical and critical studies, among them, in the contributions of Peter Szondi and Raymond Williams, being also present in more recent works by authors we examined, such as Anatol Rosenfeld and Sandra Luna. These theoretical inter-relations were determinant to the critical understanding of Dias Gomes' play. Though presenting features of textual composition that enable us to define it as a "social drama", *O Pagador de Promessas* is constructed, in structural terms, as a "tragedy", modern as it is, actualizing aesthetic categories of the classical tradition.

This play by Dias Gomes incorporates, in the history of Brazilian modern theatre, characters socially placed in so different worlds that the protagonist neither understands nor is understood by the other characters of the drama, which leads the “*hero*” towards his tragic end. In this plot, the action, constructed on the basis of sharp conflicts of opposed cultures, approaches the fictional text to reality, revealing the social contradictions that shape the characters, providing verisimilitude to the play and forcing the development of an action that is moving, thus producing this modern drama a Kathartic effect that places it closer to the ancient Greek – Latin tragedies.

Key-words: Dias Gomes – O Pagador de Promessas – Drama

Modern tragedy – Brazilian literature.

A meus pais: José Joaquim e Maria Siqueira (*in memoriam*)

A Welson e C. Eduardo, meus filhos

A José Evangelista (esposos)

A Heitor e M. Clara (netos)

A Leirismar e Leila (noras)

## AGRADECIMENTOS

À Professora Dr<sup>a</sup>. Sandra Luna, a abnegada orientadora. Devo a Sandra muitas idéias e lições de confiança, de respeito, de vida e dedicação aos estudos literários. Sandra respeitou e compreendeu minhas limitações, incentivando-me a investigar as possíveis certezas, e a desconfiar sempre dos caminhos aparentemente fáceis. A você, a minha grande admiração!

Ao meu irmão Manuel (*in memoriam*).

Às minhas irmãs: Ana, Hozana, Heloísa, Lourdes, Zezinha, Hermínia e Irene, por acreditarem.

Aos meus filhos: Welson e Carlos Eduardo, por me apoiarem em tudo, até mesmo na aquisição de livros para a minha pesquisa.

Ao esposo, José Evangelista, por compreender as minhas constantes viagens, e minha dedicação aos estudos, ficando pouco tempo para dedicação a ele.

Aos professores doutores Diógenes André Vieira, Milton Marques Júnior, Helder Pinheiro e Genilda Azeredo com seus ensinamentos poéticos, Luís Antônio Mousinho pelas valiosas contribuições também fora das aulas, com as indicações de bibliografias que me foram muito úteis.

Às professoras doutoras Elisalva Madruga Dantas e Liane Schneider, que além de ministrarem competentes aulas de literatura que me transformaram a mente, foram também coordenadoras do PPGL, durante todo o mestrado sempre solícitas e gentis.

A Rose, secretária do PPGL, pela atenção, competência e cordialidade.

A Rainério dos Santos Lima, pelo envio de sua dissertação de mestrado, que me permitiu compreender a estrutura de uma dissertação.

A Bernardina, que nos deu uma digna assistência durante o ano de 2008.

A Dias Gomes (*in memoriam*).

“Em 68 todas as luzes se apagaram. A minha geração, violentamente castrada, enfrentou a estranha situação de a própria realidade ser considerada subversiva pelos militares, pois ela era injusta, o governo sabia disso e a proibiu nos palcos. Restaram duas opções: ou você se adaptava ao regime e não questionava nada ou partia para um texto de metáforas, caminho que alguns autores encontraram para continuar resistindo e denunciando”.

“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”.

Dias Gomes

## SUMÁRIO

Introdução .....	12
Capítulo I – Fundamentos do Drama Trágico .....	17
1. O drama em suas origens .....	17
2. A <i>Poética</i> aristotélica e os fundamentos do drama trágico .....	24
3. A permanência do trágico nas transformações do gênero dramático .....	33
4. Hegel e a moderna teorização sobre a ação .....	42
Capítulo II – O teatro de Dias Gomes e a Crítica Social .....	49
1. Dias Gomes: bio/grafia .....	49
2. Misticismo Popular e crítica social na obra de Dias Gomes .....	65
Capítulo III – <i>O Pagador de Promessas</i> : um drama trágico em tempos modernos .....	72
Considerações finais .....	105
Referências bibliográficas .....	111

## INTRODUÇÃO

“O que é escrito sem esforço é geralmente lido sem prazer”.

Samuel Johnson, escritor inglês (1709-1784).

Na presente dissertação, estudaremos a dimensão trágica no drama social *O Pagador de Promessas* de Dias Gomes. Ele foi contista, romancista e teatrólogo. *O Pagador de Promessas*<sup>1</sup> não é a sua primeira peça, mas com certeza é uma das melhores, tornando seu autor conhecido e admirado no Brasil todo e, mais tarde, em muitos países, quando o texto passou a ser traduzido para diversas línguas. **O P.P.**, foi escrita em 1958 e apresentada em julho de 1960. Porém, em 1942, nosso dramaturgo já havia estreado com a comédia *Pé-de-Cabra*, encenada no Rio de Janeiro e depois em São Paulo por Procópio Ferreira, por quem foi contratado. Suas peças neste período tinham caráter mais cômico, embora já explorassem as questões sociais e foram consideradas como representativas da primeira fase do dramaturgo. A segunda fase se deu a partir de 1960, com a apresentação de **O P.P.** A terceira fase inicia-se em 1978, quando voltou a escrever para o teatro depois de um longo afastamento, dedicando-se apenas às encenações das suas peças já existentes.

Com o golpe militar de 1964, Dias Gomes sofreu perseguições, muitas de suas peças foram proibidas, algumas delas, no dia da estréia, como no caso de *O Berço do Herói*. Em 1º de abril de 1964, trabalhava na Rádio Nacional, quando esta foi ocupada pelos militares, ele foi demitido. Durante dez anos escreveu para a televisão, sempre fiel aos seus temas no teatro.

---

<sup>1</sup> Ao longo desta dissertação, usaremos **O P.P.** para **O Pagador de Promessas**.

A peça **O P.P.** deu projeção internacional a Dias Gomes, foi traduzida para mais de uma dúzia de idiomas e encenada em quase todo o mundo. Foi adaptada para o cinema pelo próprio autor Dias Gomes, que, em 1962, recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes. No mesmo ano recebeu o prêmio Cláudio de Sousa, da Academia Brasileira de Letras, com a peça *A Invasão*.

O Ato Institucional número 1 o demitiu da Rádio Nacional, da qual era diretor artístico; enquanto isto, **O P.P.** estreava em Washington e *A Invasão* era encenada em Montevideú. A partir daí, participou de diversas manifestações contra a censura e em defesa da liberdade de expressão. Apesar da censura, não interrompeu a produção teatral, e várias de suas peças foram encenadas de 1968 a 1980.

Veremos que a obra de Dias Gomes é muito variada nos conteúdos e na forma bem heterogênea, no que se refere ao valor e às próprias aspirações artísticas, mas se distingue, apesar de tudo, pela unidade fundamental. Unidade no que se refere aos valores político-sociais. Suas peças deixam passar uma visão crítica, um homem insatisfeito com a realidade do Brasil e do mundo, no seu período histórico. Mesmo sob forte censura, ele passava, subjacentes às suas obras, críticas da realidade brasileira, segundo uma imagem mais perfeita, de acordo com normas morais e sociais que julgava mais humanas.

A literatura será sempre vista, de uma forma ou de outra, como expressão de valorizações múltiplas, onde estarão também os aspectos políticos e sociais, fatores marcantes na obra de Dias Gomes, sobretudo pelo viés da dramaturgia.

Dias Gomes inquietava-se com a realidade social, sob aspectos múltiplos e complexos. Voltava-se para as camadas baixas da sociedade, salientando os conflitos entre suas culturas (por exemplo, campo x cidade), por vezes considerando conflitos religiosos, sobretudo o sincretismo existente no Brasil, não respeitado por teólogos e beatos. Esses conflitos garantem intensidade dramática às suas peças. No caso de *O Pagador de Promessas*, essa dramaticidade se intensifica a tal ponto que a peça assume feições de tragédia.

Desse modo, o estudo sobre a ação em **P.P.** não poderia distanciar-se das orientações aristotélicas e hegelianas. Conceitos formulados por Aristóteles na *Poética*, como *hamartia*, *peripeteia*, *anagnorisis*, *catástrofe*, *catarse*, etc., embora formulados em relação às tragédias gregas, são ainda reconhecidos em textos teatrais modernos. Assim também as ponderações de Hegel sobre o texto dramático, suas reflexões sobre a centralidade do conflito, a dialética entre ação e caracterização, ainda são bases teóricas imprescindíveis para se entender a estruturação do gênero dramático. Os resultados obtidos a partir dessas bases teóricas, amplamente discutidas no primeiro capítulo dessa dissertação, levam-nos a buscar em outros teóricos e críticos literários subsídios para aprofundar noções sobre as relações entre a tragédia antiga e o drama moderno. Lessing, Peter Szondi, Raymond Williams, Anatol Rosenfeld, Sandra Luna, todos com teorias críticas que nos dão respaldo para embasar os estudos de um drama social moderno com um fim trágico, como é o caso do *corpus*, objeto desta dissertação. Entendemos não haver dúvidas de que a tragédia dos *gregos* difere muito da arte trágica que hoje conhecemos como drama, porém, é fato também que entre a tragédia

antiga e o drama moderno há uma estreita relação de pertença a uma mesma tradição, tradição que, já em suas origens clássicas, propiciou bases para um estudo teórico que até nossos dias permanece como obra basilar para a compreensão dos fundamentos do drama trágico: a *Poética* de Aristóteles, onde podemos encontrar o alicerce de toda a teorização sobre o gênero trágico.

As abordagens crítico-teóricas que fazemos sobre *O Pagador de Promessas* consideram-no como um drama social de cunho trágico, chamando a atenção dos leitores/espectadores para o grande abismo entre as camadas rurais e as urbanas, bem como para o sincretismo religioso, raiz dos conflitos da peça em estudo. Trata-se de uma trama complexa, a despeito do caráter simples do protagonista. Um homem da zona rural da Bahia faz uma promessa para que seu burro de nome Nicolau ficasse curado de ferimentos causados pela queda de um raio, e o burro se cura. Daí começam os conflitos que levam o herói Zé-do-Burro ao fim trágico. A dramaturgia de Dias Gomes, moderna e sempre levando em conta o social, nesta peça, põe em destaque a ingenuidade do camponês, a sua firmeza de propósitos e a intransigência da igreja através de seus representantes.

Nossa trajetória tenta comprovar que, se a tragédia nos moldes gregos morreu, o trágico ainda acontece nos dramas modernos, quando saem de cena o mundo mítico e a linguagem elevada e solene, os temas, assumindo um caráter mais privado, tornam-se mais domésticos. Mesmo assim, a definição hegeliana de tragédia nos mostra que a catarse, objetivo da tragédia, não desaparece nos dramas modernos, porque estes conservam o tom

trágico nas ações que representam, como é o caso do *corpus* em estudo, *O Pagador de Promessas*. Muitas peças modernas conservam no seu desenrolar aspectos trágicos, às vezes com fortes semelhanças em relação às tragédias antigas, sobretudo, no que diz respeito à construção estrutural da ação, ajustando-se ao antigo modelo aristotélico, embora voltando-se prioritariamente para questões sociais, envolvendo como protagonistas pessoas simples do povo, como é o caso do nosso herói Zé-do-Burro, em vez de príncipes, reis e rainhas que povoavam o universo das tragédias clássicas.

Revisitar a dramaturgia de Dias Gomes é tentar produzir contribuições críticas à recente história da dramaturgia brasileira moderna, principalmente à arte teatral pós-1960, muito estudada sob perspectivas políticas e sociais, mas ainda clamando por estudos que estabeleçam a necessidade de diálogos entre Tradição e Modernidade, sobretudo no que diz respeito à categoria do trágico.

## I- FUNDAMENTOS DO DRAMA TRÁGICO

### 1. O drama em suas origens

Investigar o universo dramático dos nossos tempos evidencia uma grande diferença em relação ao drama de tempos remotos, quando o que era conhecido como arte trágica correspondia à tragédia, uma das mais valorizadas formas artísticas da antiguidade.

A tragédia é, de fato, uma obra literária pertencente ao gênero dramático no sentido essencial do termo, já que, escrita para ser encenada, consubstancia o significado grego da palavra drama, que quer dizer “ação”. A tragédia surge na Grécia antiga por volta do século VI a.C., originando-se de um culto ao deus da fertilidade, Dioniso, ou aos heróis mortos. Segundo as hipóteses que vinculam a origem do drama a Dioniso, os ditirambos, cantos corais alegres ou tristes em homenagem ao deus, evoluíram para o diálogo, dando o primeiro passo na direção da arte dramática. Atribui-se a Aríon, o nome de ditirambo para canto trágico versificado, o qual o tirano Psístrato (560-527 a.C.) fez entoar por “sátiros”<sup>2</sup>. Elevando não apenas a adoração de Dioniso a culto oficial de Atenas, mas aceitando as inovações de Aríon e convidando *Téspis* para organizar as festas das chamadas dionisíacas urbanas, Psístrato

---

<sup>2</sup> Sátiros (Gr. *Satyroi*) gênios da natureza, também chamados silenos, participantes do séquito de Dioniso. Os sátiros eram representados com a parte inferior do corpo igual ao de um cavalo (ou de um bode) e a parte superior igual ao de um homem. Em ambos os casos eles ostentavam uma cauda longa e volumosa como a de um cavalo, e um membro viril descomunal e permanentemente ereto. Quando não estavam perseguindo as ninfas, vítimas preferidas de seu insaciável apetite sexual, eles se divertiam, dançando no campo e bebendo com Dioniso. Aos poucos seu aspecto bestial foi-se atenuando e seus membros inferiores tornaram-se humanos, mas sua cauda sobreviveu como característica de sua animalidade.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana* – Rio de Janeiro, 6ª Ed. Jorge Zahar Editor. 2001, p. 353.

inaugurou a tradição que iria ser perpetuada através dos séculos. Deve-se a Téspis, portanto, segundo alguns autores, a dramatização mais intensa do ditirambo, visto que contrapôs ao coro e ao seu corifeu um “*respondedor*”, o primeiro ator, ou seja o protagonista.

A tragédia grega, tal como é reconhecida na sua fase clássica, sem dúvida rende homenagem a Dioniso (cujo altar se encontra no meio da orquestra), tanto assim que o coro dionisíaco permanece nela como núcleo ritual do culto e como forma lírica de expressão musical da ação.

Posteriormente, a tragédia foi aperfeiçoada por Ésquilo, que ampliou a parte do diálogo acrescentando um segundo ator, instituiu o uso da máscara e do coturno, tipo de bota até perto do joelho usada pelos atores trágicos. Foi Sófocles quem acrescentou um terceiro ator (tritagonista) e aumentou o número de coreutas de doze para quinze. Com o passar do tempo, a tragédia adquiriu técnicas mais sofisticadas. Por exemplo, Eurípedes inventou o *deus-ex-machina*, mecanismo que permitia fazer descer do alto um deus que entrava em cena para resolver impasses da trama. Mesmo assim, o teatro trágico grego permaneceu com uma estrutura relativamente simples em termos de encenação, embora os textos dramáticos exibissem extrema profundidade e complexidade enquanto artefatos literários.

Os textos das tragédias gregas que hoje conhecemos pertencem todos ao século V a.C. Nesse período, no contexto da vida pública ateniense, o teatro ocupava posição privilegiada dentre as formas de representação artística, as encenações das tragédias e das comédias ocorrendo durante os festivais religiosos em homenagem a Dioniso, eventos que reuniam

públicos compostos por milhares de pessoas. Não apenas esse caráter popular do teatro grego, mas também a qualidade dos textos, escritos em linguagem elevada e dramatizando em cena as tramas trágicas ocorridas a heróis míticos, seres grandiosos experimentando desgraças terríveis, comoventes, tudo isso emprestava ao teatro grego uma enorme importância. Podemos afirmar com segurança que os gregos não apenas criaram a grande arte trágica, mas, realizaram grandes feitos no campo das tragédias.

Uma das características que muito distanciam as tragédias gregas da dramaturgia moderna diz respeito ao coro. O coro na antiguidade grega não era apenas um apêndice das tragédias, ele constituía uma parte muito importante para o encadeamento das ações, suas canções líricas entrelaçando-se aos diálogos para introduzir na peça informações, comentários avaliativos, reflexões sobre os personagens e suas ações. Por tudo isso o coro era parte fundamental das tragédias. Sobre isso, Luna informa-nos:

É certo que há peças que dão mais peso aos diálogos dramáticos do que ao coro. O fato de ser essa tendência mais facilmente observável em Eurípedes, o mais jovem dos três tragediógrafos, portanto, aquele cuja produção é, em conjunto, a mais tardia, parece ter sido outro fator de favorecimento dessas convicções em relação ao coro como um apêndice que o tempo teria pouco a pouco extirpado da tragédia, num processo cronologicamente evolutivo, sem contradições.<sup>3</sup>

Apesar de considerar que Eurípedes e outros poetas não utilizam o coro como agente dramático, para Aristóteles isso seria uma falha nas composições desses tragediógrafos. Na verdade, Aristóteles recomenda a utilização plena desse recurso dramático na construção de uma tragédia ideal. Luna lamenta que todas as tragédias produzidas depois de Eurípedes se tenham perdido, o que nos impede de tecer reflexões mais conclusivas sobre o processo de

---

<sup>3</sup> LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa; Idéia, 2005, p. 101.

construção dramática em obras mais tardias. É importante salientar que, mesmo nas tragédias em que os coros aparentem ter um papel meio reduzido no que se refere ao literário, no desenvolvimento da ação, por não interferir efetivamente no diálogo dramático, teatralmente esse coro está sempre presente no palco, “ *mascarado e trajado como manda o figurino, pronto a cantar e a bailar...*”<sup>4</sup>. É ainda Luna que nos informa:

Assim, se como diz Aristóteles, a tragédia é essencialmente “*ação*”, mesmo que o coro não tenha sido bem aproveitado em sua interação dialógica com os atores, sua presença no palco pode ter outras implicações valiosas para o desenvolvimento dessa ação, que precisa ser compreendida em termos mais abrangentes. Nesse caso, a perspectiva teatral parece mesmo importante, já que nos obriga a considerar a presença efetiva do coro na *orchêstra*, ainda quando a dramaticidade dos diálogos faça parecer supérfluas suas intervenções líricas. Isso mostra o quanto as considerações sobre a dimensão cênica da ação podem favorecer soluções menos reducionistas, mais coerentes com a reconhecida habilidade dos tragediógrafos e com a complexa tessitura das tragédias<sup>5</sup>.

Para muitos estudiosos, o coro é uma representação do público, da cidade, dos homens ou das mulheres. Também é considerado como representando a visão de mundo do século V a.C. Outros consideram o coro como um grupo de porta-vozes da tradição, ou ainda como uma estratégia para amplificar as emoções evocadas pela trama, ou para espalhar temor e piedade à platéia. O coro teria ainda, como mencionado anteriormente, a função de trazer para o palco informações importantes para o desenvolvimento da trama. Sobretudo porque as mais aclamadas tragédias se iniciam “*in medias res*”, havendo necessidade de esclarecimento de acontecimentos anteriores fundamentais à compreensão da ação pela platéia.

---

<sup>4</sup> LUNA, Sandra. op. cit, p. 102.

<sup>5</sup> LUNA, Sandra. op. cit, p. 103.

Outra característica peculiar às grandes tragédias da antiguidade e ausentes no teatro da modernidade são as máscaras<sup>6</sup>. Elas eram emblemas do teatro trágico dos gregos, seu uso era essencial tanto para os atores quanto para os membros dos coros. As máscaras também eram usadas pelos atores das comédias e das sátiras. Aristóteles nem menciona o uso das máscaras, mas, talvez por ser um uso tão inerente ao teatro que ele achou dispensável mencionar. Não se sabe ao certo quais as razões psicológicas, culturais ou até espirituais que tenham levado os gregos a utilizar máscaras nas suas representações teatrais. Tem-se, contudo, a certeza de que isto era convenção teatral. Sobre o assunto, diz Luna:

É bom lembrar também que os membros dos coros de ditirambos não portavam máscaras, fato que rasura as hipóteses baseadas no uso de máscaras como decorrência de influências religiosas. Isso quer dizer que, em se considerando a tese aristotélica sobre a origem da tragédia a partir da arte ditirâmbica, é preciso aceitar que as máscaras foram adotadas depois do desligamento do drama em relação aos ditirambos.

A relação entre o teatro trágico e as máscaras é tema quase obrigatório em relatos sobre a tragédia grega, não apenas em estudos mais específicos, mas também nas introduções dos tradutores, em prefácios e notas aos textos gregos, sendo que, usualmente, os autores ou veiculam idéias derivadas da associação entre as máscaras e o espírito mítico-religioso da tragédia (como por exemplo, Lesky), ou invocam as máscaras como evidência da impossibilidade de atuações “realistas” nos palcos trágicos, como sugere, por exemplo, D.W. Lucas, mas também John Jones, que formulará proposições teóricas baseadas nessa “evidência”. Outros autores associam as duas vertentes para falar das máscaras trágicas<sup>7</sup>.

Em nota de rodapé, esclarece a autora:

Informações esparsas sobre o uso das máscaras nas tragédias também sugerem uma espécie de evolução, não sendo possível, entretanto, aferir a validade desses comentários. Ao que parece, Téspis lambuzava as faces dos atores com folhas de vinha ou chumbo branco, o cosmético da época, tendo depois introduzido máscaras de linho em suas peças. Outras fontes sugerem que o dramaturgo Coérido teria aperfeiçoado a máscara, Frínico teria sido responsável pela introdução de máscaras de mulheres e, assim, pela inserção de personagens femininas e Ésquilo teria feito uso de máscaras aterrorizantes e altamente coloridas<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Alguns autores modernos utilizaram máscaras em suas peças, mas esse recurso nos palcos contemporâneos é anti-convencional, artifício simbólico de expressão cênica, recurso que caracteriza o teatro expressionista, por exemplo. As máscaras serviam de caixa de ressonância, para aumentar o som da voz. p. 114.

<sup>7</sup> LUNA, Sandra. op. cit, p. 114.

<sup>8</sup> LUNA, Sandra. op. cit. p. 115.

Nota-se que os tragediógrafos mais afamados fizeram uso das máscaras em suas encenações trágicas. É evidente que não há um histórico, ou uma teoria dos gregos sobre isto (o uso convencional das máscaras), mas é possível entender, ao estudar-se as tragédias e suas representações, a importância dos coros e das máscaras no teatro grego.

Tudo isto nos leva a considerações sobre outra característica do teatro grego. A ênfase na retórica, arte apreciada por aquele povo, informa-nos que a linguagem era algo bem cultivado na vida cultural de Atenas. Pode-se dizer isto com base no poder da palavra que tinham os personagens trágicos, que eram sempre grandes oradores. A tessitura dos textos trágicos mostra o cuidado que havia na linguagem apurada e muito se comenta sobre a influência dos “*sofistas*” no poder de argumentação, naquele momento histórico em que floresceram as grandes tragédias. No século V a.C., a língua grega encontrava-se no seu apogeu literário.

