

Universidade Federal da Paraíba
Programa de Pós-Graduação em Letras

***ÉDIPO NA TV: GUARNIERI E AS POSSIBILIDADES DE UM TEATRO
IMPOSSÍVEL***

João Pessoa – PB
2009

Jerônimo Vieira de Lima Silva

ÉDIPO NA TV: GUARNIERI E AS POSSIBILIDADES DE UM TEATRO IMPOSSÍVEL

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

Orientadora: Prof^a Dr^a Sandra Luna

João Pessoa – PB

2009

RESUMO

Este estudo tem como foco principal uma análise da versão para a TV da tragédia sofocleana *Édipo Rei* por Gianfrancesco Guarnieri, considerando-se a composição dramática da obra trágica, assim como as transformações estruturais presentes em sua adaptação para a linguagem teledramatúrgica. Tendo em vista que o texto de Guarnieri revisita a celebrada tragédia de Sófocles, esta pesquisa inicia-se com uma revisão sobre o conceito de mito e seu uso em nossa tradição dramática ocidental, examinando o assunto em obras de teóricos e filósofos, dentre os quais, Eliade, Cassirer, Brandão, Patai, Chauí, Rosenfeld, e ilustrando a adaptação de mitos a diferentes propósitos ideológicos através de leituras críticas de algumas peças relevantes de diferentes períodos da tradição dramática. Através de uma revisão do legado teórico sobre a dramaturgia trágica, baseado em Aristóteles, Ben Jonson, Hegel, Brunetière, Leski, Vernant & Vidal Naquet, Sandra Luna, entre outros, foi possível observar as relações de continuidade e ruptura entre o drama moderno e as antigas peças clássicas. Essas rupturas ocorrem, mais enfaticamente, depois do século XVIII, mas será no século XX que o drama experimentará uma expressiva liberdade formal, sendo possível ao mito ser lido à luz de desafiadoras proposições políticas. Partindo da contextualização da vida e obra de Guarnieri na cena do teatro brasileiro e considerando o suporte teórico e histórico para o estudo do drama moderno, emerge a significância de sua adaptação do antigo *mythos* para a TV. O suporte teórico para a análise da linguagem teledramatúrgica procede de Aumont, Betton, Bernadet, Pallotini e outros. Nesta perspectiva, a análise do texto de Guarnieri mostra que o drama e o teledrama, embora usando linguagens artísticas distintas, engendram diálogos que perpetuam a longa tradição de autores que fazem uso de mitos antigos para expressar seus próprios ideais.

Palavras-chave: Mito, Dramaturgia, Teledramaturgia, Guarnieri.

ABSTRACT

This study has as its main focus an analysis of the TV version of the sophoclean tragedy *Oedipus the King* by Gianfrancesco Guarnieri, considering the dramatic composition of the tragic work, as well as the structural transformations present in its adaptation for the teledramaturgical language. Having in view that Guarnieri's text revisits Sophocles' celebrated tragedy, this research begins with a review on the concept of myth and its use in our western literary tradition, examining the subject in the works of theoreticians and philosophers, among them, Eliade, Cassirer, Brandão, Patai, Chauí, Rosenfeld, and illustrating the adaptation of myths for different ideological purposes through critical readings of some relevant plays from different periods of the dramatic tradition. Through a review of the theoretical legacy on tragic drama, based on Aristotle, Ben Jonson, Hegel, Brunetière, Leski, Vernant & Vidal Naquet, Sandra Luna, among others, it was possible to observe the relations of continuity and rupture between modern drama and ancient classical plays. These ruptures occur, more emphatically, after the 18th century, but it will be in the 20th century that drama will experience an expressive formal freedom, making it possible for a myth to be read in the light of challenging political propositions. Departing from the contextualization of Guarnieri's life and works in the scene of Brazilian theatre, and considering the theoretical and historical background for the study of modern drama, the significance of his adaptation of the ancient *mythos* for TV emerges. The theoretical support for the analysis of the teledramaturgical language comes from Aumont, Betton, Bernadet, Pallotini and others. From this perspective, the analysis of Guarnieri's text shows that drama and teledrama, though using distinct artistic languages, engender dialogues which perpetuate the long tradition of authors who make use of ancient myths to express their own ideals.

Keywords: Myth, Dramaturgical, Teledramaturgical, Guarnieri.

A meus pais, Eurídice e José

E por seus cinquenta e poucos anos de
matrimônio.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Dr^a Sandra Luna, além de orientadora exemplar e amiga, foi responsável pela minha chegada até o final desta longa jornada. Diante de sua sempre risonha seriedade, competência e respeito, além de exímia escritora, não poderia deixar de receber as homenagens aqui prestadas, uma vez que sua postura ética e profissional deve servir de referência ao meio acadêmico. Ela, mais do que ninguém, acompanhou de perto todos os momentos difíceis por que passei, e em momento algum deixou de encorajar-me e acreditar na minha capacidade.

Aos meus pais, que souberam me compreender neste difícil trajeto e, em suas simplicidades, por mim oravam, em silêncio.

Aos meus irmãos Dilermando e Lucas e minha cunhada e amiga Déborah pelo incentivo e encorajamento constantes.

Aos amigos Arthur, Nilton, Augusto, Léo, Rainério e Shirley, que sempre estiveram próximos para oferecer-me ajuda. Sem eles não seria possível realizar este mestrado.

A todas as outras pessoas que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho.

CORO

Tristes trovas só se entoem nas estradas, Deus!
O medo esgarça o amor, ecoa ao longe o último sorriso.
Em mortes sem conta vão morrendo, ó Deus,
Os derradeiros suspiros de vida!
seja a inocência, ó Deus,
dos desentendidos olhos das últimas crianças!
Na fumaça dos incensos, sobe aos céus, ó deus!
Angustiada súplica de amor divino!
Descansai a mão, dai trégua a este castigo,
falai pela voz do profeta, ó Deus,
desvendai o crime antigo.

Édipo, de Gianfrancesco Guarnieri.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
 CAPÍTULO 1 – O MITO, SEU APROVEITAMENTO LITERÁRIO E SUA ATUALIZAÇÃO HISTÓRICA	
1.1– Reflexões sobre o mito.....	15
1.2– Mitos e Literatura Grega.....	20
1.3– O Mito grego revisitado através dos séculos.....	25
1.4- <i>Édipo-Rei</i> , de Sófocles.....	34
 CAPÍTULO 2 – A AÇÃO TRÁGICA NA DRAMATURGIA E NA TELEDRAMATURGIA	
2.1 – A Ação Trágica: Da Tragédia ao Drama.....	44
2.1a – A ação Trágica na <i>Poética</i> aristotélica.....	44
2.1b – A Ação Dramática na Modernidade.....	50
2.2 – O Nascimento do Drama: Convenções e Tendências.....	56
2.3 – A Linguagem Fílmica e a Teledramaturgia.....	63
2.4 – O Drama na TV.....	68

CAPÍTULO 3 – GIANFRANCESCO GUARNIERI: SEU TEMPO E SUA OBRA

3.1 – O Teatro Brasileiro no Século XX: Das Influências Estrangeiras a um Teatro Nacional.....	74
--	----

3.2 – Guarnieri: Do Teatro à TV.....	92
--------------------------------------	----

CAPÍTULO 4 - ÉDIPO NA TV: GUARNIERI E AS POSSIBILIDADES DE UM TEATRO IMPOSSÍVEL

4.1 - O Rei de Roupagem Moderna.....	102
--------------------------------------	-----

4.2 - <i>Édipo</i> e a TV: Dos Fragmentos ao Todo.....	108
--	-----

Conclusão.....	143
----------------	-----

Referências Bibliográficas.....	148
---------------------------------	-----

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa procura analisar a obra teledramatúrgica *Édipo*, adaptação da tragédia *Édipo-Rei*, de Sófocles, empreendida por Gianfrancesco Guarnieri, a fim de investigar as divergências e os elementos proximais entre as linguagens teatral e televisiva. Para que se realize tal intento, a análise proposta se baseará no roteiro fílmico. Na obra em questão ficam evidentes as alterações sofridas pelo texto trágico ao ser transportado para a linguagem fílmica. Em *Édipo*, de Guarnieri, o autor busca refletir problemas de ordem política, social e cultural concernentes ao seu tempo, revitalizando desta forma o mito grego. Não obstante, parece claro que a dimensão trágica exerce uma função fundamental para tais questionamentos. Diante desta constatação, verifica-se a necessidade de compreender os aspectos referentes tanto à obra clássica quanto à versão moderna, presentes em *Édipo-Rei*, Sófocles e *Édipo*, de Guarnieri, bem como, detectar as relações que cada uma destas estabelece com os problemas levantados a partir das mesmas. Por conta das alterações necessárias que são percebidas entre uma obra e outra, verificamos, nas estratégias de transformação temática e estrutural realizadas por Guarnieri, aspectos dicotômicos entre os respectivos textos, o que nos conduziu a detectar tais características que provocam divergências e aproximações referentes tanto à linguagem teatral quanto à fílmica, em particular, a televisiva.

O dramaturgo e teledramaturgo Gianfrancesco Guarnieri destaca-se na cena contemporânea brasileira como um dos nomes mais relevantes do teatro, do cinema e da televisão a partir da segunda metade do século XX. Sua produção teve início com a formação do Teatro de Arena de São Paulo, no qual pôde estrear como dramaturgo a partir da encenação de seu texto mais aclamado “Eles não Usam Black-Tie”. Nesta peça, Guarnieri dá novo rumo ao teatro até então realizado no país, quando expõe em cena os conflitos vividos por operários às voltas com uma greve. Seus textos seguintes irão tratar de questões políticas e sociais, fortalecendo ainda mais um teatro preocupado com assuntos do próprio país e avesso aos “estrangeirismos” que prevaleciam naquele momento. Dando prosseguimento aos ideais estabelecidos desde o “Arena”, Guarnieri excursiona pela TV, escrevendo, dirigindo e atuando em novelas. Dentre os “Casos Especiais” que escreveu para a Rede Globo, está a sua versão de *Édipo*.

Pudemos observar, ao longo desta análise, alguns aspectos pelos quais a teledramaturgia, apoiada nos recursos cinematográficos, pôde consolidar-se no Brasil através de seus programas ficcionais, tais como as telenovelas, as minisséries e, sobretudo, os “Casos Especiais”, em cujo programa está enquadrado *Édipo*. Diferenciando-se dos dois primeiros formatos elencados, o Caso Especial diz respeito ao programa de duração curta, não ultrapassando o tempo-limite de duas horas, aproximadamente. A constatação deste dado foi importante para que pudéssemos entender o tipo de relação que ocorre entre a obra dramaturgical e os recursos fílmicos utilizados no Caso Especial, o qual diferencia-se substancialmente do cinema. Por outro lado, ao conceber o texto trágico, Guarnieri o concebe levando em conta o formato televisivo, alterando, deste modo, a própria estrutura do texto original de Sófocles, a fim de atender às prerrogativas da linguagem televisiva. Portanto, considerando a transposição de uma linguagem a outra, podemos perguntar: Como se dá tal transmutação sem que se perca a essência da obra trágica original? E ainda: É possível realizar a montagem de *Édipo* enquanto obra teledramaturgical no teatro sem que esta tenha que moldar-se aos recursos particulares do palco?

Tais perguntas resultaram no motivo principal para que se realizasse este estudo, uma vez que tratamos de linguagens artísticas distintas e autônomas. Entretanto, chegamos a constatação de que, inevitavelmente o texto trágico, procurando atender aos limites espaço-temporais relativos ao teatro, a partir do momento que é redimensionado para as ilimitadas possibilidades existentes na linguagem fílmica, acaba por alterar-se em sua forma primária, impossibilitando, com isso, a transposição do roteiro em formato televisivo para o palco, sem que este seja substancialmente alterado. Enquanto a tragédia grega sofocliana se desenvolve num único espaço (diante do palácio de *Édipo-Rei*) e tem sua ação limitada no decorrer de um único dia, em Guarnieri os ambientes se multiplicam e a transição temporal ocorre entre dias e noites, com o intuito de chamar a atenção para a vida, não só dos donos da fazenda, mas também do sofrimento vivido pelos moradores do lugar. Com isso, o autor interfere na estrutura da tragédia para inserir reflexões no âmbito político-social pertencentes àquele contexto do país, distendendo assim, o olhar crítico do telespectador.

O teledrama *Édipo* de Guarnieri foi escrito nos anos 70 do século XX a fim de atender um pedido da Rede Globo. Em formato de “Caso Especial”, programa unitário criado pela emissora, o programa não chegou a ser realizado, por “motivos desconhecidos”. Na versão dada por Guarnieri ao mito, a tragédia parece ter sido transportada das terras gregas para a região do semi-árido, localizado no nordeste do Brasil. As características ideológicas

pertencentes às origens teatrais em Guarnieri de certo modo justificam tal escolha, uma vez que este sempre procurou, em seus textos dramáticos, discutir os diversos problemas de ordem política, social, dentre outras, do país. Encarnado na figura emblemática do fazendeiro, o Édipo “tupiniquim” consubstancia as relações injustas da opressão, tipicamente resultante do sistema capitalista e do poder hegemônico, sobretudo aquele advindo da terra. Vendo no drama sofocliano a possibilidade de suscitar as causas e os efeitos de tais arbitrariedades político-sociais e culturais estabelecidas no nordeste brasileiro, Guarnieri redimensiona o mito grego e expõe as feridas nacionais, no intuito de contrapor-se às normas vigentes do país. E, de fato, o teledrama, permeia-se claramente de temas ligados à política, à geografia, à economia, à cultura local, ao fanatismo religioso, à pobreza e outros assuntos de igual relevância. Assim, Guarnieri estrutura seu texto seguindo os mesmos desdobramentos da trama original, porém, acomodando-o aos pressupostos particulares da linguagem fílmica.

Para que se tornasse possível o estudo aqui proposto, foi necessário recorrermos a diversas referências que inclui livros, periódicos, artigos e *sites* especializados relativos aos assuntos sobre dramaturgia, teledramaturgia, mitologia, história do teatro, do cinema e da televisão, além da investigação minuciosa sobre as peculiaridades de cada linguagem artística. Uma vez imbuídos destes dados teóricos, seguimos o processo de recolhimento daquilo que poderia servir aos propósitos da pesquisa e o conseqüente fichamento do material bibliográfico. Por fim, realizamos o material escrito que culminou na consolidação desta análise.

Por se tratar da versão moderna de um mito grego, faz-se necessário entendermos que, desde a origem humana, os mitos exerceram importante função na relação entre os homens e os deuses. Através dos rituais, estes homens estabeleciam uma aproximação e um diálogo com o sobrenatural. Tomados como verdade, os mitos estabeleciam regras e normas de conduta de tribos e povos. Esses mitos eram narrados de geração a geração, especialmente entre os gregos, convertendo-os e transformando-os em função dos interesses políticos e sociais da época. Entretanto, as histórias míticas, primeiramente, eram transmitidas através da oralidade, possuindo caráter moralizante e educacional. Mais tarde, com o advento da escrita, os gregos passaram a registrar seus mitos utilizando-os como elemento principal na formação do homem grego. Pouco a pouco a Grécia transformou-se numa sociedade altamente desenvolvida. A *polis* provocou o surgimento das questões políticas, filosóficas e culturais, permitindo, com isso, o nascimento da tragédia. Ao revisitar os mitos, os tragediógrafos concederam aos mesmos uma nova roupagem que pudesse ressaltar os aspectos políticos e

sociais daquele período, a saber, o século V a.C. As suas tragédias tratavam de ações conflituosas originadas do embate entre o pensamento mítico e o pensamento racional.

O apogeu das tragédias gregas, mesmo tendo durado não mais que um século, foi suficiente para despertar o interesse de filósofos e estudiosos, que recorreram e ainda recorrem aos poucos textos que restaram até nossos dias. As constantes adaptações das tragédias realizadas por vários dramaturgos atestam a importância exercida pelo legado grego. Com o intuito de refletir, questionar ou contrapor-se às ideologias vigentes de suas respectivas épocas, esses dramaturgos concederam novas roupagens aos mitos gregos, atribuindo-lhes aspectos relacionados aos seus interesses artísticos. Seguindo o mesmo procedimento encontra-se Gianfrancesco Guarnieri. A versão brasileira de *Édipo-Rei* vem referendar, nesta análise, de que forma o mito serviu aos propósitos ideológicos do autor.

Após o levantamento e o confronto dialógico entre diversos conceitos e teorias em torno do mito e termos apontado, à guisa de exemplo, alguns dramaturgos no decorrer dos séculos que se debruçaram sobre os mitos gregos, procuramos traçar um percurso das transformações ocorridas no universo dramático, principalmente no que se refere às questões das unidades de ação, tempo e espaço, culminando no momento em que o gênero trágico dá lugar ao drama social. Em seguida, buscamos contemplar as principais tendências geradas a partir do drama social, levando em consideração importantes dramaturgos e suas concepções teatrais pertencentes ao final do século XIX até o surgimento do teatro épico.

Dando prosseguimento ao estudo, percebemos a necessidade de localizarmos o desenvolvimento teatral no Brasil, especialmente entre o eixo Rio-São Paulo, tendo como referência os principais acontecimentos e transformações do universo dramático nos Estados Unidos e Europa, por entendermos que ambos exerceram papel fundamental para a consolidação do teatro brasileiro, tendo este absorvido os novos anseios teatrais no mundo ocidental. Não por acaso, partindo da necessidade de encontrar um teatro que de fato pudesse respaldar a recente sociedade industrial e cosmopolita que se erguia no país, e que pudesse discutir, de forma crítica, os assuntos relacionados com as questões sócio-políticas brasileiras, nasce em São Paulo o “Teatro de Arena”, fundado por Gianfrancesco Guarnieri, entre outros.

Após percorrermos o desenvolvimento do teatro brasileiro durante a primeira metade do século XX e fazermos jus à importância da atuação de Guarnieri no teatro, no cinema e na televisão, concluímos o nosso trajeto, rumo à análise do objeto aqui pretendido, estabelecendo um critério de comentários em torno do teledrama *Édipo*. Levantamos os devidos questionamentos em torno das mudanças necessárias sofridas pela obra clássica sofociana em

detrimento dos interesses empreendidos por Guarnieri, o qual buscou acomodar a tragédia grega à linguagem televisiva. Assim se procedendo, concentramo-nos no mote central deste estudo e gerador de toda discussão dialética e subjetiva por nós empreendida: “Édipo na TV: Guarnieri e as possibilidades de um teatro impossível”.

Diante dos dados aqui referidos, a importância desse estudo se percebe, além da contribuição para a fortuna crítica de Gianfrancesco Guarnieri, bem como uma pesquisa relevante sobre a dramaturgia e a teledramaturgia, mas, sobretudo como propiciador de reflexões em torno do material dramático e teledramático em relação ao caráter político-social e cultural, em especial, o brasileiro nordestino.

CAPÍTULO 1 - O MITO, SEU APROVEITAMENTO LITERÁRIO E SUA ATUALIZAÇÃO HISTÓRICA

1.1 - REFLEXÕES SOBRE O MITO

Várias definições se têm procurado para o mito. E os muitos pesquisadores que até o momento debruçaram-se sobre o tema deram-lhe diversas conotações, demonstrando, assim, as possibilidades de leituras que as narrativas míticas proporcionam. O que podemos afirmar, no entanto, é que o mito constitui uma realidade antropológica fundamental, pois, não só explica as origens do homem e do mundo em que ele vive, bem como traduz, através de símbolos, repletos de significados, o modo como um povo ou civilização entende e interpreta a existência. Ao longo dos tempos, têm-se buscado incessantemente não só uma definição mais precisa sobre o mito, mas também meios de entendê-lo sob diversos aspectos do conhecimento humano, transformando o tema numa fonte inesgotável de pesquisa.

No capítulo aqui apresentado, procuraremos apontar algumas definições que, por vezes, encontram-se e complementam-se, e por outras, trilham caminhos distintos. Mas todas concordam, certamente, em que os mitos objetivam revelar as origens do homem, explicar seus atos e entender de que forma se estabelece o contato com o divino, seja em relação ao indivíduo ou ao grupo. Buscaremos, também, mostrar algumas nuances interpretativas que possam, de certo modo, esclarecer o assunto, levando em consideração o tratamento que cada pesquisador citado procurou dar ao objeto de sua análise, sem que esqueçamos, no entanto, que seus conceitos estarão expostos em função do objetivo da análise aqui proposta. Tomemos, portanto, consciência de que pretendemos investigar o aproveitamento literário do mito, considerando como este se atualiza ao longo da história, através das obras de alguns dramaturgos.

Podemos iniciar nosso estudo partindo de uma pergunta elementar: o que é o mito? O mito pode ser entendido, inicialmente, como sendo uma narrativa tradicional de conteúdo sagrado, que busca explicar os principais acontecimentos da vida por meio do *sobrenatural*. O conjunto de narrativas desse tipo e o estudo das concepções mitológicas encaradas como um

dos elementos integrantes da vida social é denominado de *mitologia*, sobre a qual falaremos mais adiante.

A palavra mito vem do grego *mythos*, derivando dos verbos *mytheio* (cantar, narrar, falar alguma coisa para os outros) e *mytheo* (conversar, contar, anunciar, nomear, designar).¹ Deste modo, o mito pode ser entendido como um discurso pronunciado ou proferido para ouvintes que acreditam na veracidade da narrativa, passando a confiar naquele que narra; é uma narrativa proferida diante do público, baseada, portanto, na autoridade e na confiança da pessoa do narrador.

Estreitamente vinculados às narrativas míticas estão os ritos. Desde suas origens, o homem estabelece contato com o divino utilizando-se de manifestações religiosas e místicas, individuais ou coletivas, que são repetidas de geração em geração, denominadas de *rituais*. É essa repetição, segundo o filósofo e historiador Mircea Eliade², que revela uma *ontologia* original, pois, o gesto reveste-se de significado, de realidade, até o ponto em que repete um ato primordial. Deste modo, o homem dá prosseguimento a um ato ritualístico que, anteriormente, teria sido realizado por um deus, um herói ou um ancestral. Assim, através destes rituais, pode-se obter o poder sobre as coisas e os outros homens.

O rito permite chegar à fonte do poder do sagrado, já que a coisa sagrada é, por excelência, aquela que o profano não pode tocar. Por isso, os ritos religiosos são regras de conduta para que o homem chegue ao sagrado. Enfim, é através do ritual que o mito manifesta-se e revela-se através dos atos humanos, haja vista o poder que os rituais adquirem entre os povos primitivos, a ponto de repetirem com exatidão atos praticados nas origens do tempo, como dito anteriormente, por um determinado deus, um herói ou mesmo um ancestral. Portanto, o ritual não se separa do mito, ambos sendo complementares, formando uma unidade. Porém, é preciso que se diga, existe uma diferença entre ambos, já que, no ritual, o homem se eleva até o divino e, de certo modo, atua juntamente com ele, ao passo que no mito o divino desce, assume, como palavra, a forma humana ou quase humana, e atua de maneira humana. Note-se nesta definição que forças contrárias são estabelecidas entre um ser inferior e outro de natureza superior, mas em constante procura de intersecção entre ambos.

Estabeleçamos, portanto, que o mito em seu sentido antropológico está profundamente unido ao sentido de *cosmogonia*, ou seja, a narrativa sobre o nascimento e a organização do mundo. Mais uma vez, atentemos para a acepção do termo grego *gonia*, palavra derivada do verbo *gemnao* (gerar, engendrar, fazer nascer e crescer) e do substantivo *genos* (nascimento,

¹Cf. CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2001, p.28

² Cf. ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Madra, 1992, p.18.

gênese, descendência, gênero, espécie). Assim, podemos entender *Gonia* como mundo ordenado e organizado. Portanto, a *cosmogonia* é a narrativa sobre o nascimento e a organização do mundo, a partir de forças geradoras (pai e mãe) divinas.³ Partindo do entendimento conferido ao termo cosmogonia, o mito passa a ser compreendido como uma representação coletiva, transmitida através de várias gerações, o qual procura relatar uma explicação do mundo. Portanto, o mito surge já na origem de todos os seres e coisas que há na terra. É ele quem nomeia as espécies, os seres, os homens, dando-lhes significado. Ao citar alguns exemplos que realçam o entendimento da relação humana com o *cosmo*, o transcendental, Mircea Eliade⁴ aponta, por exemplo, a nutrição, não como uma simples operação fisiológica, mas a comunhão com o divino; assim como o casamento e a orgia coletiva como protótipos míticos, rituais anteriormente consagrados pelos deuses, ancestrais ou pelos heróis. Por isso, os ritos serão repetidos pelas gerações vindouras. Desta maneira, o mito era compreendido pelas sociedades arcaicas como “história verdadeira”, extremamente preciosa em seu caráter sagrado, exemplar e significativo. É no sagrado que o mito se manifesta, irrompe no mundo, fundamentando o mundo e transformando-o no que entendemos dele atualmente. Por outro lado, através das intervenções dos seres sobrenaturais, o homem se constituiu como mortal, sexuado e cultural.⁵

Notadamente, a antropologia desempenha papel importante na compreensão em torno do mito, gerando diversos conceitos através de inúmeros antropólogos, como, por exemplo, Lorde Raglan, o qual define o mito como sendo simplesmente uma narrativa associada a um rito. Outros nomes como, Malinowski, C. Von Furer-Haimendorf e W. J. Culshaw⁶, também se destacam, dando diferentes conceitos ao mito e ampliando com isso nosso entendimento sobre o assunto. Não é por acaso que estes pesquisadores buscaram demonstrar que o mito exerce função indispensável na cultura primitiva, pois este expressa, acentua e codifica a crença, dando credibilidade ao ritual, através do qual se constituem as regras práticas para a orientação do homem e as normas sociais entre as tribos. Constata-se, em seus apontamentos, o profundo respeito entre os membros das tribos em relação às decisões de seus heróis e às ações dos seus antepassados divinizados, dando, enfim, sustentação às suas crenças. Os seus feitos rituais são referendados em canções e em poemas épicos por eles realizados.

³ Cf. CHAÚÍ, 2001, p.28.

⁴ Cf. ELIADE, 1992, p. 29

⁵ Idem, 1972, p. 11.

⁶ Apud. PATAI, Raphael. *O Mito e o Homem Moderno*. São Paulo: Cultrix, 1972, p.34/35.

É possível perceber na definição do mitólogo Raphael Patai atribuída ao mito, a contemplação do pensamento de tantos pesquisadores, inclusive daqueles que foram anteriormente mencionados. Para ele, o mito é:

Um instrumento religioso tradicional, que opera, validando leis, costumes, ritos, instituições e crenças, ou explicando situações socioculturais ou fenômenos naturais, e que assumem a forma de histórias, que se acreditam verdadeiras, acerca de seres divinos e heróis.⁷

Portanto, um consenso entre os vários teóricos que se debruçaram sobre o assunto é o de que o mito relaciona-se com a origem do homem e reflete suas ligações profundas com as coisas do mundo e os fenômenos que o transcendem.

Com o intuito de entender o mito como origem do poético, da literatura, é que se faz necessário seguir o fio condutor desta análise, passeando pelo labirinto das definições acima expostas, até encontrar o seu cerne. Vimos, acima, em alguns pesquisadores, que o mito está associado a um fenômeno de comunicação entre os homens, a fim de descrever o sagrado, através de narrativas ou histórias. Nelas, estão contidas as experiências religiosas, comportamentais, sociais e culturais de um determinado povo.

Passemos, agora, a entender o mito como linguagem, pois, se o mito é uma representação coletiva que passa de geração a geração e que relata uma explicação do mundo, ele é, portanto, a palavra “revelada”, o dito. Antes mesmo que o mito se torne entendido e seja formulado, ele é sentido e vivenciado. Deste processo, em que se dá a passagem de um nível a outro, o mito torna-se palavra, imagem, gesto, enfim, internaliza-se no homem, transformando-se posteriormente em narrativa.

Como podemos perceber, a consciência mítico-religiosa ocupa lugar primordial não só na construção da linguagem, mas, também, na origem do mundo da consciência teórica, prática e estética, do mundo do conhecimento artístico, do direito e da moral e dos princípios norteadores da comunidade e do Estado.

Portanto, a mitologia diz respeito a uma necessidade inerente à linguagem, já que a mitologia, no mais elevado sentido da palavra, significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento, e isto em todas as esferas possíveis da atividade espiritual. Não há, portanto, como dissociar o pensamento e sua expressão verbal. Este vínculo originário entre a

⁷ Idem, 1972, p.13.

consciência lingüística e a mítico-religiosa, como afirma Cassirer, expressa-se, sobretudo, no fato de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos. Para o pesquisador, a palavra se impõe, gerando todo ser e todo acontecer.⁸ A partir deste parecer, é salutar entender que a linguagem dá ao mito vida e enriquecimento interior, e reciprocamente, o mito oferece o mesmo à linguagem, demonstrando, desta forma, o entrelaçamento existente entre ambos.

Decorrente do processo simbiótico entre mito e linguagem, as palavras, pouco a pouco, vão se reduzindo cada vez mais a meros signos conceituais. Paralelamente a tal fenômeno, também são geradas nas entranhas do mito a imagem e todas as expressões, pois, na perspectiva mágica do mundo, em particular, no encantamento verbal, apresenta-se o encantamento imagético. Assim, a linguagem converte-se em veículo do pensamento, moldando-se em uma expressão de conceitos e juízos, porém, isso só pode acontecer, de fato, se a linguagem renunciar de vez à intuição. Por outro lado, a palavra conserva o sentido sagrado inerente ao mito, quando esta se transforma em expressão artística, tratando-se não mais da vida miticamente presa e sim esteticamente liberada.⁹

É preciso entender ainda que a linguagem não pertence exclusivamente ao reino do mito; nela opera, desde as origens, outra força, o poder do *logos*, ou seja, da razão. Neste confronto dá-se a dicotomia entre *logos* e *mythos*, provocando o rebaixamento deste último à condição de fábula ou ilusão. Decorrente desta dicotomia desdobra-se um processo histórico complexo e milenar, cujo marco estaria na crítica de Xenófanes¹⁰ às distorções “mitológicas”, com as quais Homero se referia aos deuses. O *mythos*, assim, começava a ser despojado de “valor religioso e metafísico” de que era investido.¹¹

A cultura grega, especificamente, foi a única que submeteu o mito a uma longa e penetrante análise, da qual ele saiu radicalmente “desmitificado”. Ao longo desse processo de “desmitificação”, os mitos gregos inspiraram e guiaram não só a poesia épica, a tragédia e a comédia, mas também as artes plásticas.

⁸ Cf. CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 64/65.

⁹ Idem, p. 152.

¹⁰ Filósofo e poeta grego do período pré-socrático. “A formação (do homem grego) procede, sobretudo, de Homero e Hesíodo. O próprio Xenófanes afirma que foi de Homero que todos aprenderam, desde o início. Homero é, por conseguinte, alvo de seus ataques na sua luta pela nova formação. A filosofia substituiu a imagem homérica do mundo por uma explicação natural e regular. A fantasia poética de Xenófanes é arrebatada pela grandeza dessa nova concepção do mundo. Significa o rompimento com o politeísmo e antropomorfismo do mundo dos deuses que – segundo as conhecidas palavras de Heródoto – Homero e Hesíodo criaram para os gregos.” Cf. JAEGER, Werner. *Paidéia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.213.

¹¹ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega – Vol. I*. Petrópolis: 1993. P.27.