A respeito da importância dada ao discurso nas tragédias gregas, diz Luna:

O fato é que, em Atenas, a “*cidade das palavras*”, para usarmos uma expressão de Goldhill, tanto os sofistas quanto os tragediógrafos irão ponderar sobre a linguagem em vários sentidos: isolando conceitos para análise, opondo *logos* e *logos*, examinando o poder da palavra, sobretudo em relação à persuasão e ao logro, aferindo a relação entre a palavra e o mundo, experimentando o controle e a manipulação entre sentido e referência, promovendo o embate entre discursos igualmente retóricos, dessa forma, minando as certezas com relação aos conceitos e aos valores que estes exprimem, enfim, denunciando ousadamente os limites, os poderes e, principalmente, os perigos da palavra<sup>9</sup>.

Embora muito cuidadosos com a linguagem, os gregos não desenvolveram uma teoria do trágico que envolvesse uma concepção de mundo. Reflexões filosóficas sobre o trágico

---

<sup>9</sup> LUNA, Sandra. op. cit. p. 123.

procedem de filósofos dos tempos modernos. Mesmo assim, foi a partir das tragédias gregas que os pensadores do trágico formularam suas idéias. No dizer de Albin Lesky:

Qualquer tentativa para determinar a essência do trágico, tem de necessariamente partir das palavras que, a 6 de junho de 1824, disse Goethe ao Chanceler Von Muller: todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação desaparece o trágico<sup>10</sup>.

As palavras de Goethe nos permitem fazer reflexões numa determinada direção que visa à tragédia grega. Podemos dizer que a verdadeira tragédia está sempre ligada a uma seqüência de acontecimentos de ações dinâmicas. Aristóteles, no capítulo VI da *Poética*, reconhece a tragédia como imitação não de pessoas, mas de ações e de vida. Ela é o resultado de um mundo que se apresenta como choque entre forças opostas, que configuram o mítico e o racional.

A questão do religioso e do mítico está intimamente ligada à história sócio-político-econômica da Grécia. Da religião vai surgir a mitologia na qual os literatos e dramaturgos gregos se inspiram para escrever. Entretanto, as tragédias dramatizam os mitos em relação aos problemas sociais e políticos do seu próprio tempo. Jean Pierre Vernant, falando sobre a tragédia grega, diz o seguinte:

---

<sup>10</sup> LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 31.

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurando sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou os tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro; ela se torna, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público. Mas, se a tragédia parece assim, mais que outro gênero qualquer, enraizada na realidade social, isso não significa que seja um reflexo dela. Não reflete essa realidade, questiona-a. Apresentando-a dilacerada, dividida contra ela própria, torna-a inteira problemática. O drama traz à cena uma antiga lenda de herói. Esse mundo lendário, para a cidade, constitui o seu passado – um passado bastante longínquo para que, entre as tradições míticas que encarna e as novas formas de pensamento jurídico e político, os contrastes se delineiem claramente, mas bastante próximo para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e a confrontação não cesse de fazer-se.<sup>11</sup>

O mundo da cidade é questionado e contestado em seus valores fundamentais; mesmo assim, não há dúvidas de que a tragédia dos gregos difere muito da arte trágica que hoje conhecemos como drama. Contudo, também é fato que entre a tragédia antiga e o drama moderno há uma relação estreita de pertença a uma mesma tradição, tradição que já em suas origens clássicas propiciou a elaboração de um estudo teórico que até hoje permanece como obra basilar para a compreensão dos fundamentos do drama trágico: a *Poética* de Aristóteles, texto no qual se pode encontrar o alicerce de toda a teorização sobre o gênero trágico.

## **2. A *Poética* aristotélica e os fundamentos do drama trágico**

É Aristóteles quem examina e define em sua *Poética*<sup>12</sup>, segundo elementos formais e contedísticos, a tragédia e a epopéia. Afirma o filósofo que a tragédia e a epopéia estão de acordo em imitarem ações de homens superiores, ressaltando que a imitação narrativa em

---

<sup>11</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *O mito e a tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva. 2005, p. 10.

<sup>12</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., Prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Departamento Editorial da INCM – Rio de Janeiro, 7ª edição, 2003.

versos deve ter uma estrutura dramática como a da tragédia e que, excetuando a melopéia e o espetáculo cênico, estratégias dramáticas como reconhecimentos, peripécias e catástrofes também são necessários para a poesia épica<sup>13</sup>. Embora seu objetivo seja classificá-los como gêneros distintos, Aristóteles parece ter consciência de que tragédia e epopéia se interrelacionam e coincidem no objeto de imitação, em diversos recursos de estilos e elementos estruturais. Diferem quanto à representação do tempo e do espaço. Enquanto a tragédia, para Aristóteles, deveria ser representada em uma só revolução do sol, evitando cenas que se passassem em múltiplos lugares, a epopéia podia representar ações que decorrem em muitos anos e em vários lugares, a exemplo da *Odisséia* de Homero, o mito que abrange vinte anos e o herói tem paradas em vários lugares. Quanto à comédia, diverge da tragédia porque esta imita homens de índole elevada e aquela, homens de baixa índole.

Diferentemente da epopéia, a tragédia grega é composta de ações concentradas, interrompidas apenas pela intervenção do coro. Há diferenças significativas entre epopéia e tragédia: enquanto na epopéia as ações do homem o leva ao encontro do destino, na tragédia as ações do homem leva-o de encontro a ele. O erro do herói é fundamental como parte da ação que desencadeia a sorte trágica.

Segundo Aristóteles, a tragédia se define nos seguintes termos:

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o temor e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> ARISTÓTELES. Op. cit, p. 104 e 105.

<sup>14</sup> ARISTÓTELES. Op. cit, capítulo VI p. 110.

Essa definição prende-se aos limites aristotélicos do drama sério, de sua representação, e inclui o trágico como algo que desencadeia o temor e a piedade nos leitores ou espectadores da cena.

No capítulo VII, Aristóteles, ao dizer que a ação é a parte mais importante da tragédia, afirma que esta é uma imitação de uma ação que é completa, constituindo um todo, de certa magnitude, tendo, portanto, princípio, meio e fim.

Aristóteles já era bem explícito à propósito da “unidade da ação”. No capítulo VIII da *Poética*, ele diz o seguinte:

Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como crêem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as acções que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma acção una. Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objecto uno, assim também o mito, porque é imitação de acções, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo.<sup>15</sup>

Os capítulos VII e VIII da *Poética* de Aristóteles tratam ainda da ação. Fica claro que, para ele, a unidade de ação não se define só pela unicidade, mas pela coerência orgânica, o que importa é a unidade estrutural das partes, devendo o poeta empregar apenas o que é essencial. Diz Aristóteles no cap. IX da *Poética* que, dos mitos e ações simples, os episódicos são os piores. O “*episódico*” seria a ação na qual a relação entre um e outro episódio não é necessária nem causalmente articulada.

---

<sup>15</sup> ARISTÓTELES. Op. cit, capítulo VIII p. 114 e 115.

Eudoro de Sousa, comentando a segunda parte do capítulo VIII da *Poética*, faz oposição entre o acontecido e o disperso no tempo (história) e o acontecível, ligado por conexão causal (poesia). “*Acontecido*” e “*acontecível*” são ambos verossímeis, mas é necessário apenas que na poesia os acontecimentos reais ou imaginados sejam ligados por conexão causal.

Aristóteles insiste no mais importante: o efeito da tragédia deve resultar, unicamente, da composição dos fatos, da intriga, da ínfima conexão das ações. É dessa cuidadosa construção da trama que deve surgir a catástrofe e, conseqüentemente, o efeito trágico, a *katharsis*.

A *katharsis* está estritamente relacionada com a *mimesis* e atua nos espectadores ou leitores, provocando temor e compaixão, causando a purificação de tais paixões. O termo *katharsis* é um termo técnico usado pela medicina do tempo de Aristóteles, significando purgação. Também era empregada na linguagem religiosa como sinônimo de expiação ou purificação. Diz Roger Samuel que analogicamente se usa também em sentido psíquico, como processo pelo qual se purgam as paixões ou tensões da alma. Essa será uma acepção mais próxima do entendimento da *katharsis* no mundo moderno. Argumenta:

A *katharsis*, na concepção de Aristóteles, não pode ser conceituada apenas pela visão do leitor, pois ela faz parte da natureza do fenômeno literário, estando intimamente ligada à *mimesis* na manifestação da **Poiesis**. Quando a **mimesis** está completamente desabrochada há a *katharsis*, ela é a experiência, operada pela arte, de totalidade, tanto no sentido subjetivo como no objetivo: O grau mais acabado de libertação promovida pela criação artística -, onde a **mimesis** instaura o valor que constitui um apelo de todos os homens, - Aristóteles chama de *katharsis* <sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> SAMUEL, Rogel. *Manual de Teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 60 e 61.

A tragédia como modalidade do drama tematiza tensionalmente uma situação limite, daí podendo decorrer mais nitidamente a *katharsis*. Para alguns autores, toda arte opera a *katharsis*, pois ela enche o homem de um prazer (paz) tal que pode ser chamado de plenitude. Mas é em relação à tragédia que o conceito se esboça como “efeito trágico”.

Centralizada no espectador, pode-se classificar de duas maneiras a *katharsis* pela ação da tragédia. Ele se sentiria “purificado, aliviado”, ao se colocar nas experiências dolorosas por que passa a herói ou, ao contrário, a visualização dos tormentos alheios proporcionaria aos espectadores a “purificação e alívio” dos próprios temores.

Alfredo Leme Carvalho<sup>17</sup>, considerando o desejo de alguns autores de expandir as emoções catárticas, diz-nos que Aristóteles fala apenas da catarse “dessas emoções”, entendendo então, claramente, que se trata apenas das emoções de “temor” e “piedade”.

Luna conclui que, para Aristóteles, é positivo o efeito da arte trágica sobre os homens e isso apontaria para uma reação do filósofo à concepção platônica sobre a poesia imitativa.

Diz a autora:

Enquanto Platão encorajava os homens a sufocar suas paixões exercitando a abstinência e por isso mesmo desmerecia a arte, por reconhecer nesta um meio de incitar as paixões, Aristóteles sugere com a catarse que a arte tem realmente o poder de reproduzir nos homens estados emocionais, sendo que esse processo de reprodução de estados emocionais através da arte trágica opera no sentido de “educar” essas emoções.<sup>18</sup>

Como o efeito da *katharsis* se dá no espectador, o público, pensa-se em compreendê-la por esse referente. Mas para que a *katharsis* produza o efeito necessário, deve fazer parte do

<sup>17</sup> CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto S.P. Ed. Rio Pretense –1998 p. 166.

<sup>18</sup> LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica – O legado grego*. João Pessoa; Idéia, 2005, p. 215.

fenômeno literário e como tal deve ser pensada, em relação à própria construção da ação dramática.

Aristóteles distingue as ações entre simples e complexas. A ação simples de uma obra é linear, não há o que poderíamos chamar de mudança de fortuna.

Diz Aristóteles no capítulo X:

Dos mitos, uns são simples, outros complexos, porque tal distinção existe, por natureza, entre as ações que eles imitam.

Chamo ação “simples” aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efectua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento; ação “complexa” denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente.

É, porém, necessário que a peripécia e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilmente. Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra<sup>19</sup>.

O próprio Aristóteles explica a diferença entre ação simples e ação complexa, pois ele dá o conceito de peripécia (*peripetéia*) e reconhecimento, ou agnição (*anagnorisis*), elementos da ação complexa. A *peripetéia* corresponde a um tratamento dramático da inversão da situação, uma estratégia para surpreender a audiência e amplificar o efeito trágico. O reconhecimento é uma espécie de iluminação, ocorrendo quando o herói reconhece a verdadeira natureza do antagonista, da situação geral, ou dele mesmo (caso de Édipo).

Aristóteles cita a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, como exemplo da mais bela de todas as formas de reconhecimento, porque se dá juntamente com a peripécia e isto suscita temor e piedade, provando que a tragédia é imitação de ações que despertam tais sentimentos como resultantes de suas ações.

---

<sup>19</sup> ARISTÓTELES, Op. cit. Cap. X p. 117.

Aristóteles considera a ação mais importante que os caracteres, pois é daquela que depende a felicidade ou infelicidade das personagens. Entende-se, portanto, que as tragédias devem imitar ações que suscitem emoções como a piedade e temor, de preferência complexas, incluindo a *peripécia* e a *anagnorisis*. Contudo, se nisto estiverem envolvidos homens muito bons, que passem da boa fortuna para a desgraça, tal acontecimento causaria repulsa; também o inverso não deve acontecer: homens muito maus que passem da má fortuna para a felicidade. Para Aristóteles, a situação mais adequada é a de um homem razoavelmente bom, que cai na desgraça não por depravação moral, mas por um erro involuntário – *hamartia*.

Ao longo dos séculos, diz Luna<sup>20</sup>, muitas foram as discussões e comentários sobre a *hamartia*. Perguntou-se muito se o erro trágico, tal como sugerido por Aristóteles na *Poética*, poderia ser interpretado como erro intelectual ou como falta moral. Após minuciosa pesquisa sobre a semântica da palavra *hamartia* no contexto grego e, depois de considerar outros escritos de Aristóteles, a autora conclui que, em uma tragédia “perfeita”, “a catástrofe virá, não como consequência de uma deficiência moral, que se apresente como traço do caráter do agente do erro, mas por um erro involuntário”.

Eudoro de Sousa, em seus comentários do capítulo XIII, da *Poética*, esclarece que a mutação da fortuna tem que ser consequência de algum “erro”; afirma também que a verdadeira natureza da *hamartia* não diz do caráter do herói trágico, mas é antes uma parte estrutural do mito complexo e o correlato da *anagnorisis*, e é provavelmente por que ela pode residir fora da própria ação dramática que Aristóteles não a menciona juntamente com a

---

<sup>20</sup> LUNA, Sandra. Op. cit, p. 277.

peripécia, o reconhecimento e a catástrofe, como o caso de Édipo, em que o “erro” acontecera anos antes. Como causa da ação trágica, é a *hamartia* que fornece a plausível razão para a reversa fortuna do herói<sup>21</sup>.

É bom observar que há tragédias gregas cujas catástrofes se originam de erros voluntários, cometidos por personagens que sabem bem o que estão fazendo, a exemplo da Medéia de Eurípedes, que mata os próprios filhos conscientemente, levada pelo ciúme.

No capítulo XV da *Poética*, Aristóteles trata de caracteres. Neste capítulo e também no XVIII, observa-se como o caráter influi nas idéias mais pertinentes à teoria da ação, o que não surpreende, porque, segundo Aristóteles, as personagens assumem caracteres para efetuar ações e não o inverso, ou seja, o caráter é como que a fonte da qual decorre a ação.

São enumeradas por Aristóteles as quatro qualidades do caráter: bondade, conveniência, semelhança e coerência.

Essas quatro qualidades dizem respeito aos caracteres. O primeiro e mais importante é que devem ser bons. Há caráter, quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma tendência, se esta for boa, é bom o caráter. Esta bondade é possível em toda a categoria de pessoas. Segundo Aristóteles, “há a bondade de mulher, mas seu caráter é inferior ao do homem; e o do escravo é insignificante”<sup>22</sup>.

A segunda qualidade do caráter é a conveniência: para Aristóteles, há um caráter de virilidade, mas “*não convém à mulher ser viril ou terrível*”; esta deve ser qualidade de

---

<sup>21</sup> SOUSA, Eudoro de. Op. cit, p. 173 e 174.

<sup>22</sup> ARISTÓTELES, *Poética*. Op. cit, p. 177.

personagens homens, embora se tenha exemplos de mulheres fortes, como *Antígona*, *Electra* e outras.

A terceira qualidade do caráter é a semelhança; é bem distinta da bondade e da conveniência, tal como foram explicados. A semelhança, segundo Luna, poderia ser compreendida como verossimilhança, ou seja, mesmo quando os personagens representassem mitos ancestrais, suas caracterizações deveriam ser verossímeis.

A quarta qualidade do caráter é a coerência; mesmo que a personagem a representar não seja coerente nas suas ações, porém, é necessário que, no drama, ela seja incoerente, coerentemente.

Todo o tratado de Aristóteles nos lembra que as regras de verossimilhança e necessidade têm de governar, tanto a ação mítica, como os atos e as palavras das personagens – o que aliás, são dois aspectos da mesma ação dramática.

Aristóteles, no capítulo XXIII, volta a comparar a epopéia com a tragédia, chega a dizer que Homero está maravilhosamente acima de todos os outros poetas, mas acaba por considerar a tragédia um gênero superior à epopéia, estabelecendo diferenças entre ambos, tanto quanto aos episódios, como quanto à extensão.

Diz ainda Aristóteles que a tragédia não pode apresentar muitas partes das ações ao mesmo tempo, mas só aquela que na ação se apresenta entre atores; mas a epopéia, por ser narrativa, pode narrar várias ações simultâneas. Contudo, no final da *Poética*, no capítulo

XXVI, Aristóteles afirma que a tragédia supera a epopéia e explica resumidamente a argumentação sobre a superioridade da tragédia.

Talvez seja a superioridade da tragédia o que a fez atravessar os séculos e milênios, sendo um gênero preferido por muitos escritores. Mesmo que a tragédia tenha se transformado em drama na modernidade, muitas de suas características se conservam até a atualidade.

### **3. A Permanência do Trágico nas Transformações do Gênero Dramático**

Pretendemos investigar e comentar, a partir de autores de destaque no assunto, as transformações que ocorreram no gênero dramático e que modificaram a estruturação da tragédia, mas sem abandonar a busca de um efeito trágico. Essas transformações, ocorridas ao longo dos séculos, mas radicalmente alteradas com o advento do Romantismo, produziram um subgênero que hoje chamamos de drama moderno ou drama social, em nosso entender, um herdeiro legítimo da tragédia enquanto dramatização do trágico.

Alguns marcos do percurso histórico do drama devem ser lembrados, para que possamos entender sua evolução como processo e atribuir sentido às ocorrências salientadas.

Segundo Peter Szondi<sup>23</sup>, o drama moderno surge no Renascimento e se constrói partindo unicamente da produção das relações subjetivas. O diálogo torna-se o meio

---

<sup>23</sup> SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo; Cosac & Naify. 2001.

lingüístico por excelência no Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, o monólogo é esporádico.

Em volta dessas interrelações, diz Szondi, acomodam-se temáticas importantes e o drama se apresenta, em linhas gerais, sobretudo o drama elizabetano, sob três modalidades: a comédia, a tragédia e a peça histórica de Shakespeare.

A professora Sandra Luna<sup>24</sup>, em ponto de vista não muito diferente de Szondi, considera a modernidade dramática o período que se inicia com o Renascimento e enfatiza como características fundamentais a esse drama moderno, o culto à razão, ao livre arbítrio, ao sujeito e a sua consciência, noções básicas da moderna teorização sobre a tragédia, que assume assim fortes traços distintivos em relação à tragédia grega. É o que nos diz, em semelhantes palavras, Rosenfeld:

A transcendência cede terreno à imanência, o outro mundo a este, **o céu à terra**. A perspectiva coloca a consciência humana – e não a divindade – no centro, ela projeta tudo a partir deste foco central<sup>25</sup>.

Nesse novo momento histórico, conceitos como herói trágico, ação trágica, erro trágico e justiça poética são pensados sem se perder de vista a posição do sujeito racional diante das forças que se fazem trágicas. Porém, não dá para desprezar o peso da tradição medieval e latina no mundo trágico da modernidade. É fácil verificar em peças de Shakespeare e de muitos outros dramaturgos modernos, influências da obra de Sêneca e da tradição religiosa da Idade Média.

---

<sup>24</sup> LUNA, Sandra. *A tragédia no Teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa; Idéia, 2008 – p. 129.

<sup>25</sup> ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000 p. 55.

Shakespeare (1564-1616) combina o conflito trágico de suas tramas com destacadas rupturas em relação ao modelo aristotélico: misturas de situações trágicas e cômicas, liberdade no manejo do espaço e do tempo, alternâncias entre prosa e verso, enredo centrado no caráter do herói, introdução de personagens de baixa condição social e fatos episódicos que, contudo, não comprometem a unidade de ação. A cena dos coveiros no ato V de *Hamlet* é uma revelação do novo tratamento dado por Shakespeare à tragédia: diversidade de espaço, comicidade, ironia e personagens baixos<sup>26</sup>. Ainda vale lembrar a importante função dos solilóquios e dos apartes nesta e em outras tragédias do dramaturgo inglês.

Ainda que guarde uma consciência cristã, o drama elisabetano é inteiramente secular e Shakespeare, conforme observa Raymond Williams, não é herdeiro dos gregos, mas o exemplo maior de um novo tipo de tragédia (na relação entre a trajetória do herói e a ordem pública há uma diferença substancial em relação à tragédia grega, na medida que na tragédia Shakespeariana já interagem de forma intrincada o caráter, a falha trágica e a ação em curso). O crítico da Nova Esquerda inglesa identifica, no entanto, na tragédia renascentista, um ponto de contato com o modelo grego:

---

<sup>26</sup> SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo, SP; Ed. Martin Claret. 2002.

A mais importante permanência para a subsequente história do drama foi a de uma ordem pública no centro da qual acontece, não obstante, a tragédia pessoal. O herói é ainda, usualmente, o homem de posição, o príncipe. Uma ordem pode nascer ou cair com ele, ser afirmada ou rompida por meio dele, mesmo quando aquilo que o impulsiona é uma energia pessoal<sup>27</sup>.

O valor e a funcionalidade das transgressões formais mencionadas fizeram com que a tragédia shakspeariana fosse valorizada por Lessing no século XVIII e se transformasse na grande referência para românticos como Victor Hugo e Alexandre Dumas (pai). Mas nem tudo na obra de Shakespeare é ruptura. Ao se apropriar da tradição latina e ao centralizar a ordem pública no drama, o autor de *Rei Lear* não abriu mão do estilo elevado, de personagens nobres e de finais catastróficos, o que o mantém no rol dos que perpetuaram a tragédia clássica.

Luna esclarece-nos que, no século XVIII, a maior contribuição à crítica e à dramaturgia provém dos escritos de Lessing<sup>28</sup>. Lessing era opositor dos preceitos neoclássicos, desejava libertar o drama de tais preceitos. A mais importante contribuição de Lessing é, ao mesmo tempo, rejeição ao neoclassicismo, uma defesa de Shakespeare e uma defesa da tragédia burguesa. Ele próprio escrevia peças de acordo com tais convenções<sup>29</sup>. Williams continua, baseado em Lessing, afirmando que o verdadeiro herdeiro de Shakespeare seria a nova tragédia nacional burguesa, um gênero que herda da tragédia o tratamento sério da ação, mas que propõe o rebaixamento dos heróis e de sua linguagem.

---

<sup>27</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002 p. 122/123.

<sup>28</sup> LUNA. Op. cit, p. 158.

<sup>29</sup> WILLIAMS. Op. cit, p. 49.

O século XVIII pode ser chamado século de transição, cheio de avanços e retrocessos em direção ao Romantismo e a esse novo drama burguês. Voltaire, revolucionário político e admirador da Antiguidade clássica, propõe a volta da poesia ao palco, como reação à vulgarização que se encaminhava pela influência do teatro popular. Mas, para Diderot, o drama deveria mostrar a verdade, o burguês no seu cotidiano, no meio da sua família, profissão e em seu espaço social.

Lessing defende um teatro nacional burguês, afirmando que a catarse poderia vir de personagens semelhantes aos espectadores, não apenas marcando o destino de reis e príncipes. Concentrava seu pensamento teórico nos aspectos mais concretos das representações dramáticas, sem fugir de todo às regras aristotélicas. Propunha uma dramaturgia onde a razão e a criação não se dissociassem. A arte aparecia como objetivo mais importante, não em relação a regras ou a convenções, mas em busca de “essências” que se revelassem efetivas.