Para melhor se entender esse processo de desmitificação dos mitos gregos, considere-se que na Grécia arcaica, os termos *logos* e *mythos* tinham a mesma equivalência, ambos relacionando-se a um relato sagrado, transmitido oralmente, que passava de geração a geração. Mas, com o advento da filosofia helênica (Pré-socráticos, Platão e Aristóteles), os termos se dissociam e travam um embate, como pudemos ver anteriormente. Desta forma, o *mythos* é depreciado e passa a ser entendido como aquele que “cria a ilusão”.¹² Não percamos de vista o sentido da palavra *mythos*, a qual ganhou, através de Homero e outros gregos antigos, a conotação de “palavra”, “coisa”, “matéria”, “fato”, “história”, e principalmente, “relato. Em relação à questão do *logos*, é a partir dele que se dá a redução de sentido sofrida pelo mito. Devido à ascensão do pensamento racional, os mitos são dessacralizados em função do *logos*, da razão.

Cabe-nos, portanto, concluir que, se o vocábulo “mito” denota uma “ficção”, isso se deveu aos gregos há vinte e cinco séculos, por obra do pensamento e da crítica racionalista iniciada pelos pré-socráticos (o mito submetido ao *logos*, à razão), passando pela crítica dos filósofos jônicos (ênfase nos atos e atitudes dos deuses, de acordo com as concepções de Homero e Hesíodo), pela crítica racionalista de Demócrito (os deuses vulgares e a mitologia nascidos da fantasia popular), até chegar ao poeta Píndaro (filtragem do mito em nome da moral), e finalmente, concluindo sua trajetória, no tratamento dispensado pelos tragediógrafos aos mitos.

Portanto, submetido ao poder da razão, o mito foi pouco a pouco sendo questionado pelos filósofos, remoldados, para atender aos interesses dos poetas e tragediógrafos, que, ao comporem suas obras, associavam-no a temas relevantes ao período histórico em que se encontravam inseridos.

1.2 - MITOS E LITERATURA GREGA

Antes mesmo do advento da escrita, as histórias que emanavam da imaginação e das crenças dos povos antigos eram contadas, através de composições orais, pelos poetas, os quais propagavam os mitos existentes nestas histórias, dando-lhes as mais variadas versões, embora

¹²Cf. BEIVIDES, W. *Inconsciente et Verbum*. São Paulo: Humanitas, 2002, P. 129.

mantendo uma essencialidade que se acreditava ser verdadeira. São estas narrativas míticas que nos interessam, especificamente, aquelas relacionadas à cultura grega.

Homero, autor da *Odisséia* e da *Ilíada*, descreve em suas epopéias os feitos heróicos de suas personagens, lançando-os em meio a terríveis provações e fazendo seus heróis enfrentarem as mais adversas situações impostas pelos deuses. Valendo-se de antigos mitos, Homero recria as histórias orais, rememorando tempos heróicos de guerras, traições, paixões e amores entre deuses e mortais. Suas epopéias foram utilizadas, inclusive, na formação educacional do povo grego e na modelagem de suas bases culturais.

Resultantes de um longo processo de desenvolvimento da poesia oral, os poemas homéricos, como a *Ilíada* e a *Odisséia*, foram compostos entre os séculos IX e meados do século VIII a.C. Nestes poemas, Homero transmite feitos heróicos e míticos, repletos de significados que compreendem o século XIII ao século VIII a.C. Isso implica dizer que, sua obra transcende o problema da temporalidade e se constitui no arquétipo da épica ocidental. Consoante a tal afirmativa, podemos entender que Homero, de posse das histórias orais míticas, imprime a estas uma nova roupagem, com o intuito de atender aos seus propósitos enquanto poeta.

Quanto ao outro poeta citado anteriormente, Hesíodo, autor da *Teogonia*, *Os Trabalhos e Os Dias*, entre outros, devemos ressaltar que o poeta narra mitos ignorados ou apenas esboçados nos poemas homéricos. Os mitos interpretados por Hesíodo já haviam sofrido um longo processo de modificação, tendo sido, por sua vez, reelaborados pelo poeta. Outro fator importante em sua obra consiste no fato de que não teria ele registrado apenas os mitos, mas, também, sistematizado estes mitos, introduzindo, desta forma, um princípio racional nas criações do pensamento mítico.

Portanto, os primeiros poemas que se têm entendimento na Grécia antiga estão imbuídos de sacralidade, tais como se pode perceber em Homero e Hesíodo, cujos poemas tornaram-se consagrados para o mundo grego antes da escrita. Esse dado é fundamental para atestar o poder da oralidade, a qual sedimentou a propagação das histórias míticas. De acordo com o significado de oralidade como sendo culto e cultivo da memória vivida através do sagrado, imprime-se nela uma identidade espiritual, não só à comunidade cultural, como também ao indivíduo a qual esta pertence. A oralidade, segundo Torrano¹³, está imbuída de técnicas de desenvolvimento da memória, além de técnicas que compõem e recompõem cantos recolhidos, nos quais encontram-se conservados os conhecimentos essenciais da vida

¹³ Cf. TORRANO, Jaa. *O Mito de Dionísio*. São Paulo: Hucitec, 1995, p.12.

de determinado povo em seus rituais e mitos. A oralidade, portanto, marca profundamente o uso da palavra, exerce papel fundamental na elaboração do pensamento e na percepção do real. Com o surgimento da escrita, da moeda e da *polis*¹⁴, a Grécia irá adquirir um novo entendimento sobre o homem e o divino, pois, as novas relações que daí emergirão, contribuirão para uma verdadeira “polifonia poética”, se assim podemos nomear. Em outras palavras, os mitos, agora registrados pelo poder da escrita, difundidos por um Estado que saía de um regime aristocrático para uma democracia (Século V a.C.) e uma cidade como Atenas, em plena efervescência cultural, favorecerão o surgimento de novas expressões artísticas, inclusive dos textos trágicos.

É sabido, portanto, que os mitos se deslocam livremente no tempo e no espaço, possibilitando uma infinidade de episódios. No mundo grego, os mitos passaram por um longo processo de transformação, a fim de moldar-se às necessidades de cada poeta ou artista. Desta maneira, a mitologia grega foi constituindo-se, como dito acima, de narrativas orais, que, com o advento da escrita, foram sendo registradas e documentadas através das obras dos escritores dos períodos antigo e clássico da Grécia. As histórias relacionam-se com as origens do povo grego e constituem a sua cultura. Assim, o mito é apurado e decantado pelos poetas gregos, como por exemplo, os autores das tragédias *Ésquilo*, *Sófocles* e *Eurípedes*, sobre os quais falaremos mais adiante. Vale a pena aqui atentar para o fato de que as tragédias retomam os mitos, mas enformam-nos numa complexa estrutura dramática que dá a ver a enorme influência exercida pelo *logos* naquela civilização grega. Na verdade, as tragédias surgiram a partir do momento em que a linguagem do mito deixou de apreender a realidade política da cidade. Situado entre o passado mítico e os novos valores desenvolvidos pela cidade, o universo trágico se origina e gera sua ação. Neste sentido, o herói, o rei e o tirano pertencem ao passado mítico, enquanto que a presença do coro associa-se ao presente. Quanto à solução do drama trágico, esta foge à tradição, fazendo prevalecer o triunfo da coletividade, impostos pela nova cidade democrática. É claro perceber, então, o encontro existente entre o passado e o presente nas tragédias gregas e o sentido político nelas implicado.

Mas se o conflito entre *mythos* e *logos* explica a estrutura conflituosa dos textos dramáticos, de onde viria a “teatralidade” que dá origem ao drama grego? Vale a pena considerar a esse respeito que, embora a origem da tragédia esteja diretamente associada aos ritos dionisiacos, a Grécia apresenta-se em sua vida social profundamente imbuída de

¹⁴ O termo significa “cidade”. No início da civilização grega as cidades não existiam, apenas várias tribos que possuíam seus costumes próprios, como por exemplo, Cólquida, Creta, Cnossos, Ílion (Tróia), dentre outras. Só a partir do século V a.C a Grécia passa a existir enquanto nação, com o surgimento da *Polis*. Cf. BRANDÃO, 1993, P. 148.

teatralidade, na medida em que seus inúmeros rituais, estendendo-se a todas as práticas da vida cotidiana, sugeriam, assim como todos os ritos, uma espécie de “encenação”, tais como os casamentos, os funerais, as grandes procissões, as assembléias públicas com seus oradores, entre outras.

Muito antes do surgimento das tragédias, os gregos já demonstravam aptidão para a arte dramática. Supõe-se que os “rapsodos”¹⁵, ao declamarem os poemas homéricos, variavam o tom da voz e assumiam diferentes expressões emocionais à medida que “interpretavam” os diversos papéis modelados pela narrativa. A própria obra de Homero está repleta de indícios de que os gregos tinham plena consciência e domínio da oralidade.¹⁶ Estes exemplos servem, sobretudo, para confirmar o caráter “performático” da vida cotidiana dos gregos, mais especificamente, da sociedade ateniense, berço das grandes tragédias. Com a criação dos festivais religiosos na Grécia Antiga, principalmente na cidade de Atenas, o teatro pôde estabelecer-se definitivamente enquanto expressão artística. Principais responsáveis pelo culto do teatro, os atenienses permitiram a criação do festival religioso em honra ao deus Dionísio, a *Grande Dionísia*. Este evento acontecia regularmente, favorecendo a proliferação de autores, os quais puderam apresentar suas tragédias, comédias e dramas satíricos.

A tragédia teve sua origem nos ditirambos. Esses ditirambos eram narrativas de lendas sobre deuses e heróis que eram pronunciadas e entoadas em homenagem a Dionísio. Desta célula embrionária, a tragédia foi aos poucos se desenvolvendo e estabelecendo suas próprias regras de realização, até atingir sua plenitude.

O gênero trágico, a partir do final do século VI, utilizando os mitos do passado, irá consolidar-se definitivamente, estendendo-se por todo o século seguinte. Os tragediógrafos tratam dos aspectos da vida relacionada ao seu tempo e lugar expressando os seus pensamentos em relação às questões sociais e políticas daquele período. Com isso, a sociedade grega podia ser retratada e questionada. Neste momento, como dito acima, o mito é processado pelo filtro do pensamento racional.

Como podemos perceber, a tragédia extrapolava o sentido artístico, como bem afirma Vernant e Vidal-Naquet¹⁷, tornando-se uma instituição social, sendo posta pelos gregos ao lado dos órgãos políticos e judiciários, a partir da instauração dos concursos trágicos. Nestes concursos, os gregos expunham seus problemas diante do público, seguindo as mesmas normas institucionais que regiam as assembléias ou os tribunais populares.

¹⁵ Artistas que narravam e cantavam os episódios das epopéias.

¹⁶ Cf. LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica: O Legado Grego*. João Pessoa: Idéia, 2005, p. 51/52.

¹⁷ Cf. VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005, P.10.

Apesar de imiscuir-se na vida social, a tragédia buscava questionar a realidade e não ser um reflexo dela. Para que isso pudesse de fato ocorrer, os tragediógrafos se valeram de antigas lendas de heróis que constituíam o passado de determinada cidade, e, através destas lendas, faziam as tradições míticas e as novas formas de pensamento jurídico e político se confrontarem. Desta forma, os cidadãos tinham a oportunidade de questionar sua própria realidade, enxergando criticamente tanto o mito quanto a vida social e política. A vida da cidade, com suas implicações e todos os elementos que a constituíam, passava a ser questionada, problematizada e contestada pelos tragediógrafos, a partir de suas tragédias. Presente no texto trágico, o povo está representado no coro, o qual é composto para respaldar a comunidade cívica, com o objetivo de exprimir os sentimentos dos espectadores através de seus temores, suas esperanças, suas indagações e seus julgamentos. Mas, este mesmo coro, também conserva a tradição, pois, é através do que diz, ou melhor, do que canta o coro, que se encontra o prolongamento da tradição lírica, poética, na qual se celebram as virtudes do herói antigo. Do outro lado, um ator principal representa o herói do passado, criando o contraponto entre o passado e o presente. Em torno deste herói trágico, acontece toda a ação da peça. A partir do momento em que o drama se estabelece como jogo cênico e as máscaras encobrem os rostos dos atores, a personagem trágica passa a assumir o ser excepcional cultuado pela cidade, aproximando-a do público através da linguagem.

A tensão entre o passado e o presente, bem como entre o universo do mito e o da cidade, se estabelece. A personagem trágica ora projeta-se num longínquo passado mítico, através do herói de outra época, o qual carrega um poder religioso terrível e encarna todo descomedimento dos antigos reis da lenda, ora fala, vive e pensa na própria época da cidade, entre seus concidadãos.

Ésquilo, Sófocles e Eurípedes trouxeram para suas tragédias personagens pertencentes ao universo mítico dos gregos, concedendo tratamento diferenciado a cada um deles. É interessante observar que os mitos, ao serem transportados para a literatura teatral grega, modificam-se, a fim de atender aos propósitos desses tragediógrafos.

No invólucro das suas personagens, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes não só pretendiam revelar os sofrimentos destas, mas também provocar questionamentos relacionados à ética, à política, aos assuntos sociais, religiosos e até mesmo, filosóficos. Nas suas tragédias, os mitos revestem-se de realidade para falar mais diretamente ao homem contemporâneo, trazendo à tona valores proclamados pelos próprios gregos com o propósito de transgredir e questionar a ideologia vigente daquele período histórico.

Ésquilo, responsável pelo emprego de máscaras no teatro, pela utilização do coro e do diálogo, possibilitado pela introdução do segundo ator em suas peças, concede à tragédia maior força dramática. Considerado por Aristóteles o fundador da tragédia grega, Ésquilo apresenta-se como o mais conservador dentre os tragediógrafos gregos. Os heróis de suas peças, um tanto lineares e pouco individualizados, pertencem a um mundo regido e condicionado pelos deuses, os quais parecem conviver com os homens. A obra esquiliana apresenta-se inserida na vida mítica universal.

Sófocles, diferentemente de Ésquilo, confere ao destino de seus heróis e heroínas, um caráter mais individualizado. O homem vive solitário, distanciando-se dos poderes divinos. Apesar de ainda submeter-se à ordem divina, Sófocles questiona a intervenção dos deuses, considerando-a, muitas vezes, irracionais e terríveis, porém, ainda cabe ao homem injustiçado, conformar-se. Entre Ésquilo e Sófocles há um ponto de convergência, pois ambos possuem uma cosmovisão teocêntrica.

Quando Eurípedes, o mais jovem dos três tragediógrafos, dedicou-se a escrever suas peças, a Grécia procurava romper com a tradição em todos os setores da vida. Para tanto, as relações da existência humana, a religião, o Estado e o Direito, tornavam-se objeto de debate racional. Seu posicionamento filosófico visava os princípios das antinomias, dos paradoxos, afastando o homem das tradições para lançá-lo ao mundo das contradições. Sua visão de mundo é mais antropocêntrica. Em relação às suas peças, o papel desempenhado pelo coro é ainda mais restringido, o que em Ésquilo é elemento fundamental e em Sófocles tem sua primeira restrição. É nesse contexto que o teatro Euripidiano se realiza e estabelece uma nova dimensão no tratamento com os mitos em suas tragédias.

De posse dos dados expostos acima, atentemos para as transformações provocadas pelos tragediógrafos em relação aos mitos, com o intuito de atualizá-los e respaldar os interesses do novo homem grego que ali nascia. Diante deste fato, os mitos renovam-se, a fim de continuarem exercendo um papel modelar para as ações humanas.

Apesar das peculiaridades apontadas em cada um dos autores, a tragédia constituiu-se enquanto gênero dramático, mantendo as mesmas bases estruturais que a solidificaram e que apresentam-se em todas as obras dos tragediógrafos gregos.

As preocupações suscitadas a partir dos autores gregos demonstram que a tragédia não foi um gênero dramático extrínseco à vida da sociedade grega. Pelo contrário, ela foi resultante dessa “teatralidade” que distinguiu o povo grego na história da antigüidade.

Contudo, no breve espaço de um século, os gregos puderam assistir ao apogeu da tragédia e seu eventual declínio.

O legado deixado pelos tragediógrafos e posteriormente resgatado, sob perspectivas teóricas, na *Poética* de Aristóteles favoreceu a gestação, o nascimento e o desenvolvimento posterior do teatro ocidental.

1.3 - O MITO GREGO REVISITADO ATRAVÉS DOS SÉCULOS

Depois que os autores gregos deram vida à arte teatral e Aristóteles formulou, através da *Poética*, as bases para a compreensão teórica do texto dramático, diversos autores recorreram às tragédias, proporcionando-lhes novas versões e disseminando o pensamento teatral grego. Da antiguidade clássica aos dias de hoje, encenações foram e continuam sendo realizadas, a partir das tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Além disso, a música, as artes plásticas e o cinema também têm se deixado seduzir pela literatura dramática grega. Isso mostra que o mito está em constante mutação, através dos diversos autores que ao longo do tempo buscaram nele a fonte principal para falar de seu tempo.

Parece, de fato, que o mito tem o poder de revelar ao homem a sua essência, procurando este justificar ou entender todas as coisas que se referem à existência humana. A atualização histórica do mito revela-se uma estratégia dramática bastante efetiva, na medida em que reveste a dimensão arquetípica universal do mito em roupagens que representam de forma expressiva os contextos sociais e políticos que enredam os homens nos mesmos conflitos ancestrais.

No período do teatro trágico latino, um dos nomes mais significativos e que se utilizaram dos mitos gregos para a composição de suas peças foi, sem dúvida, Sêneca, responsável pelo desenvolvimento posterior da tragédia na civilização ocidental. Ele recriou os mitos de *Medéia*, *Fedra*, *Édipo*, *Hécuba*, *Ifigênia em Táuride*, entre outros.

Sêneca buscou sua inspiração na tradição grega. De acordo com as implicações concernentes a seu tempo, as tragédias senequinas vislumbravam a ênfase no indivíduo. Mesmo inspirado nos moldes clássicos, o autor impõe aos seus textos longos versos retóricos, inserindo ainda, o excesso de violência, através de cenas explícitas de crueldade, inspiradas nas diversões típicas entre os romanos daquele período, as conhecidas lutas de gladiadores. Nelas, o público experimentava emoções trágicas reais, já que a morte ocorria de verdade durante as lutas.

Alguns autores apontam que as tragédias de Sêneca apresentam poucos elementos verdadeiramente teatrais, cujas marcas de encenação apresentam-se insignificantes, além de seus teatros apresentarem várias cenas impraticáveis para o teatro, o que os leva a concluir que a arte trágica de Sêneca era destinada principalmente à leitura e à declamação.

Durante a Idade Média, o teatro sucumbiu às novas leis impostas pela igreja, a tragédia foi associada às preocupações pecaminosas do corpo e da sexualidade, que atingiram não só a tragédia, mas também outras práticas como o circo, o teatro, o estádio e as termas, por exemplo, transparecendo nessas manifestações diversos tabus, tais como, o tabu do corpo, do sexo, do sangue, do dinheiro, dentre tantos outros fortalecidos pela ideologia cristã. Os temas contidos nas tragédias, tais como infanticídio, parricídio, matricídio, incesto, adultério, dentre outros, não se adequavam aos fundamentos cristãos. Além disso, a doutrina cristã pregava o monoteísmo, contrapondo-se ao politeísmo dos gregos.

Durante o período medieval na Europa, o Cristianismo conceberá uma nova *mitologia*, notoriamente divergente da mitologia grega. Enquanto os gregos valorizavam exacerbadamente o corpo e a matéria, assim entendia a alta hierarquia eclesial, favorecendo as manifestações sentimentais e emocionais, o clero medievo vivificava, através de seus rituais, a prevalência do espírito. Em decorrência das leis fundantes cristãs, a tragédia foi banida na Idade Média enquanto arte teatral e arte literária.

A tragédia reaparecerá no mundo moderno, contudo, a influência da doutrina cristã será uma das suas marcas. Os autores das tragédias modernas retomarão em suas obras a antiga tradição dos mitos trágicos, porém, o seu aproveitamento se dará a partir das novas perspectivas do contexto da modernidade.

Com o advento da era moderna, período que coincide com o Renascimento, realça-se a procura do homem em romper as amarras da Idade Média. A modernidade se representa como propiciadora de novos entendimentos sobre o homem, e conseqüentemente, um período de domínio das questões eminentemente subjetivas, uma época que busca a identificação com a razão e se contrapõe à autoridade religiosa.

William Shakespeare, dramaturgo que proporcionou ao teatro da modernidade um dos momentos mais fecundos de sua história, conceberá novos elementos na confecção do texto trágico. Seu estilo influenciará definitivamente as novas concepções que surgirão ao longo da história do teatro ocidental.

É importante afirmar que Shakespeare pertence a um período histórico em que as questões metafísicas não são suficientes para explicar os fenômenos dos acontecimentos referentes à existência e destinos humanos, como bem aponta Bárbara Heliodora, em sua análise sobre a obra de Shakespeare:

Nada mostra tão claramente que o antigo universo teocêntrico da Idade Média já não é o dominante [...] Quando Horácio diz a Hamlet que se lembra de seu pai morto e afirma ‘Eu o vi uma vez; um belo rei’, Hamlet responde imediatamente “Ele era um homem”; e é esse homem, medida de todas as coisas, esse homem que não tem mais um lugar tão fixamente definido entre anjos e animais, numa terra em torno da qual girava o universo, esse homem feito de dúvidas, incertezas, indagações, porém cada vez mais obrigado a responder por seu destino, esse homem que finalmente, na Renascença, assumiu o livre arbítrio que o cristianismo lhe imputara, é que será o protagonista perfeito para a tragédia elisabetana.¹⁸

Reagindo aos preceitos impostos por longo tempo pela Igreja através do Cristianismo, o homem moderno liberta-se das amarras medievais e entroniza o próprio homem, transformando-o no centro do universo. O Renascimento, período de florescimento da arte, do conhecimento e da literatura na Europa, trouxe novas preocupações e conceitos sobre o mundo e o homem. A novidade apresentada neste período foi a procura de mostrar o corpo, o tempo, o espaço e a natureza dessacralizados, convertidos em coisa humana, considerados a partir da finitude de nosso olhar e em função dos propósitos e dos contextos de nossa existência.¹⁹ A Inglaterra, em particular, encontrava-se em plena ascensão política e econômica. Com a ocupação do poder por parte da rainha Elizabeth, foi proporcionado ao teatro um novo alento. Os dramaturgos ganharam notoriedade, entre os quais Shakespeare torna-se o mais profícuo.

Sua produção literária não teve a preocupação de imitar ou mesmo copiar o modelo trágico grego. Seus interesses se voltaram para o novo pensamento que despontava após o longo período de dominação religiosa que controlava a vida e o espírito humano. Apesar de recorrer em suas origens à dramaturgia de Sêneca, suas idéias deixaram-se embeber por outros gêneros com o intuito de atender aos interesses do público. Assim, mesclou a tragédia com a comédia, pincelou seus dramas com elementos do teatro popular e subverteu a *Poética*

¹⁸ Cf. HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 99.

¹⁹ *O Corpo do Renascimento*, Ensaio de Carlos Antônio Leite Brandão, In: NOVAES, Adauto. *O Homem Máquina: A Ciência Manipula o Corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 276.

de Aristóteles, a fim de atender às expectativas do público londrino e foi o único dramaturgo, até aquele momento, capaz de escrever tragédias e comédias ao mesmo tempo.

Não podemos negar, contudo, que o dramaturgo inglês recorre aos princípios trágicos para estruturar seus textos, apesar de apresentar outras soluções que irão contrapor-se a esses princípios. Em vez de deuses comandando e decidindo o destino dos homens, encontram-se reis e rainhas, disputando ferozmente o poder do trono. Em vez de a ação durar não mais que uma *revolução do sol*²⁰, seus dramas apresentarão passagens de dias, meses, ou mesmo anos. As ações poderão, agora, acontecer em frente ao palácio, bem como, em vários cômodos deste. Os enredos se enchem de personagens, oriundas de várias realidades sociais. A ação ganha mobilidade, desdobrando-se, inclusive, em ações paralelas. Mesclam-se ao trágico, cenas grotescas e cômicas. O texto é construído com os recursos lingüísticos do verso e da prosa, ambos se revezando nos diálogos entre as personagens. Todas estas características dão, substancialmente, a peculiar construção do teatro de Shakespeare.

Não havia mais, de sua parte, interesse em dramatizar conflitos entre o humano e o divino. Desejava revelar as relações de poder, os amores impossíveis, porém, mantinha vivos elementos trágicos como sofrimento, vingança, punição e desespero, por exemplo. Mas, durante sua trajetória, elaborou uma peça na qual recorre ao mito grego. Trata-se da tragédia *Tróilo e Créssida*.

Como tema central, temos o amor entre o troiano *Tróilo* e a grega cativa *Créssida*. Quando ela é dada de volta aos gregos como parte de uma troca de prisioneiros, *Tróilo* teme que ela passe a amar um deles. Ele confirma seus temores, quando, ao cruzar linhas inimigas, encontra-a com um grego.

Apesar de apoiar-se no romance entre os protagonistas, as questões políticas são evidenciadas com maior força, se comparadas com outros textos escritos por Shakespeare. Refletido nas entrelinhas do drama, os problemas político-sociais vigentes durante o reinado elisabetano serviram-lhe de pretexto para a construção da trama, na qual o autor demonstra seu amadurecimento enquanto dramaturgo para tais temas. Em seu aproveitamento do elemento mítico, podemos perceber que a tensão que persiste nas tramas míticas entre o histórico e o universal e a permanência do elemento arquetípico, por exemplo, subsiste em qualquer época e lugar, sempre se relacionando ao seu contexto.

Como podemos notar, Shakespeare, de acordo com o seu tempo, voltava-se para as questões subjetivas, afastando seu foco de atenção dos assuntos puramente metafísicos, a fim

²⁰Referência a um dos preceitos da *Poética*, de Aristóteles, a unidade de tempo. Retornaremos a este assunto no momento necessário.

de acentuar ou direcionar um discurso atualizado, capaz de contemplar os problemas pertencentes ao seu tempo, em que a visão metafísica do mundo dava, pouco a pouco, lugar aos problemas eminentemente humanos. Mais uma vez, a tradição empresta à modernidade subsídios importantes, enquanto a própria modernidade redimensiona a função do mito.

Não foram poucos os dramaturgos que, através dos séculos, valeram-se dos mitos ancestrais para refletir sobre os problemas inerentes ao seu tempo. Considere-se, dentre os ilustres representantes dessa tradição, Racine, dramaturgo determinante para o classicismo francês, período que se opõe frontalmente às liberdades e ousadias do teatro elizabetano.

As tragédias escritas por Racine retomam alguns mitos greco-romanos e também mitos da tradição judaica, tais como *Andrômaca*, *Ifigênia em Áulide*, *Fedra*, *Esther* e *Athalie*. Em *Fedra*, por exemplo, o autor empresta-lhe características gregas, inspiradas no bom estilo de Eurípedes. Contudo, nesta peça, Racine constrói uma personagem que vive atormentada por uma consciência cristã, nos moldes do realismo psicológico, de maneira que se vê claramente, na obra deste autor, a manipulação de antigos mitos à luz de suas próprias crenças. Diferentemente da *Fedra* que aparece na tragédia *Hipólito*, de Eurípedes, a qual é lançada numa paixão avassaladora através da astuta deusa Cípris, também se afastando da versão dada ao mito por Sêneca, na qual a protagonista ao mesmo tempo deseja e recusa o amor impossível numa angústia atroz, a Fedra raciniana revela-se eivada do espírito cristão da culpa e do pecado.

Racine propõe em sua versão sobre o mito um *Hipólito* – filho e objeto de desejo de *Fedra* - tímido e apaixonado, mais próximo do *homme galant*, a fim de identificá-lo com a figura de um príncipe real, em contraste com o *Hipólito* de Eurípedes e de Sêneca, um caçador frio, puro, que rejeita os poderes do amor, provocando a ira da deusa Afrodite. Outra característica importante de distinção entre o texto Euripidiano e o de Racine diz respeito à violência. Enquanto a primeira apóia-se na ação para revelar a agonia e o desespero suicida da mulher incestuosa, na segunda, a violência encontra-se na poesia, revelando a contenção dos sentimentos das personagens, o que ocorre não só em *Fedra*, mas nas demais tragédias racinianas.

As características encontradas em *Fedra*, peça considerada como um marco na dramaturgia trágica francesa são resultantes da fusão empreendida por Racine, tanto de referências que dizem respeito à mitologia grega, bem como de elementos pertencentes ao cristianismo. Num dos trechos contidos na peça, a personagem repudia o seu sentimento pelo enteado, autopunindo-se e cheia de culpa por um amor incestuoso, ingredientes próprios do

pensamento cristão. Outro dado importante de sua obra é a preocupação de subjugar as suas personagens às conformidades da aristocracia francesa, com o intuito de valorizar a classe dominante. Não é por acaso que as tragédias de Racine comprovam a busca de acomodação do gênero trágico para atender aos objetivos pretendidos pelo autor, inclusive em termos formais.

O nome seguinte que pretendemos aqui mencionar, e que igualmente recorreu aos princípios da tragédia é o de Goethe. Para não perdermos o foco desta análise e não incorreremos no risco de desviar a atenção para outros aspectos irrelevantes, fiquemos apenas nos comentários à sua peça *Ifigênia em Táuride*, pois, trata-se da versão de Goethe para a peça de Eurípedes.

O texto grego alude ao mito da filha do rei Agamêmnon, que a oferece em sacrifício com o intuito de obter ventos favoráveis e vitória na guerra contra Tróia. Seu destino caminha para a inapelável morte, já que esta seria a determinação da deusa *Ártemis*. No desfecho desta, Ifigênia desaparece levada por forças sobrenaturais na hora de seu sacrifício. Eurípedes ainda dedica-se a escrever outra tragédia, *Ifigênia em Táuris*, na qual dá prosseguimento ao destino de Ifigênia após seu desaparecimento no momento do sacrifício, passando a heroína a viver em Táuris. Após longos anos, acaba por reencontrar seu irmão Orestes, que a leva de volta para Áulis. Goethe, partindo da versão Euripidiana do mito de Ifigênia, escreve *Ifigênia em Táuride*. A peça, apesar de mostrar, também, o confinamento de Ifigênia na cidade de Táuride, na qual a heroína deseja deixá-la a fim de retornar à sua terra natal, difere-se de Eurípedes quando concede à protagonista uma importância que antes não possuía. As inovações contidas na tragédia Goethiana revelam a mudança de perspectiva da idéia de tragicidade que dominará o século XIX. A personagem simboliza para o autor, não só a retomada do passado grego, mas também o triunfo do idealismo romântico do Eu heróico, ou seja, a determinação empreendida por Ifigênia em romper com a tradição daquele lugar ilustra o poder atribuído à personagem no sentido de decidir o seu próprio destino. Isto representa, enfim, o triunfo da subjetividade e a vitória do poder do desejo humano. Portanto, não é à toa que Goethe concede à personagem um final feliz, consonante aos ideais romantizados do poder do livre arbítrio. Valendo-se dos mitos gregos, Goethe buscou redimensioná-los, com o propósito de tratar de questões inerentes ao seu tempo, o que vem, mais uma vez, afirmar a capacidade de redimensionamento destes mitos e seu aproveitamento para fins de afirmação de valores e ideologias historicamente motivadas.

A relação de dramaturgos que se reportaram ao pensamento mítico tendo como referência o teatro grego parece inesgotável. Se pretendêssemos seguir uma cronologia, poderíamos discorrer sobre alguns nomes importantes que se destacaram, ora pelo encontro e conformidade com a linguagem trágica, ora pela oposição a esta. Mas esta empreitada caberia, certamente apenas a um longo tratado. Por ora, citemos mais alguns exemplos, para que possamos partir em direção a outra extremidade do fio condutor que desenrolamos até aqui.

Com a frase, “Não sou nem senhor, nem escravo, Júpiter. Eu sou a minha liberdade”, citemos a adaptação realizada por Jean-Paul Sartre, a partir das personagens de Orestes e de Electra. Orestes, para vingar-se da morte de seu pai, mata, com o auxílio de sua irmã Electra, a própria mãe Clitemnestra e seu amante, *Egisto*. O tema foi explorado pelos três tragediógrafos gregos, recebendo conotações diferentes. Ésquilo dedica-lhe uma trilogia: a *Orestéia*, composta por *Agamêmnon*, *As Coéforas* e *As Eumênides*. Sófocles escreve *Electra* e Eurípedes, com o mesmo título, imprime à tragédia uma visão menos aterradora, revelando o lado mais humano de suas personagens.

Sartre utiliza-se do tema como metáfora de liberdade, denunciando a má-fé e desafiando a idéia tradicional de “destino”, buscando, com isto, criticar o governo autoritário de *Vichy*, cidade francesa ocupada pelos nazistas durante a II Guerra Mundial. Este governo autoritário teve o apoio da igreja católica, a qual difundia uma ideologia ‘religiosa’ de culpa e resignação frente à derrota militar contra as tropas de Hitler, aceitando-a como obra do destino. O propósito de Sartre era, através de sua leitura sobre o mito grego, fazer apologia ao Movimento de Resistência Anti-Fascista dos franceses, a fim de ressaltar o seu ateísmo e sua crítica ao Cristianismo, denunciando valores morais e religiosos, o que ele chamou de má-fé. Neste sentido, Sartre apropria-se do modelo mítico, e quando expõe seus conceitos filosóficos sobre liberdade, recria o mito. Seu questionamento também se refere ao comportamento do homem diante de um ato que cometeu, do qual assume todas as conseqüências e responsabilidades (liberdade), mesmo se esse ato causa-lhe horror. O autor elimina da tragédia a responsabilidade de obedecer às ordens divinas e o remorso por ter matado a própria mãe, em nome da vingança. Em sua adaptação, Orestes apresenta-se como protótipo do homem existencialista moderno. Assim, em *As Moscas*, Sartre não elimina a experiência mítica, mas busca sua renovação para falar da historicidade radical do homem.²¹

O mito de *Prometeu* tem sido constantemente revisitado. Ésquilo, autor da tragédia *Prometeu Acorrentado*, narra o sofrimento daquele que, desobedecendo à ordem divina, rouba

²¹Cf. A dissertação de Mestrado “Sartre e o pensamento Mítico: *Revelação Arquetípica da liberdade em As Moscas*”, de Caio Caramico Soares. Universidade de São Paulo (USP), 2005.

dos deuses o fogo, com o intuito de proporcionar aos mortais o conhecimento, para que possam sair da ignorância. Em consonância à tragédia esquiliana, o dramaturgo português Augusto Sobral escreve *Os Degraus*. Em sua peça, o protagonista é um mortal, filho de um juiz do Supremo. Sobral conduz o mito a uma crítica contra o governo capitalista e repressor durante os anos 1960. Apesar de seu protagonista lutar contra o poder vigente, este termina por entregar-se aos prazeres do mundo quando se descobre sozinho na luta contra o sistema. Assim como o *Prometeu* de Ésquilo, o seu correspondente, que, em Sobral, passa a tratar-se de um humano, mesmo mantendo uma posição superior em relação aos outros, deseja a conscientização da massa frente os problemas existentes na sociedade dominada pelo Fascismo. Sobral trabalhou o mito, a fim de desenvolver novos entendimentos simbólicos para o fogo, para a rocha, a água, o fígado, elementos existentes na tragédia de Ésquilo, inclusive o próprio mito, em prol de sua crítica mordaz ao modelo econômico de sua época.

Como exemplo de revitalização do mito e o seu ressurgimento em trajes novos na dramaturgia brasileira temos a peça *Gota D'Água*, escrita por Chico Buarque de Hollanda e Paulo Pontes, a partir da tragédia *Medéia*, de Eurípedes. Na adaptação de Buarque e Pontes, *Medéia* é *Joana*, uma lavadeira, devota do candomblé e moradora de um conjunto habitacional localizado na periferia do Rio de Janeiro. Em Eurípedes, trata-se de uma princesa da região da Ática, detentora de poderes mágicos, a qual decide fugir com *Jasão* e acompanhá-lo à sua região, casando-se com ele e tendo filhos.

Medéia caracteriza-se pelo mergulho do autor na alma feminina e pela reafirmação de que Eurípedes procurava enfatizar na vida humana o ser humano diante da escolha entre o bem e o mal, sem que a heroína estivesse atrelada ao destino ou a algum deus vingador. Na versão brasileira, são retomados os temas do ciúme exacerbado, do ódio assassino e da vingança, na intenção de revelar a violência presente nas periferias urbanas, chamando atenção para a real condição de vida do povo brasileiro ainda às voltas com o regime militar. Com a repressão e a censura os teatros estavam esvaziados. Era preciso fazer com que o público voltasse ao teatro, e ao mesmo tempo tomassem consciência dos problemas existentes na sociedade brasileira. Não obstante, para Buarque e Pontes *Gota D'Água* era uma tragédia da vida brasileira. Ao optarem por revivificar o mito de *Medéia* em roupagens modernas, os autores se utilizaram da forma poética para construir as falas das personagens no propósito de melhor aproveitar a força dramática presente no texto grego. O objetivo central de *Gota D'Água* consiste em revelar as vicissitudes das classes menos favorecidas do país. Isso pode ser percebido, por exemplo, no tratamento dispensado ao coro, o qual é formado de lavadeiras

e operários que se vêem envolvidos com a ameaça de perderem suas moradias. Desta forma, a peça de Buarque e Pontes demonstra a utilização flexível da universalidade mítica para falar de problemas determinantes a circunstâncias históricas que enredam os homens em conflitos trágicos.

1.4 - ÉDIPO, DE SÓFOCLES

Dentre os mitos que se revitalizaram e que permanecem, não apenas no teatro, mas em várias referências culturais, encontra-se o mito de Édipo, imortalizado na tragédia *Édipo-Rei*, de Sófocles. O tema desenvolvido por Sófocles sempre despertou o interesse de estudiosos oriundos dos mais variados ramos do conhecimento.²²

O mito de *Édipo* foi primeiramente mencionado por Homero, na *Odisséia*. É interessante observar que, no texto poético de Homero, Édipo não é filho de *Jocasta*, sendo esta sua madrasta, que, aliás, chamava-se *Epicasta*. Na versão de Sófocles, surge o nome de *Jocasta* e esta como sendo a mãe legítima de Édipo. Também, em Homero, Édipo não fura seus olhos e nem constitui filhos com *Jocasta* e muito menos é levado para o bosque sagrado das *Eumênides* por *Antígona*, tendo, portanto, permanecido como rei dos *Cadmeus*.

Estas mudanças do mito original podem ser evidenciadas na versão de Sófocles, objetivando atender aos interesses do tragediógrafo. Não obstante, o tema e seu desenrolar dramático apóia-se na busca implacável de Édipo em descobrir o algoz de *Laio*, ex-marido de sua esposa *Jocasta* e rei de Tebas, cujo trono foi por Édipo ocupado após unir-se em matrimônio, sem o saber, com sua própria mãe. Esse fato ocorreu após Édipo ter decifrado o enigma da Esfinge, um monstro que aterrorizava o povo tebano: “qual o ser que é, ao mesmo tempo, *dípous* (bípede), *tripous* (trípode), *tetrápous* (quadrúpede)? O enigma fora lançado, porém, de maneira metafórica, ele trata do próprio herói. Para que possamos melhor compreender e responder a pergunta acima, é preciso que se diga que, na acepção da palavra, *Oidípous* (Édipo) significa “pés inchados”. Esta designação diz respeito ao mito, portanto,

²²Na psicanálise temos o exemplo de Freud, o qual desenvolveu O *Complexo de Édipo*. O estudo é o resultado de uma série de informações colhidas por Freud sobre festins, costumes, práticas e mitos totêmicos de certas tribos primitivas e os tabus do incesto. Foi a partir desse material etnográfico que Freud desenvolveu a sua teoria.

exterior à tragédia, a qual acontece quando Édipo já é adulto, casado, rei e pai de três filhos. Laio, o seu verdadeiro pai, ouve a revelação do seu oráculo de que ele seria assassinado pelo próprio filho. Mesmo aconselhado, *Laio* e *Jocasta* geram um filho. Depois que este é nascido, Laio lembra-se da proibição divina e busca livrar-se do menino. Amarra-o pelos calcanhares e entrega-o a seu mensageiro para que este exponha a criança no monte *Cíteron*, a fim de matá-lo. Um pastor o encontra ainda com vida e, apiedando-se do menino, leva-o, dando-o de presente ao rei Pólibo e sua esposa Mérope, em Corinto, onde passa boa parte de sua vida, determinado a saber sobre o seu nascimento. Depois de consultar o oráculo, este lhe revela que Édipo será o assassino do próprio pai e casar-se-á com a mãe. Fugindo para longe dos seus pais, dos quais acreditava serem os verdadeiros, segue em direção a *Delfos*. No caminho, Édipo se desentende com um ancião e cinco criados. Para defender-se, acaba por matar a quase todos, sobrevivendo apenas um dos criados, o qual consegue fugir. Dentre os mortos, encontra-se Laio, rei de Tebas e seu pai. Por fim, Édipo chega a Tebas. A cidade é ameaçada pela Esfinge, um monstro metade leão, metade mulher. Quem não conseguisse decifrar o seu enigma, seria devorado.²³

Voltemos, portanto, ao enigma da Esfinge apresentado anteriormente: “qual o ser que é, ao mesmo tempo, *dípous* (bípede), *tripous* (trípede), *tetrápous* (quadrúpede)? Édipo, então responde: “É o homem. Quando criança anda de quatro. Quando adulto, com os dois pés, e na velhice com três, sendo a terceira, a bengala que o sustenta para não cair”. Assim respondendo, Édipo conquista o respeito e a admiração dos tebanos, concedendo-lhe a viúva *Jocasta* em casamento e nomeando-o rei de Tebas.²⁴

Nota-se que o enigma se relaciona com os pés (*poús*), assim como o significado de seu nome *Oidípous* (pés inchados). Pelos relatos de vários pesquisadores, advindo de um rito antigo, todo recém-nascido teria que ser exposto no mar ou numa montanha, a fim de alcançar a purificação, pois os mesmos eram considerados seres maléficos que ameaçavam ao rei, à *polis* e à comunidade inteira. Assim tratado, o herói se livra da morte e, de bode expiatório nas origens – por isso a exposição vem sanar a *hamartía* ancestral –, converte-se em salvador de seu povo. Entre os recém-nascidos, estão aqueles considerados deformados, os quais eram expostos para conjurar desgraças futuras ou afastar a esterilidade.²⁵

A característica que marca a personagem de Édipo, no caso, sua deformação dos pés, remete-nos à origem de seus descendentes, os *Labdácidas*, que, por sua vez, são assim

²³Para mais detalhes cf. VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2005, P.83/84 e BRANDÃO, 2002, 242/243.

²⁴Cf. BRANDÃO, 2002, p. 240.

²⁵Cf. Idem, 2002, p. 240.

chamados em decorrência do antigo rei *Lábdaco* (coxo), sendo este avô de Édipo e pai de Laio (cambaio, desajeitado), dos quais teria herdado tal deformidade. Isso explica o mito da maldição dos Labdácidas e, conseqüentemente do rei Édipo.

Na constituição da fábula de Édipo por parte de Sófocles, o mito dos Labdácidas, especialmente o que concerne a Édipo, é resgatado e modificado. Para garantir a eficiência da ação, o texto sofocliano concentra-se no momento em que Édipo já desposara Jocasta e constituíra família, tendo os filhos *Etéocles*, *Polinice*, *Antígona* e *Ismene*. O prólogo dá-se com a chegada dos suplicantes a depositar sobre os altares localizados em frente às portas do palácio, ramos de loureiro e de oliveiras, quando Édipo chega e estes pedem a sua intervenção a fim de livrá-los daquele mal. Em seguida, Creonte, irmão de Jocasta, tendo procurado os conselhos divinos, anuncia que o deus Apolo ordenara libertar Tebas, banindo do lugar o assassino de Laio, pois, seria ele o causador dos males que sofrem o povo tebano.

A fábula prossegue com a entrada do coro, exercendo aí papel de comentador e mediador entre os diálogos, acentuando, de início, através de súplicas e temores, as desgraças provocadas pela peste. A tensão se delineia, arma-se o conflito que desencadeará a cena seguinte. Édipo encontra-se com o cego e adivinho Tirésias, o qual vaticina: - “És o assassino que procuras!” Ditas estas palavras, Édipo passa a acusar Creonte de conspiração e expulsa Tirésias, acusando-o de feiticeiro e charlatão. Édipo expulsa Creonte de Tebas.

Decidido a encontrar o assassino de Laio, Édipo interroga Jocasta sobre os acontecimentos relativos ao assassinato de Laio. Desconfiado da semelhança com o ocorrido, anos atrás, quando, reagindo a ofensas, matou um grupo de homens, Édipo ordena que traga à sua presença o único sobrevivente da chacina. Neste momento, o mensageiro que levou Édipo para Corinto chega com o comunicado da morte do rei Pólibo, seu pai adotivo e a solicitação de que volte para assumir o trono. Mas, implacável em querer saber da verdade, Édipo toma conhecimento por parte do mensageiro de que ele não é filho legítimo do rei Pólibo. O mensageiro explica que o recebera das mãos do empregado de Laio, dando-o, em seguida, de presente ao rei Pólibo e sua mulher, Mérope. O pastor, a quem Édipo ordenara trazer a sua presença chega, enfim, para revelar todo o ocorrido, desde o momento que Laio e Jocasta resolveram livrar-se do menino por causa do oráculo, dando-o ao seu empregado para matá-lo, até o momento em que o entregou ao pastor. Édipo confronta-se com a verdade inescapável, reconhecendo, finalmente, ser ele mesmo o assassino de seu pai e esposo de sua mãe, conduzindo o drama ao desfecho trágico, no qual Édipo fura os próprios olhos.

A partir da própria estrutura trágica edípiana, podemos notar a relação que se estabelece entre a ação humana e os poderes divinos, justamente o elemento primordial que dá significado ao gênero trágico em suas origens gregas. Para tanto, é preciso que haja uma clara distinção entre os planos humano e divino. O enigma da esfinge, decifrado por Édipo, constitui seu próprio enigma, resultado de sua ignorada desgraça. Enquanto pronuncia-se e persegue seu objetivo de desvendar o mistério que cerca a morte de Laio, é a ele mesmo a quem procura, fazendo caminhar de mãos dadas o justo e o algoz. Numa espécie de efeito “bumerangue”, Édipo se reconhece e revela a sua verdadeira identidade, provocando, portanto, a reviravolta total da ação. Aquele que, desde o início até próximo do fim, apresentava-se como um homem decidido, corajoso, exemplo de justiça e moral inabalável, descobre-se, sem que o quisesse, um homem frágil e desgraçado. Seu orgulho e auto-suficiência deparam-se com a presença do poder divino, atingindo-o moral, social e religiosamente. Édipo torna-se a inversão entre o justiceiro e o criminoso, entre o clarividente e o cego, entre o poderoso, inteligente e honrado e o mendigo e condenado ao exílio. O homem a quem o coro antes aclamava como modelo de inteligência e poder, capaz de decifrar o enigma da Esfinge sem buscar auxílio a ninguém e nem aos deuses, passa, depois de reconhecido os erros por ele cometidos, a ser encarado como alguém sem importância. O homem que outrora desprezara as palavras clarividentes proferidas por um cego, acusando-o de só viver de trevas, após iluminar a escuridão dos fatos de sua investigação, é conduzido às trevas, para sempre. Considerado do ponto-de-vista dos homens, como bem aponta Vernant & Vidal-Naquet, Édipo é o chefe clarividente, igual aos deuses; considerado do ponto-de-vista dos deuses, ele aparece cego, igual ao nada.²⁶

Partindo do pressuposto de que, a tragédia relaciona-se intimamente com as questões políticas e sociais do seu tempo, podemos perceber que Édipo, às vistas das leis humanas, nada cometeu de grave que pudesse condená-lo. O crime cometido por ele é justificado como um ato de legítima defesa. Seu casamento com Jocasta se dá como imposição do povo tebano, que decidiu nomeá-lo rei. Entretanto, aos olhos divinos, Édipo adquirira tal poder perante os tebanos, a ponto de torná-lo senhor absoluto, capaz de decifrar, resolver e interceder por todos, igualando-se aos deuses. Ao serem atingidos pela peste, os tebanos consideram Édipo o salvador, o soberano, esperando que consiga salvar seu povo, da mesma forma que fez com a Esfinge. Mas, ao mesmo tempo em que o herói se revela em sua soberba, vai sendo enaltecida a grandeza dos deuses. Enquanto o coro intercede por Apolo, por Zeus, Édipo lembra a proeza

²⁶ Cf. VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2005, p. 80.

que o fez grande. O coro tenta lembrá-lo da grandiosidade infinita de Zeus. Enquanto Édipo se orgulha do poder que exerce, o coro mostra-lhe que o mesmo só será eterno se for entregue nas mãos de Zeus. Note-se, portanto, que há um movimento de forças contrárias em *Édipo-Rei*, revelando a ambigüidade que constitui o caráter do protagonista. Aos poucos, a perspectiva humana vai dando lugar à divina. A partir do momento em que se estabelece a verdade dos fatos, Édipo é confrontado com o poder divino, revelando-lhe sua pequenez, provocando a reviravolta, em que o que aparentemente detinha, que era o poder em suas mãos, agora encontra-se o herói aniquilado e de mão vazias.

Podemos nos perguntar: O que é Édipo? Ora, se trouxermos à tona alguns dados aqui apresentados sobre o mito edípiano, a saber, a exposição da criança deformada nos rituais de purificação, em que sua deformidade representava uma ameaça ao rei, considerando-o incapaz de exercer tal função, podemos traçar um perfil relativamente preciso da personagem em questão. Se todos os seus descendentes foram amaldiçoados devido à deformidade que apresentavam – o avô Lábdaco (coxo), o pai Laio (cambaio, desajeitado), é de se esperar que o mesmo possa acontecer-lhe. O seu destino já havia sido traçado, antes mesmo de nascer. O oráculo o revelara a Laio. Em sua origem, Édipo já é o fruto do desacordo entre a decisão do homem em confronto com a determinação divina. Édipo é a representação trágica do encontro inevitável entre a potência divina e a inferioridade humana. Se Tebas abriu-lhe os portões por causa da sua sabedoria, conferindo-lhe poder e glória, era para que se desse o que já estava escrito pelos deuses. Édipo não passa de um brinquedo, de um fantoche nas mãos da divindade. Depois que se descobre parricida e incestuoso, Édipo revela-se o protótipo do homem ambíguo²⁷, ou seja, do verdadeiro homem trágico.

No início da peça, o palácio de Édipo é enfeitado por ramos de loureiro e oliveira, depositados pelos suplicantes²⁸, os quais são tratados pelo rei como filhos. Estes, por sua vez, têm o rei como o todo poderoso de Tebas. É para ele que são dirigidas as súplicas. De acordo com as palavras de Édipo – Ah! Filhos meus, merecedores de piedade! – esta relação é estabelecida, a qual vem referendar a afirmação feita anteriormente. Num outro momento,

²⁷ A ambigüidade em Édipo é fator primordial para o aumento do efeito trágico. Com a reviravolta da ação, a peça revela a duplicidade da condição humana. Aquele que se acreditava o mais afortunado dentre os mortais é ao mesmo tempo o mais infeliz. Enquanto ascende, caminha para o próprio fim. Cf. Idem, p. 80.

²⁸ Este ritual alude a uma prática muito antiga, em que se homenageava o deus Apolo, oferecendo-lhe frutos da terra, bolacha e um pote cheio de sementes de todas as espécies. O ponto alto da festa era o de carregar ramos de oliveira ou de loureiro amarrado com fita de lã, acompanhado de frutas, doces, de pequenos frascos de óleo e de vinho. Os meninos depositavam esses ramos na entrada do templo de Apolo (seu templo ficava num bosque de loureiros), e outras, nas portas das casas para afastar a fome. Todo esse ritual tinha como objetivo expulsar os impuros. Portanto, Édipo, que antes era o rei divino, acaba por ser considerado como um criminoso impuro. Para que o lugar possa livrar-se do mal, é preciso que o mesmo seja expulso. É neste sentido que o ritual de purificação antigo une-se à trágica personagem de Édipo. Cf. Ibid, p. 85/89.

demonstrando preocupação com os acontecimentos funestos da cidade, Édipo lamenta, não só pelos tebanos, mas também pelo seu próprio infortúnio – “minha alma, todavia, chora, ao mesmo tempo, pela cidade, por mim mesmo e por vós todos”²⁹ –, caracterizando ironicamente um primeiro sinal trágico, antecipando, sem o saber, o sofrimento que acometeria mais adiante o herói.

Após saber, por intermédio de Creonte, sobre a verdadeira causa da peste que destrói Tebas – o assassinato de Laio –, Édipo decide investigar o caso, dando início ao seu próprio infortúnio. Nas palavras do coro, as contínuas invocações aos deuses enaltecem cada vez mais o poder divino sobre o drama, sempre ponderando entre os fatos que vão surgindo e a veracidade destes. Enquanto isso, Édipo, ao encontrar-se com Tirésias, passa a encher-se de dúvidas e aflições. Chega a acusar seu cunhado Creonte e Tirésias de conspiração contra seu reino. O conflito se intensifica à medida em que os acontecimentos se desdobram em direção ao trágico fim. Com a revelação de Jocasta sobre o assassinato de Laio, ocorrido em uma encruzilhada, e este coincidindo com a mesma época em que Édipo apareceu naquela região, aumenta-lhe a desconfiança. Vejamos o diálogo entre Édipo e Jocasta:

ÉDIPO – Minha alma encheu-se de temores e aflição
Subiu-me à mente ouvindo-te falar, senhora...
JOCASTA – Que ânsia te possui para dizeres isso?
ÉDIPO – Terias dito há pouco que mataram Laio
Em uma encruzilhada. Ou foi engano meu?
JOCASTA – Assim falaram e repetem desde então.
ÉDIPO – E onde ocorreu o evento lamentável? Sabes?
JOCASTA – A região chama-se Fócis; as estradas
De Delfos e de Dáulia para lá convergem.
ÉDIPO – Quando se deu o fato? Podes recordar-te?
JOCASTA – Pouco antes de assumires o poder aqui.
ÉDIPO – Zeus poderoso! Que fazes de mim agora?
JOCASTA – Qual o motivo dessa inquietação, senhor?
ÉDIPO – Não me interrogues. Antes quero que respondas:
Como era Laio e quantos anos tinha então?
JOCASTA – Ele era alto; seus cabelos começavam
A pratear-se. Laio tinha traços teus.
ÉDIPO – Ai! Infeliz de mim! Começo a convencer-me
De que lancei contra mim mesmo, sem saber,
As maldições terríveis pronunciadas hoje!³⁰

²⁹ SÓFOCLES. Trad. Mário da Gama Kury. São Paulo: Jorge Zahar, 2004, v. 80, p. 21.

³⁰ Idem, vs. 875 a 890, p.55/56

Diante dos dados apresentados por Jocasta, Édipo insiste na investigação, ordenando que tragam até ele o empregado de Laio, único sobrevivente da chacina. Antes, porém, chega um mensageiro vindo de Corinto para comunicar a Édipo sobre falecimento de seu “pai”, Pólibo, rei de Corinto e, conseqüentemente, o pedido dos Coríntios para que assuma o trono em seu lugar. Temendo retornar a Corinto devido à profecia de que mataria seu pai e casaria com sua “mãe”, Mérope, eis o que diz Édipo ao mensageiro:

ÉDIPO – Vais conhecê-lo: disse Apolo que eu teria
De unir-me à minha própria mãe e derramar
Com estas minhas mãos o sangue de meu pai.
Eis a razão por que há numerosos anos
Vivo afastado de Corinto, embora saiba
Que é doce ao filho o reencontro com seus pais.³¹

Acreditando até aquele momento ser filho legítimo de Pólibo e Mérope, Édipo é surpreendido com a revelação feita pelo mensageiro de sua verdadeira origem, quando este, a fim de tranquilizar Édipo a respeito da profecia passada, que prenunciava o seu casamento com a própria mãe, diz-lhe:

ÉDIPO – Mas como não temer se nasci deles dois?
MESSAGEIRO – Pois ouve bem:
Não é Pólibo o teu sangue!
ÉDIPO – Que dizes? Pólibo não é então meu pai?
MESSAGEIRO – Tanto quanto o homem que te fala, e nada mais.
ÉDIPO – Nada és para mim e és igual a meu pai?
MESSAGEIRO – Ele não te gerou e muito menos eu.
ÉDIPO – Por que, então, ele chamava-me de filho?
MESSAGEIRO – O rei te recebeu, senhor, recém-nascido- escuta bem -, de
minhas mãos como um presente.³²

Ao longo do diálogo entre Édipo e o mensageiro, todo o passado vem à tona, desde o momento em que o mensageiro, sendo pastor naquela época, achou-o no Cíteron em poder de outro pastor, amarrado pelos tornozelos. Depois que revelou ser este pastor servidor de Laio, Édipo, ainda mais próximo de decifrar toda a verdade, ordena que encontrem o tal pastor. Ao comparecer diante do rei, dá-se o diálogo a seguir.

³¹ Ibid, v. 1185, p. 68.

³² Ibid, v. 1205/1210, p. 70

PASTOR – [...] Entreguei-lhe o recém-nascido.
 ÉDIPO – De quem o recebeste? Ele era teu ou de outrem?
 PASTOR – Não era meu; recebi-o das mãos de alguém...
 [...] Ele nasceria... no palácio do rei Laio!
 ÉDIPO – Simples escravo, ou então...filho do próprio rei?
 PASTOR - [...] Seria filho dele, mas tua mulher
 Que deve estar lá dentro sabe muito bem
 A origem da criança e pode esclarecer-nos.
 ÉDIPO – Foi ela mesma a portadora da criança?
 PASTOR – Sim, meu senhor; foi Jocasta com as próprias mãos.
 [...] Tinha receios de uns oráculos funestos. [...]
 Diziam que o menino mataria o pai.
 ÉDIPO – Por que deste o recém-nascido a este ancião?
 PASTOR – Por piedade, meu senhor; pensei, então,
 Que ele o conduziria a um lugar distante
 De onde era originário; para nosso mal
 Ele salvou-lhe a vida. Se és quem ele diz,
 Julgo-te o mais infortunado dos mortais!³³

Jocasta, enlouquecida, depois de arrancar os cabelos, põe fim ao seu sofrimento, enforcando-se. Édipo, transtornado com todos os fatos revelados e, finalmente, a par de toda a verdade, vai ao encontro de Jocasta, e vendo-a naquele estado, decide furar os olhos. Como dito anteriormente, o mito de Édipo sofreu modificações por parte de Sófocles, que buscou valorizar na trama os elementos que pudessem de fato causar um grande efeito trágico. Desta feita, se no mito original Édipo não desposava a própria mãe, nem matava o pai, em sua versão, esses acontecimentos são inseridos com o intuito de provocar a comoção e a piedade da platéia. Neste sentido, as modificações ocorridas no mito de *Édipo* são decorrentes dos verdadeiros objetivos por parte dos tragediógrafos, aqui, em particular, de Sófocles. O que realmente interessava ao autor era resgatar o mitologema, sem se importar somente com os parâmetros religiosos, mas também com os aspectos estéticos, como explicita Brandão:

As obras de arte, e entre elas as obras literárias, impõem exigências específicas. Muitas vezes, entre narrar o mito, que é uma práxis sagrada, e compor uma obra de arte, ainda que alicerçada no mito, vai uma enorme distância. Mas a redução do mito a uma obra literária tem outra consequência no que respeita à documentação mitológica: o mito vive em variantes e nelas se contém; e a obra de arte de conteúdo mitológico forçosamente reflete apenas uma dessas variantes.³⁴

³³ Ibid, v. 1360 a 1385, p. 80 a 82.

³⁴ Cf. BRANDÃO, 2002, Vol. III, p. 238.

Quando Sófocles concebeu a sua tragédia, provocou uma variante desse mitologema, suplantando o verdadeiro mito, pois, é ao mito *poetizado* pelo autor que recorrem dramaturgos, cineastas, entre outros, para suas novas adaptações ao longo da história, assim como ocorreu com o resgate do mito para a psicanálise Freudiana. O mesmo ocorreu também com o dramaturgo brasileiro Gianfrancesco Guarnieri, em sua referência ao mito para a televisão, sobre a qual, comentaremos logo mais. Primeiramente, falemos de algumas adaptações sobre *Édipo* em períodos diferentes da história.

Em 1659, Corneille retoma o mito, preocupado com problemas de alta política, tais como a sobrevivência de uma dinastia ou o destino de um povo inteiro. Em 1692, André Dacier publica uma tradução de *Édipo* e *Electra*, de Sófocles. Voltaire, em 1718, também dará a sua contribuição, introduzindo problemas políticos no coro, o que antes não havia acontecido. M. de La Tournelle, entre 1730 e 1731, escreve quatro tragédias a partir do tema: *Oedipe* ou *les trois fils de Jocaste*, *Oedipe et Polybe*, *Oedipe* ou *L'ombre de Laius*, *Oedipe et toute sa famille*. Na peça *Les Trois Fils de Jocaste*, o autor mescla elementos de *Édipo Rei*, de *Sete Contra Tebas*, de Ésquilo e das *Fenícias*, de Eurípedes. Nela, Polinice mata Etéocles, Jocasta mata Polinice, e, em seguida, se mata juntamente com Édipo. A preocupação de La Tournelle era discutir o poder. E este levando à destruição entre os homens. Um fato importante recorrente nestas adaptações que percorrem também os séculos XVIII e XIX é a presença de reis, rainhas e membros da realeza, apresentando-os ao povo, ora negativamente, ora positivamente. Mas o mito de Édipo sempre é aproveitado para imprimir algum aspecto político correspondente ao período de cada dramaturgo.

O mito de *Édipo* chegou até o século XX, sendo igualmente aproveitado, não só no teatro, como também, no cinema e na televisão. Prova disto são algumas versões feitas por dramaturgos, diretores de cinema e roteiristas de novelas, que se utilizaram do mesmo mitologema.

No Brasil, por exemplo, a televisão dedicou-lhe uma novela, ambientada no meio de um grande centro urbano, associando as personagens centrais do drama a figuras emblemáticas do capitalismo. Procurando relacionar a disputa entre o poder material e o poder exercido pelo amor, o mito foi reconstruído e relido, desta vez enfatizando o romance incestuoso, típico dos folhetins. Nesta adaptação televisiva, estava Gianfrancesco Guarnieri, o qual já havia dado alguns anos antes a sua versão de *Édipo*, em formato de “caso especial”, para a TV Globo, que não foi, porém, exibido. Mais tarde, Guarnieri, juntamente com

Fernando Peixoto, publicou a adaptação de *Édipo*, entre outros textos que o autor desenvolveu para a TV.

Ambientado numa região que remete ao sertão brasileiro, Guarnieri se apropria do antigo mito para enfatizar a problemática inerente a esta região, através das perspectivas cultural, política, social e mítico-religiosa.

Como pudemos perceber, enfim, a essência dos mitos exerce, no pensamento humano, papel importante para o entendimento dos fenômenos relacionados a dimensões existenciais e sociais da vida humana. Esses mitos, contudo, permanecem renovando-se e recriando-se constantemente, reafirmando, portanto, a eterna procura por representações que possam explicar, sob diversas perspectivas, o sentido da existência.