Nesse sentido é que Lessing era seguidor de Aristóteles. Era assim que ele atacava a tragédia clássica francesa, procurando demonstrar que essa vertente do drama, por seu rigor formal, não estava de acordo com as idéias de Aristóteles, nem correspondia às novas realidades sociais. Rosenfeld apresenta o seguinte argumento de Lessing:

Sendo a catarse o objetivo último da peça (segundo Aristóteles e Lessing), o que se impõe é usar todos os recursos que a produzam, mesmo ferindo as chamadas regras. Ora, o infortúnio daqueles cujas circunstâncias se aproximam das nossas penetrará, segundo Lessing, com mais profundidade em nossa alma, sendo que “os nomes de príncipes e heróis podem dar a uma peça pompa e majestade, mas nada contribuem para a emoção” (isto é, a catarse). Para um público burguês será muito mais fácil identificar-se e sofrer com o destino de um burguês do que com as vicissitudes de um rei ou de uma princesa<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> ROSENFELD. Op. cit, p. 64.

Há quem discuta estas afirmações, visto que a tese de Lessing, de que o gênio não precisa se ater à pureza dos gêneros e a regras fixas, exerce muita influência sobre os teóricos e dramaturgos do Pré-Romantismo e Romantismo posteriores. Ainda neste caso, o grande modelo será Shakespeare.

O Pré-Romantismo opunha-se ao racionalismo dos iluministas e afirmava o idealismo de Rousseau. Defende o individualismo anárquico, exaltando os aspectos mágicos e metafísicos da obra de Shakespeare. Lembramos que Shakespeare foi mestre no apelo ao sobrenatural para intensificação do “efeito trágico”. Os fantasmas que aparecem em *Hamlet*, *Macbeth*, *Julius Caesar* e *Richard III* não agridem a verossimilhança, embora para os classicistas a aparição de fantasmas não era algo aceitável como verossímil<sup>31</sup>.

Raymond Williams<sup>32</sup> chamou este momento pré-romântico de desordem social. Desde a época da Revolução Francesa, a idéia de tragédia pode ser vista como uma resposta, de maneiras variadas, a uma cultura em mudança e movimentação conscientes. A ação da tragédia e a ação da história foram conscientemente vinculadas uma a outra.

Segundo Raymond Williams, Goethe e Schiller tinham abandonado em suas obras fundamentais a rebeldia da mocidade, por uma disciplina clássica, as peças deles são difíceis de se enquadrar no drama, na tragédia ou mesmo na comédia. Mesmo assim, nelas dominam o pensamento burguês e o homem é representado como senhor de suas vontades, característica maior do drama moderno. *Fausto* de Goethe junta a um só tempo, elementos dramáticos,

---

<sup>31</sup> LUNA. Op. cit, p. 160/161.

<sup>32</sup> WILLIAMS. Op. cit, p. 90.

épicos e líricos. Tendo se iniciado em 1770 e só concluído em 1831, reflete, segundo muitos autores, as duas fases do poeta alemão – a pré-romântica e a clássica. Envolvida por uma visão cósmica e certo mistério religioso, a ação em *Fausto* configura uma situação trágica onde triunfam a vontade do sujeito, o individualismo burguês e a busca da libertação; estas são posições típicas do pensamento iluminista e pré-romântico. *Fausto* tende para a queda ao fazer um pacto com o diabo, mas sua vinculação com ideais elevados o levam a ser arrebatado pelos anjos do senhor.

A despeito dessa época de contendas, acerca dos parâmetros de construção da dramaturgia trágica, a partir do século XVIII, ficam sedimentadas as bases para a aceitação do drama social.

É Luna que nos fornece informações para argumentarmos sobre a crise ou morte da tragédia e o nascimento do drama. Baseada nas idéias de Lessing, aponta encaminhamentos para a dramaturgia trágica do final do século XVIII. São mudanças radicais: a substituição da linguagem poética elevada por uma linguagem prosaica, em decorrência do “rebaixamento” de personagens revela que, assim como o mundo é outro, também o teatro mudou. Em vez de reis, rainhas, príncipes e nobres como heróis e heroínas da tragédia, o palco trágico opta agora por pessoas comuns, nos papéis de protagonistas, aspectos que já apontavam para o Romantismo europeu, opondo-se ao teatro neoclássico.

Os ingleses também tiveram importantes participações em obras dramáticas na modernidade, mas não foram apenas eles que tentaram a dramaturgia trágica nesse momento

de experimentação romântica. Goethe, Schiller, Vitor Hugo, Musset, Stendhal e muitos outros autores dos séculos XVIII e XIX se destacaram na direção deste sonho de revigoração do teatro, inspirados em Shakespeare como modelo para o teatro do futuro. Neste sentido, diz

Luna:

A bem da verdade, não eram apenas os versos de Shakespeare que ressoavam aos ouvidos dos poetas esperançosos por uma revigoração do teatro. Dentre as complexidades do Romantismo europeu, a condenação ao teatro Neoclássico vinha de par com a aclamação ao teatro grego. Mais uma vez se afirma a contribuição de Lessing, sem a qual o acolhimento à dramaturgia antiga teria provavelmente sido obstaculado pela interpretações que dela fizeram os cultores dos dogmas classicistas. Demonstrando de forma convincente como os ideais de Aristóteles expressos na *Poética* haviam sido mal interpretados pelos neo-clássicos, Lessing conseguiu iluminar o que considerava uma espécie de genialidade trágica, segundo ele, presente tanto nos escritos dos tragediógrafos gregos quanto nos textos shakespeareanos. Não é por acaso que a noção romântica do sublime pôde se esboçar em relação a Ésquilo e a Shakespeare<sup>33</sup>.

Observa-se com isso que o séc. XVIII foi um marco na história do drama. Diante de toda a valorização que os poetas românticos deram ao teatro trágico, este século teve uma efervescência tão grande que produziu transformações severas na dramaturgia trágica, sendo reconhecido como o tempo em que ocorreu “a morte da tragédia” e o nascimento do drama moderno.

Luna, baseada em estudos de Steiner, aponta as causas que levaram à chamada morte da tragédia. Para o autor, a tragédia sucumbiu devido ao rebaixamento temático em consequência das novas tendências surgidas no Romantismo, dentre elas, a linguagem prosaica, o uso de ações mais simples do cotidiano e o rebaixamento dos personagens que passaram a ser representantes do povo comum<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> LUNA. Op. cit, p. 189-190.

<sup>34</sup> LUNA. Op. cit, p. 190.

Na verdade, a sociedade moderna do século XIX, em cuja composição dominam novos atores – a burguesia e o proletariado – criando e vivendo uma nova dinâmica, vai aos poucos produzindo meios artísticos mais adequados a sua representação e expressão, dando continuidade e aprofundando o processo que se inicia no século XVIII. Nela, a sociedade hegemônica vive a ilusão da ascensão pelo trabalho, a crença nas suas próprias forças, enquanto, no passado, os laços consangüíneos legitimavam a posição do nobre. Nesse novo contexto, marcado por um pensamento cada vez mais secular e relativista, a tragédia tradicional não poderia ter o mesmo acolhimento de outrora. Há de ser considerado um outro fator de ordem social: o novo público de teatro, diferentemente da nobreza letrada, desprovido de cultura literária e desejoso de consumir tramas *patéticas* com finais felizes, condiciona, pelo menos em parte, a produção teatral do período.

Saem de cena o mundo mítico e a linguagem elevada e solene. Os temas têm um caráter mais privado, tornam-se mais domésticos. A Nobreza e a divindade eram vinculadas. O herói deixa de ser símbolo e vive agora a sua catástrofe, desvinculada da religiosidade, sem que seu destino abale o da cidade. Os personagens da classe burguesa, que apareciam apenas na comédia, passam a protagonistas, nesse novo formato que já não é tragédia; é drama. O novo gênero se distingue pela busca de realismo e de verdade social.

Elementos formais como diálogo, tempo presente e caráter absoluto das peças tendem a se tornar insuficientes, com a crescente incorporação de temáticas como o passado, o

isolamento, a solidão dos personagens e a situação da classe operária. Conforme Szondi<sup>35</sup>, à medida em que esses conteúdos se precipitam como forma, o grande desafio do drama tradicional é servir-lhes de modelo, é abranger novas realidades, o que começa a ocorrer a partir do Romantismo e se impõe por volta de 1880.

Porém, uma ação não deixa de ser trágica por incorporar novas temáticas, ter seu enunciado em prosa, abandonar o gesto grandioso ou ser protagonizada por burgueses ou operários, sobretudo quando se pode manter a excelência e a dignidade de tais personagens. O drama social, assim como a tragédia, ainda gravita em torno de uma trama cujos elementos estruturais pertencem em larga medida ao universo trágico teorizado por Aristóteles, muito embora a modernidade também tenha contribuído significativamente para a teorização do drama.

#### **4. Hegel e a Moderna Teorização Sobre a Ação**

Em se tratando de drama moderno, não podemos esquecer Hegel e suas contribuições teóricas com a sua *Estética*. Sobre a arte de imitar, diz Hegel que o homem deseja com a imitação da natureza experimentar-se, a si próprio, mostrar habilidade, e regozijar-se por ter fabricado uma coisa com aparência natural. Recomenda que a imitação seja fiel, no máximo que puder, ao objeto imitado. Quando fala de tragédia, mostra que a vê como conflito de forças eternas individualizadas através de personagens em luta:

---

<sup>35</sup> SZONDI. Op. cit. p. 30 e 31.

O que se encontra assim destruído no desenlace de um conflito trágico é unicamente a particularidade unilateral que, incapaz de se submeter a esta harmonia, se inclina demasiado, até ao abismo, ao trágico da ação, ou vê-se pelo menos forçada, na medida do possível, a renunciar aos seus fins<sup>36</sup>.

Hegel também contribui com informações sobre a ação nos textos dramáticos:

Na hierarquia que adotamos, a **ação** ocupa o terceiro lugar, depois do **estado geral do mundo** e da **situação** determinada e vimos que a ação supõe a presença de circunstâncias que conduzem a colisões, com ações e reações. Presentes estas circunstâncias, é difícil prever onde deve a **ação começar**. O que à primeira vista parece um começo pode ser apenas o resultado de complicações anteriores e é possível que sejam estas que fornecem o ponto de partida, caso não sejam já, por sua vez, o resultado de colisões anteriores etc. Na casa de Agamenon, por exemplo, Ifigênia expia em Áulis as faltas e as desgraças da casa. Aqui, seria o começo constituído com a salvação de Ifigênia por Diana que a leva para Táurida; mas este acontecimento é a consequência de complicações anteriores, particularmente do sacrifício executado em Áulis provocado, por sua vez, pelo ultraje feito a Menelau, a quem Paris rapta Helena, e assim sucessivamente até ao famoso ovo de Leda. Do mesmo modo, o ponto de partida do assunto tratado na **Ifigênia em Táurida** é o assassinio de Agamenon e toda a série de dramas cujo teatro é a casa de Tântalo. O mesmo acontece com o ciclo das lendas tebanas. Só a poesia poderia cumprir com rigor a tarefa que consiste em representar a ação com todo o cortejo das circunstâncias que a precederam, e nas quais cada uma delas condiciona a que lhe sucede<sup>37</sup>.

Com estes argumentos de Hegel, podemos lembrar que já para Aristóteles o texto dramático deveria iniciar “*in medias res*”; Hegel chega a citar a *Ilíada de Homero*, como exemplo, que já se inicia com a cólera de Aquiles. Não dá para discordar; pois são as situações e o conflito que nos movem a excitações que podem provocar temor e piedade e desencadear a *katharsis*, objetivo da tragédia, que não desaparece nos dramas modernos, porque estes conservam o tom trágico, como é o caso do *corpus* em estudo, *O Pagador de Promessas*.

A definição hegeliana de tragédia constrói-se sobre um conflito de substância ética.

Assim sendo, é limitada a determinadas culturas e temporalidades. Afirma Hegel que, para

<sup>36</sup> HEGEL, Georg. Wilhehn Frederich. *Curso de Estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 251.

<sup>37</sup> HEGEL, G. W. Frederich. Op. cit. p. 249.

haver a verdadeira ação trágica, é indispensável o princípio de liberdade e independência individual ou pelo menos autodeterminação, a vontade de encontrar no eu a livre causa e a origem do ato pessoal<sup>38</sup>.

Discute também Hegel o *pathos* e o *caráter*; define o *pathos* como o verdadeiro centro, o verdadeiro domínio da arte. É através dele que o espectador chega ao sentimento de temor ou piedade, porque faz vibrar e ressoar uma corda que todo homem tem na sua alma. Só uma alma nobre é capaz de pôr no seu *pathos* toda a riqueza de sua interioridade, de uma emoção muito forte exacerbada e ao mesmo tempo capaz de exteriorizar até a superfície e ir às formas perfeitas.

Diz ainda Hegel que o *pathos* para ser concreto em si, como exige a arte do ideal, deve ser a representação de um espírito rico e total. E isto leva ao terceiro aspecto da ação e do caráter, o individualismo nas suas emoções, a subjetividade nos seus sentimentos.

Sobre o caráter, diz Hegel que este constitui o verdadeiro centro da representação artística. Na tragédia moderna, a questão da resolução é mais difícil, porque as personagens são mais individualizadas. A própria justiça, diz o autor, é mais abstrata, podendo até mesmo aparecer como resultado de circunstâncias externas, promovendo, dessa forma, o choque, suscitando a piedade<sup>39</sup>.

Diz ainda Hegel que cada herói de Homero representa um conjunto real de propriedades e traços de caráter. Aquiles é um herói juvenil, mas a força juvenil não exclui a

---

<sup>38</sup> HEGEL, G. W. Frederich. Op. cit, p. 267.

<sup>39</sup> HEGEL, G. W. Frederich. Op. cit, p. 270.

afirmação de outras qualidades humanas. Esses argumentos de Hegel são contribuições que influenciam as novas perspectivas do drama moderno, efetivamente construído com ênfase especial nos processos de caracterização, acentuando, sobretudo, a subjetividade e a liberdade dos personagens.

No gênero dramático, diz Hegel<sup>40</sup>, “o mundo objetivo é apresentado objetivamente (como na Épica), porém mediado pela interioridade dos sujeitos (como na Lírica)”. Diz ainda que “historicamente o surgir do drama pressuporia tanto a objetividade da Épica como a subjetividade da Lírica, visto que a Dramática, unindo as duas não se satisfaz com nenhuma das esferas separadas”.

Com o drama moderno, as máscaras e o acompanhamento do coro desaparecem para dar lugar aos jogos fisionômicos, aos mais variados gestos e modulações da voz. Isso apontaria para o forte investimento do drama moderno nos processos de caracterização.

Ainda é o próprio Hegel quem diz que a individualização dramática deve ser tão poética, viva e cheia de interesse, que faça o espectador esquecer tudo o que está fora do drama, a realidade lá fora. Uma individualização superficial também não satisfaz, nem agrada ao espectador. O indivíduo dramático deve ser intensamente vivo, completo, com mentalidade e caráter que se harmonizem com a ação e os fins desta, que é convencer o público ou o leitor daquilo que representa com um caráter vivo, verossímil.

Contudo, diz Hegel, o efeito dramático vem da ação e não da exposição dos caracteres em si mesmo, não depende dos fins determinados, nem de sua realização. Neste ponto Hegel

---

<sup>40</sup> HEGEL, G. W. Frederich. Op. cit, p. 267.

cita Aristóteles, quando ele diz que a ação dramática tem duas fontes, a reflexão e o caráter, mas o principal e o fim é que os indivíduos não atuem para representar caracteres, mas que estejam envolvidos na ação e se manifestem de acordo com ela.

Diz Hegel sobre o drama:

O drama, não pode, porém limitar-se aos simples meios de que a poesia dispõe. Em vez de relatar acontecimentos e empreendimentos do passado, a exemplo da poesia épica, ou de exprimir, tal como o faz a poesia lírica, o mundo subjectivo, o drama propõe-se figurar uma acção presente e real, pelo que há de usar de todos os meios adequados para tal. A acção presente emana, certamente, de uma fonte interior e deixa-se perfeitamente exprimir mediante palavras; mas, por outro lado, a acção está orientada para o exterior e exige a participação total do homem, com os seus movimentos corporais, as expressões fisiognómicas dos sentimentos, com a maneira como, enquanto homem, afecta os outros homens e as reacções que provoca. O indivíduo assim representado nas suas relações com a realidade exterior, necessita de uma ambiência também exterior, de um lugar determinado em que possa evoluir e actuar<sup>41</sup>.

Para Hegel, a ação dramática é necessariamente conflituosa. Em suas próprias palavras:

A poesia dramática nasceu da nossa necessidade de ver os atos e as situações da vida humana representados por personagens que relatem os fatos e expressem os intentos mediante breves ou longos discursos. A ação dramática não se limita, porém, à calma e simples progressão para um fim determinado; pelo contrário, decorre essencialmente num meio repleto de conflitos e de oposições, porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem. Por sua vez, estes conflitos e oposições dão origem a ações e reacções que, num determinado momento, produzem o necessário apaziguamento. O que vemos, assim, diretamente, são fins individualizados sob a forma de caracteres vivos e de situações ricas em conflitos, caracteres e situações que se entrecruzam e determinam reciprocamente, procurando cada caráter e cada situação afirmar-se e ocupar o primeiro lugar, em detrimento dos outros, até que se processe o apaziguamento final<sup>42</sup>.

Vê-se então que a colisão ou conflito deve causar modificação no estado de harmonia, que depois deve voltar ao estado harmônico. O desenlace de um conflito trágico é exatamente

<sup>41</sup> HEGEL. G. W. Frederich. Op. cit, p. 413.

<sup>42</sup> HEGEL. *Estética: Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1964. p. 375 – 376.

a particularidade unilateral que acaba por sucumbir ao abismo, ao trágico da ação, por ser incapaz de se submeter à harmonia.

Para mostrar melhor a notável diferença que, sob este aspecto, separa a tragédia moderna da antiga, diz Hegel<sup>43</sup>, basta indicar o *Hamlet* de Shakespeare, o qual se baseia num conflito semelhante ao de Sófocles em *Electra*. Em *Hamlet*, trata-se do assassinio de um rei e pai, e do casamento da mãe com o assassino. Porém, aquilo que entre os poetas gregos obtém uma justificação moral, é apresentado em Shakespeare sob a aparência de um crime hediondo, do qual a mãe de Hamlet está inocente, de forma que o filho, para se vingar, basta se voltar apenas para o rei que matou o próprio irmão, Hamlet, o pai. O conflito não acontece em torno do fato de o filho, para realizar uma vingança moral, transgredir outro princípio moral, mas ao redor do caráter pessoal de Hamlet. Diz ainda Hegel:

O carácter trágico dos conflitos e do desenlace só está indicado nos casos em que se trata de fazer prevalecer uma concepção mais elevada. Na ausência de tal necessidade, nada justifica a dor e a desgraça. É o tema que está na base do drama, esse gênero intermediário entre a tragédia e a comédia e que mais acima caracterizei já de modo geral. Porém, entre nós, o drama procura comover mediante temas hauridos quer na vida burguesa e familiar.<sup>44</sup>

Assim, nota-se que os dramas atuais, mesmo tendo dentro de si acontecimentos trágicos, são muito diferentes das tragédias da antiguidade grega e mesmo do tempo de Shakespeare.

Porém, temos desenlace trágico em algumas de nossas peças, como consequência de circunstâncias adversas e de acidentes exteriores, situações e acidentes que poderiam ter sido

---

<sup>43</sup> HEGEL, G. W. Frederich. Op. cit, p. 484 e 496.

<sup>44</sup> HEGEL, G. W. Frederich. Op. cit, p. 484 e 496.

diferentes e que poderiam ter tido como conseqüência um desfecho feliz. A impressão que se tem é que a individualidade moderna, pela particularidade do caráter, das circunstâncias e do encadeamento das ações, cai na instabilidade das coisas terrestres e é nesse sentido que os personagens heróicos têm de conformar-se à sorte que lhes cabe.

O que se conclui é que, em nossos dias, o trágico que aparece em nossos dramas representa-se de maneira bem diferente das tragédias antigas, mas conserva ainda fortes marcas de tragicidade, ou seja, embora as razões do drama sejam outras, elas ainda inspiram temor e piedade, como é o caso de *O Pagador de Promessas* de Dias Gomes, *Gota D'água* de Chico Buarque e muitas outras. O fato é que muitas destas peças modernas conservam no seu desenrolar aspectos trágicos, às vezes com semelhanças com as tragédias antigas, sobretudo no que diz respeito à construção estrutural da ação, ajustando-se ao antigo modelo aristotélico, mesmo quando em relação a sua temática esse drama moderno se volta para questões sociais.

## II- O teatro de Dias Gomes e a Crítica Social

### 1. Dias Gomes: bio/grafia

Dias Gomes – Alfredo de Freitas Dias Gomes, foi contista, romancista e teatrólogo. Uma das principais peças teatrais do autor foi *O Pagador de Promessas*, a qual foi encenada pela primeira vez a 29 de julho de 1960 no TBC – Teatro Brasileiro de Comédia – em São Paulo, momento em que Dias Gomes ainda era quase desconhecido. Dirigida por Flávio Rangel, marcou o início da segunda fase do teatro de Dias Gomes e sua consagração como um dos mais destacados dramaturgos contemporâneos do Brasil. Dizemos segunda fase porque a primeira estreou em 1942, com a comédia *Pé-de-Cabra*, encenada no Rio de Janeiro e depois em São Paulo por Procópio Ferreira, que com ele excursionou por todo o país. Em seguida, escreveu as peças *O homem que não era seu* e *João Cambão*. Em 1943, a sua peça *Amanhã será outro dia* foi encenada pela Comédia Brasileira. Neste mesmo ano, assinou contrato de exclusividade com Procópio Ferreira para a montagem de várias peças subseqüentes. Antes de 1960, as peças de Dias Gomes tinham um caráter mais cômico, mesmo que já explorasse as questões sociais, conservando-as na terceira fase que foi a partir de 1978, quando voltou a escrever para o teatro depois de longo afastamento, dedicando-se apenas às encenações das suas peças já existentes.

Dias Gomes era baiano, nascido no bairro da Canela em Salvador, a 19 de outubro de 1922 e falecido em 1999 no Rio de Janeiro, na rua do Bom Gosto, nome que depois foi

mudado para rua João das Botas. Aos onze anos estudou numa escola que funcionava num sobrado onde morou Castro Alves. Em 1935, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde o irmão mais velho ia servir o exército como oficial-médico. Não foi um estudante brilhante; iniciou Engenharia, não terminou. Cursou Direito até o terceiro ano, quando abandonou o curso. Só conseguiu se encontrar, dizem os estudiosos, quando começou a escrever peças de teatro, desenvolvendo a aptidão que desde a infância lhe acenava como sua verdadeira vocação.

Em 1944, Dias Gomes ingressou no rádio, onde fez de tudo um pouco: foi redator, narrador, ensaiador, diretor artístico e ator; continuava ligado ao ofício de escrever, que conhecia tão bem. Adaptou centenas de peças, romances, contos e novelas da literatura universal para diversos programas em sucessivas emissoras paulistanas.

Iniciou seu trabalho de radialista na Rádio Panamericana, recém-fundada por Oduvaldo Viana (pai). De 1945 a 1947, trabalhou nas Emissoras Associadas. Em 1948, na rádio América. Em 1949, na Rádio Bandeirantes. Entre os vários programas que criou e desenvolveu na rádio Paulista, destacam-se os grandes teatros, cujos nomes variavam de acordo com a emissora – Grande Teatro Panamericano, Grande Teatro Bandeirantes, etc.

A permanência em São Paulo durou até 1950, quando se casou com Janete Emmer, colega de rádio e escritora, que depois ficou conhecida como Janete Clair, telenovelistas de sucesso. Dessa união nasceriam: Guilherme, Denise e Alfredo.

De volta ao Rio, trabalhou ainda algum tempo nas emissoras associadas de lá e transferiu-se em 1952 para a Rádio Clube do Brasil.

Em 1953, complicou-se um pouco a sua vida. Ele viajou para Moscou, participando de uma delegação brasileira nas comemorações do Dia do trabalho soviético. O fato foi um escândalo: além de ser demitido da Rádio Clube do Brasil, houve também uma ferrenha perseguição ao autor por parte de Carlos Lacerda. Sem emprego e com o nome na lista negra, como comunista, Dias Gomes teve que driblar a situação, por nove meses; para sobreviver, escrevia programas para a TV Tupi, usando os nomes de três amigos que assinavam para ele e negociavam seus textos. Em 1954, saiu da lista negra, sendo contratado pela Standard Propaganda. Três anos depois, ingressou na Rádio Nacional, onde permaneceu até 1964, comandando o programa *Todos cantam sua Terra*.

A personagem Branca Dias, de *O Santo Inquérito*, foi descoberta por Dias Gomes graças a esse programa de pesquisa folclórica. Em 1960, estreou *O Pagador de Promessas*, que foi um sucesso; é sua peça mais encenada até o momento.

Em primeiro de abril de 1964, com o golpe militar, começou um período de novas perseguições a Dias Gomes. A Rádio Nacional foi ocupada e a demissão dele aconteceu pelo Ato Institucional número 1. Censurado, dedica-se ao teatro, continuando o que chamava de “a segunda fase” da sua criação, iniciada com o *Pagador de Promessas* e continuada com a *Invasão*, *a Revolução dos Beatos*, *o Bem-Amado*, *O Santo Inquérito*, e outras peças que enfocam muito as questões sociais.

Em 1969, pressionado pela censura, que havia barrado vários textos seus, e sentindo a dificuldade de continuar sua obra teatral, usou de estratégia e levou à TV as suas

preocupações políticas e sociais, escrevendo uma série de telenovelas que, a partir daí, foram valorizadas tanto pelo aspecto artístico como pela linguagem própria. *O Bem-Amado*, *Roque Santeiro* (proibido pela censura), *Saramandaia* e *Sinal de Alerta* compõem o ciclo que repete na TV a tentativa de mostrar um vasto painel de nossa realidade, levando ao espectador a consciência da necessidade de transformá-la.

A partir de 1978, após novo período de afastamento, durante o qual se preocupou apenas com reencenações de suas peças em todo o mundo, Dias Gomes voltou a escrever para o teatro:

As *Primícias* foi publicada em livro e *O Rei de Ramos* foi encenada com enorme sucesso. Segundo Anatol Rosenfeld, autor de um dos mais inteligentes estudos sobre a sua obra, esta “no seu todo, se apresenta repleta de esplêndidas invenções, povoada de uma humanidade exemplar na glória e na miséria. Distinguem-na a imaginação rica, a variedade de caracteres vivos, a extraordinária latitude da 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*. Aberta ao sublime, sensível à grandeza trágica, a obra 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. (...) Por isso a obra é amável e respira futuro”.<sup>45</sup>

Dias Gomes foi muito premiado, mas foi também o mais censurado: suas peças foram proibidas muitas vezes no dia da estréia, como no caso de *O Berço do Herói*, em 1965. O próprio Dias Gomes comentou: “Entendi logo que o sistema não me permitia encenar outras peças, principalmente após o Ato Institucional número 5, de 1968”.<sup>46</sup> Por causa disso, aceitou o convite e o desafio de escrever para a televisão, em 1969.

Durante dez anos escreveu para a televisão, sempre fiel aos seus temas no teatro. Muitos de seus personagens de telenovelas nasceram a partir de suas peças teatrais, como o

<sup>45</sup> DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *O Pagador de Promessas*, 35ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, (In prefácio), 2001, p. 4.

<sup>46</sup> DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *O Berço do Herói*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização, 1965. p. 142.

*Tucão, de Bandeira 2* (personagem de *Dr. Getúlio*, sua vida e sua glória) ou Odorico Paraguaçu (personagem de *o Bem-Amado*).

Em 1979, volta ao teatro com a peça *O Rei de Ramos*, inaugurando uma terceira fase de seu teatro, que teve ascensão com o mural dramático *Campeões do Mundo*, escrito em 1979 e encenado em 1980.

A obra de Dias Gomes é muito variada nos conteúdos e na forma bem heterogênea, por sinal, no que se refere ao valor e às próprias aspirações artísticas, mas se distingue, apesar de tudo, pela unidade fundamental. Unidade no que se refere aos valores político-sociais. Suas peças deixam passar uma visão crítica, um homem insatisfeito com a realidade do Brasil e do mundo, no seu período histórico. Analisar criticamente a realidade do Brasil segundo uma imagem mais perfeita, segundo normas morais e sociais que ele julgava mais humanas, deixando passar tudo isto nas entrelinhas, subjacentes às suas críticas, são aspectos constantes nas obras do escritor.

A literatura é, sempre, de uma ou de outra forma, expressão de valorizações múltiplas, onde se manifesta também os aspectos políticos sociais, fatores, como afirmamos, muito marcantes na obra de Dias Gomes. Mas a tradição crítica que se instala pelo viés da dramaturgia é de longa data. Observa-se na tradição dramática uma série significativa de textos que se colocam em oposição à sociedade a que pertencem; sem apresentar o sonho de como deveria ser uma sociedade ideal, apresentam, contudo, parâmetros para a construção de utopias.

*Os persas*, por exemplo, é a primeira peça histórica ocidental e já se apresentava como uma obra política. É sabido hoje que Ésquilo visava com essa peça não só celebrar a vitória dos gregos sobre os persas, mas advertir seus compatriotas que poderiam também cair em semelhante desastre. Eurípedes, em *As Troianas*, aponta terríveis acusações de crueldade ao próprio povo. Aristófanes critica fortemente a democracia ateniense, que se fundamentava numa concepção conservadora. Shakespeare, em *Macbeth*, propõe a imagem do bom estadista em face do usurpador<sup>47</sup>.

Segundo o crítico Eric Bentley, o artista não raro se revela como “o rebelde sadio”, ou como “homem não ajustado” ao sistema sócio-político de sua época. Sobretudo o dramaturgo não pode omitir-se à tarefa de proporcionar aos espectadores, com certa frequência, espetáculos perturbadores, que suscitem insatisfação com conformismo. Isto porque a ação dramática é, por definição, construída com conflitos e crises.

Dias Gomes pertence aos “rebeldes sadios”, aos dramaturgos que produzem com suas obras toques de perturbação. O propósito crítico do autor é visível nas nove peças reunidas em um volume, nas quais realiza-se a crítica social e política através de processos dramáticos. *O Pagador de Promessas* e *O Santo Inquérito* são tragédias, quase no sentido pleno do termo, pelo menos é isso que tentaremos demonstrar em nossa análise da primeira. *A Invasão* é um quadro naturalista que apresenta um recorte da vida de um grupo humano. Odorico, o *Bem-Amado* e o *Berço do Herói* são tragicomédias de forte caráter farsesco, sobretudo *O Bem-*

---

<sup>47</sup> ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*. Col. Debates, p. 56. São Paulo, Perspectiva, 1996.

*Amado. O túnel* é uma espécie de parábola política. *Vamos Soltar os Demônios* é uma peça psicológica, de desmascaramento, segundo Anatol Rosenfeld, na qual o autor, nos moldes de um drama matrimonial, critica precisamente o intelectual que costuma criticar a realidade. Também no caso do intelectual, a realidade está longe de alcançar o seu sonho. *A Revolução dos Beatos* e *Dr. Getúlio* são peças que se apóiam em tipos tradicionais de brasileiros populares, no Bumba-meu-boi e no enredo e desfile carnavalesco das escolas de samba.

É característica das obras de Dias Gomes o cunho popular bem acentuado, sente-se que são peças de uma dramaturgia “em favor do povo”. As peças do autor transpiram vida popular brasileira, com uma linguagem saborosa, rica em regionalismos, expandindo-se num diálogo espontâneo e comunicativo, de grande eficácia cênica. O povo simples, “brasileiro”, vive, chora e ri nas peças de formas tão autênticas que lhes garante identificação nacional. Há nas peças do autor a comicidade que às vezes caricatura e engendra personagens típicas com graça e falas populares. Mesmo *O Pagador de Promessas*, com seu caráter trágico, tem aspectos humorísticos, como a situação do jornalista distorcendo as palavras de Zé-do-Burro e colocando o mesmo como um revolucionário de “reforma agrária” e contra a “exploração do homem pelo homem”. Ressalte-se, contudo, que essas representações do brasileiro, sobretudo do povo simples, totalmente inserido nos seus costumes e situações, assumem, muitas vezes, com Dias Gomes, significados universais. “A comicidade, porém se abrande e se aprofunda pelo viés humorístico e pela benevolência com que são vistas as fraquezas humanas”<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, São Paulo: Perspectiva, 2ª Ed. 1996, p. 57.

Como bem diz Anatol Rosenfeld:

“A dramaturgia de Dias Gomes apresenta e analisa em todas as peças, um mundo de condições, atitudes e tradições fornecedoras de forças “mancomunadas com a inércia”, a estreiteza ou a hipocrisia; mundo carregado de pressões e conflitos que tende a suscitar a luta pela liberdade, pela emancipação, pela dignidade e pela valorização humanas”.<sup>49</sup>

Como já mencionado, foi logo cedo que Dias Gomes iniciou-se na literatura como romancista e dramaturgo; mas é só com *O Pagador de Promessas* que se impôs como um dos autores mais destacados do teatro brasileiro da contemporaneidade. Hoje, a história de Zé-do-Burro é bem conhecida pelo povo brasileiro. Esse personagem, em paga de uma promessa a Iansã / Santa Bárbara, que salvou seu burro Nicolau, atingido por um raio, percorre sete léguas com uma enorme cruz, a fim de colocá-la em uma igreja em Salvador, junto ao altar da Santa. Defronta-se, no entanto, com a resistência decidida do vigário da igreja. O conflito se desenvolve com a lógica de cada um (Zé-do-Burro e o Padre), o encadeamento rigoroso das cenas levando ao desfecho trágico. A unidade de ação, tempo e espaço, aproximaria a obra da tragédia clássica, se o ambiente, as personagens populares e a prosa gostosa, de marcas regionais, não estivessem em desacordo com essa antiga tradição aristocrática. Abrimos um parêntese para situar a nossa compreensão da peça a partir das palavras do próprio autor:

---

<sup>49</sup> ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o herói no moderno teatro Brasileiro*, São Paulo: Perspectiva, 2ª ed. 1996, p. 57.

O próprio autor, Dias Gomes, segundo palavras suas impressas no programa do espetáculo do T.B.C. e mais recentemente através de uma mesa-redonda, teria posto na/ou inferido na peça, razões de ordem político-social e resumido, no seu depoimento para a televisão, o problema do filme como o problema da liberdade. Não negamos as condições políticas e sociais que permitiram a existência de um humílimo Zé do Burro, tampouco o sincretismo religioso existente na Bahia e outros fatores responsáveis pela eclosão de sua tragédia. Apenas negamos a insinuação – se é que interpretamos bem as palavras do autor – de que vencidas determinadas situações de ordem político-social e instaurada a autêntica liberdade do homem, não mais haveriam condições para o aparecimento, calvário e morte de um Zé do Burro. Estamos totalmente em desacordo. Na sua expressão local, sem dúvida o personagem e a subsequente intriga deixariam de existir, não porém na sua essência. A nós o problema se apresenta inerente a um aspecto da condição humana e não a um processo histórico, podendo ser transposto para qualquer outro plano ou tempo. Seria o problema da absoluta pureza, do personagem unívoco, devorado pelo cotidiano, sem os julgamentos intermediários, sem os pequenos elos e pontes de raciocínio, totalmente inteiriça, ausente de condições para manusear e viver o senso comum. Podemos facilmente imaginar um Zé do Burro colocado em um outro extremo cultural: o ambiente universitário de um país da Europa, por exemplo. O excêntrico e ingênuo professor seduzido pela idéia fixa de sua obra (de valor ou não, não vem ao caso), inteiramente fiel a ela, lentamente destruído pelo bom senso e o equilíbrio de todo um grupo, pela sua intolerância ou incompreensão.<sup>50</sup>

Interessante notar essa distância que separa os dois autores: enquanto para Dias Gomes o eixo do conflito dramático em *O Pagador de Promessas* depende da perspectiva histórica, social, política e dramática, Rosenfeld o interpreta em sua dimensão existencial, universalista. Em ambos os casos faz sentido pensar na peça como uma “tragédia moderna”, ou como um drama social moderno com caráter trágico.

Um conflito como este de *O Pagador de Promessas* pode ser encarado por duas faces. Primeiro, um pouco de humanidade, de compaixão por parte dos representantes da Igreja, teria ajudado a resolver a questão; segundo, o que sobressai, como elemento dramático, é menos a intolerância do que a desoladora imensa distância que separa, no Brasil, gente rica e gente pobre, gente da cidade e gente do campo. Segundo Décio de Almeida Prado<sup>51</sup>, esta peça oferece um impressionante e fiel testemunho da falta de integração das camadas rurais com a

<sup>50</sup> ROSENFELD, Anatol. op. cit. p. 63.

<sup>51</sup> PRADO, Décio de Almeida. In *Teatro em Progresso*. São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 171.

vida dos civilizados. Zé-do-Burro, para todos os efeitos, não pertence ao mundo dos civilizados. Não há diálogo possível entre ele e os cidadãos da cidade. Ao se dirigir a palavra a Zé-do-Burro não deve ser de homem para homem como deveria ser, mais de pai para filho, de adulto para criança, segundo Décio de Almeida Prado.

A respeito do herói de sua peça, o próprio Dias Gomes afirma em nota de abertura ao *Pagador de Promessas*:

O *Pagador de Promessas* nasceu, principalmente, dessa consciência que tenho de ser explorado e impotente para fazer o uso da liberdade que, em princípio, me é concedida. Da luta que travo com a sociedade, quando desejo fazer valer o meu direito de escolha, para seguir o meu próprio caminho e não aquele que ela me impõe. Do conflito interior que me debato permanentemente, sabendo que o preço da minha sobrevivência é a prostituição total ou parcial. Zé-do-Burro faz aquilo que eu desejaria fazer – morre para não conceder. Não se prostitui. E sua morte não é inútil, não é um gesto de afirmação individualista, porque dá consciência ao povo, que carrega o seu cadáver como bandeira.<sup>52</sup>

As obras de Dias Gomes sugerem, em termos ficcionais, algumas das causas básicas dos movimentos messiânicos de que ele sempre faz uso, mostrando não só os lados negativos, mas também o que neles se manifesta de energia, pureza, solidariedade e heroísmo, lamentavelmente encaminhados para comportamentos irracionais e desvinculados da realidade. O *Pagador de Promessas* não é contra a igreja ou o Estado, diz o próprio autor, mas mostra o abismo que há entre as culturas rurais e urbanas.

Zé do Burro encarna o que há de grande e admirável naquela humanidade espezinhada, e ao mesmo tempo a representa em todo o seu primitivismo e atraso em relação

---

<sup>52</sup> DIAS GOMES. *O Pagador de Promessas*. In: \_\_. Teatro de Dias Gomes, Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1972, p. 11.

aos aspectos de visão cidadina do meado do séc. XX, afigurando comoventes traços humorísticos.

Aqui cabe um comentário sobre o ponto de vista de Sheilla Diab Maluf:

Na gênese da formação social brasileira, apresenta-se a idéia de uma unidade fragmentada desde a colonização de natureza ibérica representada por espanhóis e portugueses. Teríamos, portanto, a idéia do múltiplo constituindo o uno decorrente do processo histórico da formação dessa civilização que fundamenta o destino histórico da sociedade brasileira, numa relação de forças antagônicas que constitui a duplicidade herdada da civilização ibérica.<sup>53</sup>

Na atualidade as forças antagônicas subsistem e bem destacadas entre os cidadãos rurais e os letrados das cidades. Isso está bem claro na falta de comunicação entre Zé do Burro, o padre e a sociedade de Salvador.

Como já vimos, as peças de Dias Gomes sempre mostram questões sociais, de maneira bastante efetiva, manejando bem as palavras, avisando a todos do sofrimento das classes menos favorecidas.

“*A Invasão*, apesar de diferente de *O Pagador de Promessas*, trata de problemas de um grupo de favelados no Rio de Janeiro, que perderam os seus barracos no morro, em consequência de uma enxurrada. Não podendo reconstruí-los devido à intervenção da polícia – segundo ela, para prevenir novas calamidades, mas, para alguns personagens, por estar ela mancomunada com interesses de grilagem – os favelados invadem um prédio em construção, paralisada há vários anos. A peça documenta um fato real que se tornou notícia como o caso da “Favela do Esqueleto”.

---

<sup>53</sup> MALUF, Sheilla Diab & AQUINO, Ricardo Brgide. (orgs.) – Maceió: EDUFAL, e Salvador: EDUFBA, 2005, p. 150 e 151.

Se observarmos com cuidado, todos os dramas do autor, enfim, têm caráter social.

Falam sempre do povo simples, de seus problemas e sofrimentos causados pelo descaso daqueles que dominam o poder, mesmo quando os moldes de construção dramática diferem.

No caso de *A Invasão*:

Ao recorte espacial, ao mesmo tempo sociológico, corresponde o temporal, cerca de oito meses, uma “fatia” da vida atribulada dos favelados. O palco simultâneo dá certo cunho narrativo (épico) à peça, visto pressupor um narrador encoberto selecionando momentos em que ilumina este ou aquele “apartamento”, ao contrário da ação una e contínua do drama tradicional, ação auto-impulsionada pela lógica interna do encadeamento causal das cenas. A peça, com efeito, não visa a apresentar primordialmente uma ação. Retrata uma *situação*, à maneira de muitas peças naturalistas, fato comprovado pela estrutura de recorte ou “fatia de vida”. Por isso, a peça não tem propriamente “começo”: a invasão da propriedade alheia não é o começo de uma ação e sim a continuação de uma situação anterior essencialmente semelhante, apesar de agora ainda mais instável do que antes. Tampouco a peça tem fim, pois a morte de Mané Gorila, o explorador dos favelados, não trará nenhuma modificação da situação fundamental. A peça poderia, em si, continuar o que, evidentemente, não é o caso de *O Pagador de Promessas*. A escolha do prédio invadido, em vez do morro, para retratar a situação, justifica-se dramaticamente pelo valor demonstrativo e exemplar da intensificação da instabilidade habitual. A normalidade é levada, paradoxalmente, ao extremo, processo teatral legítimo. Tensões normais de uma existência precária e desprotegida, em barracos de que ninguém sabe a quem pertencem, administrados por parasitas como Mané Gorila, e dos quais os inquilinos podem ser expulsos a qualquer momento por intervenção de forças naturais ou humanas, são radicalizadas pela ameaça mais direta de expulsão e se revestem de vigoroso poder comunicativo, sem que se rompa a normalidade da situação.<sup>54</sup>

Como nos ensina Décio de Almeida Prado<sup>55</sup>, a verdadeira dramaturgia nacional surge da consciência crítica acerca da nossa realidade, representada nos textos pelos personagens brasileiros, que se revelam cada vez mais coerentes a partir da década de 1940, com Nelson Rodrigues, quando muitos dramaturgos assumem e buscam “salvação pelo popular”. A dramaturgia de Dias Gomes é a favor do povo.

Dias Gomes mostra em cada peça sua, essa preocupação com os problemas das massas menos favorecidas. Com a comédia *Odorico, O Bem-Amado*, volta-se à Bahia. A peça tem

<sup>54</sup> ROSENFELD, Anatol. op. cit. p. 167/168.

<sup>55</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O teatro e o modernismo*. In: *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 15-39.

teor humorístico, linguagem saborosa e se situa numa pequena cidade de veraneio do litoral. O que desencadeia a ação da comédia é a localização distante do cemitério, em outra cidade. Os que acompanham o defunto, “têm três léguas para andar”. Daí não surpreender que o demagogo Odorico, político da espécie de “Floro”, se eleja ao prometer aos eleitores (“Queremos um cemitério!”) uma necrópole de localização próxima, “Bom governante, minha gente, é aquele que governa com os olhos no futuro. E o futuro de todos nós é o Campo Santo”<sup>56</sup>.

A tragicomédia *O Berço do Herói*, assemelha-se em alguns pontos à comédia anterior, sobretudo no tema central de se valorizar a morte, em vez da vida. Reaparece também o típico político, agora o “Major” Chico Manga, chefe de uma pequena cidade baiana. Eis uma rubrica que o caracteriza:

Negocista, demagogo, elegendo-se à custa da ignorância de uns e da venalidade de outros, convicto, entretanto, de ser credor da gratidão de todos pelas benfeitorias que tem conseguido pela cidade. E talvez o seja até certo ponto. É dessa classe de políticos – bem numerosa, aliás, entre nós – que acha que o relativo bem que fazem os absolve de todo o mal que espalham. O que se deve fazer é tirar o maior proveito possível do mal em favor do bem.<sup>57</sup>

Em *Odorico* é o cemitério que exige um defunto, nesta farsa trágica toda a cidade vive de um morto, como os urubus da carniça. O suposto finado, herói da Segunda Guerra Mundial, é o motivo do grande progresso da cidade que lhe foi berço, cidade que ergueu-lhe uma estátua e que, graças ao filho famoso, tornou-se centro de indústrias, de turismo e vida noturna.

---

<sup>56</sup> ROSENFELD, Anatol. op. cit. p. 70.

<sup>57</sup> ROSENFELD, Anatol. op. cit. p. 71.

Pode parecer paradoxal que o autor de personagens como Zé-do-Burro e Branca Dias (de *O Santo Inquérito*) critique nesta peça a idéia do herói. Mas, pode-se entender que Dias Gomes não é contra o herói em geral, mas apenas contra certo tipo de herói. É possível que se possa distinguir em suas peças duas categorias de heróis: o primeiro poderia ser chamado “herói representativo”, por representar exemplarmente, pela sua opção e ação, a grandeza humana; o segundo pode ser definido como “herói operativo”, já que lhe são atribuídas, individualmente, ações de grande importância e grande alcance.<sup>58</sup>

Zé do Burro, personagem principal de *O Pagador de Promessas*, é, com certeza, um herói representativo, mesmo sem lhe faltar potencialidades operativas.

No entanto, estas não podem se criar na cidade moderna, precisamente por ele ser um herói de traços míticos, provindo de um mundo de padrões mentais arcaicos, remotamente comparável ao mítico “tempo dos heróis” descrito por Rosenfeld, in *O Mito e o herói no moderno teatro Brasileiro*, espécie de *far west* ou terra de cangaceiros. O herói mítico é responsável pela totalidade da sua ação, pelos meios, pelos fins e pela execução.<sup>59</sup>

O problema de Zé-do-Burro é dele e só dele. Completamente solitário. Ele não pode delegá-lo a ninguém. A sua responsabilidade não pode ser distribuída entre muitos, como ocorre na cidade, onde as múltiplas mediações fazem com que o mérito seja de muitos, da mesma forma como a culpa.