CAPÍTULO 2 - A AÇÃO TRÁGICA NA DRAMATURGIA E NA TELEDRAMATURGIA

Por se tratar neste estudo de uma adaptação para televisão a partir de um texto dramático, adaptação esta empreendida pelo dramaturgo brasileiro Gianfrancesco Guarnieri e com a colaboração de Fernando Peixoto a partir da tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles, é que se faz necessário elucidarmos aspectos referentes a cada linguagem artística distintamente, para que, posteriormente, possamos traçar as devidas adequações da linguagem teatral convertida em linguagem fílmica. Iniciemos, portanto, pelas peculiaridades concernentes ao universo dramaturgico, a partir das transformações ocorridas ao longo de seu percurso histórico. Em seguida, consideraremos aspectos da teledramaturgia, demonstrando como esta utiliza os elementos próprios da linguagem fílmica para a veiculação da imagem na TV. E, finalmente, de posse desses elementos constitutivos de cada linguagem, realizemos um diálogo entre ambas, para que se estabeleçam as questões necessárias ao estudo aqui proposto, a saber, a adequação do texto teatral para a linguagem fílmica, especificamente a televisiva.

2.1 – A AÇÃO TRÁGICA, DA TRAGÉDIA AO DRAMA

2.1a - A AÇÃO TRÁGICA NA POÉTICA ARISTOTÉLICA

Desde a Antiguidade Clássica, o gênero dramático tem sido objeto de diversas análises e discussões que vão se tornando cada vez mais profícuas ao passar dos séculos, multiplicando os *olhares* sobre a dramaturgia e consolidando as obras de tantos dramaturgos. A constatação de tal fato implica diretamente no desenvolvimento não apenas no âmbito do caráter eminentemente teatral, mas também do pensamento humano. Desde os pensadores

gregos, quando estes classificaram a arte literária nos gêneros *Épico*, *Lírico* e *Dramático*³⁵, surgiram diversas teorias a fim de contemplar o complexo fenômeno literário.

Quanto ao gênero dramático, este foi concebido a partir de circunstâncias históricas e sociais, multiplicando-se em diversos subgêneros, de acordo com o período histórico no qual se encontra inserido, mas, sem com isso, anular nenhum dos outros, favorecendo, portanto, uma vasta gama de literatura teatral. Deste modo, o gênero dramático, enquanto categoria literária, distende-se em vários tipos como a *tragédia*, a *comédia*, o *auto medieval*, a *farsa*, a *tragédia neoclássica*, o *drama burguês* e tantas outras denominações, algumas das quais surgirão no decorrer desta análise. Essas categorias, segundo Pavis, ultrapassam o estreito âmbito das obras literárias e designam posturas fundamentais do homem diante da existência.³⁶

Os dramaturgos buscam incessantemente, através de suas obras dramáticas, darem seus pareceres sobre o mundo que os rodeia e sobre a interioridade humana. Diante deste fato irrefutável, começamos este capítulo, a partir dos primeiros registros palpáveis que se referem às categorias dramáticas, com o intuito de melhor compreender o processo de desenvolvimento de conceitos teóricos no universo dramatúrgico.

A *Poética* de Aristóteles compõe a base fundamental para qualquer discussão em torno da dramaturgia, entendendo que nela encontram-se as distinções elementares entre as categorias dramáticas, trágica e cômica. Sua intenção principal constituía na articulação de elementos por ele investigados, a fim de se chegar a uma tragédia ideal. Para tanto, Aristóteles procurava refletir o problema do trágico na perspectiva poética, considerando a produção teatral em relação aos efeitos a serem produzidos na recepção. Isso é confirmado na medida em que, tendo o filósofo estabelecido como objetivo principal da tragédia o suscitar da piedade e do temor, procura os meios de formalizar a estrutura da tragédia com o intuito de se chegar a esse objetivo principal.

Considerando a imitação como algo inerente à natureza humana e exercendo papel importante no aprendizado, além da vivência por parte da platéia, que se deleita com a imitação, Aristóteles chega a afirmar que todas as formas de poesia são imitações que se diferenciam de acordo com os objetos que imitam, o modo ou os meios pelos quais imitam. Portanto, define:

³⁵ Esta classificação foi concebida por Aristóteles e encontra-se na sua *Poética*. O gênero épico refere-se às obras narrativas. O gênero lírico ao poético e o gênero dramático às tragédias e às comédias. Cf. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

³⁶ Cf. PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.42.

É, pois, a tragédia, imitação de uma ação de caráter elevado, completa de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação das emoções.³⁷

Independentemente de algumas das recomendações oferecidas por Aristóteles terem se tornado obsoletas ou anacrônicas, é inegável a sua importância para o estudo teatral, sobretudo porque mesmo algumas de suas proposições tendo sido rasuradas pelas mudanças históricas nos tempos modernos, a essencialidade dos conceitos formulados pelo filósofo permanece como guia fundamental ao entendimento do universo dramático.

Dentre os elementos comentados pelo filósofo, destaquemos aquilo que se refere à unidade de ação. Parece que esta unidade exerceu e ainda exerce influência fundamental às diversas teorias surgidas ao longo da história e, conseqüentemente, a concepções dramáticas diversas, já que, pela própria natureza do termo, drama origina-se do grego e significa “ação”.

Se buscarmos uma definição mais apropriada para unidade de ação, podemos partir da seguinte afirmativa: a ação é una (ou unificada) quando toda a matéria narrativa se organiza em torno de uma história principal, quando as intrigas anexas são todas ligadas logicamente ao tronco da fábula.³⁸

Cabe aqui ressaltar que, na definição de Aristóteles, fábula significa a reunião das ações, caracterizando-se como um dos elementos da tragédia. Entendida como o princípio, a alma da tragédia, a fábula pode ser estruturada através de ações simples ou complexas. De acordo com as proposições aristotélicas a esse respeito, temos:

Chamo de simples a ação coerente e una tal como a defini, e onde o desenlace intervém sem peripécia nem reconhecimento. Chamo de complexa a ação cujo desenlace resulta de um reconhecimento ou de uma peripécia, ou desses dois procedimentos.³⁹

Os demais elementos constituintes do gênero trágico por ele definidos são os caracteres (*ethos*), as falas (diálogos), as idéias (pensamento), o espetáculo (encenação)⁴⁰ e o canto. De

³⁷ Cf. ARISTÓTELES, 1993, p. 37.

³⁸ Cf. PAVIS, 2001, p.421.

³⁹ Cf. Apud BORIE, ROUGEMONT & SCHERER. *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Kalouste Gubenkian, 1996, p.27.

⁴⁰ Os termos variam de acordo com as traduções. Aqui temos os termos existentes na *Poética*, de Aristóteles, traduzida por BRUNA, 2005 e BORIE, ROUGEMONT & SCHERER, 1996, respectivamente.

acordo com o filósofo, cada um destes elementos precisa estar em harmonia para que se obtenha uma “tragédia perfeita”.

Em relação aos caracteres, estes estão intrinsecamente ligados aos homens que agem e, ao agir, podem fazê-lo de variadas formas. Esses caracteres tornam-se visíveis em cena através dos personagens, podendo ser melhores, piores ou semelhantes ao ser humano. Para melhor esclarecer, os caracteres podem também ser entendidos como as escolhas morais dos personagens (*ethos*), através dos quais a platéia pode emitir seus julgamentos.

À propósito das falas, ou do texto, Aristóteles chama a atenção para a necessidade de se ter a cena o mais próximo possível dos olhos, tendo o máximo de clareza das ações que deverão ocorrer. Deste modo, o poeta deve escrever seu texto através do olhar de um espectador que assiste ao desenrolar da fábula. O poeta deve, ainda, atentar para as partes que constituem o texto, observando de que forma iniciará a peça, como se dará o enredo, ou seja, o nó do drama, constituindo-se da parte que compreende o início até o momento de mudança do curso da história, e finalmente, todo o resto, que vai da mudança no destino do herói até o desfecho. As falas, ou o texto é um componente literário que desempenha grande importância para a distinção entre personagens, já que, através dos diálogos, percebe-se o que cada um exprime, e o caráter que cada personagem revela. Aristóteles distingue os elementos que constituem a tragédia, enquanto forma textual e estrutural, em sua extensão e em divisão por seções distintas, tais como, o *prólogo*, os *episódios*, o *êxodo* e os cantos corais, deste último distinguem-se o *párodo* e o *estásimo*. Na concepção aristotélica,

O prólogo diz respeito a toda parte da tragédia que antecede a entrada do coro; o episódio, toda a parte da tragédia situada entre dois cantos corais completos; êxodo, toda a parte da tragédia a qual não vêm canto do coro. Do canto coral, o párodo é todo o primeiro pronunciamento do coro; estásimo, o canto coral [...] que separa dois episódios.⁴¹

O texto deve ser bem construído, segundo o filósofo, com o intuito de atingir o máximo de verdade e clareza dos fatos apresentados na fábula. Entretanto, como alerta Aristóteles, as falas de nada valerão, mesmo que sejam bem construídas em matéria de linguagem e idéias, se a fábula em si não resolver de modo pleno o problema das ações e as partes mais relevantes

⁴¹ Cf. ARISTÓTELES, 2005, p. 31.

desta fábula (as peripécias e o reconhecimento) não atingirem seu objetivo, já que estas se caracterizam nas partes mais importantes de fascinação em uma tragédia.⁴²

Recorrendo ainda aos estudos de Aristóteles sobre a tragédia, observemos que este refere-se ao espetáculo como elemento menor, haja vista a capacidade que a tragédia, segundo o filósofo, tem de se realizar independentemente da encenação ou da interpretação do ator. De acordo com suas palavras:

O espetáculo, embora fascinante, é o menos artístico e mais alheio à poética; dum lado, o efeito de tragédia subsiste ainda sem representação nem atores; doutro, na encenação, tem mais importância a arte do contra-regra do que a dos poetas.⁴³

Começemos por entender a estrutura trágica de *Édipo-Rei*, a partir dos apontamentos empreendidos por Aristóteles sobre o gênero trágico. Para tanto, faz-se necessário entendermos o significado de alguns termos e qual o papel que estes desempenham na construção do texto trágico. Por enquanto, busquemos definir os seguintes elementos: *hamartia*, *anagnorisis*, *peripetéia* e *catástrofe*. Começemos, então, pela definição dada por Aristóteles à tragédia. Segundo o filósofo, a ação na tragédia compreende o elemento imprescindível e definidor de drama. Sendo assim, sem ação não há tragédia, posto que a tragédia constitui a imitação de uma ou mais ações relacionadas à vida. E para que estas ações atinjam o seu ideal, é preciso que estas provoquem a comoção da platéia, fazendo-se parecer verossímeis, ou seja, obtendo a credibilidade de quem assiste ao drama.

A ação trágica precisa formar uma idéia de totalidade, constituindo-se de começo, meio e fim, devendo ser considerada, porém, a duração que deve ter esta ação, nem muito extensa, nem muito curta, mas numa extensão suficiente para que ocorra o efeito trágico. Durante o percurso da peça, a platéia deve ser levada a sentir pena e temor (*Katarsis*). Para tanto, uma tragédia considerada perfeita, deve atentar para a relevância dos episódios apresentados, cuidando para que nada seja irrelevante durante o desenrolar do drama. Neste sentido, Aristóteles chama atenção para o fato de que a fábula deve imitar apenas uma única ação e dela decorrerem todas as partes, formando um todo dependente e uno.

⁴² Idem, 2005, p.25/26.

⁴³ Ibid, 2005, p. 26

As tragédias não deveriam ultrapassar, em relação ao tempo, um dia, ou seja, toda a ação dramática deveria se resolver naquele mesmo instante, sem que os acontecimentos tivessem que esperar um novo dia surgir. Quanto ao problema relativo ao espaço, nada podia estar fora do alcance do olhar da platéia. No caso da tragédia *Édipo-Rei*, por exemplo, toda a ação ocorre durante o dia, em frente ao palácio, exemplo primoroso da condensação espacial e temporal que caracteriza a tragédia antiga e que, no Renascimento, dará motivo à formulação das “leis” de unidade de tempo e espaço.

Na composição da fábula, termo originário do latim, que corresponde ao grego *mythos* (estrutura organizada da ação), encontram-se as motivações, os conflitos, as resoluções, o desenlace, os quais concretizam-se a partir do espaço, do tempo e das ações humanas. Com o intuito de selecionar e ordenar os episódios da peça, a fábula nos revela cada etapa daquilo que irá se apresentar. Portanto, estão inseridos na estrutura de *Édipo-Rei* os elementos essenciais da tragédia grega, tais como, início da ação *in media res* (início da ação em ponto estratégico), a *hamartia* (erro trágico), a *anagnorisis* (o reconhecimento), a *peripetéia* (mudança de situação) e a *catástrofe* (acontecimento trágico). Para que possamos melhor definir cada um destes elementos, busquemos entender de que maneira esses elementos são aplicados na tragédia *Édipo-Rei*, de Sófocles.

Édipo-Rei foi considerada por Aristóteles como a “tragédia perfeita”. O filósofo, em sua *Poética*, cita várias vezes o texto sofocliano como exemplo de perfeição na composição da arte trágica. Nesta tragédia encontram-se todos os elementos aos quais nos referimos acima. Começamos pela ação *in media res*. Este elemento diz respeito ao ponto onde se inicia a tragédia. No caso de *Édipo-Rei*, a ação não é iniciada com o nascimento do herói, mas a partir do momento em que o mesmo já é o rei de Tebas, depois de ter cometido o assassinato de seu pai e casado com sua mãe, motivos que estão na origem das causas que desencadeiam a *catástrofe*.

Sem ter consciência dos erros que cometeu, Édipo termina por intensificar o sentimento de piedade. A *hamartia* é uma palavra usada por Aristóteles para designar erro trágico e que, segundo o mesmo, deve preferencialmente ser cometido pelo homem moderado, sem ser muito bom ou muito mau e que goze de grande reputação e fortuna, como é o caso de Édipo, o qual se encontrará com a verdade durante o desenrolar do drama.

O perfeito encontro entre a *anagnorisis* e a *peripetéia*, ou seja, a mudança, ou virada da peça, ocorre ao mesmo tempo em que Édipo reconhece seu próprio infortúnio. Mais uma vez, Aristóteles faz referência a Édipo para definir o termo *peripetéia*, que em sua concepção trata-

se da mudança, dentro da peça, de um estado de coisas para outro, sendo ela provável ou inevitável. Portanto, no momento em que o mensageiro chega para alegrar Édipo e livrá-lo da ansiedade a respeito de sua mãe, revela-lhe seu verdadeiro parentesco, o que acaba por provocar o efeito contrário, ou seja, a *peripetéia*.

A condensação de todos os elementos acima definidos resulta na classificação de “tragédia perfeita”, oferecendo à platéia todas as emoções, numa espécie de “movimento em espiral”, culminando, ao mesmo tempo, na descoberta dos erros cometidos por Édipo. Este movimento conduz a ação para uma virada, ocasionando a ação trágica, provocando, então, o terror e a piedade.

Como resultante do infeliz encontro com a sua verdade, Édipo caminha fatalmente para o desfecho trágico, o desenlace, ou seja, a *catástrofe*. Aqui, a ação chega a seu termo no momento em que o herói pune-se, a fim de pagar tragicamente seu erro, sua falha (*hamartia*). Como resultante das ações errôneas, a *catástrofe* se instala em Édipo, quando este acaba por furar os próprios olhos.

A *Poética* de Aristóteles permaneceu por muito tempo desconhecida. Durante este período, há apenas estudos esparsos sobre o gênero trágico. Horácio escreveu a *Arte Poética* (14-13 a.C), na qual discorre sobre alguns pressupostos contidos na *Poética* de Aristóteles, embora não haja evidências de que Horácio tenha tido acesso direto ao texto da *Poética*, sendo mais provável que ele tenha herdado essas concepções indiretamente, a partir do conhecimento do próprio legado literário greco-latino. O fato é que apenas na modernidade a teoria do drama passará a receber contribuições teóricas que complementam ou aprofundam as concepções aristotélicas, projetando novas perspectivas para a análise do gênero dramático.

2.1b - A “AÇÃO” DRAMÁTICA NA MODERNIDADE

Durante muito tempo, a unidade de ação presente na *Poética* de Aristóteles, categoria primeira da produção dramatúrgica, permaneceu inalterada, não despertando nenhum interesse, pelo menos aparente, entre os teóricos latinos e medievais, talvez por exercer papel elementar no drama. O fato é que, durante o século XVI, Minturno (1559), em sua *Arte Poética*, realça o termo, afirmando que a poesia dramática é a imitação, para ser apresentada

no teatro, não como forma de narração, mas apresentando em cena pessoas diversas, que agem e conversam.⁴⁴

Em 1570, Castelvetro reitera o que já fora dito por Aristóteles sobre tragédia, a saber, a tragédia não é imitação de seres humanos, mas sim de ações, afirmando que a tragédia não se destina a pintar apenas com perfeição as personagens, mas sim mostrar as suas ações. O que faz Castelvetro é trazer de volta a discussão sobre a ação, pois, como dito anteriormente, esta havia sido intocada por seus antecessores, por considerar o assunto óbvio. Castelvetro, como afirma Luna, não se rende a essa obviedade, focalizando a ação como a matéria mesma que molda o drama.⁴⁵

Para alguns teóricos, Castelvetro subverteu a *Poética* de Aristóteles em prol de uma poética própria. Se Aristóteles buscou uma exegese da tragédia, Castelvetro e seus contemporâneos procuraram iluminar os fatos artísticos de seu tempo, adaptando os conhecimentos antigos, em especial os proferidos por Aristóteles. Para atingirem seus objetivos, segundo Luna, era necessário transformar as reflexões dos antigos em asserções teóricas capazes de serem aplicadas à nova realidade histórica e cultural.⁴⁶ Como resultante da formulação de novas concepções sobre o drama, regras vão sendo estabelecidas, como se pode perceber na formulação da chamada “Lei das três unidades” (ação, tempo e lugar), termo usado pela primeira vez por Castelvetro, que assim as define:

A tragédia deve ter por tema uma ação que ocorreu em uma extensão muito limitada de lugar e naquele tempo, durante o qual os atores representando a ação permanecem ocupados em atuar; e em nenhum outro lugar e em nenhum outro tempo.⁴⁷

O conceito empreendido por Castelvetro ainda não resolve o problema para a definição de ação, pois, em que sentido se deve entender tal termo, haja vista o problema de distinguir qual a ação que realmente importa para o drama trágico? Neste sentido, não se trata de qualquer ação, como o ato de comer ou dormir, mas de “ação dramática”.

Com o texto crítico *Discoveries*, no qual discorre sobre o drama no século XVI, Ben Jonson evidencia noções essenciais para o entendimento da ação dramática na modernidade.

⁴⁴ Apud. PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.14.

⁴⁵ Cf. LUNA, Sandra. *A Tragédia no Teatro do Tempo: Das Origens Clássicas ao Drama Moderno*. João Pessoa: Idéia, 2008, p.135.

⁴⁶ Idem, p. 136

⁴⁷ Apud. LUNA, 2008, P. 137.

De acordo com o seu pensamento, os episódios pertencentes à trama do texto teatral devem estar interligados, encadeados, de modo que as partes formem um todo. De acordo com sua definição,

Chama-se fábula a imitação de uma ação inteira e perfeita cujas partes estão ligadas e entretecidas que nada na estrutura pode ser mudado, ou removido, sem danificar e prejudicar o todo, do qual há uma grandeza proporcional entre seus membros.⁴⁸

Tanto Aristóteles quanto Jonson mencionam a importância de se produzir o drama como obra completa, ou seja, a ação com começo, meio e fim. Para Jonson, o “todo” e suas partes mantêm uma relação complexa, na qual a ação maior é que deve regular as partes, a fim de atingir a sua completude. Apesar de chamar a atenção para o interior da ação e seu conseqüente desenvolvimento na trama, Jonson corrobora a lei das três unidades, quando diz, por exemplo, que “duas coisas devem ser consideradas: primeiro, que ela não exceda o limite de um dia; em seguida, que haja lugar para digressão e arte”.⁴⁹

No decorrer desta discussão, surge mais um nome que trará à tona o problema em torno da ação: Dryden (1668). Em seu ensaio sobre a poesia dramática, Dryden define a ação como aquilo que está primeiro na *intenção* e por último na *execução*. Como podemos perceber, o ensaísta associa a ação ao conceito de *vontade*, ação dramática é a que provém da execução de uma vontade humana, com intenção e buscando cumprir essa intenção. Desta forma, Dryden afirma que o fim da ação humana, ou seja, o seu objetivo, deve estar presente na intenção e, conseqüentemente, na sua execução. Portanto, ação dramática é a que provém da execução de uma vontade humana, com intenção e buscando cumprir esta intenção.⁵⁰

É importante também ressaltar que Dryden, apesar de enaltecer os preceitos clássicos, não considerava as três unidades, especialmente, como fator indispensável à concepção de uma peça bem construída. De acordo com suas palavras, tais preceitos clássicos são insuficientes para respaldar as peças “modernas”, pois, aquilo que deveria ocorrer em um dia, poderia agora, por exemplo, no teatro shakespeariano, ocorrer ao longo de uma era; em vez de uma ação, resumos de toda uma vida; em vez de um único lugar onde deveria ocorrer a representação, agora as personagens transitam por vários lugares.

⁴⁸ Idem, p. 139.

⁴⁹ Ibid, p. 140.

⁵⁰ Cf. PALLOTTINI, 1983, p. 15.

O amadurecimento das discussões sobre a ação se deu, de fato, a partir da *Estética* de Hegel (1815), na qual o filósofo formula a relação entre “ação e conflito”. Em sua perspectiva, a ação dramática nasce da necessidade humana de ver as ações representadas; mas não pacificamente, e sim através de um conflito de circunstâncias, paixões e caracteres, que caminha até o desenlace final. Ainda de acordo com seu pensamento, a ação nasce da vontade interior e do caráter das personagens, mas uma vontade consciente e responsável pelos atos que pratica. Como se pode notar, em Hegel, a ação, desencadeada por uma “vontade” que persegue um determinado objetivo, defronta-se com interesses e paixões. Essas vontades se opõem, provocando o “conflito”, sendo este o elemento fundamental do drama. Quanto à questão dos conflitos internos das personagens, Hegel instaura uma contraposição entre as tragédias grega e moderna. Em sua concepção,

Os personagens da tragédia antiga, verdadeiras estátuas vivas, são isentos de conflitos íntimos. Estão eles informados pela consciência de sua vontade e por suas paixões, direitos, razões ou interesses pessoais. Eles fazem sempre a reivindicação moral de um direito relativo a um fato determinado. Ao contrário, a tragédia moderna apropria-se, desde seu começo, do princípio da personalidade ou da subjetividade. Faz do caráter pessoal em si, e não da individualização das forças morais, seu objeto próprio e fundo de suas representações.⁵¹

Por caminhos diferentes trilharam outros teóricos, os quais trataram sobre a ação. É o que ocorre em Schlegel⁵², quando discorre sobre o dramático (1809-1811). O filósofo questiona o que vem a ser o termo dramático. Para ele, pessoas conversando em cena é apenas “diálogo”, sem que estas operem qualquer mudança uma nas outras, não despertando interesse dramático. Para que o dramático ocorra, é preciso que haja a troca entre as personagens e que estas se modifiquem, provocando assim, a ação através do diálogo. Isto fornecerá os elementos entre os interlocutores, a fim de acrescentar alguma coisa ao que havia antes, exercendo uma influência uns sobre os outros. Schlegel referia-se, portanto, à “ação no diálogo” e à “ação do diálogo”, pois, acreditava que a ação é o verdadeiro prazer da vida, é a própria vida, e que o mais alto objeto da atividade humana sendo o Homem, é no teatro que podemos ver seres humanos medindo forças, influenciando-se em suas paixões, sentimentos, opiniões e modificando-se mutuamente.

⁵¹ Cf. HEGEL. *Estética*. Poesia. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1964, P. 451.

⁵² Cf. SCHLEGEL, In: CLARK, 1959, p. 340.

Em *La Loi du Théâtre* (A Lei do drama), Brunetière (1849-1906) irá esclarecer com mais acuidade as questões suscitadas sobre tragédia e drama por Aristóteles e Hegel, respectivamente. Segundo Brunetière, há uma característica essencial comum entre as mais variadas obras de teatro que as unificam e as identificam como tal. Não se trata das três unidades, nem dos gêneros, ou outras convenções aceitas. Esta característica diz respeito à “vontade”, pois, como afirma, no drama ou na farsa, o que nós pedimos ao teatro é o espetáculo de uma vontade que se dirige a um objetivo, consciente dos meios que emprega. Mas essa vontade não pode ser entendida como simples desejo de um personagem de romance. No drama, são as vontades das personagens que conduzem a ação.

Ao examinar a natureza dos obstáculos que se apresentam no caminho dos heróis dramáticos, Brunetière distingue-os em quatro espécies:

Obstáculos intransponíveis, como o destino, para os gregos, os decretos da Providência, para os cristãos, as leis da natureza, as paixões violentas, para nós. Daí, a peça redundar em vontade da personagem *versus* obstáculo intransponível, como é o caso de uma *tragédia*;

Obstáculos dificilmente transponíveis, mas podendo ser enfrentados, formados por um preconceito ou pela vontade alheia, que seria o *drama*;

Apresentação de duas vontades opostas, ou o equilíbrio entre o obstáculo e a vontade, a fim de transpô-lo, próprio da *comédia*;

Quando se relativiza todo o conjunto, localizando o obstáculo na ironia da sorte, num preconceito ridículo, ou, ainda, na desproporção entre os meios e os fins, que é a *farsa*.⁵³

Archer discorda de Brunetière, quando este defende o teatro como sendo o lugar de desenvolvimento da vontade humana, o que, segundo Archer, não serve para definir todos os dramas. Em contrapartida, lança como elemento essencial ao drama a noção de “crise”. No seu argumento, o drama é a arte das crises e uma cena dramática é a crise dentro de uma crise. No entanto, a crise considerada dramática é aquela que pode desenvolver-se, emocionar e proporcionar o surgimento de novos caracteres.⁵⁴

Henry Arthur Jones (1851-1929) apresenta sua definição sobre o drama, afirmando que este surge quando uma ou mais pessoas dentro de uma peça estão, consciente ou

⁵³ BRUNETIÈRE, Idem, 1959, p. 407.

⁵⁴ Cf. ARCHER, Ibid, p. 480.

inconscientemente, em conflito com um antagonista, uma circunstância, ou a Sorte. Se o público conhece o obstáculo e a personagem não, o conflito se intensifica (*Édipo-Rei*, por exemplo). O drama surge, prolongando-se até o momento em que a personagem conheça o obstáculo, e mantém-se enquanto as reações físicas, mentais ou espirituais das personagens sobre os opositores (pessoas, circunstâncias ou Sorte) são acompanhadas pelo público. Em seguida, o drama diminui à medida que decai a reação da personagem e acaba quando se completa a reação. Uma peça, conclui Jones, é uma sucessão de suspenses e crises, ou uma sucessão de conflitos que estão por acontecer e que estão acontecendo caminhando numa série de “clímaxes” ascendentes e acelerados desde o começo até o fim de um esquema organizado.⁵⁵

Em seguida, George Pierce Backer (1866-1936) acrescenta ao drama o elemento “emoção”, argumentando que só ação é insuficiente, caso esta não esteja imbuída de emoção. Segundo seu argumento, o que o homem faz deve mostrar o que ele é, o que sente. A ação física, em si, não é dramática, passando a ser quando se conhecem as razões da ação, e elas nos emocionam. Para Backer, nem a teoria do conflito de Brunetière, nem a teoria da crise, de Archer podem ser consideradas a essência do drama, e sim, a emoção, sendo esta veiculada pela ação, pela caracterização e pelo diálogo.⁵⁶

Temos outro autor importante para o estudo do drama: John Haward Lawson (1894-1939). Ao mesmo tempo em que deve a Archer a formulação da idéia de crise, a qual serviu-lhe para elaborar sua chamada “Lei do conflito”, Lawson irá contrapor-se às suas críticas contra Brunetière, na medida em que este entende o “conflito” como o elemento essencial do drama, enquanto Archer, a “crise”. De acordo com o pensamento de Lawson, a crise não é o elemento essencial do drama, mas o momento culminante do conflito, através do qual, só pode ser validado se estiver envolvido pela vontade humana e se esta, a crise, for preparada. Esta preparação em direção ao ponto culminante do conflito deve ocorrer através de indicações fornecidas pelo dramaturgo que façam o público acompanhar a evolução das personagens até a conclusão do drama.

Lawson em sua “Teoria e Técnica da Dramaturgia” (1936) apresenta dois capítulos que são intitulados “A Lei do Conflito” e “A Ação Dramática”, nos quais argumenta sobre o conflito, através do qual procura formular seu próprio conceito sobre o mesmo. Nestes argumentos defendidos pelo teórico, o conflito deriva-se do embate entre seres humanos, ou entre os mesmos e as circunstâncias, está sempre ligado ao exercício da vontade consciente.

⁵⁵ Cf. JONES, Ibid, 1959, p. 468/469.

⁵⁶ Apud PALLOTTINI, 1983, p. 35.

Se, por acaso, este conflito não tiver imbuído desta vontade consciente, segundo Lawson, se for totalmente subjetivo ou totalmente objetivo, não condiz com a natureza humana e não é social. Vejamos a sua definição de drama:

O caráter essencial do drama é o conflito social – pessoas contra pessoas, ou indivíduos contra grupos, ou grupos contra grupos, ou grupos contra forças sociais e naturais – conflito no qual a vontade consciente, exercida no sentido de se alcançar objetivos específicos e aceitáveis, é suficientemente forte para trazer o conflito ao ponto da crise.⁵⁷

De posse dos dados expostos anteriormente, busquemos iluminar outros aspectos de igual relevância para que possamos melhor compreender o percurso dramaturgico. Após termos observado alguns aspectos relativos à *Poética* de Aristóteles e seguido a trilha de vários teóricos do gênero trágico, passemos a analisar alguns dramaturgos a partir da perspectiva da modernidade.

2.2 - O NASCIMENTO DO DRAMA: CONVENÇÕES E TENDÊNCIAS

O drama enquanto gênero literário surgiu durante o século XVIII e deveu-se à ascensão da burguesia. Naquele momento, a França, através dos intelectuais do Iluminismo, deflagrava a revolução francesa. Na Alemanha pré-romântica, o teórico Lessing, principalmente, entrava em sintonia com o ideal iluminista de humanidade reivindicando um teatro nacional burguês. Foi a partir deste movimento que o drama revestiu-se de realismo e verdade social. Antes, porém, o teatro era bem diferente. Até o século XVIII, a dramaturgia séria consubstanciava-se na tragédia, gênero caracterizado pela elevação dos protagonistas, que eram todos deuses, heróis lendários, reis ou nobres, falando uma linguagem elevada. O nascimento do drama corresponde justamente às transformações que, no teatro trágico, sofrerão os personagens, que passarão a representar pessoas comuns, falando uma linguagem prosaica.

O drama, é preciso que se diga, não surgiu do acaso, advindo apenas dos novos horizontes apontados desde o Renascimento. Ele se constitui como resultante de elementos

⁵⁷ Idem, P. 43.

dramáticos que foram amadurecendo ao longo do tempo, e ainda decorrentes da própria mudança de perspectiva de enxergar o mundo e compreender o homem. Em seu interior consubstanciam-se a essência do trágico, os resquícios do drama litúrgico medieval, as inovações textuais Shakespeareanas, a transição do texto dramático em forma de versos para a forma de prosa, dentre outros fatores.

Como apontamos anteriormente, o drama burguês é resultante de um profundo amadurecimento que se processava desde o fim da Idade Média. Nele, as relações sociais passam a ser a pedra de toque das novas reflexões sobre o homem e o mundo, trazendo ao seu centro os heróis da vida cotidiana, com a intenção de aproximá-lo do público burguês, daquele público que agora enxerga o mundo através das convenções românticas. Para o filósofo e escritor Diderot, os heróis do drama devem ser personagens da vida cotidiana, semelhantes ao público burguês - público racional a que só o mundo real poderia agradar.