Da sua consciência de herói de traços primitivos, na força admirável de Zé-do-Burro enquanto representativo das virtualidades humanas, mostrando integridade, mantida com

---

<sup>58</sup> DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *O Pagador de Promessas*. In: Teatro de Dias Gomes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 11.

<sup>59</sup> ROSENFELD, Anatol, op. cit, p. 72 e 73.

firmeza contra todos os obstáculos, percebe-se também a sua fraqueza operativa no mundo moderno.

Após esta peça, Dias Gomes, diz Rosenfeld, criou uma “heroína representativa” como Branca Dias, confirmando que coragem, caráter e dignidade são qualidades fundamentais desta personagem poética, num grande recuo temporal (Inquisição, mais ou menos em 1750).

*O Santo Inquérito* é uma tragédia singela de uma moça ingênua, de profunda fé cristã, cuja sinceridade e inocência, em choque com o dogma rígido, com a linguagem hermética e as suspeitas sumosas da Inquisição, acabam envolvendo-a em mal-entendidos que lhe agravam cada vez mais a situação precária de neta de cristãos novos<sup>60</sup>.

*Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* recorre à forma teatral do enredo das escolas de samba; assim como *A Revolução dos Beatos* se inspira no bailado popular do Boi-Bumbá. *Dr. Getúlio, sua vida, sua glória*, caracteriza-se por uma forma teatral genuinamente popular, autenticamente brasileira, embora já existisse desde a antiguidade tipos semelhantes de teatros de desfile e procissão. Dias Gomes e Ferreira Gullar formulam de modo claro seu propósito:

Inicialmente, tínhamos um tema, e um tema bem brasileiro. Precisávamos desenvolvê-lo de uma forma bem brasileira e popular. O tema pedia isso. A presença do povo na saga getuliana, quer como objeto, quer como sujeito, quer oprimido, quer revoltado; quer acusando, quer idolatrando, era de tal ordem que não havia como recusar a esse povo os papéis de narrador e personagem. A forma de enredo possibilitava ambas as coisas.<sup>61</sup>

A saga de Vargas se faz representar por uma Escola de Samba, projetando a história brasileira recente, muita complexa, a partir da visão mítica e singela do povo. Mais uma vez se pode reconhecer o caráter social dos dramas de Dias Gomes. Com um aspecto ligeiramente absurdo, manifesto na triunfal abolição das regras da verossimilhança, a pequena peça mostra

<sup>60</sup> ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro* – p. 76, São Paulo: Perspectiva, 1996.

<sup>61</sup> DIAS GOMES, apud ROSENFELD. *O Mito e o herói no moderno teatro Brasileiro*, p. 79.

que o homem é um ser extremamente adaptável, flexível, mesmo nas circunstâncias mais extravagantes da vida cotidiana.

Outra significativa peça de Dias Gomes é *Vamos Soltar os Demônios*. Diz Rosenfeld que o autor parece ter se inspirado em certos motivos de “*Quem tem medo de Virgínia Woolf*”, de Eduard Albee. Mas, os motivos são dinamizados de modo autônomo e adaptados às atualidades brasileiras. *Vamos Soltar os Demônios*, como as outras peças de Dias Gomes, explora questões sociais e políticas, neste caso há uma certa medida, já que, pela análise psicológica tão acentuada, os enfoques sociais e políticos de modo geral ficam em segundo plano.

Sérgio, personagem principal desta peça, é um intelectual contemporâneo, é exatamente o oposto de Zé-do-Burro, que é ingênuo e representante dos grandes contrastes culturais entre habitantes das cidades e os tipicamente rurais:

O fim é insólito e teatralmente sugestivo, jogando com alusões parabólicas; mas tampouco deixa de inspirar dúvidas. Se a peça lembra em vários dos seus trechos uma *Walpurgisnacht*, isto é, uma noite de bruxaria e demônios, a recitação do Apocalipse, repetida como um ritual, vem a ser o exorcismo (parafraçando em ambos os casos a peça de Albee). A libertação e purificação conjugam-se com o ato sexual e a catarse do orgasmo:

O ato do amor deve ser um momento de revelação entre dois seres humanos. Dele depende a criação da vida, e através dele alcançamos o prazer carnal, aquele estado de bem-aventurança que nos reconcilia com Deus e é a derrota das bestas do Apocalipse.

Por maior que seja a transcendência atribuída ao ato sexual, enquanto verdadeiramente amoroso, é difícil admitir que tenha tamanha relevância no campo sugerido pelo intelectual. Isso sem deixar de respeitar as complexas teorias atuais que põem em referência sexo e estrutura social, sexo e luta de classes, sexo e política. Em todo o caso, sempre se pode esperar uma dose de ironia tanto por parte do personagem como por parte do autor que o criou.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> ROSENFELD, Anatol. op. cit. p. 85.

A peça *O Túnel* mostra Dias Gomes ainda na plena posse de sua força criativa. Contudo, para alguns críticos, o andar desta peça não é muito favorável ao tipo de teatro correspondente ao talento do autor.

Na verdade, alguns críticos exageraram em considerar Dias Gomes como autor de uma única peça – “O lance excepcional de *O Pagador de Promessas*”. Porém as análises das peças mostram que esse tipo de crítica não se justifica; mesmo com altos e baixos, a obra do autor se apresenta repleta de esplêndidas criações cheias de humanidades exemplares no apogeu e na miséria. As obras se distinguem pela imaginação rica, a variedade de caracteres vivos, com um lado bastante 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 gostosa gargalhada de Odorico. “Aberta ao sublime, sensível à grandeza trágica, a obra 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”<sup>63</sup>.

## **2. Misticismo Popular e Crítica Social na Obra de Dias Gomes**

Analisar as peças teatrais para obter uma visão de certas realidades brasileiras, diz Rosenfeld, tem base na crença de que a ficção reflete de algum modo a realidade.

As duas peças: - *O Pagador de Promessas* e *A Revolução dos Beatos* – são obviamente obras ficcionais, embora a segunda se refira em parte a personalidades e fatos

---

<sup>63</sup> ROSENFELD, Anatol. op. cit. p. 85.

históricos. Porém, as personalidades históricas, na medida que se defrontam com outras imaginárias, passam também ao campo ficcional e passam a ser fictícias, por desempenharem papéis num mundo criado pelo autor; mundo que não é rigorosamente histórico, não é real nem autônomo, nem independente do texto dramático.

Segundo Rosenfeld,

Se por razões ontológicas e epistemológicas o ser de ficção se distingue claramente de outros modos e de conhecimentos, pode-se acusar um repórter ou um historiador de enunciados errados ou falsos ou mesmo de mentira e fraude. Mas, acusações desse tipo são absurdas em face da ficção, mais ainda na ficção teatral em que só falam personagens (e não um narrador), cujo conteúdo não tem que obrigatoriamente corresponder à realidade referida, mas tem a função de caracterizar as personagens e de suscitar a ação dramática, desempenhar a função estética<sup>64</sup>.

Isto não exclui que o autor nos comunique o seu ponto de vista, quer através do contexto total da peça, quer através de um narrador explícito. Essa comunicação, reduzida a um teor puramente cognoscitivo – em termos filosóficos ou científicos – é geralmente muito pobre<sup>65</sup>.

Também não se pode exigir da ficção, mesmo da realista, uma igualdade ponto a ponto com a realidade. Mesmo a ficção dita realista tem roupagem, personagens fictícias, nuances inventadas pelo autor ou narrador. Esse mundo de ficção nunca pode ser almejado pelo historiador, pois a intenção dele é dar-nos a própria realidade dos fatos.

“A ficção pode proporcionar-nos uma imagem viva, forte e colorida – embora indireta – da realidade”<sup>66</sup>. Ela nos leva a viver imaginativamente com uma intensidade que nenhuma leitura científica nos possibilitaria, mas, ela tenderá enquanto ficção, a comunicar-nos uma

---

<sup>64</sup> ROSENFELD, Anatol. op. cit, p. 88.

<sup>65</sup> ROSENFELD, Anatol, op. cit. p. 88 e 89.

<sup>66</sup> ROSENFELD, Anatol. op. cit. p. 89.

interpretação da realidade, às vezes trágica, às vezes polêmica, satírica ou humanística por meio de experiências vividas.

É preciso acrescentar, todavia, que a ficção terá valor de documentação somente quando conferida com dados científicos, com os resultados da pesquisa dedicada ao mundo que na obra de ficção é proposta em termos imaginários. A ficção transmite uma experiência muitas vezes subjetiva, embora por isso mesmo intensa, com forte cunho de “verdade de vida”. Apresenta-nos aspectos parciais, selecionados, perspectivas pessoais da realidade. Já vimos que, como arte, ela não pode ser valorizada em função da verdade científica. Os critérios de valorização têm de ser estéticos e nessa valorização o valor cognoscitivo se subordina a outros momentos. Isso, porém, não impede que se use a obra fictícia como documentação, conquanto com a consciência um tanto atribulada. É perfeitamente possível que obras esteticamente menos valiosas tenham valor de documentação superior ao de obras-primas, ainda que estas certamente apresentem uma visão mais profunda e coerente da realidade, mais apta a ser vivida intensamente pelo apreciador. Neste sentido, a ficção enriquecerá os dados da ciência, vitalizando-os, impregnando-os de plasticidade e de matrizes emocionais, como de outro lado os dados da ciência ampliarão e darão maior precisão crítica à apreensão e apreciação da obra.<sup>67</sup>

Por tudo que temos analisado, Dias Gomes é um excelente conhecedor da realidade dramatizada por ele nas suas peças. *A Revolução dos Beatos* e *O Pagador de Promessas* são pertinentes à cultura brasileira, mostrando, na segunda, o abismo que há entre a cultura da cidade e a do mundo rural.

Toda esta análise, contudo, é modesta para relatar o fenômeno do misticismo popular, e do fanatismo religioso, tal como as peças de Dias Gomes o apresentam. “Se *O Pagador de Promessas* nos sugere o misticismo popular através do diálogo e do comportamento do herói, respaldado por alguns elementos subjacentes, *A Revolução dos Beatos* ocorre no centro mesmo do fanatismo religioso, em Juazeiro. A ação se passa em 1920 quando o Padre Cícero tinha cerca de 75 anos. Ainda com vigor e força carismática, atraindo inúmeras romarias de

---

<sup>67</sup> ROSENFELD, Anatol. p. 89.

lugares longínquos, reunindo em Juazeiro massas ansiosas de amparo sobrenatural e cura milagrosa”.<sup>68</sup>

O mundo que *Dias Gomes* nos apresenta nas duas peças referidas é um mundo estranho para o cidadão da cidade, mais ou menos integrado na civilização ocidental do século XX. O autor é habilidoso ao convidar-nos para viver o drama de Zé-do-Burro, o herói de *O Pagador de Promessas*, e dos beatos de Juazeiro. É convincente, pois ninguém ignora que a promessa e o respectivo “pagamento” depois de atendida a súplica é um costume antigo e conhecido por todos. Mas para Rosenfeld, “A promessa de *Zé-do-Burro*, é cercada de circunstâncias, tão particulares e estranhas, que o autor impõe à nossa consciência um imenso salto para participar da consciência de Zé”.

Rosenfeld chega a dizer que este salto é maior do que aquele que nos faz identificarmos com *Antígone*, heroína de uma peça escrita há cerca de 2500 anos na Grécia antiga, que arrisca a vida para enterrar seu irmão, do que Zé, ao sacrificar a vida para levar a cruz dentro da igreja, pagando assim a dívida a Santa Bárbara, ou melhor Iansan, deusa africana do raio, que feriu Nicolau, o burro de Zé do Burro, que fez a promessa pela cura e salvação de seu animal de estimação. Vejamos o que nos diz Anatol Rosenfeld:

---

<sup>68</sup> ROSENFELD, Anatol. op. cit. p. 63/64.

Verifica-se – e talvez seja isso o tema fundamental da peça – a falta absoluta de comunicação entre os dois Brasis. Zé e a gente da cidade falam como se vivessem em planetas diversos. A situação lembra a do poema de Mário de Andrade, buscando, sem êxito, a *palavra certa* para se dirigir ao seringueiro. Décio de Almeida Prado salienta com precisão que Zé entra em choque não somente contra a Igreja, com cujo expoente se desentende sem reconciliação possível, mas é “toda a cidade de Salvador, com as suas prostitutas e os seus rufiões (um deles lhe desencaminha a esposa), os seus jornalistas e os seus negociantes interesseiros, os seus delegados e os seus padres bem falantes” que ele não consegue compreender. O jornalista transforma as convicções mais profundas do herói em “manchetes”. Zé, salienta Décio de Almeida Prado, não sabe raciocinar nos termos universais e abstratos da cidade. Apenas sente, intui. Pode-se acrescentar que Zé vive, de fato, num estágio mágico-mítico. A promessa não é para ele um símbolo, um dever assumido, uma prova espiritual auto-imposta. É realidade material plena, como um negócio. “É toma lá, dá cá”. É uma coisa real segundo os padrões de um mundo arcaico em que se pode destruir uma pessoa atingindo o que a representa – o nome escrito, a sombra ou a impressão do corpo deixada no leito. É tão real como a sopa de lentilhas e a bênção por assim dizer material de Isaac que funciona como uma injeção e cuja força mágica se transmite como um tesouro de geração a geração.<sup>69</sup>

Bem se vê que Zé vive num mundo onde a palavra é a própria realidade e não representação simbólica dela. É tão intransigente quanto o Padre Olavo, diferenciando-se deste, contudo, justamente por estar inserido em uma realidade mítica, enquanto o “esclarecido” padre advoga suas razões à luz de um dogmatismo “racionalista”.

A respeito de *O Pagador de Promessas*, Décio de Almeida Prado nos diz ainda o seguinte:

Um conflito como este pode ser encarado por duas faces. Por um lado, não se discute, como deixa entrever Dias Gomes, que um pouco de simples humanidade, de compreensão psicológica, por parte dos representantes da Igreja, teria ajudado a contornar a questão. Por outro, todavia, o que sobressai, como elemento dramático, é menos a intolerância do que a desoladora distância que separa, no Brasil, gente rica e gente pobre, gente da cidade e gente do campo. Não queremos empregar a palavra mágica “alienação”, que vem ultimamente servindo de diagnóstico e panacéia para todas as nossas enfermidades políticas e artísticas (basta pronunciá-la e o mal fica logo esconjurado); é inegável, porém, que *O Pagador de Promessas* oferece um impressionante e fiel testemunho da falta de integração das camadas rurais em nossa vida de civilizados. Zé do Burro, para todos os efeitos, não pertence ao nosso universo. Entre ele e nós, quase não há diálogo possível: quando condescendemos em dirigir-lhe a palavra, não é de homem para homem, como deveria ser, mas de pai para filho, de adulto para criança. Esse parece-nos ser o sentido político da peça.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> ROSENFELD, Anatol. op. cit, p. 91.

<sup>70</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O Pagador de Promessas*. In: -. Teatro em Progresso. , p. 171, São Paulo: Perspectiva: 2002.

Nota-se com as palavras de Prado, quando transcreve idéias de Dias Gomes, que há um plano social e outro ainda mais importante na obra do dramaturgo, que é o humano. Nesta peça, vê-se que a Igreja não deixa de ter razão. Para o catolicismo, o sincretismo, mistura de religiões – é inaceitável. Ao ser chamado o Monsenhor, superior hierárquico, para solucionar o problema, este quis encontrar soluções conciliatórias, mas Zé do Burro é que permaneceu intransigente, fiel aos seus próprios propósitos.

O próprio Dias Gomes, adverte-nos de que o drama é um protesto contra todas as formas de intolerância, e não apenas a religiosa. Mas existem outros ângulos sob os quais considerar a peça.

Para começar, a perspectiva de Zé do Burro, em o *Pagador de Promessas*, não entra em choque somente contra a Igreja. É “toda a cidade de Salvador, com as suas prostitutas e os seus rufiões, os seus jornalistas e os seus negociantes interesseiros, os seus delegados e os seus padres bem falantes”, que ele tem imensa dificuldade de compreender. O *Pagador de Promessas* oferece um impressionante e real testemunho da falta de integração das camadas rurais em nossa vida de civilizados. Nota-se que Zé do Burro, em sua ingenuidade, não pertence ao universo citadino no qual ele interage.

As tramas dos dramas de Dias Gomes são mesmo polêmicas; mas não irreais, pois falam de acontecimentos que mesmo ficcionais são verossímeis. Porém, mostram o terrível abismo que há entre os letrados e moradores das cidades e os sacrificados habitantes das

zonas rurais. Quanto às questões religiosas, a religiosidade do brasileiro é uma constante nas obras de Dias Gomes, assim como os conflitos sociais.

Vejamos o que diz o próprio Dias Gomes a respeito de seus trabalhos e suas dificuldades com o sistema. Comentando seu esquema de trabalho em telenovelas, o autor poderá ilustrar, com suas próprias palavras, seu compromisso com uma arte do povo, para o povo, pelo povo, daí, inclusive, sua devoção às telenovelas, pelo seu largo alcance às massas:

“Admiro as pessoas organizadas, mas eu não sou. Não estabeleço início ou fim para um trabalho que escrevo. Antes de tudo faço a pesquisa e a criação das linhas gerais da trama, estabelecendo o estilo e o ambiente que ela terá. Surge daí uma sinopse. Entretanto, dentro dessas linhas gerais não estão previstos todos os personagens ou o fim da história. Muita coisa pode mudar e tudo pode ser criado. À proporção que escrevo os capítulos, novas idéias vão surgindo e nem mesmo eu sei o que virá depois. Contudo, não se pode parar, não existe a possibilidade de ficar esperando um momento de inspiração para um autor de novelas, pois ele precisa escrever um capítulo por dia. Aliás, é necessário modificar essas condições de trabalho. Se o autor continuar a ter que escrever seis capítulos por semana e esses capítulos continuarem a ser gravados a toque de caixa, todo o esforço de um bom texto esbarrará nessa limitação. Isso não diminui a nossa capacidade de criação mas diminui a qualidade dessa criação. A telenovela devia ser uma forma nova de arte dramática, adaptada ao seu tempo e decorrente de uma evolução tecnológica cada vez mais surpreendente. Uma arte popular, de massas, com uma linguagem acessível a todas as camadas sociais”<sup>71</sup>.

Conclui-se, pois, que a dramaturgia de Dias Gomes, seja a teatral ou a televisiva, independentemente de uma maior ou menor oportunidade para lapidação dos textos, cumpre-se sempre em função de um duplo objetivo: falar do povo e esclarecer o povo. É sob essa perspectiva, tratando da “tragédia” ocorrida a um pobre e humilde camponês, que se constrói a trama de *O Pagador de Promessas*.

---

<sup>71</sup> DIAS GOMES. *Entrevista à Folha de São Paulo*, 1990, entrevistador Edigard Ribeiro de Amorim.

### III- O Pagador de Promessas: um drama trágico em tempos modernos.

Cada etapa de evolução da humanidade cria a sua língua e sua maneira de ver e ler o mundo.

Antonio Candido.

*O Pagador de Promessas* é um texto complexo. Embora construído de maneira a traduzir em sua própria forma e linguagem a simplicidade que constitui e move seu protagonista em direção ao trágico, a estrutura da peça entrelaça categorias dramáticas num jogo intrincado, que produz níveis diversos de significação.

Podemos iniciar a análise deste drama social pela primeira rubrica feita pelo próprio Dias Gomes para introduzir o primeiro ato, composto de 2 quadros:

Devem ser, aproximadamente, quatro e meia da manhã. Tanto a igreja como a vendola estão com suas portas cerradas. Vem de longe o som dos atabaques dum candomblé distante, no toque de Iansan. Decorrem alguns segundos até que Zé-do-Burro surja, pela rua da direita, carregando nas costas uma enorme e pesada cruz de madeira. A passos lentos, cansado, entra na praça, seguido de Rosa, sua mulher. Ele é um homem ainda moço, de 30 anos presumíveis, magro, de estatura média. Seu olhar é morto, contemplativo. Suas feições transmitem bondade, tolerância e há em seu rosto um “quê” de infantilidade. Seus gestos são lentos, preguiçosos, bem como sua maneira de falar. Tem barba de dois ou três dias e traça-se decentemente, embora sua roupa seja mal talhada e esteja amarrotada e suja de poeira. Rosa parece pouco ter de comum com ele. É uma bela mulher, embora seus traços sejam um tanto grosseiros, tal como suas maneiras. Ao contrário do marido, tem “sangue quente”. É agressiva em seu “sexy”, revelando, logo à primeira vista, uma insatisfação sexual e uma ânsia recalcada de romper com o ambiente em que se sente sufocar. Veste-se como uma provinciana que vem à cidade, mas também como uma mulher que não deseja ocultar os encantos que possui.

Zé-do-Burro vai até o centro da praça e aí pousa a sua cruz, equilibrando-a na base e num dos braços, como um cavalete. Está exausto. Enxuga o suor da testa.<sup>72</sup>

Dias Gomes dá às rubricas do drama uma função de destaque. Muitas são longas, principalmente as que abrem os atos e também os quadros. Além de projetarem os cenários,

---

<sup>72</sup> DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *O pagador de promessas*. 35ª edição, Rio de Janeiro, Ediouro Publicações S. A. 2001, p. 13/14

fornece indicações sobre movimentos cênicos, gestos e falas dos atores, apresentando também detalhes do caráter das personagens, com descrições físicas e psicológicas, que assumem no texto função dramática essencial ao desenvolvimento da ação. As rubricas podem ser consideradas como elemento dos dramas modernos, visto que nas tragédias clássicas eram desconhecidas.

A tessitura dramática da peça é, como dito anteriormente, complexa, mas sua trama se deixa resumir num relato simples cujo eixo central se constrói a partir das ações e reações de Zé-do-Burro, um homem da zona rural da Bahia que faz uma promessa para que seu burro, de nome Nicolau, fique curado de ferimentos causados pela queda de um raio. O burro se cura! A tragédia se anuncia.

A promessa feita pelo protagonista Zé-do-Burro consistia em distribuir parte de seu sítio com trabalhadores pobres e carregar uma cruz, muito pesada, até a Igreja de Santa Bárbara em Salvador. Zé-do-Burro decide pagar rigorosamente o prometido. Divide parte de seu sítio com agricultores pobres e constrói uma enorme cruz, partindo, com sua esposa, Rosa, para Salvador, um percurso de sete léguas; passam duas noites sem dormir e chegam finalmente à capital baiana, às quatro e meia da manhã do dia de Santa Bárbara. Muito cansados, encontram as portas da igreja ainda fechadas e ficam esperando que sejam abertas. Nesse ínterim, Rosa é seduzida por Bonitão, um cafetão, daquelas paragens. O padre Olavo, ao ser informado de que a promessa de Zé-do-Burro havia sido feita num terreiro de umbanda, recusa-se radicalmente a recebê-lo em sua igreja. Se o padre é irredutível, Zé

também o é em sua crença, não desiste da obrigação religiosa. Espera o dia inteiro na praça, a fim de que o padre resolva deixá-lo entrar, conforme sua promessa. A presença daquele camponês chama atenção por ser estranho ao meio e atrai uma gama de curiosos, oportunistas e exploradores. O padre Olavo se sente ameaçado pela situação derivada da presença daquele homem e pede reforço policial. Os capoeiras, simpáticos à causa do sertanejo, resolvem defendê-lo, enfrentando a polícia, quando esta procura prendê-lo. Na confusão, o herói é atingido por uma bala e cai morto. Os capoeiras estendem seu corpo na cruz e o introduzem na igreja de Santa Bárbara, sem que o padre e o sacristão possam fazer nada.

Tal como anunciado na primeira rubrica, a ação vai mostrar que Rosa e Zé-do-Burro são mesmo muito diferentes, embora procedam de um mesmo meio social e formem um casal. Enquanto ele acha que a promessa deve ser cumprida à risca, para ela o que foi feito até aquele momento é suficiente. Enquanto ele permanece inabalável em sua espera à porta da igreja, ela se deixa levar pela sedução de Bonitão. A ação vai finalmente confirmar um contraste fundamental entre os dois personagens: enquanto ele é determinado e intransigente em seu ideal, o que o leva a um fim trágico; ela oscila em relação aos seus valores, é insegura, defende o marido, mas não resiste a seu oposto, o Bonitão, ficando, assim, entre o desejo e o remorso.

As tragédias conseguem seu efeito catártico devido à empatia, estratégia estabelecida para envolver o leitor ou espectador com o protagonista da ação que se revelará trágica. O dramaturgo consolida esse propósito utilizando-se de diversos meios, por exemplo, ao

descrever Zé-do-Burro como homem simples, de bom caráter, exausto após tão grande sacrifício de conduzir, por sete léguas, uma cruz tão pesada quanto a de Cristo. Essa simplicidade ingênua de Zé ganha ainda maior significação empática quando a peça o faz interagir com outros personagens que o traem, o desprezam ou humilham. Nesse sentido, o próprio contraste entre o seu caráter e o de Rosa, assim como a traição da própria esposa, conferem empatia ao personagem central, criando ainda uma relação de conflito que não deixa de ser significativa para o desenrolar da ação.

Contudo, o trágico nesse drama acontece com bastante eficácia na representação do conflito central, que não é o conflito amoroso entre Zé e Rosa, mas um conflito religioso. A recusa do sincretismo por parte da Igreja Católica aparece como efetivo pano de fundo. Logo se percebe que o que move o Padre Olavo a impedir o pagamento da promessa diz respeito ao abismo que separa as manifestações populares das formas ideológicas das elites.

Note-se, contudo, que a ação da peça não recebe um tratamento maniqueísta – não se trata exatamente da luta do bem contra o mal. Cada indivíduo em ação no conflito interage a partir de suas próprias premissas, que não podem ser desvinculadas dos círculos sociais ou das instituições que representam.

E mais, embora as razões de cada parte se justifiquem, deve-se levar em conta a dificuldade de comunicação entre elas, o grande abismo que as separa, barreira que se pode sentir com muita nitidez comparando-se a linguagem do camponês Zé, com articulações muito simples e mal manejadas, à linguagem culta do Padre Olavo. É assim que se gera um

conflito que se arrasta até o fim da peça. O mecanismo trágico da peça sendo impulsionado, de um lado, pela ação ingênua de Zé-do-Burro, de outro, pela intolerância do padre, cada postura estando respaldada em fatores de ordem social presentes na trama.

Destaque-se, nesse drama social, a atenção concedida pelo dramaturgo a uma categoria básica das tragédias clássicas: a unidade de ação. Tudo acontece em torno do protagonista, do começo até o fim da peça, sem desvio do foco da ação.

Assim como há unidade de ação, as categorias de tempo e espaço também são respeitadas. Todo o drama, com suas ações, acontece em um só dia, num único lugar – na frente da igreja de Santa Bárbara em Salvador. Essa observância às três unidades, menos que um procedimento de obediência a regras clássicas, é uma forma bastante efetiva de produzir “concentração de efeitos”, uma estratégia essencial à construção do universo dramático.

Note-se ainda o forte investimento na verossimilhança, **O PP** põe em movimento uma situação crível, possível de acontecer em nossa sociedade estabelecida sob grandes contrastes.

A tragédia é um gênero antigo que ainda subsiste na literatura dos tempos modernos, apresentando-se em sua dimensão universal, por tratar de problemas de flagelo humano, mas projetando-se também em elementos formais, estruturais, embora inserindo camadas históricas que desvelam o contexto social no qual o drama trágico ocorre. O drama moderno o **PP** apresenta ainda outra característica formal da tragédia antiga: o início *in medias res*, ou seja, começa num ponto estratégico em meio às coisas importantes, como as tragédias. A ação começa quando Zé do Burro já está na frente da igreja com a cruz para oferecer a Santa

Bárbara como pagamento da promessa que fez pela saúde do seu burro Nicolau; daí em diante, assuntos passados como a doença do burro, causada por um raio, e a divisão das terras de Zé do Burro com agricultores pobres são recuperadas, através de estratégias retrospectivas, como *flash-back*. Interessante é notar que esse artifício não apenas contribui para a economia temporal da trama, mas torna a causa do conflito trágico impossível de ser removida, já que a promessa foi feita num tempo anterior à ação representada em cena.

Já entendemos que Zé-do-Burro é portador de qualidades como a pureza e a inocência num mundo cheio de truques e artimanhas que excluem os indivíduos que possuem tais qualidades. Zé é um homem que, para cumprir uma promessa, divide seu sítio com lavradores pobres e carrega uma cruz no percurso de sete léguas, com o objetivo de depositá-la no interior de uma igreja. Como o padre não lhe permite o ingresso na igreja, Zé-do-Burro obstina-se em permanecer diante da porta, na esperança de que se convençam de seu santo propósito.

O conflito religioso produz diversos marcos de significação social e literária. A promessa fora feita a Iansan, figura de credice popular, que, embora corresponda à Santa Bárbara, não participa exatamente da biografia dos santos cristãos. Projeta-se, assim, um primeiro aspecto dos contrastes tão explorados na peça. O incidente criado assume, com o correr das horas, as proporções da cidade, e o pacato Zé-do-Burro torna-se vítima de uma tragédia, tanto no sentido cotidiano e midiático das notas policiais da imprensa, como no sentido técnico, dado ao gênero teatral. Uma bala precipitada liquida-o, ao fim do conflito. No

mesmo espírito irônico manipulado pelos trágicos gregos, Zé-do-Burro, que não conseguira entrar vivo na igreja, é transportado morto ao seu interior, em cima da cruz que pretendia carregar até o altar. Mas é natural que se indague: por que o herói fez tão estranha promessa? Por que teima em cumpri-la até o fim, apesar de ter sido desobrigado por um ministro da Igreja? A resposta espantaria, talvez, pela simplicidade: Zé-do-Burro quer agradecer a cura de Nicolau. Quem é Nicolau? Um burro, seu companheiro dileto, que não o largava hora nenhuma do dia ou da noite.

Zé-do-Burro é homem primário, (simples até), natural do sertão da Bahia e pagando uma promessa numa igreja de Salvador. Um homem portador de muita dignidade, coragem e firmeza em seus propósitos.

Não há, contudo, pedantismo em suas reações de criatura essencialmente popular, alheia a raciocínios mais complexos. Sua psicologia se define no conflito dramático pela crença na intervenção sobrenatural, que não permite recuo da parte dele, tornando-o, ao mesmo tempo, heróico e frágil. O autor Dias Gomes joga muito bem com a falta de defesa do herói, forjando uma situação que rapidamente se encaminha para outros interesses, mostrando a desproteção de um homem num mundo governado por forças que lhe são superiores. Aí está implicado certamente o próprio conceito de tragédia.

Estranhamente, são Rosa, sua mulher, e o Padre, que pela investidura religiosa deveria compreendê-lo melhor, que traçam o caminho desastroso de Zé-do-Burro. Os outros co-atores, embora assumindo funções secundárias, acabam por sufocar o protagonista. Não

tivesse Rosa entrado no mecanismo corrupto da cidade, defenderia o marido. Se o Padre Olavo esquecesse um pouco os preceitos teológicos e se inspirasse de fato, na caridade cristã, evitaria que se consumasse a catástrofe. Daí se entende que **O PP** constitui uma crítica ao formalismo clerical, que coloca sob uma mesma rubrica problemas tão diferentes.

Já vimos, em nossa fundamentação teórica, como, segundo Hegel, um conflito será tão mais trágico quanto mais as partes nele envolvidas tenham igualmente razões legítimas.

Diante do conflito entre o padre e o camponês, pode-se deduzir que os dois lados não deixam de ter suas razões. Do ponto de vista católico, a mistura de religiões é inadmissível. Para Zé-do-Burro, retroceder e desistir do cumprimento da promessa é algo impensável – não pode falhar com a santa que o atendeu. Há, contudo, como em toda tragédia, um momento para deliberação que poderia afastar o “herói” da catástrofe. Em toda grande tragédia, existe sempre um instante de deliberação ética que permitiria suspender o trágico. Por exemplo, no *Édipo Rei*, de Sófocles, o herói é instado, diversas vezes, a interromper sua investigação sobre o assassino de Laio; na *Antígona*, também de Sófocles, Creonte é alertado para a injustiça que irá cometer ao condenar Antígona; na *Medéia*, de Eurípedes, o coro pede à heroína que desista de matar os filhos. O problema é que esses “heróis”, justamente pelo caráter que assumem nas peças, jamais retrocedem. Ou seja, aquilo mesmo que os torna grandes, provoca seus “erros trágicos”.

Em **O PP**, a igreja representada pelo Monsenhor, superior hierárquico, chamado para resolver a disputa, procura fazer concessões, ao oferecer soluções conciliatórias. Zé-do-Burro

é que as rejeita, cometendo assim um erro trágico – uma “*hamartia*”, como nas tragédias gregas. Para ele, uma promessa é uma promessa que não pode ser quebrada, sob qualquer circunstância. Numa análise simplista, talvez seja ele o intransigente, o fanático, o intolerante, não os homens da cidade, que são acostumados a negociar e mudar de opinião. Contudo, essa intransigência é justamente o que o torna digno e heróico. Por trás de sua bondade e humildade há uma grande convicção, uma certeza interior, duros como uma rocha firme.

Voltando às rubricas, há nelas muitas descrições de personagens secundários da trama, mas nenhuma é tão longa quanto a que apresenta Marli (prostituta) e Bonitão (cafetão).

Vejamos, a descrição a seguir:

#### **ZÉ**

Então...

Rosa ajeita-se da melhor maneira possível no degrau, enquanto Zé-do-Burro, não menos cansado do que ela faz um esforço sobre-humano para não adormecer. Cochila, montando guarda à sua cruz. 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 duma tirania que, no entanto, é necessária ao seu equilíbrio psíquico – a exploração de que é vítima por parte de 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. Bonitão é insensível a tudo isso. Ele é frio e brutal em sua “profissão”. Encara a exploração a que submete Marli e outras mulheres, como um direito que lhe assiste, ou melhor, um dom que a natureza lhe concedeu, juntamente com seus atributos físicos. Em seu entender, sua beleza máscula e seu vigor sexual, aliados a um direito natural de subsistir, justificam plenamente seu modo de vida. É de estatura um pouco acima da média, forte e de pele trigueira, amulatada. A ascendência negra é visível, embora os cabelos sejam lisos, reluzentes de gomalina e os traços regulares, com exceção dos lábios grossos e sensuais e das narinas um tanto dilatadas. Veste-se sempre de branco, colarinho alto, sapatos de duas cores. Descem a ladeira, ela na frente, a passos rápidos. Ele a segue, como se viessem já de uma discussão.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> DIAS GOMES, op. cit. p. 17.

Estas são as primeiras personagens que veem Zé-do-Burro e Rosa, sua mulher, na frente da igreja de Santa Bárbara, antes do amanhecer naquele fatídico dia em que se consumou a tragédia de Zé-do-Burro. O diálogo com os dois foi longo. Sobretudo com Bonitão, que não perdeu tempo em arquitetar a sedução de Rosa, fazendo-se de solidário com a situação dos dois.

Zé-do-Burro e Rosa tem o pudor, a timidez, as dificuldades de gestos e de palavras das pessoas do campo. Os habitantes da cidade demonstram, ao contrário, vários graus de desembaraço, da simples desenvoltura ao cinismo. Daí forma-se um quadro social de grande brilho, que realça ainda mais a simplicidade e sinceridade do protagonista.

O primeiro quadro do primeiro ato, quando ainda é madrugada, desenvolve-se em torno dos dois protagonistas e Marli e o rufião Bonitão. Interessante é notar como, enquanto, num primeiro momento, Zé-do-Burro interage com personagens representativos do “pecado” da vida mundana, no segundo quadro do primeiro ato é que surgem a beata o sacristão e o padre Olavo, ou seja, personagens representativos da “salvação”, do “perdão”, da “santidade”. Zé-do-Burro não pertence, contudo, a nenhum desses mundos, nem se define como “pecador”, nem como “santo”. Ajusta-se bem à definição aristotélica de herói trágico como ser que nem é eminentemente bom nem mau, embora propenda mais para o bem. Para Aristóteles, essa caracterização é a mais comvente, porque é a que permite maior identificação do público ao herói.

Como se pode ver, há muitas camadas de significação entranhadas na construção da trama. Vale a pena, então, acompanhar o desenvolvimento da ação de forma mais detida, atentando para elementos de composição dramática implicados nas rubricas e nas falas dos personagens. Só uma análise que focalize detalhes pode dar uma visão mais nítida da riqueza do texto e da profundidade de sua dimensão trágica.

Observe-se, por exemplo, como se representa no texto a disparidade entre a posição de Zé-do-Burro e a do Padre Olavo. O conflito estabelecido em termos formais, estruturais, torna-se ainda mais acentuado quando se considera a linguagem e o pensamento implicados nas ações dos dois personagens.

Vejamos o diálogo abaixo:

(...)

**PADRE**

(Explodindo) 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!

**ZÉ**

Não, Padre, foi a Santa Bárbara! Foi até a igreja de Santa Bárbara que prometi vir com a minha cruz! E é diante do altar de Santa Bárbara que vou cair de joelhos daqui a pouco, pra agradecer o que ela fez por mim!

**PADRE**

(Dá alguns passos de um lado para outro, de mão no queixo e por fim detém-se diante de Zé-do-Burro, em atitude inquisitorial) Muita bem. E que pretende fazer depois... depois de cumprir a sua promessa?

**ZÉ**

(Não entendeu a pergunta) Que pretendo? Voltar pra minha roça, em paz com a minha consciência e quite com a santa.

**PADRE**

Só isso?

**ZÉ**

Só...

**PADRE**

Tem certeza? Não vai pretender ser olhado como um novo Cristo?

**ZÉ**

Eu?!

**PADRE**

Sim, você que acaba de repetir a Via Crucis, sofrendo o martírio de Jesus. ?Você que, presunçosamente, pretende imitar o Filho de Deus...

**ZÉ**

(Humildemente) Padre... eu não quis imitar Jesus...

**PADRE**

(Corta terrível) Mentira! Eu gravei suas palavras! Você mesmo disse que prometeu carregar uma cruz tão pesada quanto a de Cristo.

**ZÉ**

Sim, mas isso...

**PADRE**

Isso prova que você está sendo submetido a uma tentação ainda maior.

**ZÉ**

Qual, Padre?

**PADRE**

A de igualar-se ao Filho de Deus

**ZÉ**

Não, Padre.

**PADRE**

Por que então repete a Divina Paixão? Para salvar a humanidade? Não, para salvar um burro!

(...)

Pelo trecho do diálogo entre Zé e Padre Olavo, nota-se que o padre está decidido a cumprir o que prometeu: (...) *“nesta igreja, você não entra com esta cruz”*.<sup>74</sup> É bom notarmos que o padre quer distorcer as intenções de Zé quando pergunta: *Muito bem. E que pretende fazer depois... depois de cumprir a sua promessa?* Depois das respostas despretensiosas de Zé, o padre interpela: *tem certeza? Não vai pretender ser olhado como o novo Cristo?* O padre projeta intenções e conseqüências que não estavam nem de longe no pensamento de Zé-do-Burro. No protagonista, o dramaturgo certamente problematiza a liberdade do indivíduo autônomo, que é um pressuposto da forma dramática. Mesmo que Dias Gomes não diga literalmente que o indivíduo Zé-do-Burro é desrespeitado na sua liberdade, é possível se inferir essa assertiva nas entrelinhas do drama, sobretudo se considerarmos que Zé-do-Burro representa o indivíduo em oposição a forças institucionais e sociais, representadas na peça pelo Padre Olavo e outros antagonistas.

---

<sup>74</sup> DIAS GOMES, In *O Pagador de Promessas* op. cit. p. 38.

Estabelece-se, portanto, ali na frente da igreja, não apenas uma crise da comunicação entre as partes em questão, mas prepara-se o terreno para o adentramento de outras forças conflituosas na construção da trama. Em seu pensamento rude, Zé-do-Burro não consegue entender o que diz o padre, que por sua vez não aceita compreender a rudez do pensamento de Zé. Do conflito, surge a crise, pois nem o padre nem o protagonista está disposto a ceder. Ao se tornar acirrado, o conflito vai chamando atenção de populares, à medida que o dia vai amanhecendo e a cidade acordando.

Mais tarde, entram em jogo interesses de propaganda mercantil. Nesse caso, nota-se como o misticismo ingênuo de Zé, seu despreparo, sua credulidade, sua confiança, são aproveitados ou manipulados por interesses políticos e comerciais. Entre a mentalidade de Zé e dos cidadãos há um choque que revela e expõe, claramente, o mundo do nosso herói. Não é entendido por ninguém, nem entende nada do que ocorre: “*Moço, eu acho que o senhor não me entendeu... ninguém ainda me entendeu...*” (PP p. 53). Neste ponto, Zé se reconhece só; acontece então um comovente momento de *anagnorisis*, o protagonista “reconhece” sua solidão, o descompasso entre seus objetivos simples e a complexa rede de reações que sua intenção provoca, característica das antigas tragédias gregas. Mais uma vez se constata, então, elementos da tragédia antiga nessa peça de Dias Gomes.

Do ponto de vista da estrutura, não se pode negar, contudo, que **O PP** apresenta os elementos dominantes do drama moderno. É uma estrutura em 3 atos; os dois primeiros têm dois quadros cada um e o terceiro tem apenas um quadro. Além disso, põe, no centro da cena,

personagens “baixos”, falando uma linguagem simples e vivenciando conflitos existenciais fortemente arraigados em contradições da ordem social e política. Sua composição entretanto, remete-nos à tradição das grandes tragédias, desenvolvendo-se em um eixo unitário coerente e unificado, com princípio, meio e fim.

Em relação aos chamados “personagens baixos”, é possível notar que, na ação, esses populares são identificados por apelidos: Zé do Burro, Bonitão, Minha Tia, Dedé Cospe-Rima, Mestre Coca, Galego da vendola, etc. Mesmo Rosa, um nome próprio, parece mais sugestivo de um “tipo” feminino que de uma identidade. É possível afirmar ainda que mesmo os representantes da classe dominante são referidos a partir de seus papéis institucionais, o que reforça, de um lado, o aspecto social e institucional do drama, de outro seu caráter trágico: Delegado, Monsenhor, Secreta, Repórter e a ausência de nomes próprios, mostra-nos não exatamente a peça como uma tragédia privada, mas um drama trágico que, ao enlaçar em sua trama representantes do poder do Estado, da Igreja e dos meios de comunicação como antagonistas do herói, configuram uma situação que desde as origens do drama se apresenta como essencial a um gênero que enquadra a luta do ser no mundo. Interessante é que esse “anonimato” generalizado é, ao mesmo tempo, índice de ênfase em tipos e instituições sociais históricas e forma de alçar o drama a uma dimensão universal – se os opressores são antes tipos que personagens, eles representam os opressores de todos os tempos, numa leitura alegórica.

Note-se, ainda nesse sentido, que embora o padre Olavo tenha nome próprio, na hora de uma decisão mais efetiva, seu poder é insuficiente, ele precisa mandar chamar o “monsieur”.

A representação da vida do povo, servindo-se de uma perspectiva trágica numa sociedade de classes, utilizada por Dias Gomes no *corpus* em análise, opõe-se em tudo ao individualismo notável de *Zé-do-Burro*.

Dias Gomes mostra o mundo de *Zé* com muito cuidado, nos pormenores do sincretismo, que funde candomblé e religião católica, nos aspectos da medicina popular, tão importante naquele ambiente pobre, campo das atividades dos rezadores, o que assustou o Padre Olavo e criou entre ele e *Zé* um abismo intransponível. A essa atmosfera de imaginação mítica pertence também o burro, amigo íntimo do dono. *Zé* o considera como seu igual e se refere a ele com um carinho admirável. *Zé-do-Burro* é, como veremos, um herói fortemente individualizado e para isto podemos nos reportar a Raymond Williams, que nos informa:

Na tragédia moderna, a questão toda da resolução é mais difícil, porque as personagens são mais individualizadas. A própria justiça é mais abstrata, mais fria, podendo até mesmo aparecer como a mera contingência de circunstâncias externas, promovendo simplesmente, dessa forma, o choque ou suscitando a piedade. A reconciliação, quando acontece, ocorre, de forma freqüente, no interior da personagem, e será mais complexa e muitas vezes menos satisfatória, porque é a personagem em si, e desse modo o destino individual, que são enfatizados acima da substância ética que a personagem representa.<sup>75</sup>

*Zé-do-Burro* é de fato um herói individual, ninguém o entende, nem mesmo Rosa sua mulher, que reclama o tempo todo da situação a que está submetida. Contudo, o destino que ele cumpre parece transcender o destino individual, apresentando-se como representação de

---

<sup>75</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo, Cosac & Naify. 2002, p. 56.

um “herói” que nem pode deixar de existir e nem pode escapar ao trágico. Ou seja, sua força é também sua fraqueza.

Sobre isto podemos também ver em Hegel:

A individualização dramática deve ser tão poética, tão viva e tão cheia de interesse que nos faça esquecer tudo o que lhe é exterior; ou então, deve representar-se como uma forma exterior que só tem valor pelo geral e pelo espiritual que em si envolve.<sup>76</sup>

As tragédias conseguem seu efeito cartático graças à empatia, estratégia construída para o envolvimento do leitor ou espectador com o protagonista. Ao descrever Zé como um homem simples, de boa índole, exausto após uma via crucis, o dramaturgo procura viabilizar esse propósito.

É logo no primeiro quadro do segundo ato (o dia amanhecido) que começam a aparecer outras personagens como Minha Tia, Galego da Vendola e Dedé Cospe Rima, que já chega declamando versos populares. Vão chegando cada vez mais personagens e todos ficam curiosos com a cena na frente da igreja de Santa Bárbara, que permanece fechada. A presença do Monsenhor, da Imprensa, da polícia, dos interesses de mercado, dá a peça o caráter público da tragédia e sugere uma relativa semelhança com o modelo grego. O cenário não podia ser outro, teria que ser a cidade, sede dos poderes hegemônicos, das forças que entram em conflito. Nota-se que a Beata insulta Minha Tia por esta ser devota de Iansan. A polícia e os capoeiras não se entendem porque estes infringem a ordem imposta por aqueles. Como vimos no primeiro ato, Marli é vítima da extorsão do próprio companheiro e este já se mostra interessado em explorar as “qualidades” de Rosa. O galego da vendola torce para que o

---

<sup>76</sup> HEGEL, op. cit. p. 406.

impasse entre Zé e padre Olavo dure muito, porque isso favorece seu comércio pelo agrupamento de pessoas. O repórter procura manipular Zé e Rosa, procurando dar um grande furo de reportagem para o seu jornal. O padre Olavo insiste em manter a posição da igreja, a história do candomblé lhe parece uma ameaça demoníaca. Rosa é seduzida por Bonitão, o que não é surpresa, seu caráter já nos é dado na rubrica inicial do primeiro ato. Não está interessada em cruz nem em promessas para Santa Bárbara ou Iansan, ela quer mesmo é viver. No entanto, ao ceder aos seus impulsos e à provocação de Bonitão, sente remorsos, pois o casamento em seu mundo é sinônimo de fidelidade. Zé se importa com Rosa, mas nas circunstâncias em que se encontra, seu apego ao burro e à cruz consome todas as suas energias.