Embebido dos ideais iluministas, Lessing consolida seus pensamentos com a formação do teatro nacional e burguês, através de sua obra basilar, intitulada *Hamburgische Dramaturgie* (*Dramaturgia de Hamburgo*), provocando o movimento pré-romântico, donde surgiram Goethe e Schiller, advindos do grupo *Sturm Und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*), nome que se refere a uma peça de Maximilian Klinger. A ação desempenhada pelo grupo buscava contrariar o teatro que se fazia até o momento. Para tal intento, o *Sturm Und Drang* seguiu o rumo das cenas desconcertantes, sem unidade ou coerência, com o propósito de anunciar um individualismo anárquico, e, para fazer jus ao significado do nome do próprio grupo, numa explosão lírica impetuosa e irracional. No arcabouço das orientações do grupo, essa impetuosidade e esse irracionalismo eram resultantes do impacto das mitologias e das religiões, a fim de confrontar o instinto e o intelecto, a primitiva inocência e o mundo civilizado.

Com o amadurecimento de suas propostas, Goethe concebe sua obra fundamental e paradigmática, *Fausto*, na qual consegue reunir elementos dos gêneros épico, lírico e dramático. Schiller, por sua vez, também fundador do drama pré-romântico alemão, concebendo *Die Räuber* (*Salteadores*).

Não demorou muito para que o drama criasse raízes, alastrando-se por toda a Europa. Diversos dramaturgos empenhavam-se em conceber suas individualidades frente ao fazer teatral, reformulando seus conceitos e expondo novos pensamentos que procuravam, sobretudo, entender o homem e suas relações com questões sociais, políticas, econômicas e culturais. O drama romântico desponta entre os alemães (August Von Kotzebue) e os

franceses (Guilbert de Pixérécourt), resgatando a tradição Shakespeareana e medieval e o melodrama popular, resultando numa simbiose entre elas.

Como elemento fundante do subjetivismo romântico surge na Alemanha Heinrich Von Kleist, na França Victor Hugo, Alexandre Dumas e Alfred de Musset, e na Rússia, Pushkin. O caminho percorrido pelo teatro ao longo de todo o século XVIII e XIX deu novo alento à arte de representar. O que antes referendava uma discussão metafísica, ou referendava deuses e heróis míticos, pouco a pouco, a partir de Shakespeare foi dando lugar aos assuntos meramente humanos. A procura pelo entendimento das decisões divinas impostas aos mortais deu lugar às indagações do homem face aos problemas que a este se apresentavam. Agora, o teatro procura definitivamente se harmonizar com as questões políticas e sociais. É a vida das pessoas comuns que passa a configurar a cena, a partir do romantismo, como aponta Steiner:

Romantismo e revolução estão essencialmente relacionados. No romantismo há uma liberação de pensamento da sobriedade dedutiva do racionalismo cartesiano e newtoniano [...] O romantismo desencadeia a movimentação dos átomos espirituais e sociais, provocados pela decadência do *ancien régime* e pelo declínio da vitalidade imaginativa do racionalismo clássico [...] Transferido para a política, o romantismo se tornou na Revolução Francesa, na reação em cadeia das guerras napoleônicas e nos tremores que abalarão a estrutura da Europa em 1830 a 1848 [...] A miséria e a injustiça do destino humano não tinham origem na queda primal da graça; não eram conseqüências de certo fluxo trágico, imutável da natureza humana. Elas surgiam dos absurdos e das desigualdades arcaicas constituídas no tecido social através de gerações de tiranos e exploradores.⁵⁸

Em seguida, o Realismo passa a ser a tônica do universo artístico, tendo seu início na França, através de Flaubert e Balzac, depois distendido no teatro de Alexandre Dumas Filho (*A Dama das Camélias*). Entretanto, o drama realista atingiria seu ápice nas peças do dramaturgo norueguês Ibsen, cujo teatro é um levantamento impiedoso dos valores da burguesia. As mudanças estruturais do drama realista apresentadas por Ibsen resultarão na contestação do próprio drama como forma pura. Temos, também, o realismo psicológico, presente na obra de August Strindberg (*O Caminho para Damasco*), por exemplo, em que o autor deixa transparecer seu lado místico, além de apresentar a primeira contestação radical do drama como forma literária. É importante destacar, porém, que o realismo consiste numa

⁵⁸ Cf. STEINER, Georges. *A Morte da Tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.70/71.

corrente estética que emerge durante o século XIX, a qual busca refletir de maneira objetiva a realidade psicológica e social do homem.⁵⁹

Após o surgimento de Ibsen, a dramaturgia floresceu, dando ao teatro toda a complexidade iniciada no século XIX e sedimentada durante o século XX. As diversas correntes foram aparecendo e fortalecendo os discursos, não só subjetivos, mas distendendo-se às esferas políticas, econômicas, filosóficas, educacionais e sociais.

Na Rússia, Stanislavski e Dantchenko fundam o teatro de Moscou. Nele, Tchekhov e Gorki apresentam suas peças, dirigidas por Stanislavski, nas quais, os autores a concebem a partir da ausência de intriga para questionar a peça “bem-feita.”⁶⁰ Em suas obras, o naturalismo é levado aos extremos, a ponto de apresentar-se como uma espécie de neo-impressionismo, o que significa dizer que suas peças tornaram-se ainda mais realistas. O tema que tratava do fim da burguesia, uma constante nas obras de Tchekhov, é retomado por Gorki, na obra *Ralé*, desenvolvendo um novo tipo de realismo crítico, ou seja, Gorki não estava interessado em mostrar uma cópia do real, mas fazer com que o público conhecesse os mecanismos sociais da realidade.

Os dramaturgos que se destacaram durante a primeira metade do século XX demonstraram, ao que parece, um profundo desejo de romper com os pressupostos realistas/naturalistas. Para tanto, investiram em diversas experimentações que resultaram em diferentes correntes estéticas. Mas havia também, e certamente a mais importante, a preocupação em contrapor-se aos valores da sociedade daquela época.

A contestação ao drama realista veio com obras que constituem uma crítica demolidora aos valores tradicionais da burguesia: o teatro expressionista, o teatro do absurdo, o teatro político, dentre outros de igual valor.

O Expressionismo surge na Alemanha, apresentando nomes como os de Ernst Toller, Carl Sternheim, Gerorg Keiser e Arnold Bronnen, tendo sido em geral extremamente subjetivista e apresentado com imenso vigor lírico. De acordo com Szondi:

O expressionismo se apresenta como a forma dramática do indivíduo, cujo caminho por um mundo alienado ele busca configurar, colocando-o no lugar das ações intersubjetivas [...] Visto que sua limitação ao sujeito leva ao esvaziamento dele, esta linguagem do subjetivismo extremo aí representada torna-se incapaz de enunciar algo de essencial sobre o sujeito. Ao contrário,

⁵⁹ Cf. PAVIS, 2001, p.327.

⁶⁰ Idem, 2001, p.281. Nome dado à peça que se caracteriza pela perfeita disposição lógica de sua ação.

o vazio formal do eu precipita e converte-se no princípio expressionista, na “deformação subjetiva” do objetivo.⁶¹

Nos Estados Unidos, Eugene O’Neil, com obras de grande vigor e influência decisivas nos dramaturgos posteriores, foi visivelmente influenciado por Strindberg e Ibsen, por Wedekind e Freud. Na Itália, Pirandello descobriu a teatralidade na própria crise entre a ficção e a realidade. Suas obras dão ênfase à trágica condição humana.

A despeito de todas as inovações e experimentações, alguns autores contemporâneos não se desvincularam dos esquemas tradicionais da estrutura dramática. Nos Estados Unidos, por exemplo, os dramaturgos ligados aos movimentos políticos da década de 1930, como Clifford Odets, Lillian Hellman, Tennessee Williams, e, sobretudo, Arthur Miller. Cite-se ainda Edward Albee que, em certo sentido, retoma Strindberg. Outros pontos de referência necessários são, na Inglaterra, o teatro rebelde de John Osborn e Arno Wesker; na França, as peças de tese existencialistas de Camus e Sartre; na Itália, a dramaturgia de Ugo Betti.

O absurdo, outra concepção que projetou o teatro para novas perspectivas cênicas e dramáticas, parece ter procurado um caminho em sentido contrário, anti-horário e talvez até mesmo “antiteatral”. Os dramaturgos que se inseriram neste gênero dramático, conceberam suas peças com a ausência de intrigas e personagens claramente indefinidas. A cena, como afirma Pavis, renuncia a todo mimetismo psicológico e gestual, a todo efeito de ilusão, de modo que o espectador é obrigado a aceitar as convenções físicas de um novo universo ficcional.⁶²

O teatro político, baseado no documento e na agitação revolucionária, está vinculado aos movimentos revolucionários de seu tempo, em torno da figura de um dos maiores encenadores, Erwin Piscator. Propondo um olhar atento às questões sociais, na tentativa de fazer valer a supremacia de uma teoria, ou até mesmo constituir-se num projeto filosófico, o teatro político subordina o problema estético a partir do combate político, até dissolver o teatro no debate de idéias. Inserem-se neste contexto o *teatro de agit-prop*, o *teatro popular*, o *teatro documentário*, o *teatro de massa*, o *teatro de político-terapia*, o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, etc.⁶³

Ao utilizar recursos fílmicos, Piscator proporcionou a aproximação do teatro com o cinema. De acordo com Szondi, o emprego do filme nos espetáculos de Piscator é um meio

⁶¹ Cf. SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.124/125.

⁶² Cf. Pavis, 2001, p.2

⁶³ Cf. Pavis, 2001, p.393.

que representa de forma mais significativa a epicização na obra do encenador.⁶⁴ Ao utilizar a projeção de um filme, Piscator queria mostrar ao público aquilo que na linguagem teatral seria impossível. Na peça, um homem viveu isolado durante oito anos de sua vida. O filme permitiu que estes anos fossem mostrados ao longo de sete minutos.

Para Szondi, o recurso empreendido por Piscator abre um precedente importante sobre seu teatro: o direcionamento do drama político-social para o épico. De acordo com o pesquisador:

A justaposição entre o fato no palco e o fato na tela também tem efeito epicizante (já que relativizador). A ação cênica deixa de fundamentar a totalidade da obra em sua natureza absoluta. Essa totalidade já não surge mais dialeticamente do fato intersubjetivo, senão que resulta da montagem de cenas dramáticas e relatos cinematográficos [...] O filme deixa no passado o que passou, expondo-o sob forma documental⁶⁵

Szondi prossegue sua análise a respeito da peça *Opa! Nós vivemos*, de Ernst Toller, ressaltando que o filme tem o poder de antecipar, no interior da cena, o futuro, provocando com isso, a diluição da tensão essencialmente dramática em justaposição à épica. No fim da representação, o próprio Piscator aparece projetado na tela, assumindo o *eu-épico* diante do público num gesto de orador político.

Piscator, ao conceber o teatro político, permitiu o surgimento de outra importante concepção teatral: O teatro épico desenvolvido pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Como sabemos, na *Poética* de Aristóteles são apontados os três gêneros épico, lírico e dramático. Em relação ao épico, este se refere à forma narrativa, em que o poeta narra (canta) em seu próprio nome ou através de personagens. Brecht, ampliando a presença do gênero épico no interior do drama, confere a este uma importância particular, provocando, assim, o rompimento com a estrutura do gênero dramático apontada por Aristóteles. Contrariando tal assertiva, Brecht rompe com a idéia do palco ilusionista, destrói a quarta parede e estabelece o que até então não havia ocorrido: uma nova relação entre o público e o palco. A isso, o dramaturgo chamaria de “distanciamento”.

No gênero épico, de acordo com Pallottini, o narrador não descreve os seus próprios estados de alma e não finge estar fundido com seus personagens.⁶⁶ Quando muito, finge ter sido testemunha de tudo. A descrição de um mundo exterior e a objetividade são características próprias do gênero épico. Neste sentido, Brecht procura através de seus dramas

⁶⁴ Cf. SZONDI, 2003, p. 130.

⁶⁵ Idem, 2003, p.132.

⁶⁶ Cf. PALLOTTINI, 1983, p. 66.

estabelecer a reflexão da platéia diante daquilo que está vendo (distanciamento). Não há espaço, em suas peças, para o simples devaneio, para a contemplação passiva e puramente emocional, não há, enfim, a necessidade de querer mostrar o teatro como uma verdade, mas reafirmar que o teatro não é a realidade.

A cena, portanto, passa a narrar, aproximando e fazendo existir o espectador. Os atores mantêm certo distanciamento, não se transformando totalmente em suas personagens, como meio de garantir uma postura crítica diante da narrativa. O sujeito, que antes se identificava e exercia uma postura acrítica diante do espetáculo, agora é submetido, também, ao distanciamento desta ilusão a fim de tirá-lo do processo de acomodação e alienação. Em suma, o efeito de distanciamento visa colocar o espectador do lado de fora da cena de maneira que possa adquirir um ponto de vista social.

O teatro épico de Brecht procura fornecer ao público uma visão do mundo exterior, utilizando-se da oposição entre sujeito e objeto. O gênero épico, na definição aristotélica, busca a objetividade, através da narração, em que o narrador descreve os acontecimentos para alguém, com o intuito de comunicar sua visão do mundo. Brecht traz para o gênero dramático os fundamentos do gênero épico, ocasionando com isso, a contraposição entre o drama “aristotélico”, tanto na teoria quanto na prática, e o drama épico “não aristotélico.”⁶⁷

De acordo com Brecht, as formas dramática e épica se diferenciam em vários aspectos, como demonstrado no esquema abaixo⁶⁸:

Forma dramática	Forma épica
Ação	Narração
Envolve o espectador	Espectador observador
Gasta-lhe a atividade	Desperta sua atividade
Possibilita-lhe emoções	Força-o a tomar decisões
Dá-lhe vivência	Dá-lhe uma concepção de mundo
O espectador colocado dentro de algo (Identificação)	O espectador é colocado em face de algo
Age por meio de sugestão	Age por meio de argumentos

⁶⁷ Cf. SZONDI, 2003, p. 134.

⁶⁸ De acordo com a forma apresentada por PALLOTTINI, 2006, p. 101/102.

Os sentimentos são conservados	O espectador é impelido a efetivar atos de conhecimento
O homem é pressuposto como Conhecido	O homem é objeto de pesquisa
O homem é imutável	O homem é mutável, vive Mudando
Tensão visando ao desfecho	Tensão visando ao desenvolvimento
Uma cena pela outra (encadeamento)	Cada cena por si
Crescimento (organismo)	Montagem
Acontecer linear	Acontecer em curvas
Necessidade evolutiva	Saltos
O homem como ser fixo	O homem como processo
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento
Emoção	Raciocínio

O teatro épico de Brecht e seus pressupostos anti-aristotélicos serão fundamentais ao desenvolvimento do teatro do século XX. No caso da obra *Édipo*, de Guarnieri, baseada na tragédia grega exemplar da forma aristotélica, a influência da teoria brechtiana produzirá certamente traços epicizantes que muito contribuem para a releitura do mito.

2.3 - A LINGUAGEM FÍLMICA E A TELEDRAMATURGIA

Antes mesmo de Piscator e tantos outros dramaturgos recorrerem à linguagem fílmica em prol de seus espetáculos, o cinema já havia transformado os rumos do teatro. Descobertas, tais como, a mobilidade da câmera em favor da mudança de planos, o *close* e a montagem (composição das imagens), foram importantes recursos que contribuíram para a autonomia da arte do cinema. Muitos dramaturgos e diretores de teatro recorreram às técnicas cinematográficas na elaboração de suas obras, como bem aponta Betton:

É fácil constatar que muitos diretores (Meyerhold, Brecht, Piscator, Gatti, Salacrou, Rozewicz, Planchon, Bernstein, Miller, etc.) souberam preservar, em suas peças, as características do teatro ao mesmo tempo em que se inspiravam em técnicas cinematográficas: projeções, decomposições das peças numa sequência de quadros mais ou menos dramáticos, recursos às sínopes e alusões, mais do que aos discursos, exposição diferenciada, *flash-backs*, reversibilidade do tempo, justaposição dos lugares... Piscator, Meyerhold, Brecht, etc. empregam projeções cinematográficas para dar ao teatro uma visão realista do mundo.⁶⁹

Como podemos perceber, o cinema e o teatro mantêm um vínculo estreito e, ao mesmo tempo, distanciam-se, pois não podemos esquecer das dicotomias existentes entre ambos. Podemos constatar, porém, que, da primeira década do século XX até o início da Primeira Guerra Mundial, o *teatro filmado* é realizado com o intuito de atrair a atenção dos meios literários e aristocráticos para o cinema. É neste período que todo o teatro francês é adaptado para as telas. Mas não demorou muito para que esta empreitada desse lugar ao *cine-romance*, inaugurando os filmes em *episódios*, e os filmes cômicos.

O cinema extrapola os muros franceses e pouco a pouco se alastra por vários países como, Dinamarca, Suécia, e principalmente, Itália. Com a Primeira Guerra Mundial, o cinema francês cai em declínio, favorecendo, assim, o desenvolvimento do cinema entre os americanos, que se tornam definitivamente os principais produtores da sétima arte. Grandes produções nos Estados Unidos são realizadas neste período, nas quais efeitos dramáticos, suspense, pesquisas artísticas, reflexão e outros elementos são resultantes das novas dimensões aí surgidas.

O cinema mudo, através dos recursos empreendidos pelo ator, como gestos e mímica, estabelece uma representação não-naturalista, cheias de artificialismos, apresentando uma narrativa imagética, destacando o cômico Charlie Chaplin, através do qual o cinema mudo ganha notoriedade e popularidade mundial.

Outros países também se notabilizam em suas produções durante a guerra. A Dinamarca, apesar de uma vasta produção de filmes, acaba por atrelar seu cinema à propaganda política contra idéias revolucionárias. A Rússia também demonstra uma produção considerável, porém, de cunho patriótico. Mas logo cineastas como Protazanov, Tissé e Dizga Vertov, diante dos desastrosos acontecimentos militares, investem em outros gêneros, tendo como destaque, as obras de caráter histórico inspiradas nos grandes autores russos (Tolstoi,

⁶⁹ Cf. BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p.112/113.

Dostoievski, Puchkine). Em seguida, estes cineastas sujeitam suas produções a serviço da Revolução⁷⁰.

Entre os alemães, o cinema é envolvido pelo expressionismo do dramaturgo Max Reinhardt, caracterizando uma deformação da realidade do mundo exterior e estabelecendo a rejeição ao realismo, ao naturalismo e ao impressionismo. Vários realizadores de cinema são seduzidos pelo expressionismo cinematográfico, a saber, Bergman, Staudte, Sternberg, Welles etc. Com eles o mundo adquire uma visão subjetiva, a tradução da interioridade, exprimidas pela deformação, a estilização, a abstração e o simbolismo.⁷¹

Com a introdução definitiva do som no filme, em meados de 1928, o cinema mudo é substituído por produções que podem contar com filmes cem por cento sonorizados e falados. Os países europeus, que já vinham desenvolvendo suas produções, passam a investir com maior intensidade nos filmes falados. O cinema galga mais um degrau que antes parecia intransponível, e redimensiona a linguagem fílmica.

Ao mesmo tempo em que o cinema ia acertando os passos com os avanços tecnológicos, seus elementos básicos, como o uso da câmera e suas várias possibilidades de relação com a imagem e os mecanismos de edição do filme confirmavam ainda mais a sua autonomia como expressão artística, podendo, sob vários aspectos, desenvolver muito mais completamente do que o teatro as metas de certos tipos de representação dramática.

Outro procedimento imprescindível na linguagem do cinema diz respeito à decupagem, procedimento relativo ao roteiro, no qual são registradas, quadro a quadro, as ações das personagens. O processo de decupagem pretende, em primeira instância, estabelecer as unidades de ação do material fílmico, para, em seguida, restringí-lo ainda mais, com o intuito de obter unidades de planos, ou seja, se a decupagem consiste em partes fragmentadas de um todo, o processo seguinte de decupagem para se obter as unidades de planos, significa dizer que esta última é a fragmentação da fragmentação. Seguindo tal raciocínio, quanto mais buscar-se os detalhes e a plena utilização dos recursos cinemáticos, melhor poderá ser o resultado final do produto fílmico. Cada plano, cada ângulo, pode preencher-se de significados. Após constituir-se o material bruto, inicia-se o processo de montagem. Como primeira etapa, dá-se a seleção das imagens úteis a partir do material bruto. As partes filmadas que não serão aproveitadas são chamadas de “cortes”. Dado este passo, obtem-se, então, uma “primeira continuidade”, resultante do agrupamento dos planos previamente selecionados, conhecido como “copião”. E, por fim, será determinado o “comprimento” exato que terá cada

⁷⁰ Idem, 1984, p. 16/17.

⁷¹ Ibid, 1984, p. 21/22.

cana e tomada entre estes. Os procedimentos realizados para a obtenção do filme seguem, portanto, as operações de “seleção”, “agrupamento” e “junção”.⁷² O que inicialmente consistia em elementos separados e fragmentados, após o procedimento operacional de cada etapa, resulta em sua totalidade, que é o filme.

Apesar de já termos atingido a era da digitalização no cinema, em que a seleção de imagens não se processa do mesmo modo como descrito acima, bem como se verá logo adiante, é importante lembrar que, a referência aqui analisada, parte de um roteiro para a TV, escrito no final dos anos 1970. Por esta razão, os procedimentos sugeridos no teletexto *Édipo*, de Guarnieri, estão condicionados à tecnologia cinematográfica utilizada naquele período.

A arte do cinema se consolida com a possibilidade de oferecer ao espectador aspectos imagéticos que o teatro não pode realizar. No teatro, a atenção do público está voltada para a totalidade da cena, mesmo que algum ator esteja realizando uma ação em primeiro plano enquanto os demais estão em silêncio, não deixamos de perceber o seu entorno. Todos os elementos cênicos convergem para o entendimento da peça e, se algum desses elementos nos chama atenção especial, isso não durará por muito tempo, pois, aquele elemento quer revelar algum aspecto importante da proposta cênica ou dramática.

A atenção que se estabelece entre o filme e a platéia é o resultado das escolhas feitas pelo diretor, que ora privilegia determinado aspecto da imagem, ora apresenta essa imagem na sua totalidade. Com o surgimento das técnicas do *close-up* e dos diferentes tipos de plano, o cinema dá seu passo definitivo para se firmar como arte autônoma. A câmera passa a exercer um papel determinante nas escolhas das imagens. Do material previamente determinado pelo diretor e pelo realizador do filme, a câmera capta toda a ação necessária que passará por outros processos inerentes à arte fílmica, com o intuito de dar ao público as aparências da realidade.

As três unidades (ação, tempo e lugar) resultarão tanto numa *dilatação* inescapável dentro do universo fílmico, bem como num poder de síntese extraordinário. Toda ação ocorre no tempo e no espaço. Se, no passado, Pudovkin concebia o tempo fílmico diferenciado do tempo real pela sua exclusiva dependência dos comprimentos dos pedaços de celulóide que eram unidos pelo diretor, esse tempo é totalmente redimensionado devido às novas tecnologias do cinema digital.

Em relação ao espaço, Pudovkin reitera o seu vínculo com a montagem, exercendo função primordial em seu processo. O espaço fílmico, conclui Pudovkin, aparece como uma

⁷² Cf. AUMONT, Jaques. *A Estética do Filme*. São Paulo: Papirus, 2006, p. 54.

síntese dos elementos reais registrados pela câmera.⁷³ A unidade de espaço exerce funções importantes numa montagem fílmica, de cunho dramático, psicológico, figurativo, plástico e também estético, e forma uma aliança coesa com o tempo. O primeiro plano constitui elemento essencial na linguagem cinematográfica. Os ângulos (*normal*, *plongée*, *contre-plongée*) pertencem às escolhas feitas pelo diretor, com o objetivo de provocar determinadas emoções e sentimentos. Assim, pequenos pedaços vão se juntando, vão montando a inteireza de um filme. Já o que acontece no palco é o resultado da busca pela unidade de uma única representação completa do diretor. Vejamos o argumento de Bentley a respeito das diferenças entre o teatro e o cinema:

Qual é então a diferença entre o filme e o teatro? Ou seria mais apropriado perguntar-se: quais são as diferenças? A tela possui duas dimensões, o teatro três, o cinema apresenta fotografias e o palco atores vivos. Todas as diferenças mais sutis derivam-se destas. A câmera pode nos mostrar qualquer tipo de coisas que o palco não pode e pode mover-se de uma para outra com muito mais destreza que qualquer palco imaginável.⁷⁴

As diferenças apontadas por Bentley parecem estar associadas, apenas, aos elementos materiais do filme. Não nos interessa traçar aqui as diferenças entre as duas linguagens artísticas, mas encontrar pontos comuns entre ambas. A comunhão entre o teatro e o cinema certamente acontece se partirmos dos elementos referentes às categorias dramáticas.

Sabemos da impossibilidade que o teatro apresenta em oferecer ao público passagens instantâneas de um ambiente a outro. A relação entre o tempo e o espaço no teatro se dá de forma bastante peculiar, haja vista o contato direto que este estabelece com o público. Mesmo que a peça ocorra num tempo, enquanto duração de apresentação, similar ao programa unitário da TV (caso especial), se pusermos lado a lado outras dimensões proporcionadas por esta unidade iremos obter diferenças que dizem respeito à distinção entre cada linguagem artística. Na TV, por exemplo, há em seu favor o registro gravado, que permite, através do uso da câmera, a captação de imagens em cenas distintas, realizadas separadamente, até mesmo em dias distintos. A materialidade imposta pela tecnologia fílmica acaba por alterar esta relação entre os tempos e os espaços, redimensionando-os. Podendo distender o tempo, tanto para frente (futuro), quanto prá trás (passado), a linguagem fílmica, seja cinematográfica ou televisiva, parece poder manipular este tempo. Neste sentido, o uso do *flash-back*, ou da câmera lenta (*slow-motion*), da câmera rápida (*Fast forward*) e ainda das aproximações

⁷³ Ver PUDOVKIN, Apud XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p.69.

⁷⁴ Cf. BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo Como Pensador*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1991, P. 60.

(zoom) de personagens, cenários ou objetos, lenta ou rapidamente, oferecem à linguagem fílmica um maior dinamismo temporal. Todos estes recursos de aproximação ou de afastamento, de aceleração ou retardamento, ou mesmo suas possibilidades de combinações fazem da imagem cinematográfica um jogo visível de acontecimentos sucessíveis que vão sendo montados um a um, até que se obtenha o conjunto pretendido. No teatro, o público é conduzido ao passado ou transportado ao futuro pela via da imaginação, sugeridas através do texto, dos recursos de luz e som, de elementos cenográficos e, principalmente, através do ator, o qual exerce função essencial na linguagem teatral.

Resta-nos entender como se opera a ação na linguagem fílmica, já que tratamos anteriormente sobre esta unidade em relação ao teatro. Começemos, lembrando que a ação foi a tônica principal no desencadeamento das teorias dramatúrgicas, partindo da *Poética* de Aristóteles e passando por diversos teóricos ao longo dos séculos.

Todas as diferenças aqui apontadas entre o teatro e o cinema, com os diferentes usos da câmera, os planos diversos, a distinção de contato entre o público do teatro *versus* o público do cinema, só reafirmam a autonomia de cada linguagem artística. Estabelecidas as peculiaridades mais relevantes da linguagem fílmica em prol desta análise, detenhamo-nos agora nos aspectos concernentes à linguagem televisiva no intuito de melhor entender como se dá o processo de transposição dos elementos cinemáticos para a televisão.

2.4 - O DRAMA NA TV

Não podemos fechar os olhos para o poder de fascinação que a televisão sempre exerceu desde que foi inventada. Além disso, a televisão se coloca vigorosamente como meio de comunicação à busca do espectador em sua vida íntima, em seus lares. Deste modo, a televisão impõe sua presença e, ao mesmo tempo, é eleita pelas pessoas; instiga e ao mesmo tempo, transforma. Diante deste caráter paradoxal imputado pelo referido veículo, tanto pode, através de seus programas e conteúdos, libertar ou escravizar, dando ao espectador a liberdade de posicionar-se criticamente diante dos fatos expostos por ela, bem como, deixar-se anestesiar passivamente.

Se, por um lado, é a televisão um veículo de comunicação, de certa forma, perigoso, é, também, realizador de uma profícua linguagem expressiva. Pouco a pouco a televisão foi se

distanciando das regras teatrais e, num certo sentido, dos códigos estéticos do cinema, a fim de se impor enquanto espaço autônomo de narrativas criativas e precisa transmissora dos fatos reais.

Sem que se queira, aqui, discutir, *a priori*, a televisão como sendo ou não expressão artística, não podemos mais deixar de considerá-la como importante meio de comunicação. Todavia, através dela, importantes dramaturgos brasileiros aventuraram-se em transpor para a televisão adaptações de obras consagradas da literatura teatral, bem como suas criações teledramatúrgicas. Dentre estes autores podemos destacar Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Dias Gomes, Armando Costa, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Renata Pallottini, Gianfrancesco Guarnieri e tantos outros. Todos estes autores foram responsáveis pela solidificação de uma linguagem crítica e propiciadora de reflexão, voltada aos problemas sociais, políticos e culturais brasileiros, através de temáticas universais ou direcionadas aos variados aspectos nacionais, como bem afirma Peixoto:

Na Brasil [...] a televisão [...] tornou-se um instrumento político indispensável e, no nível da produção de ficção, é hoje um disputado produto de exportação que fascina espectadores de países capitalistas e socialistas. A trajetória desta aventura de coragem e pesquisa, ainda que talvez marcada essencialmente por uma predominância de valores negativos e alienantes ou esquemáticos e maniqueístas, está para ser analisada criticamente com o necessário sentido histórico, inclusive marcando sua inserção nas vicissitudes do variável processo sócio-político nacional.⁷⁵

Ao apropriar-se de elementos essenciais da linguagem fílmica, do teatro, da literatura, do gênero épico e do rádio, a televisão termina por oferecer aos telespectadores um novo meio de comunicação, no qual aparecem, por exemplo, os “Casos Especiais” (herdeiros do teleteatro), as telenovelas, os seriados e as minisséries. Podemos, portanto, considerar estes programas como gêneros ficcionais dramáticos da linguagem televisiva.

Como o objetivo de nossa análise é a de investigar a adaptação de um texto trágico (*Édipo*, de Sófocles) para a TV, destaquemos o gênero ficcional televisivo denominado “unitário”, denominação esta dada pela Rede Globo a uma ficção para a TV com duração de uma hora, aproximadamente, contando uma história com começo, meio e fim, a qual se esgota na unidade e nela se encerra.⁷⁶

⁷⁵ Cf. GUARNIERI, Gianfrancesco. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 9.

⁷⁶ Cf. PALLOTTINI, 1998, p.25.

O unitário é um gênero ficcional da teledramaturgia que surgiu inicialmente como teleteatro. O programa era constituído unicamente de uma peça de teatro que acontecia ao vivo, em estúdio, o qual imitava um palco teatral. Podia também ser gravado em fita para posterior exibição. As câmeras eram dispostas frontalmente, a fim de exibir a totalidade da cena. Não havia a mobilidade característica do cinema. Os cenários, os móveis, os objetos de cena, a iluminação especial, os limites fixos, as paredes construídas de forma precária, tudo isso tinha a intenção de fazer lembrar a realidade. Depois, as encenações passaram a ser gravadas em locações de tipo cinematográfico, realista, de acordo com as exigências do texto. Os recursos fílmicos, como: variedade de planos (*close-up*, plano americano, plano médio, dentre outros) e ângulos diferentes, como o *plongée* e *contre-plongée*, por exemplo, representavam um grande avanço na elaboração deste tipo de programa, passando a ser denominado não mais de teleteatro, mas de *caso especial*, denominação esta formulada pela TV Globo, com o propósito de melhor definir o tipo de programa que despontava, em substituição das várias denominações que se buscou dar ao unitário, tais como, “TV de vanguarda”, “TV comédia”, Teletema”, Tele-história”, Teleconto”, Câmera um (devido a especificidade técnica de um *olho* único da câmera).⁷⁷

Tanto o teleteatro quanto o caso especial estavam atrelados ao pequeno espaço de tempo no qual deveria ser construído e realizado esse tipo de programa. O autor, segundo Pallottini, seleciona seu material, observa e estuda suas personagens, investiga suas intenções, seus desejos, suas vontades, suas eventuais determinações, buscando apresentá-las dentro de uma perspectiva que pareça possível suas existências e suas ações, haja vista o pouco tempo dispensado ao unitário. Portanto, o unitário tem que ser curto e incisivo; o tempo é precioso e será de boa técnica dividi-lo muito bem; provavelmente o unitário não admitirá muitos personagens.

De acordo com Pallottini, o gênero unitário se diferencia do teleteatro a partir do momento em que, enquanto no teleteatro a realização do programa acontece exclusivamente em estúdio e assume todas as regras do jogo teatral, o gênero unitário se aproxima evidentemente do cinema por se realizar, não só em estúdio, bem como através de locações externas, buscando um maior realismo na narrativa em contraste com o artificialismo presente no teleteatro.⁷⁸

Todos os elementos utilizados no caso especial devem acompanhar esta urgência imposta pelo tempo. Tanto a caracterização dos atores, sua aparência física, sua voz, bem

⁷⁷ Idem, 1998, p.27.

⁷⁸ Ibid, 1998, p. 40/41

como o tratamento dispensado ao figurino, ao cenário, aos adereços, à maquiagem, aos sons especiais, à música, enfim, todos estes elementos corroboram um mesmo tratamento delimitado, de maneira semelhante ao teatro. Por outro lado, o caso especial, enquanto construção e estruturação narrativa unitária de televisão, pretende atingir a integridade, a eficiência, para que se obtenha unidade e possa, com isso, chegar à objetividade.

É interessante ressaltar que Pallottini considera o unitário como sendo o conto da ficção televisiva. De acordo com o seu argumento, se pensarmos no conto como sendo uma narrativa ficcional curta e que contém unidade dramática, concentrando-se a ação num único ponto de interesse, o unitário pode ser entendido como extensão deste. A autora explica que unidade dramática, de acordo com a definição de conto no dicionário, corresponde ao conceito aristotélico de unidade de ação. Vejamos o que diz:

Ora, se é certo que drama é ação e ação é atividade com intenção, significado, objetivos, se é certo que ao conto corresponde o propósito de unidade dramática, deve-se compreender que, embora o unitário de televisão possa alinhar muitas pequenas ações, muitas pequenas mudanças [...], ele deve conter *um* propósito básico, *um* momento central e gerador de conseqüências. É esse ponto central que garante a unidade dramática, tanto no caso do conto como do unitário.⁷⁹

Neste caso, quando o autor elabora o texto para o tipo unitário, ele estabelece um objetivo, com a pretensão de contar uma história, transmitir uma emoção, evocar um clima, fixar um momento lírico. Isso implica dizer que há um elemento dominante em seu texto em que o autor procura se fixar e comunicar. Este texto poderá, enfim, tratar de um homem, uma mulher, um medo, uma noite etc. Além disso, a unidade deve se relacionar, também, a uma ação, associada a uma intenção, a uma pretensão em querer algo, a um pensar, escolher ou fazer.

Para se constituir uma dramaturgia televisiva, de acordo com o que foi exposto até o momento, é preciso atentar para as peculiaridades de tratamento dispensado a esta, levando em consideração os aspectos referentes à imagem, ao som, aos cenários, à iluminação, à montagem, ao ator, a fábula ou temática e à encenação.

Quanto ao tratamento da imagem na TV, independentemente do programa (caso especial, minissérie, novela), procura o enquadramento preciso, de composição facilmente

⁷⁹ Ibid, 1998, p.44/45

legível, tendo em vista as pequenas dimensões da tela. Tal procedimento acarreta numa estilização e numa abstração dos elementos concernentes aos cenários e figurinos, além de um tratamento sistemático do espaço. Devido ao tratamento da imagem, o som acaba por exercer maior destaque. Não é por acaso que a palavra pode ser modulada e harmonizada com a situação e a imagem. O cenário, se tratado em estúdio, acaba sendo uma estilização teatral. A utilização da câmera em *close* ou em panorâmica concede ao cenário detalhes ou elemento proporcionador de uma atmosfera. Se resultante de gravação em externa, ganha a dimensão cinematográfica, impondo o efeito do real contra a clareza e a estilização. O elemento da iluminação não possui a variedade e a sutileza empreendida pelo cinema, limitando-se, na maioria das vezes, a acentuação dos contrastes e a boa gerência das massas luminosas. Quanto à montagem, esta busca valorizar os efeitos de forte pontuação e as rupturas dramatizadas ou prolongadas. Pretende, em sua narrativa, ser legível e organizado, a fim de preparar o suspense, rápida e coerentemente.

A relação entre câmera e ator, dá-se, geralmente, em plano americano, com o propósito de revelar as reações psicológicas e fisiológicas. Da mesma maneira que outros elementos do filme e da tela, o ator é submetido aos interesses definidos pelos encenadores e pelos interesses da indústria televisiva. O ator acaba por incorporar um sentido de *fragmentação*, atendendo às exigências do discurso fílmico.

No que diz respeito ao problema da encenação na TV, esta é resultante dos elementos precedentes, ou seja, a junção do material filmado em diferentes enquadramentos e sequências, os quais comporão o telefilme.

Todos os elementos relativos à televisão expostos acima servem para reafirmar a autonomia desta linguagem de comunicação imagética, estreitamente vinculada aos interesses de atender um público comum. Se voltarmos no tempo, podemos perceber que a televisão traz em si os *genes* dos teatros populares franceses do século XVII, bem como resquícios do melodrama do século XVIII, entre outras influências que resultarão nos gêneros pertencentes a ela, tais como, a telenovela, as minisséries e os casos especiais. Neste sentido, explica Pina Coco:

Da mesma maneira, se com a proibição das falas nos teatros populares franceses do século XVII, a mímica, a música e o exagero facial se instalam para facilitar o entendimento e migram para o melodrama no século XVIII, acrescidos dos efeitos especiais de palco, sem dúvida, ainda permanecem no

cinema mudo e nas representações de feiras e circos. Essa redundância imagética é hoje ainda a característica da novela mexicana...⁸⁰

A televisão tem despertado discussões que suscitam tanto opiniões a seu favor, como opiniões contrárias. Essas discussões estão relacionadas, geralmente, às questões mercadológicas, ideológicas e artísticas, as quais procuram entender o fenômeno televisivo e suas implicações com o telespectador. Diante deste fato, não podemos negar que este aparelho e os programas nele exibidos ainda carecem de estudos mais densos, pois o assunto parece campo fértil de análise a seu respeito. Mas não pretendemos aqui nos deter neste assunto que, de certa forma, se nos apresenta polêmico, já que dividem opiniões as mais controversas. Mesmo assim, vale ressaltar o pensamento de Regis Debrey sobre a televisão, na qual demonstra o pesquisador bastante tato em buscar o meio termo da questão. Debrey define a televisão como o poder de ficcionalizar o real e materializar nossas ficções, confundindo drama e documentário, acidente real e *Reality Show*, oscilando da “janela aberta para o mundo” ao “mundo de imagens”, auge da transparência e máximo da cegueira.⁸¹

Numa perspectiva ainda mais contundente, Martin Barbero chama a atenção para o poder exercido pela televisão nos nossos dias, fazendo-nos lembrar das conquistas tecnológicas desta e a sofisticação alcançada por seus programas, ao mesmo tempo em que seus conteúdos estão, negativa ou positivamente, arraigados nas entranhas do popular. Vejamos o que diz Barbero:

Pois, encante-nos ou nos dê asco, a televisão constitui hoje, simultaneamente, o mais sofisticado dispositivo de moldagem e deformação do cotidiano e dos gostos populares e uma das mediações históricas mais expressivas de matrizes narrativas, gestuais e cenográficas do mundo cultural popular, entendido não como as tradições específicas de um povo, mas a hibridação de certas formas e enunciação de certos saberes narrativos, de certos gêneros novelescos e dramáticos do ocidente com as matrizes culturais de nossos países.⁸²

No capítulo seguinte nos debruçaremos sobre a adaptação feita para a televisão da tragédia *Édipo-Rei*, de Sófocles, empreendida por Gianfrancesco Guarnieri, tendo a

⁸⁰ Cf. COCO, Pina. In: OLINTO, Heidrun Krieger e Schollhammer, Karl Erik. *Literatura e Imagem*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2005, p. 63.

⁸¹ DEBREY, Regis. Apud COCO, Pina, 2005, p.66/67.

⁸² Cf. MARTÍN-BARBERO, J. e REY, G. In: Olinto, Heidrun Krieger e Schollhammer, Karl Erik, 2001, p. 26.

colaboração de Fernando Peixoto. Serão apontados os elementos concernentes ao cinema e à televisão que porventura tenham sido utilizados por Guarnieri e Peixoto, considerando de que maneira estes elementos foram dispostos e explorados. Proporemos uma análise que possa respaldar a abrangência da obra e das relações que a adaptação contempla, sejam elas de cunho social, político ou cultural.

CAPÍTULO 3 - GIANFRANCESCO GUARNIERI: SEU TEMPO E SUA OBRA

[...] É um fato doloroso observar como as pessoas andam se comportando agora, não é? Está lá na rua um sujeito sendo espancado, outro sendo assaltado, e ninguém interfere. Mas isso já vem de toda uma formação da sociedade, de toda uma forma de se pensar, um em relação ao outro! O sujeito fica no seu mundinho particular, não toma partido, fica neutro e não percebe que agindo desse modo, sendo omissos, está se enforcando cada vez mais, está se prejudicando cada vez mais⁸³.

3.1 – O TEATRO BRASILEIRO NO SÉCULO XX: DAS INTERFERÊNCIAS ESTRANGEIRAS A UM TEATRO NACIONAL

O Teatro paulista conheceu, no final dos anos de 1950, Gianfrancesco Guarnieri, que veio proporcionar aos palcos nacionais uma das experiências mais importantes na história das artes cênicas do país. Para que se possa conhecer esse momento com maior clareza, faz-se necessário remontar o percurso traçado pelo teatro brasileiro ao longo do século XX e observar de que maneira os acontecimentos mais importantes de sua história tornaram-se fatores determinantes para o surgimento do Teatro de Arena de São Paulo. É preciso que se entenda as relações entre o desenvolvimento e o florescimento do teatro pelo mundo ocidental no século XX e as conseqüentes mudanças que aconteceriam de forma gradativa no teatro

⁸³ Trecho do depoimento prestado por Guarnieri a Simon Khoury. São Paulo: Civilização brasileira, 1984, p.57.

brasileiro, sobretudo, no eixo Rio-São Paulo. Embora imerso em um período específico dessa dramaturgia paulistana, as principais motivações que levaram Guarnieri a inaugurar mudanças na cena contemporânea, na dramaturgia e na teledramaturgia brasileiras, adquirem significação especial, se consideradas à luz de questões mais amplas e mais abrangentes, por exemplo, enquadrando suas próprias opções em relação a concepções estéticas, escolhas de textos, interesses que moveram diretores, dramaturgos, empresários, companhias e tipos de público a que se destinavam os espetáculos ao longo das décadas.

As preocupações com o desenvolvimento artístico-cultural do Brasil, desde as primeiras décadas do século XX, foram se tornando cada vez mais consistentes, devido ao crescimento acelerado dos grandes centros do país. O mundo se encontrava em transformação com importantes acontecimentos que acabaram por influenciar o teatro dentro e fora do país. Alguns fatores contribuíram para a evolução do teatro no século XX, entre eles, o advento do Comunismo e a invenção do cinema e da televisão, esta última tomando o lugar do teatro popular, dentre outros fatores.

O desenvolvimento tecnológico provocado pelo surgimento da luz elétrica e do cinema traria modificações também aos palcos. Os recursos de luz, de som, de efeitos especiais e cenários cedo ganhariam importância nas encenações, como bem afirma Eric Bentley:

Assim como os pintores argumentam que a fotografia acabou com a necessidade da pintura representativa, fazendo o trabalho muito melhor, argumenta-se também que a cinematografia elimina a necessidade do teatro naturalista. Mais ou menos na mesma época em que o cinematógrafo passou a ser usado, por volta de 1900, a lâmpada elétrica começou a tomar o lugar da lâmpada a gás no palco. Ela revolucionou o ambiente teatral. Criou novos mundos mágicos. Ao mesmo tempo que o palco foi sobrepujado pelos filmes na representação dos objetos, recebeu, como compensação, uma nova força sobre o domínio não-naturalista através da eletricidade. Conseqüentemente, os dramaturgos deveriam, segundo as discussões vigentes, desaprender o naturalismo e reviver o drama poético, ou criar novos estilos para os novos cenários⁸⁴.

Enquanto as velhas formas rudimentares dos recursos cênicos se rendiam às possibilidades que nasciam da tecnologia, ganhava destaque o nome de Constantin Stanislavski, fundador do Teatro Artístico de Moscou (1898) e inserido na corrente naturalista. Durante toda a sua existência enquanto homem de teatro, Stanislavski

⁸⁴ Cf. BENTLEY, 1991, p.53

desenvolveu seu próprio método de criação artística, o qual consistia no aperfeiçoamento da arte de representar.

Foi com Stanislavski que se gestou um estudo minucioso no processo criativo do ator e da cena e, também, o redimensionamento da noção de realismo, passando à tônica do “realismo interior”. Seu método, pois assim ficou sendo chamado pelo mundo, procurava o aperfeiçoamento na arte de representar, como bem afirma Anatol Rosenfeld, através de técnicas psicofísicas destinadas a produzir a disposição emocional, o “estado anímico” próprio para desempenhar o respectivo papel com a máxima verdade psicológica⁸⁵.

As encenações de Stanislavski tinham a preocupação com cada elemento utilizado na cena. Em algumas de suas montagens, tais como *Tio Vânia*, *As Três Irmãs* e *Jardim das Cerejeiras*, todas de Anton Tchékhov⁸⁶, buscou os detalhes e as minúcias que impressionaram o público. A esse respeito, Margot Berthold revela:

Stanislavski mobilizou todos os meios concebíveis de ilusão ótica e acústica, de modo a criar a “atmosfera” correta para seus atores e para o público. Coadjuvavam e integravam também este jogo de efeitos o som da balalaika e de grilos, de sinos de trenó tilintando ruidosamente próximos, ou tenuamente à distância⁸⁷.

Desta maneira, o diretor e profundo estudioso da arte de representar, conduzia seus espetáculos pelos caminhos da exatidão, buscando ser o mais fiel possível a cada indicação do autor a que se propunha montar. Mais tarde, Stanislavski vai de encontro ao naturalismo, este já bem desgastado, quando tem a oportunidade de se apresentar na Alemanha e a todos causa deslumbramento com seu impressionismo cênico. Stanislavski se distancia das experiências em torno do teatro político, logo após a Revolução Russa, ocorrida em 1917. Seu teatro foi duramente criticado a partir da década de 1920, por entenderem-no ultrapassado e supérfluo. Essas críticas partiram, sobretudo, daqueles que defendiam um teatro esquerdista. Descontente, parte em turnê pela Europa e América do Norte, permanecendo longe de sua terra natal entre 1922 e 1924. Neste momento, seu método se faz conhecer nos Estados Unidos. O teatro de Stanislavski começa, então, a se expandir, através da criação de estúdios,

⁸⁵Cf. ROSENFELD, 1993, p.113

⁸⁶Conhecido como o principal autor do *Teatro de Arte de Moscou*, Tchékhov desempenhou papel fundamental no desenvolvimento do trabalho de Stanislavski. Mais tarde, seu sobrinho Michael Tchékhov, faz-se conhecer após publicar o essencial do trabalho desenvolvido no *Teatro de Arte de Moscou*, sendo utilizado pelo *New York Group*, no início dos anos de 1930.

⁸⁷Cf. BERTHOLD, 2000, p.463.

onde se experimentavam novas formas do seu método. Esses estúdios foram criados em Moscou, na Palestina, na Polônia, na Bulgária e nos Estados Unidos.

Como mencionado anteriormente, nas primeiras décadas do século XX, o teatro ocidental assistiria a grandes transformações, experimentando ele próprio, momentos de tensão, rupturas e, principalmente, diversas correntes de pensamento a seu respeito. O mundo do ocidente ainda se via abalado pela preocupação de questionar valores burgueses em favor de uma valorização das massas populares. Isso provocou mudanças, sobre as quais se desenvolverá um teatro não elitista. Agora, toda a tradição mantida até o século XIX⁸⁸ via-se questionada e negada. Buscava-se, então, a criação coletiva e novos parâmetros que pudessem dar conta da relação entre a representação e a platéia, o que, no mínimo, levava a uma reformulação das artes cênicas. O teatro se abria cada vez mais às experimentações em favor da ampliação de concepções e olhares diversos de encenadores e dramaturgos⁸⁹. Todos os questionamentos suscitados no teatro eram decorrentes de uma nova ordem político-social e econômica, como aponta Rosenfeld:

Paralela ou subsequentemente à segunda revolução industrial e à expansão da técnica, às novas pesquisas científicas (sobretudo no campo da física, sociologia e psicologia), ao abandono do positivismo na filosofia e ao surgir de enormes metrópoles, verificam-se nos fins do século XIX e nos inícios do século XX transformações radicais nas várias artes. Nessa revolução artística manifesta-se um novo sentimento de vida, uma nova consciência da realidade, uma nova visão do homem e da posição do homem no universo e na sociedade.

As novas concepções, os novos temas rompem as formas tradicionais das artes e, entre elas, as do teatro. Os limites do realismo e naturalismo já não conseguem abarcar as novas experiências. No teatro impõe-se a negação do “ilusionismo” cênico, isto é, a recusa da tentativa de reproduzir no palco a ilusão da realidade empírica e do senso comum. O teatro moderno, de um modo geral, já não pretende imitar a realidade empírica⁹⁰.

Vários nomes se destacaram durante esse período de efervescência teatral no ocidente: elementos teatrais, como a cenografia e a luz, adquirem significado especial nas mãos do cenógrafo suíço, Adolphe Appia, que privilegiará o ator, pondo-o no centro das atenções. Seus conceitos encontraram no encenador inglês Gordon Craig, com seu Teatro Total (1907), a união perfeita entre os dois artistas simbolistas. A teoria de Craig consistia na união da

⁸⁸O séc. XIX será marcado pelo Romantismo, pelo Realismo e pelo Naturalismo.

⁸⁹Cf. BERTOLD, Margot. São Paulo: Perspectiva, 2000, p.451 a 512.

⁹⁰Cf. ROSENFELD, Anatol. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.107/108.

música, da dança e do ator como super-marionete, esta sendo controlada pela consciência do ator. Craig, por considerar o ator prisioneiro de suas emoções, queria-o livre, “desnaturalizado”, sem precisar encarnar ou viver personagens, mas, representar, exprimir, simbolizar. O princípio do *Teatro Total* dava ao diretor todo o poder para que o espetáculo fosse concebido. Ele seria o responsável por todos os elementos que se harmonizariam na peça.

Na Itália de 1909, o Futurismo abriu as portas para outro momento de grande revolução no teatro mundial, com o artista e teórico Marinetti. Em 1911, surge o “Manifesto dos Autores Dramáticos Futuristas”, com o objetivo de introduzir os princípios futuristas no teatro. Assim, o teatro não-realista ganhava vida com o Dadaísmo, o Surrealismo, o Construtivismo e o Teatro do Absurdo. O Expressionismo, cujo movimento foi capaz de envolver todas as artes, fez com que se desenvolvessem no teatro nomes como George Keiser⁹¹ e Ernst Toller.

A França conhece, em 1913, Jacques Copeau, considerado o reformador do teatro francês. Ele foi o responsável pelo *Théâtre du Vieux Colombier* em Paris, bem como um dos fundadores da *Nouvelle Revue Française*. Copeau, que sempre esteve em contato com Stanislavski, Craig e Appia, realiza seu projeto de reatralização do teatro, que consiste na busca do palco neutro, simples e vazio. De sua escola surgem nomes de diretores como Louis Jouvet e Charles Dullin.

Em relação ao teatro experimental americano, na revista *The Theatre*, de Nova York, lançada em 1913, levanta-se uma questão que demonstra as preocupações com os rumos do teatro nos Estados Unidos. “O que há de errado com o palco americano?” Eis a pergunta! Foi nesse período de questionamentos em prol de novos rumos para o teatro americano que surgiram os *Little Theaters*, entre eles os de Boston, Nova York e Chicago. Todos eles tinham o teatro como experimento, dando oportunidade ao surgimento de novos autores e artistas de vanguarda. Com isso, era possível o aparecimento de novas técnicas de encenação e o rompimento com o convencionalismo e um meio de contrapor-se ao *comercialismo* do teatro da Broadway⁹². Em seguida, as universidades americanas ativaram seus palcos, transformando a prática teatral em currículo acadêmico, após a criação do *Teatro 47 Workshop* pelo professor da *Harvard*, George Pierce Baker, ainda em 1913. Do *47 Workshop* virão nomes importantes para a cena americana, tais como Eugene O’Neill, este tendo sido o

⁹¹Importante dramaturgo da fase expressionista, Keiser voltou-se ao humanismo dramático. Em seus textos, apontou a civilização moderna destruída pelo lucro, além de denunciar o vazio e a mecanização do pós-guerra. Em TOLLER, seus textos pacifistas se contrapunham à guerra, defendendo uma revolução sem sangue.

⁹²Cf. BERTOLD, Margot, 2000, p.513.

primeiro dramaturgo dos Estados Unidos de nível internacional, S. N. Behrman, Sidney Howard, Philip Barry, Percy MacKaye e Thomas Wolfe.

Meyerhold, após ter sido ator de Stanislavski, recusa o naturalismo do mestre e, partindo em busca do seu próprio teatro, dá início, em 1918, ao Teatro Teatral, o qual passeia por um repertório simbolista e depois se dedica ao uso da máscara e da marionete, introduzindo, finalmente, processos de estilização do grotesco. Neste ano, o encenador russo monta *O mistério Bufo*, de Vladímir Maiakóvski⁹³ e, quatro anos mais tarde, *Terra Revolta*, de Serguei Tretiakov⁹⁴ em cujas montagens, Meyerhold rompe para sempre com o teatro burguês e se dedica ao teatro engajado, defendendo os ideais comunistas. Em seguida, Erwin Piscator, escreve um manifesto aos trabalhadores de Berlim em 1919, com o intuito de formar o Teatro Proletário. De conotação política e com propósitos pedagógicos, seu teatro servia como instrumento à luta de classes. As encenações de Piscator aconteciam em salas e prédios que abrigavam as assembléias dos operários berlinenses.

Na mesma época de Piscator, destaca-se o pensamento anárquico de Antonin Artaud, na França. Responsável pelo Teatro da Crueldade, Artaud revelava a decadência do Humanismo, com a intenção de se contrapor à lógica convencional. Em seus argumentos, aponta a impotência da palavra, se comparada à “força” da ação. Tanto Artaud quanto Piscator buscavam caminhos semelhantes em relação aos efeitos provocados pelas suas encenações: a “ação” direta ou, simplesmente, a “ação”.

Ainda na Alemanha, o encenador Max Reinhardt deu ao *Teatro Realista* outra visão, ao encenar em lugares alternativos, como circos e praças, contrapondo-se aos palcos italianos. Conseqüentemente, na sua busca por um teatro político de massas, possibilitou a democratização do teatro e trouxe, assim, o público popular, depois da montagem *Danton*, de Roman Rolland, em 1920.

Em 1926, o mundo conhece aquele que dará à escrita teatral um novo rumo: Bertold Brecht. Ele desenvolverá seus conceitos através do chamado “Teatro Épico”. Ao propor o “distanciamento”, termo por ele desenvolvido, com a intenção de fazer o público refletir durante o espetáculo, Brecht neutraliza por completo os meios tradicionais da representação. Muito mais interessado em despertar a consciência crítica do público, Brecht renega qualquer tentativa por parte do ator de provocar emoção no espectador. Como bem diz Monique Borje, Martine de Rougemont e Jaques Scherer:

⁹³MAIAKOVSKI, poeta e dramaturgo russo, procurou exprimir, em sua obra, as doutrinas do Marxismo. Foi influenciado pelo futurismo, de onde desenvolveu o seu teatro de vanguarda.

⁹⁴Dramaturgo Russo do mesmo período de MEYERHOLD, inserindo-se no teatro simbolista.

A cena começa a narrar. A quarta parede não mais faz desaparecer o espectador. Graças a grandes painéis que permitiam recolocar na memória outros processos que se desenrolavam simultaneamente noutros locais, contradizer ou confirmar as falas de algumas personagens por intermédio de documentos projetados, fornecerem às discussões abstratas números concretos e de imediato perceptível, esclarecer por números e citações, episódios muito plásticos, mas, cujo sentido nada tinha de evidente, o plano de fundo definiu a sua posição relativamente aos processos que se desenrolavam em cena; quanto aos atores, já não se metamorfoseavam completamente, mantinham certa distância em relação ao seu papel, apelando visivelmente à crítica.

Não mais era permitido ao espectador que, de boa fé, se identificasse com as personagens e se abandonasse à crítica e apaticamente às emoções. A representação submetia os sujeitos e os procedimentos a um processo de distanciamento⁹⁵.

Enquanto se questionava os novos rumos das sociedades européias e dos Estados Unidos, o Brasil buscava modernizar-se e inserir-se no novo contexto mundial. Com o crescimento da industrialização no país, o comportamento das elites metropolitanas tentava absorver as novidades oferecidas com esse crescimento. O teatro, contudo, ainda seguia padrões ultrapassados. Enquanto os europeus se desvencilhavam do naturalismo, o Brasil estava às voltas com modelos ainda românticos, mergulhado nos melodramas, com a única função de emocionar as platéias. O que se via eram as influências e a tentativa de se fazer teatro nos moldes antigos europeus. Por volta dos primeiros anos da década de 1910 até o ano de 1925, o teatro brasileiro dividia-se entre melodramas, dramalhões, peças sob a influência simbolista e de movimentos decadentistas. Deste período pode-se destacar Coelho Neto, Goulart de Andrade, João do Rio, Roberto Gomes e Paulo Gonçalves⁹⁶.

Com a deflagração da Primeira Grande Guerra, as comunicações do Brasil com a Europa tornam-se difíceis, impossibilitando a presença das companhias estrangeiras no país. De certo modo, a distância provocada pela guerra abriu caminho para o teatro nacional. Segundo Sábato Magaldi:

⁹⁵ Cf. BORIE, ROUGEMONT, SCHERER, 1996, p. 468/469.

⁹⁶ Eis algumas peças dos autores acima citados:

Coelho Neto – *Pelo Amor, As Estações, A Bonança* (esta inaugura o Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1909), *Quebranto*, entre outras;

Goulart de Andrade – *Renúncia, Depois da Morte, Os Inconfidentes*, entre outras;

João do Rio – *Última Noite, Clotilde, A Bela Madame Vargas, Que Pena Ser Só Ladrão*, entre outras;

Roberto Gomes – *Casa Fechada, Berenice, O Canto Sem Palavras*, entre outras;

Paulo Gonçalves – *As Noivas, Quando As Fogueiras Se Apagam, O Juramento, A Comédia Do Coração*, entre outras.

A deflagração da Guerra de 1914-1918, afastara-nos da Europa. O Brasil, que sempre recebera a visita dos maiores nomes do teatro francês, italiano e português, em temporadas que alcançavam a maior repercussão artística, se viu de súbito isolado dos centros culturais, necessitando abrir um caminho por conta própria⁹⁷.

Dessa fase teatral no Brasil, principalmente na região sudeste, cujos olhares começam a se voltar para as questões nacionais, destacam-se: Cláudio de Souza, alcançando sucesso com a sua peça *Flores de Sombra*, em 1916, apresentada na cidade de São Paulo e em seguida no Rio de Janeiro. Seu texto retrata a burguesia aristocratizada do interior em sua moralidade, contrapondo-se ao cosmopolitismo da capital. Alguns anos depois, em 1921, estréia, no Rio de Janeiro, a peça *Onde Canta o Sabiá*, de Gastão Tojeiro, tendo este misturado comédia de costumes com valores nacionais. *Onde Canta o sabiá* procura dar continuidade ao pensamento inaugurado pela dramaturgia de cunho romântico de Martins Pena. A dramaturgia de Tojeiro, assim como a de Cláudio de Souza, voltam-se ambas para os temas nacionais. Em Souza há o contraste entre o campo e a cidade, enquanto em Tojeiro ocorre a contraposição entre o país e o estrangeiro.

Ainda na década de 1920, tem-se a presença marcante de Armando Gonzaga. Sua peça de estréia se dá em 1921, no Teatro Trianon do Rio, uma comédia chamada *Ministro do Supremo*, que tem como temática o apadrinhamento político. Mas mesmo se utilizando de problemas político-sociais, as peças que dominavam o repertório entre os anos 1920 e 1930 não tinham ainda um nível de peças bem acabadas, apoiando-se na presença de bons protagonistas. Por outro lado, o restante do elenco era insípido e medíocre, como aponta Magaldi:

E foi essa a característica principal da dramaturgia em voga nas décadas de vinte e trinta, encenada pelas companhias profissionais que se mantinham junto ao público: permitir que os primeiros atores, que se tornaram ídolos populares, dispusessem de um esboço sobre o qual projetar a sua personalidade. Se examinarmos o elenco de alguns desses grupos não lhes faremos a injustiça de pensar que tinha mérito apenas o astro, que em geral lhe dava o nome. Avultaram, de fato, naqueles anos, primeiro um Leopoldo Fróes e depois um Procópio Ferreira. Muitos dos textos que alcançaram o favor das platéias foram criados por um ou por outro [...] O que distinguia fundamentalmente esse gênero de teatro daquele que se firmou nas décadas posteriores era a ausência do diretor. [...] A improvisação de efeitos cômicos,

⁹⁷ Cf. MAGALDI, Sábato. São Paulo: Global, 1997, p.191.

o gosto dos “cacos”, o desequilíbrio do conjunto, não organizado em verdadeira equipe, contribuíam para situar sempre em primeiro plano a figura do astro, senhor absoluto do palco. Muitos autores passaram a alimentar as características mais brilhantes dos chefes de companhia⁹⁸.

Contagiados com os ideais do Movimento Modernista de 1922, que se posicionavam contra o teatro acadêmico, a atriz Eugênia Moreira e o ator Álvaro Moreira fundam o Teatro de Brinquedo, em 1927. Essa companhia tinha como objetivo divertir e ao mesmo tempo fazer pensar. Essa era a primeira iniciativa de um teatro que discutia aspectos da sociedade capitalista e demonstrava a preocupação com questões sociais. Do Teatro de Brinquedo surgiram nomes importantes, como por exemplo, Joracy Camargo, que, em 1932, estreou a peça *Deus lhe pague*, transformando-se, então, num marco da dramaturgia brasileira e inaugurando o chamado Teatro Social. É nesta peça que se introduz o nome de Karl Marx no teatro brasileiro.

Em relação à Semana de Arte Moderna, é importante lembrar que este movimento artístico-cultural, organizado por um grupo de artistas e intelectuais, propôs novos modelos para a arte. Seus idealizadores pretendiam colocar o Brasil a par dos avanços conquistados pelos países desenvolvidos e, ao mesmo tempo, tirá-lo do atraso. Era preciso que o país se auto-afirmasse enquanto nação e proporcionasse a valorização de suas manifestações artísticas de Norte a Sul. Mas o teatro permaneceu por algum tempo atrasado em relação às outras artes. De certa forma, mostrava outros aspectos, diferentes aqueles propostos pelos modernistas.