Uma das mais efetivas formas de produzir tensão dramática nessa peça consiste na estratégia explorada pelo dramaturgo na construção de vários diálogos. Trata-se da capacidade que têm os cidadãos de subverter os sentidos do discurso simples de Zé-do-Burro. Os diálogos são elaborados cuidadosamente, representando a linguagem e a cultura de cada uma das partes, e, com notável freqüência apropriam-se da fala de Zé para distorcer o sentido de suas palavras. Note-se, por exemplo, a esperteza do repórter interessado em destacar seu jornal com uma reportagem diferente e de primeira mão:

**REPÓRTER**

Mas como nasceu a idéia dessa... peregrinação? (As perguntas são feitas a Zé-do-Burro, mas este recusa-se a respondê-las).

**ROSA**

Não nasceu idéia nenhuma. O burro adoeceu, ia morrer – ele fez promessa para Santa Bárbara.

**REPÓRTER**

O burro? Que burro?

**ROSA**

O Nicolau.

**ZÉ**

(Irritado) Por quê? O senhor também vai achar que o meu burro não vale uma promessa?

**REPÓRTER**

Não, de modo algum... eu... eu apenas não sabia... então, tudo isso... quarenta e dois quilômetros... a cruz... tudo por causa de um burro... (Repentinamente, antevendo o interesse que despertará a reportagem). Fabuloso!

**ROSA**

E não foi só isso... Ele prometeu também repartir o sítio com aquela cambada de preguiçosos.

**ZÉ**

Que preguiçosos. Gente que quer trabalhar e não tem terra.

**REPÓRTER**

Repartir o sítio... diga-me, o senhor é a favor da reforma agrária?

**ZÉ**

(Não entende) Reforma agrária? Que é isso?

**REPÓRTER**

É o que o senhor acaba de fazer em seu sítio. Redistribuição das terras entre aqueles que não as possuem.

**ZÉ**

E não estou arrependido, moço. Fiz a felicidade de um bocado de gente e o que restou pra mim dá e sobra.

**REPÓRTER**

(Toma notas) É a favor de reforma agrária.

**ZÉ**

É bem verdade que se o meu burro não tivesse ficado doente, eu não tinha feito isso...

**REPÓRTER**

Mas, e se todos os proprietários de terra fizessem o mesmo. Se o governo resolvesse desapropriar as terras e dividi-las entre os camponeses?

**ZÉ**

Ah, era muito bem feito. Cada um deve trabalhar o que é seu.

**REPÓRTER**

(Anota) É contra a exploração do homem pelo homem. O senhor pertence a algum partido político?<sup>77</sup>

Pelos diálogos que acabamos de ler, é possível sentir como Zé fica “acuado”, sem compreender nem ser compreendido. Até Rosa, sua esposa, demonstra insatisfação quando diz “E não é só isso. Ele prometeu também repartir o sítio com aquela cambada de preguiçosos”. Zé está só com sua resistência em entrar na igreja e depositar a cruz, só isso.

O repórter diz: “Repartir o sítio... diga-me, o senhor é a favor da reforma agrária?”

Linguagem e projeto que Zé desconhecia. Diz ainda o repórter, que sabia manejar as palavras na direção de seus objetivos, tomando nota, pergunta: é “contra a exploração do homem pelo

<sup>77</sup> DIAS GOMES. *O Pagador de Promessas*. Rio de Janeiro: Ediouro. 35ª ed., 2001 p. 51.

homem?” O senhor pertence a algum partido político?<sup>78</sup> Há muita diferença entre o pensamento de segundas intenções e sensacionalismo do repórter e a sinceridade de Zé.

No segundo quadro do segundo ato, surge Mestre-Coca, que, depois de beber uma cachaça na vendola do Galego, interroga, “me disseram que tinha aqui um homem querendo entrar na igreja com uma cruz e o padre não queria deixar...”<sup>79</sup> Aparece também o secreta que causa mais receio que respeito. Vejamos:

**SECRETA**

(O “tira” clássico. Chapéu enterrado até os olhos, mãos nos bolsos, inspira mais receio que respeito. À primeira vista, tanto pode ser o representante da lei, como o fugitivo da lei. Entra pela direita e atravessa a cena, lentamente, em direção à vendola. Ao passar por Zé-do-Burro, demora nele um olhar de desabusada curiosidade). Uma dupla. (Olha em torno, procurando alguém, consulta o relógio).<sup>80</sup>

Aparece também o guarda apresentando o jornal do dia, mostrando que também havia saído no jornal e começa ler a reportagem, agora a objetivação efetiva da distorção feita pelo repórter em relação às reais ações e intenções de Zé-do-Burro. Observe-se, no diálogo abaixo, o título dado à reportagem:

**GUARDA**

(Como se só agora lhe ocorresse ler a reportagem) Ah, sim... (lê) “O novo Messias prega a revolução”.

**ZÉ**

(Estranha) Revolução?... (Espicha o pescoço e lê por cima do ombro do guarda).

**GUARDA**

É, revolução. Está aqui. (Continua) “Sete léguas carregando uma cruz, pela reforma agrária e contra a exploração do homem pelo homem.” (Entreolham-se sem entender).

**ZÉ**

Eu bem achei que aquele camarada não era certo da bola...

<sup>78</sup> DIAS GOMES. op. cit. p. 51 e 52.

<sup>79</sup> DIAS GOMES. op. cit. p. 63.

<sup>80</sup> DIAS GOMES. op. cit. p. 64.

**GUARDA**

(Continua a ler) “Para o vigário da paróquia de Santa Bárbara, é Satanás disfarçado. Quem será afinal Zé-do-Burro? Um místico ou um agitador? O povo o olha com admiração e respeito, pelos caminhos por onde passa com sua cruz, mas o vigário expulsa-o do templo. No entanto, Zé-do-Burro está disposto a lutar até o fim!” Acho que o moço não entendeu bem o seu caso. (Olha-o com certa desconfiança) Ou então fui eu que não entendi. (Dá o jornal a Zé-do-Burro) Podem ler. Mas não joguem fora. (Iniciando a saída) Quero levar pra casa. (Sai).

**ROSA**

Zé, não estou gostando disso.

**ZÉ**

Nem eu.

**ROSA**

Não entendi bem o que botaram na gazeta, mas uma coisa me diz que isso não é bom.

**ZÉ**

(Não esconde o ressentimento que guarda dela) Bem Maria de Iansan 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. (Fita Rosa) Ou está me castigando por eu ter prometido tão pouco.

Zé-do-Burro é ingênuo, mas não esconde a sua desconfiança da infidelidade de Rosa, conforme o que lemos, Zé não esconde o ressentimento que sente dela.

Os diálogos continuam entre Zé, o padre e Rosa. O padre enche-se de cólera e afirma que aquilo é obra de satanás, compara Zé a “Lúcifer” quando diz:

Lúcifer iludiu o Senhor até o último momento! (Leva o dedo em riste) Mas eu conheço seus adeptos! Mesmo quando se disfarçam sob a pele do cordeiro! Mesmo quando se escondem atrás da cruz de Cristo! A mesma cruz que querem destruir! Mas não destruirão! Não destruirão! **PP** p. 64.

Note-se como essa comparação condiz com a ideologia religiosa do padre, ao mesmo tempo em que se afasta completamente da caracterização de Zé-do-Burro, desde o início da peça, referido como simples, ingênuo.

O sincretismo, expressão religiosa das camadas mais populares, é o elemento de ligação entre Zé-do-Burro e os setores subalternos da grande cidade. Esse elemento é muito importante na trama da peça: Zé vem do interior, mas traz consigo a mistura de crenças bem

mais comum no povo simples. Macumba, candomblé, umbanda são, para a cúpula da Igreja, nuances do mal, pois suas origens fogem do cânone católico. É essa a razão da posição intolerante assumida pelo padre Olavo. Uma promessa pela cura de um burro seria para as elites da cidade o cúmulo do absurdo. A não ser que as aspirações de Zé fossem outras, como pensam o Repórter e o Delegado, ou então estivessem sob tentação do Demônio, como afirma o padre. Mas essas opiniões não são as mesmas de Mestre Coca, os capoeiras, e Minha Tia. Estes, até, em alguns momentos, agem como preocupados com o protagonista:

**COCA:** (a Zé-do-Burro): Meu camarada trate de ir embora! Estão lhe arrumando uma patota!

**MINHA TIA:** Vieram por causa dele?

**COCA:** Então

(...)

**DEDÉ:** Quer um conselho? Experiência própria: com a polícia é melhor fugir do que discutir.

**COCA:** Ande depressa que nós agüentamos eles aqui até você ganhar o mundo!

(...) A gente esconde a cruz.

**MINHA TIA:** E de noite ele leva ela para Iansan.

**COCA:** Vamos todo mundo levar! Todos os capoeiras da Bahia!

**(O pagador de promessas: 90 e 91)**<sup>81</sup>

Com a generalização, Coca sugere a identificação de um grupo social – os capoeiras da Bahia – com o protagonista. Vê-se que as pessoas que tentam defender Zé do Burro, simples povão, nem seus nomes aparecem, os personagens que têm nomes, têm apenas apelidos, como vemos nos diálogos de toda a peça.

A promessa é uma espécie de juramento, muito sério, entre o devoto e o santo, aquele que faz a promessa pode ser castigado se não a cumprir à risca. A trama é cheia de manifestações da cultura e da religiosidade do povo. Para Zé e o povo em geral, Iansan e Santa Bárbara são uma santa só.

---

<sup>81</sup> DIAS GOMES, op. cit, p. 90 e 91.

De acordo com Rosenfeld, a conduta de Zé-do-Burro marca-o como tipo de messias virtual, enquanto a peça sugere, ao mesmo tempo, contexto espiritual e social em que tal redentor, tipo apóstolo ou penitente, pode vingar e suscitar as esperanças sebastianistas do povo mísero (pobre em tudo). No mundo apresentado por Dias Gomes, o anseio da vinda do libertador é tão forte que pelo caminho a Salvador grande número de caboclos segue o “santo”, todos convencidos de que fará milagres. E diz Rosa: “E não duvide, de Zé, ele é capaz de acabar fazendo, se não fosse a hora, garanto que tinha uma romaria aqui, atrás dele”<sup>82</sup>.

As esperanças de Zé parecem se acender com a chegada do Monsenhor Otaviano, ao qual beija-lhe as mãos e ouve do mesmo: “Vim tratar do seu caso”<sup>83</sup>. Os ânimos de Zé, contudo, caem em desespero quando ouve o Monsenhor dizer:

“Abjure a promessa que fez, reconheça que foi feita ao Demônio, atire fora essa cruz e venha, sozinho, pedir perdão a Deus.”<sup>84</sup>

O nosso herói cai num terrível conflito de consciência, mas continua firme com sua promessa, mesmo com o incentivo de Rosa, para que ele cedesse às orientações do Monsenhor. O desespero de Zé é tão grande que ele se transtorna e parte na direção da igreja com a cruz como vemos a seguir:

**ZÉ**

(Subitamente fora de si, corre para a cruz, levanta-a nos braços como um aríete e grita) Padre! Por Santa Bárbara ou por Satanás, vou colocar esta cruz dentro da igreja, custe o que custar!

**PADRE**

---

<sup>82</sup> DIAS GOMES. op. cit. p. 53.

<sup>83</sup> DIAS GOMES. op. cit. p. 70.

<sup>84</sup> DIAS GOMES. op. cit, p. 71.

(Ante a decisão que vê estampada no rosto de Zé-do-Burro, recua amedrontado) Eis a prova: um católico não ameaça invadir a casa de Deus! Guarda! Prenda esse homem! (E ante a investida de Zé-do-Burro, que caminha para a igreja, corre seguido do Sacristão e cerra a porta no momento mesmo em que Zé sobe os degraus. Este, revoltado e vencido, atira a cruz contra a porta. A cruz tomba, estrondosamente, sobre a escada. Zé-do-Burro senta-se num dos degraus e esconde o rosto entre as mãos).<sup>85</sup>

É puro desespero a atitude desse solitário herói diante de um conflito tão grande, um sentimento de incompreensão e desilusão, que reflete a grande ansiedade que lhe invade a alma.

Mestre Coca, que está observando, prevê a crise dramática e diz para os tocadores de berimbau: *“Fiquem aqui. Vou chamar o resto do pessoal”*<sup>86</sup>. Bonitão sempre por perto, incentiva o secreta a prender Zé, porque seu interesse está em Rosa, como podemos observar no diálogo abaixo:

**COCA**

(Para os tocadores de berimbau) Fiquem aqui. Vou chamar o resto do pessoal... (Sobe a ladeira).

**BONITÃO**

(Para o Secreta) Que está esperando?... Não está convencido ainda?...

**SECRETA**

(Faz um sinal afirmativo com a cabeça) Espere... (Sai pela direita)

**ROSA**

(Que percebeu a troca de palavras entre o Secreta e Bonitão) Espere o quê? Quem é ele?

**BONITÃO**

Um secreta.

**ROSA**

(Começando a compreender) Polícia! Você?! Você denunciou...?!

**BONITÃO**

Daqui a pouco, você vai ficar livre desse idiota.

**ROSA**

(Horroriza-se ante a idéia da traição) Você não devia ter feito isso! Não devia!

**BONITÃO**

É pro seu bem. Pro nosso bem.

**ROSA**

(Angustuada pelo conflito de consciência que se apossa dela) Não... assim, não! Eu não queria assim!...

**BONITÃO**

Agora... está feito.

<sup>85</sup> DIAS GOMES. op. cit, p. 73.

<sup>86</sup> DIAS GOMES. op. cit, p. 73.

“Rosa se debate em seu conflito: de um lado, sua noção de lealdade gerando um repúdio natural à delação. Do outro, todos os seus recalques sexuais, sua ânsia de libertação, de realização mesmo, como mulher, que Bonitão veio lhe despertar. Enquanto isso, Zé-do-Burro, sentado nos degraus sofre uma crise nervosa. Soluça convulsivamente. Os tocadores de berimbau fazem gemer a corda de seus instrumentos”<sup>87</sup> Rosa está em conflito, mas, como vemos, ela está se sentindo mulher, o que foi despertado pelo rufião Bonitão. Mais uma vez se compreende como são dramáticas as motivações dos personagens para as suas ações.

E assim termina o segundo quadro do segundo ato.

O terceiro ato, que só tem um quadro, inicia-se ao entardecer, quando a praça já está cheia de gente, inclusive com uma roda de “capoeiras”.

Surge, agora, na ação da peça, um coro, iniciando o terceiro ato. É mais uma semelhança com as tragédias antigas (gregas), nas quais o coro era imprescindível, como diz Aristóteles no cap. XVIII da sua *Poética*.

Mas, precisamos observar que o coro desta obra é formado por populares de diversos segmentos, que agem por curiosidade e por solidarização com o nosso herói, Zé-do-Burro. Neste coro, há o mestre, cujo nome não aparece, mas que poderia ser associado ao Corifeu das tragédias clássicas.

Podemos ilustrar o início do terceiro ato com os cantos do coro, que, nesse momento, não chega a ter função direta no desenvolvimento da ação, a não ser pelo efeito que provoca,

---

<sup>87</sup> DIAS GOMES. op. cit. p. 73

por um lado, embelezando o drama com intervenções musicais e danças, por outro, demarcando, no contexto de uma sociedade desunida, um grupo coeso que, ao final da peça, vai dar cumprimento à promessa de Zé-do-Burro, transportando seu corpo e sua cruz para a igreja.

**MESTRE DO CORO**

Quem te ensinô essa mandinga?  
- Foi o nego de sinhá.  
O nego custô dinheiro,  
dinheiro custô ganhá,  
Camarado.

**CORO**

Cai, cai, Catarina,  
santa de má, vem vê Dalina.

**MESTRE DO CORO**

Amanhã é dia santo,  
dia de corpo de Deus  
Quem tem roupa vai na missa,  
quem não tem faz como eu.

**CORO**

Cai, cai, Catarina,  
santa de má, vem vê Dalina.

**MESTRE DO CORO**

Minino, quem foi teu mestre?  
quem te ensinô a joga?  
- Só discip'ô que aprendo  
meu mestre foi Mangangá,  
na roda que ele esteve,  
outro mestre lá não há  
Camarado.

**CORO**

Cai, cai, Catarina,  
santa de má, vem vê Dalina.  
Rosa, apreensiva, nervosa, desinteressa-se da capoeira: vai até a ladeira, olha para o alto, ansiosamente, como se esperasse alguém, depois volta pra junto do marido. Muda o ritmo do jogo.

**MESTRE DO CORO**

Panha a laranja no chão, tico-tico  
ái, se meu amô fô s'imbora eu não fico

**CORO**

Panha a laranja do chão, tico-tico

**MESTRE DO CORO**

Minha camisa é de renda de bico

**CORO**

Panha a laranja no chão, tico-tico

**MESTRE DO CORO**

Ai, se meu amô fô s'imbora eu não fico<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> DIAS GOMES. op. cit. p. 77.

E assim o drama vai acontecendo com a ação acompanhada por populares, alguns até fazem apostas sobre a possibilidade de o padre abrir ou não a igreja. Mestre Coca diz que Zé entra ainda naquele dia, Galego da vendola diz que ele não entra de jeito nenhum e Dedé Cospe Rima diz que ele entra, mas, no dia seguinte, e casam o dinheiro da aposta.

Os capoeiras começam, também, a dar opiniões, torcendo por Zé-do-Burro. Muitos outros populares se chegam ao grupo, como Manoelzinho-sua-mãe e Minha Tia, devota de Iansan. O secreta também se aproxima e, incentivado por Bonitão, sua intenção é prender o nosso herói.

Rosa desconfia das intenções do secreta e do jornalista e começa a chamar o marido para irem embora, mas ele resiste, diz que só irá depois que depositar a cruz junto ao altar de Santa Bárbara.

Em linhas gerais, os personagens da cidade estão empenhados em tirar vantagens da presença de Zé-do-Burro, em negar-lhe a realização da promessa ou dar outros sentidos às palavras de Zé. O delegado, Bonitão, Dedé-Cospe-Rima e o Galego da vendola têm situações confortáveis, se comparadas à de Minha Tia, Marli e Mestre-Coca. Claro que Marli, como amante de Bonitão, não tem nenhum motivo para estar solidária a Zé e Rosa, pois esta lhe aparece como rival. Os outros não entendem as razões do padre. Minha-Tia até convida Zé a pagar a promessa no terreiro de Iansan, que para ela era a mesma Santa Bárbara. Minha-Tia está ansiosa para encontrar uma saída para o impasse do nosso herói e diz:

Não desanima, moço. Hoje é dia de Iansan, mulher de Xangô, Orixá dos raios e das tempestades. Mais logo, nos terreiros, ela está descendo no corpo dos seus cavalos. Vai falar com ela, moço, vai pedir a proteção de Iansan, que tudo quanto é porta há de se abrir... Eparrei, minha mãe!<sup>89</sup>

Quanto a Rosa, seu discurso contém alguns presságios, sobretudo depois que ela enxerga com clareza o modo como cada um “quer ajudar” seu marido. No seu medo, cheia de dúvidas sobre o que poderá acontecer, ela se coloca ao lado do companheiro e apela:

Você não vê? Não sente? Não respira? Está no ar!... e cada minuto que passa, aumenta o perigo. (olha para todos os lados, como fera acuada) Esta praça está ficando cada vez menor... como se eles estivessem fechando todas as saídas. (Volta-se para ele, com veemência) Vamos embora Zé enquanto é tempo!<sup>90</sup>

Há outra passagem em que Rosa parece adivinhar que algo ruim pode acontecer, se deixarem para voltar à noite. Mas Zé não dá ouvidos, está obstinado em pagar a promessa exatamente como prometeu. Diz ele a Rosa que noites sem dormir, ser xingado de figura do diabo, pode ser nada, comparado ao castigo que pode vir, se não pagar a promessa do jeito que prometeu.

Na passagem a seguir, pode-se sentir que há ambigüidade e prolepses<sup>91</sup>, gradação e exagero neste apelo de Zé ao padre:

Padre não andei sete léguas para vir até aqui. Deus é testemunha. Ainda não comi hoje... e não vou comer até que abra a porta! Um dia, dois... um mês... vou morrer de fome na porta da sua igreja, padre!<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> DIAS GOMES. PP op. cit. p. 88.

<sup>90</sup> DIAS GOMES. PP op. cit. p. 82

<sup>91</sup> Prolepses – antecipação, uma figura de estilo pela qual se antecipa ou adianta o enunciado do argumento ou uma ação como se já tivesse ocorrido.

<sup>92</sup> DIAS GOMES. PP op. cit. p. 38

Nota-se, nestas palavras, o caráter místico e heróico do protagonista. Não aceita alimento o dia inteiro, seu objetivo é o alimento espiritual e não o físico. Rosa, diferentemente, alimenta seu corpo em duplo sentido.

Zé na sua teimosia não percebe que, sozinho, não consegue alcançar seu objetivo<sup>93</sup>. O repórter de vez em quando chama-o de herói. Esse qualificativo é uma ironia, visto que a ação do Repórter acaba sendo decisiva na queda do “herói” com seu noticiário sensacionalista, que atrai a polícia e encaminha a uma peripécia no final trágico de Zé-do-Burro. É inegável que Zé é um herói moderno, com as qualidades e firmeza de propósito que o aproximam do herói no sentido clássico da personalidade que empenha sua vida por uma causa relevante, como no caso do herói Édipo Rei e Antígona, entre outros das tragédias antigas. Zé-do-Burro, que defende uma causa aparentemente pequena e quase ridícula, adquire relevo e pathos pela relação com o Padre e pelos valores que passa a defender, caracterizando assim um herói da dramaturgia brasileira moderna.

No terceiro ato da peça, como visto, já muita gente está presenciando a cena, visto ser o dia da festa de Santa Bárbara. O toque dos berimbaus mais parece choro, como se anunciasse um acontecimento funesto. A presença de muita gente, espectadores do povo nos acontecimentos finais, marcam definitivamente o tom de tragédia social.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> SOUSA, Elri Bandeira. In *Por Uma Militância teatral*. MACIEL, Diógenes André Vieira, João Pessoa: Bagagem de Idéia, 2005 p. 152.

<sup>94</sup> SOUSA, Elri Bandeira. Op. cit., p. 151.

Zé, com idéia fixa, parece indiferente a tudo. A polícia aproxima-se e Mestre Coca aconselha-o a fugir. Dedé-Cospe-Rima, Minha Tia, todos pedem que ele vá embora. Porque não há nada a fazer..

Porém Mestre Coca, ao lado dos capoeiras tenta enfrentar a polícia:

**SECRETA:** (Vê a faca na mão de Zé-do-Burro) Tome cuidado, Chefe, que ele está armado! (Observa a atitude hostil dos capoeiras). E essa gente está do lado dele.