A preocupação com os temas voltados aos problemas sociais também motivaram o teatro de Oswald de Andrade, um dos escritores que organizaram o movimento modernista. De suas peças, destacam-se *O Homem e o Cavalo* e *O Rei da Vela*, ambas publicadas em 1934 e *A Morta*, de 1937. Mesmo não conhecendo Brecht, por se tratar de um nome então desconhecido no Brasil, Oswald propõe, de certa maneira, um “distanciamento”, ao interpelar o público sobre os males sociais. Contudo, a peça *O Rei da Vela* só será montada pelo Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Correa, em 1967, não se podendo, portanto, falar de qualquer influência que tenha exercido para mudar os rumos da dramaturgia nacional à luz do modernismo. Ao se referir aos textos de Oswald de Andrade, o crítico e ensaísta teatral Sábato Magaldi busca apontar a originalidade do escritor, levando em consideração as

⁹⁸ Idem, 1997, p.194/195.

produções dramatúrgicas na época sobre a qual Oswald desenvolve seu teatro. Apesar da dificuldade de transformar os textos do dramaturgo modernista em espetáculo, Magaldi faz o seguinte comentário a seu respeito:

Apesar do cunho evidente de reivindicação social, essas peças são menos construtivas do que destruidoras de todo o convencionalismo passado. Não é à toa que Oswald de Andrade ridiculariza frequentemente nos diálogos o próprio teatro. Essa dramaturgia, como de resto toda a arte nascida do movimento modernista, fez a completa higiene do país, para que se realizassem mais tarde obras sólidas. Não seria exato pensar que, sobretudo, *O Homem e o Cavalo* e *O Rei de Vela* tivessem dado as diretrizes para a criação dramática posterior. O isolamento das nossas tentativas obrigou sempre as experiências novas a retomarem penosamente todos os caminhos. É fora de dúvida, entretanto, que se a dramaturgia brasileira atual não se beneficiou especificamente do teatro de Oswald de Andrade, ela se ergueu com base nas conquistas da Revolução modernista, de que o autor do *Marco Zero* foi um dos mais legítimos participantes⁹⁹.

O fato é que o próprio teatro nacional permaneceu inalterado pelas vanguardas modernistas. Entre São Paulo e Rio de Janeiro, onde se concentrava o maior número de companhias e grupos de teatro, aportavam diretores e dramaturgos oriundos de outros países. Foram esses diretores que influenciaram o desenvolvimento do teatro brasileiro, principalmente os franceses, os quais dominavam o teatro durante o fim do *século XIX* e início do *século XX* e ditavam as normas da dramaturgia, como por exemplo, Jaques Copeau com o *Théâtre du Vieux Colombier* e Louis Jouvet, o qual veio ao Brasil fugindo da Segunda Guerra. Quanto mais próximo se estava dos modos tradicionais do fazer europeu, mais perfeita estaria a encenação, pois se acreditava que o bom teatro era mesmo o teatro europeu convencional.

As mudanças viriam, contudo, ainda que lentamente. No Rio de Janeiro é formada a Companhia *Os Comediantes*, tornando-se a precursora do teatro do estudante do Brasil, fundada por Pascoal Carlos Magno, em 1938. Foram eles que buscaram, pela primeira vez, uma renovação estética do teatro brasileiro, dando ao encenador a função principal das montagens. Mas *Os Comediantes* só conseguiram concretizar de fato seu projeto enquanto Companhia com a chegada de Ziembinski, em 1941. Mais um encenador que vinha de fora, desta vez, um polonês que fugia da Segunda Guerra Mundial. Com ele, os elementos teatrais se entrosaram na montagem e a preocupação com a equipe passou a ser mais importante do que o ator de nome.

⁹⁹Ibid, 1997, p.206.

Ziembinski pôde contar com profissionais importantes como o pintor Tomás Santa Rosa. Ziembinski e sua equipe iniciam a moderna dramaturgia brasileira com a montagem de peça *Vestido de Noiva*, do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, no ano de 1943. Daí em diante, qualquer companhia que se formava tinha a preocupação e o cuidado com o bom gosto das montagens. Já se podia perceber um novo olhar sobre o teatro, sobretudo quando se rejeitavam os métodos ultrapassados. Mas, devido às dificuldades financeiras, *Os Comediantes*, após uma curta trajetória profissional, encerram suas atividades.

Vestido de Noiva trouxe inovações que se sobrepunham aos textos escritos na época. Enquanto o teatro brasileiro sofria com a falta de criatividade e a insipidez dos textos teatrais, não passando do lugar comum, em diálogos artificiais, Nelson Rodrigues introduz novos padrões ficcionais modernos. Ao distribuir a ação da peça em três planos distintos, ou seja, o plano da realidade, o plano da alucinação e o plano da memória, o autor desvenda as infinitas possibilidades na construção do texto dramático. Percebe-se a influência que sofreu do cinema, dando mais ritmo ao espetáculo e aperfeiçoando o uso e a funcionalidade da luz. Além disso, o vocabulário rodrigueano veio pôr fim a toda e qualquer artificialidade que havia nos textos até aquele momento. Com seu nada convencional estilo de escrever, Nelson Rodrigues causou polêmica e profundo incômodo no público burguês. Teve dificuldades de encenar suas peças devido ao seu “teatro desagradável”, que desagradou inclusive empresários, diretores e atores. Enfim, Nelson Rodrigues se estabelece como um profícuo autor teatral da nova geração, ainda que sempre sujeito às polêmicas que provocavam seus textos.

Na capital paulista destacava-se o Teatro Experimental, dirigido por Alfredo Mesquita, o qual se esforçava para oferecer um teatro de qualidade ao público, porém, sem recursos para se manter, e o Grupo Universitário de Teatro, fundado por Décio de Almeida Prado, que seguia o mesmo caminho e sofria do mesmo problema.

No final dos anos 1940, contudo, São Paulo começa a vislumbrar um importante desenvolvimento teatral. Com o advento da industrialização, surge uma pequena elite que exigia dos setores culturais mais desempenho, de modo a colocar a cidade no mesmo nível de atividade cênica de outras grandes cidades como Paris, Londres e Nova York. A esse respeito, Iná Camargo Costa faz a seguinte observação:

O que se começou a fazer por aqui durante e depois da Segunda Guerra Mundial, entre outras contingências, dependem um pouco do tipo de pessoas

que por aqui chegaram justamente em função da guerra, caso, por exemplo, de Louis Jouvet e Ziembinski. Além disso, a nossa pátria cultural de eleição, a França, por assim dizer, depois de ter sido o palco do primeiro grande movimento do teatro moderno (o naturalismo), ficou completa e conscientemente a reboque dos avanços que seguiram, sobretudo na Alemanha, na Rússia/URSS e nos Estados Unidos [...] por último, mas longe de esgotar o assunto, é preciso registrar que o movimento do qual participou o teatro brasileiro moderno era expressão de uma euforia modernizante que atravessava o país de norte a sul, cujos protagonistas – sobretudo a burguesia paulista – apostavam todas as fichas numa espécie de integração sem traumas na expansão da ordem econômica mundial do pós-guerra, de modo que tinham real interesse em dotar o país daqueles melhoramentos (inclusive os culturais) que nos equiparariam aos demais países “adiantados” do ocidente.¹⁰⁰.

Embalado por esse sentimento cosmopolita, é formado na cidade o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) em 1948, pelo empresário Franco Zampari. Vários grupos amadores existiam neste momento, inclusive o grupo formado por alunos originários da Universidade de São Paulo (USP). Foram estes grupos que provocaram o nascimento do TBC e da Escola de Arte Dramática (AED), fundada por Alfredo Mesquita, também no mesmo ano. Os atores que compunham o TBC inicialmente foram sendo selecionados ao longo de um ano, quando se deu a contratação de alguns deles, que passaram a se profissionalizar.

Durante o período de existência do TBC, diretores foram contratados, a fim de desenvolverem o teatro na cidade de São Paulo. A intenção principal era criar uma companhia que pudesse atender as exigências do mercado de entretenimento, o qual se expandia rapidamente. A cidade crescia, as indústrias se espalhavam e o *capital* conseqüentemente circulava mais. Era preciso atender a demanda daqueles que procuravam os teatros como forma de entretenimento.

Os novos diretores tinham, então, a missão de possibilitar o desenvolvimento do teatro comercial, apoiados pelo grande empresário Zampari, o qual injetava uma grande quantidade de recursos e mão de obra para possibilitar a existência e a permanência da companhia no mercado do *show business*, além da fabricação dos caros cenários e suntuosos figurinos e a montagem dos diversos textos clássicos estrangeiros e nacionais. Os diretores, principalmente originários da Itália, tais como Adolfo Celi, o primeiro entre eles, depois Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri e Ruggero Jacobbi, eram contratados com o intuito de contribuir com o teatro burguês no país. A esse respeito, diz Edécio Mostaço, um dos mais importantes estudiosos do teatro brasileiro:

¹⁰⁰ Cf. COSTA, Iná Camargo. Petrópolis: Vozes, 1998, p.105.

Os jovens diretores que vieram para o TBC, em sua maioria, haviam sido alunos da Academia de Arte Dramática de Roma, escola que, funcionando paralela com a do cinema, foi a grande responsável pela eclosão do Neo-Realismo italiano, que tanto influenciaria importantes segmentos do cinema e do teatro em vários países. É por esta via teatral, pode-se dizer, que o novo estilo penetra no Brasil. Se no teatro ele não pode desenvolver suas características principais de usar atores anônimos e cenas exteriores, ajudou a refinar uma técnica de representação e de visualidade mais próximos dos padrões de realidade, como eram entendidos então. Num aparente paradoxo, foram diretores formados nesta nova mentalidade estética que veio ajudar a construir o teatro burguês no Brasil¹⁰¹.

Ao longo de sua existência, o TBC viu surgir grandes artistas, que, aos poucos, desvencilhavam-se da companhia para fundarem as suas próprias, como no caso da Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, a Companhia Tônia-Celi-Autran, O Teatro Cacilda Becker, o Teatro dos Sete e o Teatro Maria Della Costa. Com a construção de outras casas de espetáculo, essas companhias, aos poucos, vão ocupando esses novos espaços espalhados pela cidade de São Paulo.

A Escola de Arte Dramática produzia seus frutos para a dramaturgia brasileira, tendo vindo desta, por exemplo, Jorge de Andrade. Em 1955, no Teatro Maria Della Costa, estréia *A Moratória*, apesar de ter sido lançada em 1932, e que viria a se tornar um grande sucesso após várias outras tentativas sem a repercussão desejada. Depois veio *O telescópio*, *Pedreira das Almas* e *Vereda da Salvação*. Essas peças consolidaram a obra do dramaturgo, sendo montadas também no Rio de Janeiro. Jorge de Andrade inaugura as peças que tratam de questões sociais ligadas aos problemas do campo e do homem interiorano, oprimidos por senhores de terras, dramatizando a decadência familiar desses senhores. Em suas personagens marcadamente trágicas desvendam-se suas relações com a terra, com o presente e passado, a família e a coletividade. De acordo com Sábato Magaldi,

Jorge Andrade define-se sobretudo como reformista. Em todas as suas peças, sente-se a nostalgia de um mundo melhor, sepulto nas delícias do passado. Os velhos de *O Telescópio* e *A Moratória* contrapõem à dissolução do presente os retratos dos antepassados, que uma dignidade superior assenta em pose de estátuas. “Os antigos eram de peso” – exclama-se. *Pedreira das Almas* pareceria excetuar-se a essa característica, pela inspiração de epopéia.

¹⁰¹ Cf. MOSTAÇO, Edécio. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p.21.

O jovem amoroso, porém, ficará dividido ao buscar as novas terras, porque deixou na cidade a noiva. Até em *Vereda da Salvação* transparece o descontentamento saudosista. Os colonos, agora esbulhados, falam de outros tempos em que eram posseiros.

Essa nostalgia demonstra a insatisfação com o presente. Outra face da recusa da vida atual é a idéia de partida ou fuga que se apresentam em todas as peças. [...] De qualquer forma, sem propor claramente uma solução para a crise, o teatro de Jorge de Andrade alia-se aos depoimentos literários que apontam os erros sociais. Testemunha, com sinceridade e coragem, o exílio do homem no mundo de hoje¹⁰².

Outro momento de grande importância para o teatro brasileiro deu-se com a peça *O Auto da Compadecida*, escrita pelo paraibano Ariano Suassuna, encenada pela primeira vez pelo TER (Teatro do Estudante de Recife) e dirigida pelo encenador pernambucano Clênio Wanderley. Suassuna, após conquistar vários prêmios pelo nordeste, ganha destaque nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Suas peças trouxeram ao palco todo o universo mítico e místico que formam a cultura nordestina:

Funde o dramaturgo, em seus trabalhos, duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores, e consegue assim um enriquecimento maior da sua matéria-prima. Alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito. A linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal. A quase superstição das histórias folclóricas atinge o vigor de uma religiosidade profunda, que pode espantar aos cultores de um catolicismo acomodaticio, mas responde às exigências daqueles que se conduzem a uma fé verdadeira. A crença de *A Compadecida*. Por exemplo, se alimenta de amor efetivo e do melhor sentido que possa ter a palavra misericórdia¹⁰³.

Na efervescência teatral, apareceram grandes nomes que contribuíram para o desenvolvimento do teatro paulista, como no caso de cenógrafos do quilate de Aldo Calvo, Bassano Vacarini, Túlio Costa, Gianni Ratto e Mauro Francini. Todos eles, entre diretores, cenógrafos e técnicos, através do TBC, foram capazes de colocar em pé de igualdade com o teatro convencional da Europa o teatro paulista, mas já trazendo inovações tecnológicas para a cena brasileira. No início não se pensava na contratação de diretores nacionais, pois se julgava que não possuíam competência para tal ofício. Só bem depois, quando o TBC muda sua

¹⁰² Cf. MAGALDI, 1997, p.231/232.

¹⁰³ Idem, 1997, p. 237.

política, é que surgirão oportunidades para eles. O TBC ainda estimulou o aumento gradativo de público, valorizou o ofício dos profissionais do teatro, dando-lhes credibilidade e respeito. Em relação às questões ideológicas do TBC, segundo alguns críticos, nenhuma preocupação que pudesse se contrapor às políticas existentes no país fazia parte do projeto da Companhia. O que se configurava naquele momento era o deslumbramento causado pelos grandes espetáculos e a necessidade de satisfazer a mentalidade da burguesia dominante. A preocupação do empresário Zampari, bem como a de todos aqueles que estavam formando suas companhias, era a de atender aos diversos tipos de público, que se tornaram cada vez mais diversificados e apreciavam estilos diferenciados de encenação. Por esse motivo, montavam peças de apelo comercial, como também as chamadas peças artísticas. Nesse sentido, pode-se fazer jus mais uma vez às palavras de Iná Camargo:

Os protagonistas, direta ou indiretamente ligados ao TBC, assumiram a tarefa de dotar o país desse melhoramento, a saber, os espetáculos compatíveis com o padrão europeu e norte-americano, cujas características de modernidade iam desde o plano da dramaturgia, concepção de espetáculo, métodos de direção e atuação, etc., até o da produção material, que envolvia tanto fontes de financiamento quanto administração empresarial de elencos estáveis. Por isso mesmo, sabiam ser necessário modernizar o gosto e as expectativas estéticas do público existente, isto é, reeducá-lo, assim como ampliá-lo, isto é, conquistar e educar um público novo¹⁰⁴.

Apesar de alguns críticos e estudiosos do teatro brasileiro acusarem o TBC de “alienado” em relação aos problemas do país e do homem brasileiro, não se pode fechar os olhos para as contribuições deixadas pelo mesmo. Sob essa perspectiva, corre-se o risco de se construir uma análise unilateral e reducionista, haja vista a constante insistência por parte desses críticos em supervalorizar o teatro de esquerda, em detrimento de outras visões em torno do fazer teatral. Ora, sendo o TBC a-político, visão compartilhada por críticos como Edélcio Mostaço, Iná Camargo Costa e outros, como explicar o fato desta companhia encenar textos de Arthur Miller? Como se sabe, em seu conteúdo dramático, Miller procurava veementemente revelar os conflitos existenciais do homem moderno, além de mergulhar nas questões sociais com um olhar profundamente agudo. Os textos *A Morte de Um Caixeiro Viajante* e *As Bruxas de Salém*, ambos de Arthur Miller, são exemplos disso. Diógenes Maciel e Valéria Rezende afi

¹⁰⁴ Cf. COSTA, 1998, p. 103.

Fruto da consolidação de uma burguesia com vontade e capacidade de patrocinar um teatro de padrão internacional, o TBC, fundado em 1948, foi a primeira empresa que demonstrou a viabilidade econômica de um projeto de teatro moderno no Brasil. Importando as experiências estrangeiras, através dos encenadores, estes vindos principalmente da Itália, e de textos estrangeiros, principalmente de autores americanos como Tennessee Williams e Arthur Miller, o TBC era moderno apenas em termos formais. Ou seja, o sistema teatral (moderno, portanto) ainda estava em formação, pois contava com um local de apresentação dos espetáculos, um público que os assistia (a burguesia patrocinadora e consumidora) e textos dramáticos que se vinculavam às tendências modernas. Entretanto, quase completa ausência de textos nacionais de qualidade, que retratassem a perspectiva do país, fazia com que esse sistema não se consolidasse. Assim, entre 1948 e 1955 (data da estréia de *A Moratória*), existia no Brasil teatro moderno – edificado no TBC e nos textos nele encenados –, mas não havia a produção de drama moderno brasileiro, haja vista que, mais uma vez, as idéias de nossa literatura estavam “fora de lugar.”¹⁰⁵

Em relação a esta afirmativa, percebe-se claramente que, à luz da historiografia e da crítica acerca do teatro brasileiro, para se ter um teatro nacional de qualidade, é preciso que este se faça através de textos estritamente nacionais, escritos exclusivamente por autores nacionais. Pondo-se estas questões sob uma perspectiva mais ampla, pretende-se apenas apontar, neste estudo, a discordância com este ponto de vista, a partir do qual a ausência de uma dramaturgia puramente nacionalista seja um motivo que autorize uma avaliação simplificada ou superficial do alheamento do TBC às questões políticas. Mas entende-se que não cabe neste momento discorrer sobre este assunto, para que não se perca o verdadeiro fio condutor desta análise. De qualquer forma, levantam-se, a esse respeito, questionamentos válidos para um outro estudo que possa, com mais rigor e menos parcialidade ideológica, aferir o lugar do TBC na consolidação do teatro brasileiro.

O realismo dos espetáculos, isto é, a preocupação com estruturas que valorizavam a agilidade cênica, o apelo às emoções intensas e o verossímil regulavam o TBC. Os atores, ainda inspirados num teatro das décadas de 1920 e 1930, utilizavam-se dos exageros gestuais, num palco italiano, em que, o que realmente importava era uma representação grandiloquente e espetacular. Com a chegada dos diretores italianos, a encenação no país ganhará um novo rumo, atraindo mais espectadores e valorizando as novas montagens. Na visão de Mostaço, mais uma vez percebe-se incorrer no erro de julgar o teatro nacional apenas pelo viés esquerdista. Eis o que diz o crítico:

¹⁰⁵ Cf. MACIEL, Diógenes e ANDRADE, Valéria. João Pessoa: Idéia, 2005, p.57.

Se em nível do repertório as produções do TBC enfileiraram-se naquelas constituintes ideológicas a que já aludimos, é inegável que o tratamento cênico dispensado por estes diretores a tais encenações guardava a dicotomia básica de mediar obras aguadas e esteticamente desprezíveis vazadas numa escritura cênica ágil, ritmada, emocionante, verossímil, criando o fantasticamente verdadeiro, imprescindível para comover uma platéia que, realista em economia, via-se idealista em sua ideologia. Esta dicotomia, apenas entrevista até o momento, é que fará o próprio projeto do TBC esboroar-se do ponto de vista ideológico, deixando os flancos abertos para outras realizações, mais idealistas em economia e mais realistas em sua ideologia¹⁰⁶.

O alto custo das produções e a atitude “desengajada” do TBC provocavam a formação de novos grupos, que demonstravam outras preocupações e interesses para o teatro. Era preciso tornar viáveis produções mais em conta, buscar espaços cênicos alternativos.

Esse breve levantamento dos acontecimentos mais importantes do teatro, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, desde o início do século XX até o final da década de 1950, deve-se à importante constatação de que todos os fatos referendados tiveram influência decisiva no surgimento de um teatro explicitamente político e social. Não se pode deixar de afirmar que os autores já demonstravam domínio na linguagem textual. Por outro lado, o teatro ganhava maturidade, tornava-se mais consistente, desfazendo aquela postura de atraso em relação às propostas revolucionárias trazidas pelos modernistas, e posicionando-se, ao final da década de 1950, como uma arte de vanguarda com projeção dentro e fora do país.

Vale ressaltar que, mesmo depois do surgimento de autores que se consagraram durante a primeira metade do século XX, tais como Joracy Camargo, Nelson Rodrigues, Ariano Suassuna, entre outros, o teatro brasileiro se encontrava num impasse. O público de teatro ainda se restringia a uma elite, representando a minoria da população, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, que, a partir da fundação do TBC, tornava-se o grande centro das artes cênicas do país. As reformulações pelas quais passava o resto do mundo na área do teatro refletiam-se no Brasil.

O italiano Ruggero Jacobbi, mais um encenador que se estabeleceu no Brasil por decorrência da guerra, alerta para o fim do sentido ritualístico do teatro, lamentando o fato de que o teatro perdeu “o contato com o verdadeiro povo e se acostumou a reconhecer como única coletividade o grupinho social ou cultural a que pertence”. Para Jacobbi, o teatro de arena nasce do paradoxo entre um teatro feito com o objetivo de atender aos atores que eram

¹⁰⁶ Cf. MOSTAÇO, 1982, p.21.

iniciados da arte de representar, dentro de um espaço que tinha um aspecto particular de intimidade e a necessidade de inovações dramáticas, com o intuito de romper a distância entre palco e platéia. Jacobbi levanta um questionamento importante nesse sentido, pois, a necessidade de dispor a representação num espaço tão pequeno e intimista, acaba por refletir um problema de ordem política. O resgate do teatro de arena nos Estados Unidos revelará a exclusão de atores, diretores e dramaturgos, o que vem corroborar a reflexão de Jacobbi.

A arena, ou *play-box* para os americanos, favorece a possibilidade de se criar outros meios e formas de se fazer teatro. É no espaço da arena que vários deles vão buscar alternativas contrárias ao que se fazia nos palcos naquele período. Essa contraposição acontece em relação à indústria do cinema que crescia cada vez mais e ao *guild theater*, cujo correspondente em São Paulo é o TBC, o qual privilegiava o mesmo processo de *glamour* do teatro no qual se espelhava. Neste sentido, diz Mostaço:

A *play-box* americana surgiu de um conúbio do teatro íntimo expressionista alemão e da má assimilação do método de Stanislavski que foi gerar o estilo *Actor's Studio*, de Lee Strasberg. Um método de interpretação mais ligado às necessidades da indústria cinematográfica (pequeno ângulo da câmera) e do *guild theater* realista-psicológico -, estilo que Williams soube explorar como poucos dramaturgos fizeram – e que parece ter inspirado R. Jacobbi em seu texto aludido quando diz ser este teatro “o anseio sociológico de um mundo reduzido à solidão, preso à Babel do individualismo”¹⁰⁷

O novo tipo de espaço cênico provocou mudanças no modo de conceber e perceber a prática teatral. O que antes se desenvolvia com exagero e grandiloquência nos moldes do palco italiano, agora se dava em gestos pequenos, valorizando os detalhes, aproximando a representação da realidade. A visão única e frontal em que se obrigavam os espectadores no teatro convencional, isto é, público de frente para os atores, era substituído por uma visão circular em 360 graus. Os atores precisavam se preocupar agora com todos os ângulos. Agora, a platéia se via completamente envolvida com a encenação, que se transformava numa representação muito mais psicodramática do que num grande espetáculo. O público podia

¹⁰⁷ Idem, 1982, p.26.

então perceber a totalidade e as partes que compunham a peça. Nos Estados Unidos surge Margo Jones, o maior incentivador para a construção de vários teatros de arena em seu país.

3.2 – GUARNIERI: DO TEATRO À TV

Enquanto o TBC já se consolidava como uma grande companhia respeitada dentro e fora do país, um grupo de atores e encenadores se mostrava preocupado com os rumos do teatro na cidade de São Paulo, desejosos em popularizar o teatro, tornando-o acessível a todos. Para isso, buscava estar em consonância com seu tempo. Queria atender ao apelo das idéias revolucionárias e Marxistas. Seus integrantes iniciais estavam imbuídos dos princípios do Comunismo e sabiam que aquele era o momento de fazer do teatro, o estopim para uma revolução.

Influenciado pela tendência que se espalhava também pela Europa, José Renato experimentou uma peça numa sala do TBC com os alunos que começavam a se formar através da Escola de Arte Dramática. Estes se mostravam insatisfeitos com o tipo de teatro desenvolvido e difundido pelo TBC. Por isso, José Renato resolveu fundar um novo grupo que pudesse atender aos seus verdadeiros anseios e objetivos. Realiza a montagem da peça *Demorado Adeus*, de sua própria autoria, dando início a uma prática que se queria vanguarda e que pudesse apontar para a transformação do teatro paulista. Mas, tudo ainda parecia embrionário e precisava amadurecer. Desejava levar o teatro a públicos diferentes e possibilitar o maior número possível de platéias, ávido por apresentar seus espetáculos em lugares até então inimaginados.

Criam, enfim, o Teatro de Arena de São Paulo e iniciam uma série de apresentações, utilizando endereços diferentes, entre uma fábrica (Fiação Textila), dois clubes (o Círculo Israelita e o Clube XV) em Santos, e até num Colégio (Estadual Presidente Roosevelt), no qual se deu uma palestra sobre teatro em arena com o crítico teatral Décio de Almeida Prado. O Teatro de Arena de São Paulo preocupava-se com novas formas de representar, algo que pudesse romper com a “ditadura” do palco italiano. Isso despertou um aprofundamento, um

mergulho intenso na ciência teatral. Assim, o Teatro de Arena, em especial, encontrará os meios para tornar possível esses novos mecanismos, encontrando soluções até então impensadas, com a criação de espetáculos que pudessem se acomodar num espaço em forma de arena e que rompesse de vez com a distância entre palco e platéia. A rigor, essa inovação cênica iria possibilitar várias montagens com baixo custo, devido ao próprio formato de arena que dispensaria grandes engenharias nos cenários e outros recursos técnicos.

Com a experiência do espaço arena, o teatro passou a valorizar mais o ator, possibilitando a mobilidade das peças, ou seja, pelo fato de dispensar os grandes cenários, as estruturas complexas de montagem, essas peças se adaptavam perfeitamente a outros espaços cênicos em forma de arena. O que precisavam era do essencial, no caso, os atores, os cenários simples e seus figurinos. Os grupos que se desenvolviam nessa perspectiva desvalorizavam o título de grandes companhias, todos os participantes adotando uma política de cooperativa, tendo seus lucros rateados em partes iguais, contrariamente à idéia de receberem salários fixos.

O Arena, interessado em ampliar o grupo, aproveita a primeira turma formada pela EAD. Mais tarde, o TPE (Teatro Paulista do Estudante) une-se ao Arena. Do TPE vieram Gianfrancesco Guarnieri, Vianinha e Flávio Migliaccio. Após um acordo firmado entre o TPE e o Arena fica acertada a realização de cursos, conferências e debates com temas voltados aos problemas do universo teatral, bem como o elenco permanente, ganhando o direito de participar em mais de uma montagem, sendo estas apresentadas em lugares diversos, como, fábricas, escolas, clubes, etc. E por fim, José Renato é escolhido para diretor deste elenco permanente, e ainda para a direção artística do TPE.

Sempre relacionado com os problemas do país, o Arena consolidou-se como uma companhia de teatro às voltas com temas políticos, numa perspectiva ideológica marxista. A postura defendida pelos seus integrantes queria discutir, através de seu repertório, a realidade do país. Além disso, o Teatro de Arena se destacava por valorizar autores nacionais, tais como Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freire, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, entre outros. A partir do encontro entre Guarnieri, Vianinha e José Renato, fortalece-se, então, o Teatro de Arena de São Paulo. Outro acontecimento fundamental para o Arena foi a chegada de Augusto Boal. Depois de passar um período no *Actor's Studio*, escola norte-americana que aplicava toda a metodologia de Stanislavski, Boal é apresentado por Sábato Magaldi a José Renato, que o contrata, dando início à fase mais importante do grupo. Durante os estudos,

ficava mais claro o verdadeiro ideal do grupo, permitindo uma sintonia com a proposta de Boal. Seus componentes perceberam que o teatro, naquele momento, restringia-se a um público pequeno e elitista. Queriam outro caminho e buscavam a sua popularização. Começaram pela classe média, a qual ninguém ainda havia buscado, e que nunca tinha ido ao teatro. Neste momento, Boal monta *Ratos e homens*, de John Steinback, revelando a preocupação de discutir em cena questões sociais, mesmo quando as peças se referiam à sociedade norte-americana. Todos queriam cada vez mais falar da realidade, dos problemas sociais, das grandes questões políticas. Após a montagem de *Ratos e homens*, seguem-se *Juno e o Pavão*, de Sean O'Casey e *Só o faraó tem alma*, do carioca Silveira Sampaio, ambas também com propósitos de levantar problemas político-sociais. Mas o Arena ainda não encontrava seu verdadeiro rumo. Dividiu-se em dois grupos: de um lado, os jovens atores oriundos do TPE (Guarnieri, por exemplo), os quais desejavam aprofundar as idéias do teatro político; do outro, os mais velhos, vindos da fundação do Arena, que faziam resistência à proposta de um teatro político. O Teatro de Arena de São Paulo entrava em crise.

Muitas peças foram montadas, entre clássicos estrangeiros, que se amoldavam aos problemas nacionais, e pequenas peças, com a intenção de atrair público. Mas o grupo percebeu uma espécie de esgotamento em seu repertório. Os problemas financeiros aumentavam. Entenderam que não havia outro jeito de resolver o problema, senão se desfazendo definitivamente e decidiram encerrá-lo com dignidade. Foi daí que surgiu a idéia de montar um texto brasileiro, que discutia um problema referente à coletividade e propondo uma certa reflexão em torno da questão abordada. Além disso, o texto era escrito por um ator do grupo. Finalmente acontece a montagem da peça *Eles não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Esse momento de fundamental importância para o teatro brasileiro foi analisado por vários estudiosos, que não se cansam de ressaltá-lo como o ponto de revolução da dramaturgia nacional. Ei-los:

A companhia de Teatro de Arena de São Paulo por pouco não encerrou definitivamente suas atividades, em 1957, por conta de uma terrível crise financeira. Ironicamente essa crise proporcionou o seu renascimento artístico e pecuniário. Para não fechar as portas de forma melancólica, José Renato, um dos diretores do Arena, resolveu montar a peça de um dos atores do grupo: *Eles Não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que acabou revolucionando os palcos brasileiros¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Cf. MACIEL, Diógenes e ANDRADE, Valéria, 2005, p. 62.

E ainda:

Acompanhando uma tradição de historiadores do teatro moderno, entendemos que processos artísticos costumam responder a processos históricos. Para falar como um deles, formas artísticas são conteúdo históricos sedimentados, quando uma obra explicita a necessidade de superação de alguma convenção vigente, ela está registrando, como um sismógrafo, abalos havidos na sociedade. Essas obras, exatamente por isso, adquirem o estatuto de divisor de águas e foi o que aconteceu com *Eles Não Usam Black-Tie*. [...] Guarnieri não sabia, mas, ao escrever *Eles Não Usam Black-Tie*, topou com a mais grave limitação da forma dramática segundo os interessados nos assuntos muito mais amplos e relevantes da vida moderna, que envolvem situações de massas e não individuais. Esta peça constitui o primeiro capítulo da dramaturgia brasileira dos anos 1960 por mostrar que, pelo menos no *Teatro de Arena de São Paulo*, já havia gente interessada nesses assuntos – os do teatro épico, que faz do drama coisa do passado¹⁰⁹.