**COCA:** Estamos mesmo. E aqui vocês não vão prender ninguém!

**DELEGADO:** Não vamos por quê?

**MANOELZINHO:** Porque não está direito!

**DELEGADO:** Estão querendo comprar barulho?

**COCA:** Vocês que sabem... [PP: 165-166]

Na agitação, uma bala vinda não se sabe de onde, atinge o protagonista, que cai morto.

Está consumada a ação trágica da peça.

Chega, então, o delegado, que se junta ao secreta e ao guarda, intimando-o a acompanhá-los à delegacia. Zé reage e diz que não vai, porque não cometeu nenhum crime.

Observemos os diálogos finais do nosso drama:

**ZÉ**

Agora eu decidi: só morto me levam daqui. Juro por Santa Bárbara, só morto.

**SECRETA**

(Vê a faca na mão de Zé-do-Burro) Tome cuidado, Chefe, que ele está armado! (Observa a atitude hostil dos capoeiras) E essa gente está do lado dele!

**COCA**

Estamos mesmo. E aqui vocês não vão prender ninguém!

**DELEGADO**

Não vamos por quê?

**MANOELZINHO**

Porque não está direito!

**DELEGADO**

Estão querendo comprar barulho?

**COCA**

Vocês que sabem...

**DELEGADO**

Não se metam, senão vão se dar mal!

**SECRETA**

E é melhor que se afastem.

**ROSA**

Zé!

**ZÉ**

Me deixe, Rosa! Não venha pra cá!

Zé-do-Burro, de faca em punho, recua em direção à igreja. Sobe um ou dois degraus, de costas. O Padre vem por trás e dá uma pancada em seu braço, fazendo com que a faca vá cair no meio da praça. É aqui que o nosso herói comete mais um erro trágico, que o levará à morte, como veremos. Zé-do-Burro com o sangue quente próprio do nordestino, corre e abaixa-se para apanhá-la. Os policiais aproveitam e caem sobre ele, para subjugá-lo. E os capoeiras caem sobre os policiais para defendê-lo. Zé-do-Burro desapareceu na onda humana. Ouve-se um tiro. A multidão se dispersa como num estouro de boiada. Fica apenas Zé-do-Burro no meio da praça, com as mãos sobre o ventre. Ele dá ainda um passo em direção à igreja e cai morto.

**ROSA**

(Num grito) Zé! (corre para ele)

**PADRE**

(Num começo de reconhecimento de culpa) Virgem Santíssima!

**DELEGADO**

(Para o Secreta) Vamos buscar reforço. (Sai, seguido do Secreta e do Guarda).

O Padre desce os degraus da igreja, em direção do corpo de Zé-do-Burro.

**ROSA**

(Com rancor) Não chegue perto!

**PADRE**

Queria encomendar a alma dele...

### ROSA

Encomendar a quem? Ao Demônio?

O padre baixa a cabeça e volta ao alto da escada. Bonitão surge na ladeira. Mestre Coca, demonstrando liderança, consulta os companheiros com o olhar. Todos compreendem a sua intenção e respondem afirmativamente com a cabeça. Mestre Coca inclina-se diante de Zé-do-Burro, segura-o pelos braços, os outros capoeiras se aproximam também e ajudam a carregar o corpo. Colocam-no sobre a cruz, de costas, com os braços estendidos, como um crucificado. Carregam-no assim, como numa padiola e avançam para a igreja. Bonitão segura Rosa por um braço, tentando levá-la dali. Mas Rosa o repele com um safanão e segue os capoeiras. Bonitão dá de ombros e sobe a ladeira. Intimidados, o Padre e o Sacristão recuam, a Beata foge e os capoeiras entram na igreja com a cruz, sobre ela o corpo de Zé-do-Burro. O Galego, Dedé e Rosa fecham o cortejo. Só Minha Tia permanece em cena. Quando uma trovoadá tremenda desaba sobre a praça.<sup>95</sup>

### MINHA TIA

(Encolhe-se toda, amedrontada, toca com as pontas dos dedos o chão e a testa)  
Êparrei minha mãe!<sup>96</sup>

Voltamos a afirmar que nem toda a cidade colabora no crime. Os capoeiras igualmente mal vistos pela polícia, adotam outra posição.

Como bem diz o Prof. Elri Bandeira de Souza, em seu artigo intitulado *Do trágico n'O*

*Pagador de Promessas:*

Nesse momento, os capoeiras abandonam a condição de figurantes, meras ilustrações do espaço social, e tomam parte decisiva no desfecho da peça, levando o corpo morto de Zé e sua cruz para dentro da igreja. A ação intransigente do protagonista, a intolerância do padre, a falha de caráter de Rosa, a ação de Bonitão e do Repórter selam o desfecho trágico. O conflito social dissimulado pelo conflito religioso evidencia o caráter social da tragédia. A estratégia do dramaturgo, que busca a empatia do leitor / espectador para com o protagonista, é a mesma que o aproxima desses personagens populares<sup>97</sup>.

Reconhecemos ao final do drama sua semelhança com tragédia clássica, a trama sendo construída com base nas *unidades de ação, tempo e lugar*. Também se percebe o esforço do dramaturgo para transformar em herói trágico um humilde lavrador, buscando a dignidade dos

<sup>95</sup> DIAS GOMES. op. cit., p. 95.

<sup>96</sup> DIAS GOMES. op. cit. p. 94/95.

<sup>97</sup> SOUSA, Elri Bandeira. Op. cit., p. 153.

heróis clássicos e a volição excessiva dos heróis modernos. Essa construção do protagonista é altamente eficaz para despertar uma tomada de consciência crítica em relação aos conflitos engendrados pela trama.

Zé-do-Burro e o sincretismo vencem com a decisão dos capoeiras que, ao verem Zé, morto no chão, ao receber uma bala vinda não se sabe de onde, colocam o corpo dele sobre a cruz e entram na igreja, sem que ninguém possa impedir. E assim a promessa de Zé foi paga, porém de um modo que nem ele nem ninguém esperava, um final com peripécia e inspirando temor e piedade, tal como ocorriam os finais catastróficos das tragédias gregas.

Sobre isto, podemos ilustrar com o que diz Hegel em sua *Estética / Poesia*:

O que se encontra assim destruído no desenlace de um conflito trágico é unicamente a particularidade unilateral que, incapaz de se submeter a esta harmonia, se inclina demasiado, até o abismo, ao trágico da acção, ou vê-se pelo menos forçada, na medida do possível, a renunciar aos seus fins. Recordaremos a este respeito aquela definição de Aristóteles, segundo a qual a tragédia agiria pelo temor e pela piedade.<sup>98</sup>

Os presentes ao fim de Zé-do-Burro têm razões para temor e piedade, mas há também uma espécie de purgação ou purificação catártica na medida em que Zé não sucumbiu diante das pressões. No dizer de Hegel:

A acção individual que visa, em circunstâncias determinadas, realizar um fim ou impor a superioridade de um carácter adopta necessariamente uma atitude de isolamento, levanta contra si a paixão oposta e assim se geram inevitáveis conflitos. Em princípio, o lado trágico consiste em que ambas as partes opostas têm igualmente razão, ao passo que na realidade cada uma concebe o verdadeiro conteúdo positivo do seu fim e do seu carácter como uma negação do fim e do carácter adversos e combate, o que as torna igualmente culpadas.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> HEGEL. op. cit. p. 436.

<sup>99</sup> HEGEL. op. cit. p. 436/437.

Na análise de o **PP** notamos que dentro das perspectivas do Padre Olavo e de Zé do Burro, ambos têm razão nas suas intransigências. Sobre a ação trágica nos diz Raymond Williams, reportando-se a Hegel:

Na versão hegeliana da ação trágica, reivindicações válidas mas parciais entram em conflito inevitável; na resolução trágica, elas são reconciliadas mesmo à custa da destruição das personagens que as defendiam.”<sup>100</sup>

Dias Gomes, homem declaradamente de esquerda, tendo enfrentado perigos e proscricção, fez questão de exaltar o destemor, o sacrifício realizado em nome de uma idéia superior. *O Pagador de Promessas* é, ao mesmo tempo, um notável “drama social” e uma comovente “tragédia moderna”.

---

<sup>100</sup> WILLIAMS, Raymond. op. cit. p. 56.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Uma palavra posta fora de lugar estraga o pensamento mais bonito”.

Voltaire, escritor francês (1694-1778)

Estudamos a dramaturgia de Dias Gomes em **O PP** sob a perspectiva trágica, de representações de ações humanas em conflito na realidade social. Consideramos a peça um drama moderno, que conserva no seu desenrolar características das tragédias antigas, tais como unidade de ação, de tempo e espaço, apresentando ainda vários outros elementos que concorrem para o fim trágico do herói, provocando uma comoção piedosa e aterrorizante que se aproxima da *Katarsis*, que, como vimos, é o objetivo último da tragédia.

Justamente por perceber na construção estrutural da peça dimensões que nos remetem às tragédias clássicas é que julgamos conveniente nos reportar primeiramente às orientações aristotélicas, em busca de mais subsídios para fundamentar nosso estudo. Ficou claro que a obra em tela, embora um texto de caráter social, mostrou que o trágico ainda subsiste em dramas modernos.

Aristóteles formulou conceitos literários tendo como horizonte as tragédias gregas, produzidas no século V a.C., porém, é inegável a validade de suas proposições em tempos historicamente posteriores. Respeitando-se a análise empírica de cada texto dramático, os pressupostos aristotélicos permitem-nos discernir, na elaboração de tramas trágicas, conceitos que foram sendo atualizados em diferentes momentos históricos da tradição dramática,

reelaborados, assumindo outras nuances na literatura dramática moderna. Isto significa que a utilização da *Poética* como referencial teórico na investigação das obras dramáticas funciona como estratégia crítica basilar, embora não esgote absolutamente as significações implicadas na dimensão trágica do drama moderno.

A passagem, na dramaturgia, da representação de personagens nobres em linguagem elevada para a dramatização das classes sociais baixas, caracterizou-se, ao mesmo tempo, como um momento no qual a dramaturgia tenta configurar artisticamente a realidade social e como uma estratégia de construção de conflitos que chama a si outras linhas de aferição teórica.

A chamada “crise do drama”, como teorizada por Peter Szondi, na dialética entre conteúdo de expressão e forma de expressão, resultado da necessidade de representar os processos sociais, ocasionou a busca por novas formas de expressão adequadas aos anseios das novas temáticas. O drama passou então a considerar sujeitos isolados, com as subjetividades constantemente em crise, vivenciando choques tensos e cruéis, sobretudo quando se configuram como embates típicos dos conflitos de classe que caracterizam a sociedade capitalista.

Dáí termos também apelado à formulação teórica de autores que se debruçaram sobre o drama moderno, sobretudo sob a perspectiva das relações entre Tradição e Modernidade. Foi assim que examinamos proposições de Hegel, Lessing, George Steiner, Peter Szondi, Anatol Rosenfeld e Sandra Luna. No tocante à dramaturgia brasileira moderna, a

representação das pessoas comuns nas peças teatrais não é contribuição exclusiva de Dias Gomes em **O PP**. Muitas outras peças deste e de outros dramaturgos exploram diferenças culturais e sociais. Contudo, esse é um forte traço de composição do nosso autor: *A Invasão*, *A Revolução dos Beatos*, *O Santo Inquérito* e outras peças, sempre apontam para personagens representantes das camadas sociais baixas, encenando situações que denunciam os abismos intransponíveis entre as classes.

A criatividade de Dias Gomes e a representação da nossa realidade fazem com que a sua ficção seja verossímil, recomendação que se estende desde Aristóteles até nossos dias. Aliás, essa adequação da peça à tradição aristotélica é o que nos permitiu vincular o texto às antigas tragédias.

A trama da peça é complexa, envolve *peripécia* e *anagnorisis*, terminando tragicamente com a morte do herói Zé-do-Burro. A promessa feita pelo protagonista instaura as condições para o conflito trágico. O padre Olavo, ao ser informado de que a promessa fora feita num terreiro de umbanda, recusa-se radicalmente a receber o protagonista em sua igreja. Se o padre é irredutível, Zé também o é, em sua crença, não desiste da obrigação religiosa e espera o dia inteiro... A presença daquele camponês chama atenção por ser estranho ao meio e atrai uma multidão de curiosos, além de oportunistas e exploradores. Padre Olavo se sente ameaçado e busca reforço policial. Os capoeiras se põem em defesa do nosso herói, enfrentando a polícia, quando esta ameaça prendê-lo. Na confusão, o herói é atingido por uma bala e cai morto. Acontece então uma peripécia, tornando a peça complexa como explica

Aristóteles no capítulo X de – *Poética*. Não se sabe quem atirou, mas Zé entra finalmente na igreja, se não pelas próprias iniciativas, mas estendido sobre a cruz que tinha carregado por muitos quilômetros.

Zé-do-Burro cometeu dois “erros trágicos”, como os heróis das tragédias gregas, ocasionando duas instâncias de *hamartia*. O primeiro “erro” de Zé foi ter feito a promessa num terreiro de Iansan, achando que era a mesma Santa Bárbara. No sincretismo religioso do mundo em que ele vivia, era, sim, a mesma coisa, portanto o “erro” foi involuntário. O segundo “erro”, esse efetivamente dramatizado na peça, foi ter reagido à prisão, enfrentando a polícia de faca na mão. Mesmo sendo uma ação voluntária, a situação caótica e a reação desesperada do protagonista faz esse “erro” também parecer involuntário, ação espontânea e não planejada, resultante das fortes pressões do momento. Isso torna o seu fim ainda mais comovente.

Neste momento, ele já estava se reconhecendo só, (já havia constatado essa verdade numa cena de *anagnorisis*, como nas tragédias antigas), numa grande perplexidade, quando disse antes que ninguém o entendia, nem mesmo Rosa sua esposa.

Observamos a estruturação lógica da trama, em três atos, os dois primeiros, com dois quadros e o terceiro com um quadro, produzindo uma ordem coerente de começo, meio e fim, como afirmamos, verossímil, pois o escritor baiano imita o “real”, organizando-o no texto dramático que convida o leitor/espectador a entender os fenômenos sociais, revelando motivações ideológicas que movem os sujeitos ficcionais, mesmo os secundários, em direção

a conflitos que a cada momento se inflamam, piorando a situação de Zé-do-Burro, numa tremenda incomunicabilidade, pelas barreiras intransponíveis, das idéias, dos comportamentos, das linguagens, citadinas e rurais, das classes ricas e pobres. Os mais cultos como o Padre e o repórter, não perdem tempo em distorcer as palavras do nosso herói, com significações que Zé nunca pretendeu formular, nem sabia o que era. Zé-do-Burro torna-se então um herói individualizado, “isolado em suas condições” como afirmam Williams e Hegel. Dias Gomes produziu, então, um drama moderno, de caráter social. Lembremos que as subjetividades das personagens secundárias, sem nomes próprios, somente com apelidos, Mestre Coca, Minha Tia, Dedé Cospe Rima, Galego da vendola, Secreta, o Repórter, Bonitão, etc, caracterizam, ou reafirmam a peça como drama social moderno, mostrando o imenso abismo que há nesse universo ficcional que se quer representativo do real.

A entrada do herói morto, sobre a cruz que fez e carregou, levado por capoeiras, sem nomes próprios, naquela igreja que ele insistiu tanto em entrar vivo, mostra, além do aspecto social, a força do povo quando se une num objetivo comum.

Nem o padre Olavo, nem policiais e repórteres, puderam impedir a entrada na igreja, não por um devoto, mas por um grupo, deixando claro o poder da coletividade em busca de justiça social, qualquer que seja, até mesmo o sincretismo religioso das camadas simples da nossa sociedade cheia de contrastes de diversas formas.

Contudo, mesmo que referenciando as injustiças, as lutas e as contradições sociais, o **PP** também dramatiza a frágil condição humana. Há, nesse universo conflituoso da vida

social, o drama, intensamente comovente, de um herói solitário, incompreendido, que paga com sua própria vida o preço da sobrevivência da arte trágica. O **PP** é, sim, um drama profundamente trágico, em tempos modernos.

**BIBLIOGRAFIA**

ARISTÓTELES. *A Poética*. Tradução, Prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional – Porto, Portugal: Casa da Moeda, 2003.

\_\_\_\_\_. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna – São Paulo: Cultrix – 1981.

\_\_\_\_\_. *A Política*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Ed. Martin Claret. 2003.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BONNICE, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria Literária Abordagens, Históricas, Tendências Contemporâneas*. Maringá PR: Ed. UEM.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990.

\_\_\_\_\_. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1974.

CAMPEDELLI, Samira. *Dias Gomes, Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

CAMPEDELLI, Samire Youssef. *Teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Scipione, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Estudos de teoria e história literária 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1976.

\_\_\_\_\_. *A personagem de Ficção*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

\_\_\_\_\_. *O Discurso e a Cidade*. 3 ed. São Paulo: Duas cidades / Ouro sobre azul, 2004.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São Paulo: Ed. Rio-Pretense, 1998.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1974.

COSTA, Iná Camargo. *Dias Gomes um dramaturgo nacional-popular*. Dissertação (mestrado) – São Paulo: Departamento de Filosofia, FFLCH, USP, 1987.

COSTA, Lígia Militz da. *A Tragédia – Estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.

DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. *O Pagador de Promessas*. São Paulo: Ediouro, 2001 – 35ª edição.

\_\_\_\_\_. *Campeões do Mundo*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

\_\_\_\_\_. *O Bem Amado*, R. Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

\_\_\_\_\_. *A Invasão*, R. Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

\_\_\_\_\_. *O Santo Inquérito*, São Paulo: Círculo do Livro, 1966.

\_\_\_\_\_. *Literatura comentada*. Seleção de textos, notas, estudos históricos e críticos e exercícios por: Samira Campedelli. São Paulo: Abril Educação – 1ª ed. 1982.

\_\_\_\_\_. *A Revolução dos Beatos*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

\_\_\_\_\_. *Roque Santeiro*, Rio de Janeiro: Central Globo de Produção, 1975.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura – uma introdução* – 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EURIPEDES. *As Bacas: O Mito de Dionísio*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

\_\_\_\_\_. *Medéia*. In: *A tragédia Grega*. Trad. Mário da Gama Kury. 5ª ed. Vol. 3. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2001.

\_\_\_\_\_. *As troianas*. In: *A Tragédia Grega*. Trad. Mário da Gama Kury. 5ª ed. Vol. 3. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

\_\_\_\_\_. *Hipólito*. In: A Tragédia Grega. Trad. Mário da Gama Kury. 5ª ed. Vol. 3 – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do Discurso: Reflexões Introdutórias*, São Carlos: Claraluz, 2007.

GARRET, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. 20ª ed. Portugal: Porto Editora, 1985.

GOETHE. *Fausto*. São Paulo, SP: Ed. Martins Claret, 2002 (trad. da editora).

HEGEL, G. W. Friedrich. *Curso de Estética. O Belo na Arte*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *A Estética a idéia e o ideal – O Belo Artístico ou o Ideal* (coleção os pensadores). Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1999.

\_\_\_\_\_. *A Estética – Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro, Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

HESILDO – *Teogonia. A origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras Ltda, 2001.

HOLANDA, Chico Buarque de. & PONTES, Paulo. *Gota d'Água*. 28ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A. 1995.

HORÁCIO. *Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Ed. Cultrix, 1981.

IVONE TAVARES DE LUCENA, MARIA ANGÉLICA DE OLIVEIRA E ROSEMARY EVARISTO BARBOSA (orgs).

*Análise do Discurso, das movências de Sentido às nuances do (re) dizer*, João Pessoa PB:

Ideia, 2004.

JÚNIOR, RAIMUNDO MAGALHÃES. *Biblioteca Educação é Cultura*. Rio de Janeiro: MEC. Teatro

1. Bloch FENAME, 1980.

KURY, MÁRIO DA GAMA. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. 6ª ed. Rio de Janeiro:

Jorge Zahar, 2001.

LESKY, ALBIN. *A Tragédia Grega*. Trad. J. Guinsburg – São Paulo: Perspectiva, 2003.

LESSING, GOTHOLD EPHRAIM. *De Teatro e Literatura*. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld

– São Paulo: EPU, 1992 – Tradução portuguesa – J. Guinsburg.

LUKACS, GEORG. *Teoria do Romance*. Trad. De Alfredo Margarido. São Paulo: Editorial

Presença. 1978.

LUNA, SANDRA. *Arqueologia da Ação Trágica: o legado grego*. João Pessoa – PB: Ideia –

2005.

\_\_\_\_\_. *A tragédia no Teatro do Tempo: das origens clássicas ao drama moderno*.

João Pessoa – PB: Ideia, 2008.

MACHADO, Maria Clara. *Teatro II. Biblioteca Educação é Cultura*. Rio de Janeiro: MEC.

Bloch. FENAME. Vol. 7. 1980.

MACIEL, Diógenes & ANDRADE, Valéria. *Por uma militância teatral*, (org.) João Pessoa –

PB: Editora Bagagem/Ideia –2005.

MACIEL, Diógenes. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa

– PB: Editora Universitária –2004.

\_\_\_\_\_. *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa – PB: Ideia –2007.

MAGALDI, Sábato. *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 23-07-1960.

\_\_\_\_\_. *Panorama do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Global, 2004.

MALUF, Sheila Diab & AQUINO, Ricardo Big de. (orgs.). *Reflexões sobre a Cena*. Maceió:

EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005.

MILLER, Artur. *A Morte do Caixeiro Viajante*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Victor

Civita, 1980.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. Ed. Revista e ampliada. São Paulo:

Cultrix, 2001.

PLATÃO. *A República*. Livro III e X p. 74 a 111 e o Livro X p. 293 a 319. Trad. Pietro

Nassetti, Porto Alegre: Martin Claret, 2002.

\_\_\_\_\_. *A República*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2002.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 1989.

PRADO, Décio de Almeida. *O Pagador de Promessas*. In: *Teatro em Progresso: Crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Perspectiva S. A.

\_\_\_\_\_. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Tradução André Teles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SEHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. Wolfgang Leomaar e Maria Lúcia Melo. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

\_\_\_\_\_. *Parerga e Paralipomessa* (capítulos V, VIII, XII, XIV) – Trad. Wolfgang Leomar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, São Paulo: Cultural, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Victor Civita, 1981.

\_\_\_\_\_. *Macbeth*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2007.

\_\_\_\_\_. *Otelo. O Mouro de Veneza*. Trad. Heldegard Feist. 9ª ed. São Paulo: Scipione, 1994.

\_\_\_\_\_. *Hamlet*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2002.

\_\_\_\_\_. *Rei Lear*. Trad. Pietro Nasseti, São Paulo: Martin Claret, 2002.

SÓFOCLES. *Electra*. In: *A Tragédia Grega*. Trad. Mário da Gama Kury. 4ª ed. Vol. 4. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *Édipo Rei*. Trad. Cicília Casas. São Paulo: Scipione, 2002.

\_\_\_\_\_. *Édipo Rei*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2007.

\_\_\_\_\_. *Antígona*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret Ltda. 2007.

SOUSA, Elri Bandeira de. *O trágico n'ó Pagador de Promessas*. In: *Por uma militância teatral*. Diógenes Maciel (org.). João Pessoa: Bagagem/Ideia. 2005 p. 139.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880 – 1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repor. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VERNANT, Jean Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILLIAMS, Tennessee. *Um Bonde Chamado Desejo*. Trad. Vadin Nikitin – São Paulo: Ed. Peixonato Neto –2004.