A peça discute questões sociais concernentes ao meio urbano, trazendo pela primeira vez aos palcos brasileiros a causa operária. Sábato Magaldi assim observa essa questão:

Eles Não Usam Black-Tie, estreada em 1958, no Teatro de Arena de São Paulo, trouxe para o nosso palco os problemas sociais provocados pela industrialização, com o conhecimento das lutas reivindicatórias por melhores salários. O título, de claro propósito panfletário, pareceria ingênuo e de mau gosto, não fosse também o nome da letra de samba que serve de fundo aos três atos. Embora o ambiente seja a favela carioca, o cenário existe apenas como romantização de possível vida comunitária, já que a cidade simboliza o brasejar do indivíduo só. Nem por isso o tema deixa de ser profundamente urbano, se o considerarmos produto da formação dos grandes centros, e nesse sentido a peça de Gianfrancesco Guarnieri se definia como a mais atual do repertório brasileiro, aquela que penetrava a realidade do tempo com maior agudeza¹¹⁰.

Com o acontecimento de *Eles Não Usam Black-Tie*, o Teatro de Arena de São Paulo inaugura uma nova era na dramaturgia nacional, em que a revalorização dos autores locais seria a sua tônica. No ano seguinte ao grande sucesso da primeira peça de Guarnieri, a companhia de Sandro e Maria Della Costa, dois grandes nomes do teatro naquela época,

¹⁰⁹ Cf. COSTA, 1998, p.183/184.

¹¹⁰ Cf. MAGALDI, 1997, p. 245.

monta outro texto seu, que também fez grande sucesso, chegando a excursionar pela Europa e pondo Guarnieri no centro das atenções do teatro brasileiro. Em 1960, é a vez de *A semente*, a qual solidificaria os princípios ideológicos defendidos pelos integrantes do Arena. Nesta peça, Guarnieri reforça as discussões políticas, revelando o funcionamento interno do Partido Comunista, as articulações de uma greve operária e a repressão do movimento pela polícia. As três peças de Guarnieri, *Eles Não Usam Black-Tie*, *Gimba* e *A Semente*, trazem as preocupações com a realidade brasileira, refletindo sobre ela e buscando meios de transformar esta realidade. Assim, Guarnieri dá ao teatro nacional um outro rumo, outra perspectiva para a dramaturgia do país. Vejamos a posição de Guarnieri diante dos propósitos ideológicos do Arena:

Em seu artigo, “O teatro como expressão da realidade nacional”, Gianfrancesco Guarnieri conclama os artistas nacionais de teatro para a construção da verdadeira dramaturgia brasileira. Tal empreitada requer a superação de diversos empecilhos, que envolvem a produção e a encenação dos espetáculos nas companhias teatrais e a arrecadação de verbas para a montagem de tais peças. No entanto, o maior problema notificado por Guarnieri envolve uma tomada de posição dos autores em relação à realidade do país, a partir da “análise-dialético-marxista dos fenômenos, partindo do materialismo filosófico”. Essa tomada de posição implica na definição do artista como homem ativo, inserido no complexo social historicamente delimitado e disposto a participar da luta do povo em prol de sua libertação. Para tal, o artista deve vivenciar os problemas do cotidiano desse povo, angariando suas concepções de mundo, para representá-los com “sinceridade e justeza”. No campo do método artístico, ele deixa clara a sua indisposição à “literatura de gabinete”, tornando clara a sua opção pela “cultura popular”, que, nesse contexto, consiste em “elementos indispensáveis para uma apreciação acertada de tudo o que diz sobre a vida, o homem, a sociedade”¹¹¹. Demonstra-se por fim, que a popularização do teatro entre as classes oprimidas depende de uma ação imperiosa do Estado, que precisaria estabelecer políticas direcionadas à conscientização da população e a facilitar o seu acesso às salas de espetáculos. Diversas outras reivindicações do povo estão na ordem do dia para serem resolvidas, e o teatro nacional – a partir da perspectiva política de seus autores – pode servir de palco para que essas e outras lutas sejam conduzidas¹¹¹.

Como reflexo das montagens dos textos de Guarnieri, inicia-se o *Seminário de Dramaturgia*, que incentivará a produção de novos textos e autores. Um pouco depois, o *Laboratório de Interpretação* torna-se um espaço aberto a quem quiser aprofundar as técnicas

¹¹¹Cf. MACIEL, Diógenes e ANDRADE, Valéria, 2005, p.71/72.

de representação advindas do método de Stanislavski, tendo Augusto Boal como principal responsável por esta tarefa.

Como se pode ver, a dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri desempenhou papel crucial na história da literatura teatral do país. A realização das montagens das peças *Eles Não Usam Black-Tie*, *Gimba*, *Arena Conta Zumbi*, *A Semente* e tantas outras, deram ao teatro brasileiro uma nova dimensão. Finalmente tinha-se verdadeiramente um teatro que voltava-se para as questões de cunho social e político do país. Nada se devia a qualquer dramaturgia estrangeira. Com isso, o teatro ganhou uma força extraordinária, ocasionando o aparecimento de novos grupos, espalhados por todo o país, grupos estes com a preocupação de realizar um teatro de olhos voltados à sua própria realidade, sem deixar de unir-se ao resto do mundo. Na interpretação de Sábato Magaldi, o Teatro de Arena de São Paulo torna-se o baluarte do movimento nacionalista com a montagem de *Eles Não Usam Black-Tie*, de Guarnieri. Para o crítico, o Arena é o responsável por um teatro nacional. Veja-se o que diz a historiadora Rosângela Patriota sobre este momento histórico:

Ao longo dessas duas décadas, foram encenados textos de autores brasileiros e estrangeiros, por um elenco que não se manteve imutável, pelo contrário, a identidade construída em torno do Arena elidiu o fato de que sobre o seu tablado passaram atores, diretores, dramaturgos, técnicos, músicos que, posteriormente trilharam caminhos particulares¹¹².

Entre outras montagens do Arena que ganharão destaque e que seguirão os preceitos desenvolvidos por Guarnieri, Vianninha, Flávio Migliaccio, José Renato e Augusto Boal, estão *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), *Gente Como a Gente*, de Roberto Freire, *Farsa da Esposa perfeita*, de Edy Lima, entre outras que não obtiveram tanto êxito.

Tanto Guarnieri quanto outros nomes do teatro nacional de vanguarda foram vítimas, ao longo dos anos 1960 e início dos anos 1970, da censura, instituída pelo regime militar. Em 1970, mais precisamente no dia 26 de janeiro, o presidente em exercício na época, Emílio Garrastazu Médici, baixa o decreto-lei número 1.077, proibindo qualquer manifestação que fira, segundo a visão do poder vigente, a moral e os bons costumes. Diz uma parte do decreto-lei:

¹¹²Cf. PATRIOTA, Rosângela. In: Vários Autores. Franca: Unesp, 1999, p.99/100

Art. 1. Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação [...]

Art. 7. A proibição contida no artigo 1. deste Decreto Lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão.¹¹³

Como se pode perceber através do trecho acima citado, a trajetória feita pelo Arena e o desenvolvimento da obra de Guarnieri enfrentaram momentos difíceis que reforçaram ainda mais os propósitos ideológicos dos membros do *Arena*, e em particular, de Guarnieri, o qual, entre o teatro e a televisão, buscou sempre atingir o maior número possível de espectadores, pois acreditava no poder de alcance proporcionado pelo teatro, e principalmente pela TV. No período em que podia criar livremente, ou mesmo quando estava sob o olhar da censura, Guarnieri seguia fiel a sua linha estética, iniciada com *Eles Não Usam Black-Tie*. E como não podia ser diferente, além de algumas peças, alguns de seus trabalhos para televisão sofreram censura, como revela numa entrevista concedida a Fernando Peixoto:

[...]

FP- E “O Pivete”.

GG- Não foi pro ar. Foi produzido inteirinho. Mas não foi mostrado nunca. Censura externa, mesmo. Passamos pela interna, mas não pela outra: a gente propôs tudo, debate sobre delinqüente, menor abandonado, etc. Não deu. Eu dirigi, estava tudo gravadinho, de ponta a ponta. Deve ter sido desgravado, sumiu quando a Tupi sumiu, sei lá. De como um menino pode se transformar num trombadinha. Na época foi proibido. Hoje, se visse hoje, não tinha nada de mais, era um espetáculo infantil...

FP- E “Gino”

GG- Bem mais posterior, já na Globo, já 75, acho. Fui para a Globo contratado para escrever, para coordenar os “casos especiais”. Mas o “Gino” nasceu quando eu estava escrevendo outra, “Solidão”[...] Solidão não tinha nada a ver com o Natal e pediram para escrever um caso especial sobre Natal [...]

FP- E vieram os problemas com a censura.

GG- E com a polícia. Queriam saber quem era o Gino, como eu sabia que o Gino tinha sido morto. Foi um negócio meio louco, típico daquela época [...] É que tinha um cara chamado Gino que dava serviço à polícia, aí perderam o contato com ele, acharam que eu devia saber quem era ele, que eu estava dando recados pelo vídeo. [...] ¹¹⁴

¹¹³ O trecho do decreto-lei. In: BAIANA, Ana Maria. São Paulo: Ediouro, 2006 p.74.

¹¹⁴ Cf. GUARNIERI, 1988, p.12.

O Teatro de Arena de São Paulo permaneceu durante dez anos ininterruptos com montagens de vários autores nacionais, desenvolvendo seu estilo próprio, consolidando um dos momentos mais marcantes da história do teatro. Seus integrantes vivenciaram as grandes transformações do país, desde a inauguração da nova capital do Brasil, passando pelo desenvolvimento industrial de São Paulo, defrontando-se com o Golpe Militar e culminando no difícil ano de 1968, em que se instituía a censura no país. Faz-se necessário, contudo, considerar como também o Arena tinha suas próprias limitações. Por exemplo, com o intuito de preservar a moral e os bons costumes impostos pelos padrões da época, o Arena usou da censura contra a presença de homossexuais em seu elenco. A atitude homofóbica de seus integrantes, como José Renato, Boal, Guarnieri, Vianninha, Migliaccio, entre outros, revela o lamentável desacordo com o que mais se desejava durante a década de 1960, que era a liberdade e o respeito à diversidade. Por mais que se tente argumentar sobre a imaturidade de seus integrantes naquele momento, surpreende atitude como esta, exposta em uma entrevista com Khoury, na qual Guarnieri assim comenta:

Simon Khoury- Sabendo que os atores são pessoas muito especiais, alguns são inseguros, outros ambiciosos, alguns agressivos, uns homossexuais, muitos neuróticos, quando você passou a ter mais contato com mais gente teve algum preconceito, custou a aceitar o jogo, procurou ficar meio na expectativa, ou...

Guarnieri- É... isso talvez um pouco mais tarde... mas não era bem preconceito, não... era talvez uma posição... achávamos que o tipo de trabalho que queríamos desenvolver não tinha nada a ver com o... homossexual, não...mas com o adamado... nós não tínhamos nada com a vida particular dos colegas, mas no trabalho chegamos a cortar certas pessoas, certos atores... quer dizer, o comportamento em cena tinha que ser de homem, a expressão corporal, o modo de falar tinha que ser nítido... chegamos a banir o que a gente considerava, vamos dizer... homossexual...¹¹⁵

A despeito de certos percalços ao longo desta trajetória, Gianfrancesco Guarnieri procurou sempre acompanhar, em seus textos, as mudanças e anseios do povo frente aos

¹¹⁵ Cf. KHOURY, Simon. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984, p.27/28.

problemas surgidos. A tônica política, o envolvimento com os princípios do Partido Comunista e a necessidade de falar dos trabalhadores, operários e das pessoas simples, aproximam esses discursos dos propósitos do Teatro Épico, de Bertold Brecht. Guarnieri lançou um novo olhar a esta realidade, uma realidade que se encontrava escondida na sua época, quando o teatro voltava-se para uma elite muito mais preocupada com seu bel prazer. O novo público que Guarnieri procurava atingir teria que se posicionar, tomar uma atitude diante dos fatos por ele apresentados, com a intenção de transformar essa mesma realidade.

Justamente movido por esse desejo de aproximação e transformação da sociedade é que Guarnieri estendeu o seu fazer artístico a outros veículos de comunicação. Ainda nos anos de 1950, foi chamado para fazer televisão. Foi certamente seu desejo de expandir o público de sua arte dramática que o impeliu a esse universo televisivo. Trabalhou como ator em diversas novelas e foi autor de especiais e seriados para as tevês Excelsior, Tupi e Rede Globo. Sua produção televisiva inclui adaptações e textos inéditos. No seu repertório estão as montagens de *O cimento*, *O sim e o não*, *O filho do cão*, *As pessoas da sala de jantar*, *O pivete*, *Gino*, *Solidão*, episódios da série *Carga pesada* e a novela para a tevê *Excelsior*, *Sublime amor e Édipo*, uma adaptação da tragédia de Sófocles e objeto central desta análise, a qual nunca foi ao ar.

Com a chegada de Guarnieri na TV brasileira, os temas por ele propostos seguiam a sua linha política, de denúncia contra as desigualdades sociais, além de retratar em seus especiais e seriados as diversas faces do homem brasileiro. Seu interesse por temas relacionados às questões políticas e sociais tem despertado em diversos pesquisadores do campo científico e acadêmico o desejo de conhecer mais a fundo seus textos, tanto os dedicados ao teatro, bem como aqueles direcionados à TV, percebendo assim, a importância de suas obras no cenário da produção cultural brasileira. De acordo com críticos e comentadores que se debruçam sobre sua obra, Gianfrancesco Guarnieri revela um período singular na história da dramaturgia e teledramaturgia brasileiras. Como já se mencionou o enfoque dado pelo autor aos problemas sociais e políticos, sua obra também se destaca por uma tipologia diversificada de personagens oriundas das classes menos favorecidas, desvelando as injustiças e as desigualdades sociais, geradoras de lutas e reivindicações contra o sistema opressor capitalista. Alguns localizam-se nos centros urbanos, outros advêm das classes de trabalhadores que lutam por melhores salários e condições de vida digna. O autor ainda revela o cotidiano de homens da construção civil; as diversas situações vividas por caminhoneiros

pelas estradas brasileiras; a convivência entre pessoas da classe média; conflitos entre famílias de morros e favelas; vidas de bandidos; a vida miserável do semi-árido brasileiro, em contraste com a riqueza do dono de terra; e até mesmo são representados em suas tramas os bastidores do Partido Comunista no Brasil, do qual Guarnieri fez parte.

Como se pode perceber, Guarnieri trouxe para sua dramaturgia e teledramaturgia diversos problemas de ordem econômica, social e política, inaugurando no teatro e na televisão do país a inserção das pessoas simples no palco e na mídia.

No início de seus primeiros escritos para a televisão, os episódios eram feitos ao vivo, pois esse veículo dava os seus primeiros passos no Brasil e no mundo. Após a chegada dos novos avanços tecnológicos e do surgimento do *vídeo tape*, Guarnieri diminui as atividades como diretor de TV, dedicando-se principalmente a ser ator, tendo realizado vários personagens de grande repercussão, como o Tonho da Lua, na novela *Mulheres de Areia*, da *Rede Globo* e seu personagem na novela *O italianinho*, da Rede Tupi. Ainda atuou no cinema, levando seu texto de maior sucesso no teatro para as telas, *Eles Não usam Black-Tie*, ao lado da atriz Fernanda Montenegro. Com a realização deste filme, seu texto mais importante torna-se conhecido dentro e fora do país.

Guarnieri foi um dos artistas do Teatro de Arena que continuaram a percorrer caminhos particulares. Por um desses atalhos, chegou a *Édipo-Rei*, adaptando para a TV a mais celebrada das tragédias gregas e ajustando a trama sofocliana a propósitos políticos e sociais implicados em suas próprias concepções acerca das funções da arte. O *Édipo* de Guarnieri será o tema da seção seguinte.

CAPÍTULO 4 - ÉDIPO NA TV E AS POSSIBILIDADES DE UM TEATRO IMPOSSÍVEL

4.1 - ÉDIPO, O REI DE ROUPAGEM MODERNA

A adaptação da tragédia *Édipo-Rei*, de Sófocles, empreendida por Gianfrancesco Guarnieri, deu-se durante os anos de 1970 e foi oferecida pelo autor à TV Globo, a qual não demonstrou, segundo o mesmo, interesse em veicular o unitário, por razões não justificadas.¹¹⁶ O formato proposto de *Édipo* (como passou a ser intitulado na sua versão) deveria ocorrer como “Caso especial”, assim como outros unitários do mesmo gênero, a exemplo de “Solidão”, dirigido por Paulo José, e “Gino”, um especial de natal, encomendados pela mesma emissora, ambos escritos por Guarnieri. A versão de *Édipo*, em trajes modernos, apesar de também contar a história do herói grego que, após cometer o assassinato do pai, casa-se com a própria mãe, retrata, contudo, o universo do semi-árido, localizado no nordeste brasileiro. Ao transportar a tragédia para tal região, o unitário acaba por revelar os problemas sociais, políticos e culturais nela implicados. Convertida para moldar-se ao formato televisivo, a peça é reescrita, ganhando a dimensão cinematográfica, já que, como indicado no texto, os diálogos são constantemente acompanhados de minuciosas descrições da ação, recurso utilizado em roteiros fílmicos, que, por sua vez, em alguns momentos, assumem o desenvolvimento da narrativa. Essas indicações e descrições buscam organizar os tipos de planos em tomadas distintas em direção ao produto fílmico.

No período em que Guarnieri propôs o Caso especial *Édipo*, o teatro brasileiro procurava acertar o passo com os novos rumos impostos às atividades artístico-culturais do país pela ditadura militar. Mesmo com o fim dos “anos de chumbo”, os governos militares restringiam, através da censura, os tipos de espetáculos teatrais ou televisivos que poderiam ou não ser apresentados. Entretanto, os anos de 1970 representaram o momento de

¹¹⁶ Em entrevista concedida a Fernando Peixoto, Guarnieri, quando perguntado sobre a sua versão de *Édipo*, responde:

Guarnieri - Você sabe tanto quanto eu. A gente escreveu junto para a Globo.

Peixoto – Não lembro uma coisa, era uma encomenda que tinham feito a você?

Guarnieri – Não. Pensei em adaptar a história de *Édipo*. Nós escrevemos juntos. Não foi feita nunca. Eu achei que era interessante, acho que a Globo não achou (risos).

Cf. GUARNIERI, 1988, p. 12.

reaproximação do público aos teatros, distanciados durante os anos 1960. A televisão, por sua vez, que antes produzia o teleteatro, avançava em tecnologia e começava a oferecer novos tipos de programas, dentre eles as telenovelas, muitas inspiradas em obras literárias, e os “Casos especiais”, destinados a contar uma história num único episódio. Neste período, a TV já se constituía no mais popular entretenimento do povo brasileiro, ao mesmo tempo em que a aquisição do aparelho eletrônico rapidamente ocupava lugar de destaque nos lares de todo o país.

Dentre os tantos problemas de ordem social, política e econômica que se acumulavam no Brasil daquele período, encontrava-se o descaso por parte dos poderes públicos com a região nordestina, castigada pela seca. Além disso, o poder político concentrava-se nas mãos de oligarquias que nele se revezavam, representado em *Édipo* pela figura do fazendeiro. A falta de infra-estrutura e mecanismos que pudessem dirimir os problemas em torno do semi-árido ocasionava o êxodo rural. Aqueles que insistiam em continuar terminavam por sucumbir à miséria e à morte.

Apoiados numa fé cristã, a população de flagelados depositava as esperanças em dias melhores, reificando beatos como mensageiros de Deus. As razões de tal conformismo e resignação, ao que parece, resultam do “assistencialismo”, política característica das regiões pobres do país, particularmente demonstrada em *Édipo*, entre os ricos fazendeiros latifundiários nordestinos e os subjugados, analfabetos e explorados sertanejos.

Portanto, os dados relativos às questões sociais, político-econômicas e culturais, características da região nordeste brasileira, parecem apresentar-se refletidos em nosso *Édipo*. De posse dos dados expostos acima, procuremos entender de que maneira Guarnieri nos leva a crer que sua versão edipiana constitui-se numa crítica embasada na concretude dos fatos particulares da política existente, especificamente a da região nordestina brasileira.

Embora o drama sofocliano seja fortemente reconhecível na escritura de *Édipo*, já na introdução do texto, Guarnieri nos dá indícios que confirmam tratar-se da relação entre fazendeiro e empregados típicos do semi-árido. Mesmo que tal afirmativa esteja explicitada apenas em alguns momentos do texto, a descrição do ambiente e dos elementos cenográficos indicados, além da presença de figuras emblemáticas da cultura nordestina, tais como, violeiros, cantadores e repentistas, peregrinos e romeiros, dentre outros, atestam a veracidade das suposições aqui suscitadas. Entre as personagens principais, por exemplo, está Creonte, que, aqui, chama-se Créo, ressaltando a particularidade lingüística do homem nordestino do campo e analfabeto. A linguagem dispensada por Guarnieri aos seus personagens, valorizando

o uso corrente e coloquial das palavras, uma das características inerentes à dramaturgia moderna, remete-nos a fala do nordestino interiorano.

Além disso, outros indícios comprovam a hipótese de a versão guarnieriana se passar no sertão nordestino. Percebe-se em vários termos por ele utilizados através de suas personagens a narração em forma de cordel, presentes, por exemplo, nas canções dos cantadores, nas quais surgem termos como “seca” e “sol”, dando-nos, portanto, indicações da localização onde se desenvolve o drama. Se neste ambiente, já castigado pela seca, decorrente de um sol causticante, acrescenta-se uma impiedosa e injustificável “peste”, a mais plausível realidade geográfica brasileira capaz de contemplar os aspectos suscitados por Sófocles em *Édipo-Rei* é a escolhida por Guarnieri e por ele acomodada: o semi-árido nordestino. Isto poderia representar pouco, caso a versão de Guarnieri não se relacionasse com assuntos de cunho político, social e cultural, temas por ele tratados e que o distingue como dramaturgo e teledramaturgo de uma geração de autores atenta aos problemas do país, ao qual vem unir-se nomes como: Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, Augusto Boal, Dias Gomes, Bráulio Pedroso, entre outros.

Nesta perspectiva peculiar a Guarnieri, sua versão para o *Édipo-Rei* permite um entendimento mais amplo da obra que serviu-lhe de modelo. Da mesma forma que Sófocles procurou revestir o mito de Édipo com o discurso de seu tempo, assim o fez Guarnieri. Com o pretexto de trazer à tona as feridas latentes da realidade do semi-árido do nordeste brasileiro, o autor busca aproximá-lo da antiga Tebas. De um lado está a região grega, aquela condenada por uma peste, e vista como amaldiçoada em decorrência da antiga profecia contra os *Labdácidas*; no outro extremo, o semi-árido nordestino, o qual é posto criticamente por Guarnieri sob a mesma conotação de terra amaldiçoada. Entretanto, se, em Sófocles, essa maldição está condicionada aos desígnios divinos, em Guarnieri a maldição é decorrente dos desmandos do poder humano. Em outras palavras, as contendas que encharcaram de sangue e vergonha o solo tebano não são necessariamente as mesmas ocorridas no sertão nordestino. Engendrada no seio da obra guarnieriana, a peste, a seca e tudo que delas decorre advém das relações injustas, sedimentadas pela manutenção do poder opressor, próprias do sistema capitalista mordaz. No que tange aos assuntos divinos, estes parecem representar o estado de conformidade e resignação, último suporte de salvação daquele povo, vítima incontestada e alienada no processo de exploração.

Na obra grega, o destino já traçado de Édipo chega ao fim com o reconhecimento dos seus erros. O que parecia impossível de acontecer (Édipo matar o pai e casar-se com a mãe),

realiza-se de forma convincente, na medida em que Édipo nada sabia sobre o seu passado. Desta feita, a ação torna-se convincente e, por isso, perfeitamente verossímil, uma vez que a tragédia sofocliana conta uma história de algo que poderia, de fato, acontecer. Em Guarnieri, não é a profecia, aqui revelada em sonho (para Laio) e através de uma cigana (para Édipo), a preocupação central de Guarnieri. O cuidado com a verossimilhança permanece em sua versão. No entanto, já no início, estabelecem-se duas tramas paralelas, sendo o drama edipiano relatado pela narração epicizante de um cantador durante uma festa numa fazenda. Neste sentido, a tragédia grega em questão acaba por assumir novos contornos, a partir da contextualização fornecida por Guarnieri. A primeira trama ocorre durante uma festa num galpão de uma fazenda, na qual estão reunidos os empregados e os donos do lugar. Através de um cantador, a tragédia de Édipo é narrada. A lenda assume um caráter especial e dá suporte à trama inicial, justificando-se naquele contexto. Assim, da mesma forma em que *Édipo* refere-se a um rei (representante do poder), em Sófocles, na obra de Guarnieri a duplicidade de papéis assumida pelo mesmo ator acomoda-se perfeitamente na figura de um fazendeiro (personificação do poder para o teledramaturgo). Portanto, levando em consideração as devidas acomodações de um gênero a outro (da tragédia ao drama), o Édipo guarnieriano também é passível daquilo que poderia acontecer na vida real, sendo, conseqüentemente, verossímil.

No que diz respeito ao contexto sagrado, Guarnieri procura apontar problemas pertinentes ao sincretismo religioso, um dos elementos responsáveis pela formação da cultura nordestina. Em relação a este aspecto da obra guarnieriana, temos a personagem de Tirésias, a qual aproxima-se de outras personagens pertencentes à história e à literatura brasileiras, tais como, *Antônio conselheiro*, figura emblemática da *Guerra de Canudos* e eternizado na obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e o *Beato Salu*, sobre o qual é conferida a autoridade sagrada, pertencente ao universo imaginário da novela *Roque Santeiro*, do escritor Dias Gomes. Enquanto segura seu estandarte santo e exhibe seu santo semblante, Tirésias arrasta consigo as premissas do fanatismo religioso, demonstrado no desespero do povo do lugar, reafirmando, contudo, a concepção euclidiana de um sertão nordestino arraigado na fé.

O resgate do mito de Édipo empreendido por Guarnieri de fato põe o dedo na ferida, provoca a reflexão sobre uma realidade desconhecida, até então, pela quase totalidade do país. Num tom seco e direto, assim como o solo que o inspira, o autor constrói seu drama. Supõe-se, portanto, que o desinteresse por parte da TV Globo em não querer veicular tal programa esteja diretamente ligado aos temas contidos na própria obra, como o incesto, o parricídio,

além das questões políticas e sociais contidas na versão guarnieriana. Para tanto, é preciso entender os pressupostos ideológicos dos que detinham o poder e, sobretudo, daqueles que controlavam as emissoras vigentes naquele contexto político.

É importante ressaltar que este assunto não se esgota nesta análise, abrindo, então, a perspectiva de uma continuidade da questão referida em momento oportuno. Por ora, salientemos que os programas exibidos pelas TVs, especialmente durante os anos de 1960 e 1970, eram concebidos num formato, em sua maioria, destituído de criticidade, o que, aliás, tem sido, até os tempos atuais, prática comum em tal veículo de comunicação, haja vista a guerra acirrada entre as emissoras em garantir a audiência, recorrendo muitas vezes à vulgarização e à linguagem esdrúxula.

Voltando aos anos 1970, podemos afirmar que a TV Globo, pouco a pouco, ganhava a guerra de audiência, tendo como principal adversária a TV Tupi. Mas nem tudo parecia perdido, se considerarmos autores como Vianninha (Versão de *Medéia* para a TV), Janete Clair (*Irmãos Coragem*, novela que provocou polêmica por incluir temas políticos), Dias Gomes (*Roque Santeiro*, novela censurada em sua primeira versão por discutir temas religiosos e políticos) e, evidentemente, Guarnieri. Estes autores, entre tantos outros, trataram de temas que permitiam reflexões sobre diversos assuntos de cunho político-social e ideológico. Guarnieri pretendia continuar, através da televisão, o processo de politização e conscientização do telespectador sobre os problemas pertencentes ao país. Certamente, tal intento acontecia de maneira disfarçada, indireta e recheada de metáforas, apesar de recorrer, em alguns momentos, a uma linguagem mais direta, mais incisiva, como evidenciada no teledrama *Édipo*.

Desta maneira, Guarnieri ressalta a fé do povo humilde, característica inerente à cultura e à religiosidade brasileiras, deixando transparecer nesta crença fervorosa a Tirésias a resignação deste povo. Alheios aos problemas que, de fato, interferem em suas vidas, estas pessoas que compõem o povo no drama procuram, por fim, um milagre, uma interferência direta do divino. Esta função sagrada ganha *status* com o emblemático personagem Tirésias, sobre o qual discorreremos adiante com mais vagar.

Cabe aqui chamar atenção para o fato de que, durante uma importante cena do drama, na qual se dá o encontro entre o profeta Tirésias e Édipo, estabelece-se a relação de forças entre os poderes distintos: de um lado, o autoritarismo, aqui personificado na figura do opressor e detentor do poder terreno a subjugar um grupo social desvalido e analfabeto (Édipo-fazendeiro *versus* empregados-flagelados). No lado oposto, a personificação crística

num beato, supostamente instituída por vontade popular, mantenedora da secularizada dominação, através do discurso da fé, imposta desde a colonização do país pelos jesuítas como subjugo aos nativos. Daí decorre o processo de resignação e alienação do povo apresentado em *Édipo*, demonstração do regime de pacificação sobre aquela comunidade.

O texto dos cantadores é estruturado no formato de cordel, permitindo uma aproximação maior por parte da audiência para a história que será narrada. O uso da literatura de cordel também nos oferece outro elemento importante de aproximação entre a obra teatral clássica e sua versão moderna. Da mesma forma que a tragédia grega foi escrita em versos, Guarnieri assim o faz com seu teledrama, utilizando o cordel através da narração do cantador, permitindo a aproximação do passado com o presente. O mesmo encontro de tempos diferentes também se encontra na estrutura fílmica do drama, quando ocorre a festa no galpão, transcorrida no presente e a história narrada pelo cantador, ocorrida no passado, sobre as quais comentaremos em breve. Por ora, levantemos outro aspecto importante na utilização do cordel por parte dos cantadores, que é a clara referência à cultura nordestina, evidência que confirma ainda mais o ambiente onde é transcorrida a trama de *Édipo*.

Os demais personagens que compõem o teledrama passam a exercer importantes funções no desencadear da trama, tais como, Jocasta, esposa de *Édipo* e irmã de Créó, única protagonista feminina do drama. Representante legítima da submissão feminina naquele ambiente, Jocasta sempre se mostra alheia aos problemas da terra, confiando-os ao marido e ao irmão. Em algumas passagens do texto, torna-se patente sua reservada participação nos assuntos da fazenda, como convinha às mulheres em determinados períodos da história do país. Durante seus diálogos com *Édipo*, Jocasta mostra-se a boa esposa, conselheira, recursos utilizados pelo autor a fim de reforçar o sentimento maternal da mesma, uma vez que ambos ainda não sabem que são mãe e filho. Mas, a tensão psicológica se estabelece em Jocasta ao sentir que os fatos começam a provocar coincidências com os acontecimentos do passado, provocando a necessária atmosfera dramática que gerará os conflitos posteriores, como por exemplo, a suspeita, por parte de *Édipo*, de que teria sido ele o algoz de Laio e seus empregados na “Encruzilhada da Serra”, local onde se dá a chacina.

À procura de resolver os danos causados pela peste, Créó exerce importante função para o enredo. Acusado, posteriormente, de conspiração contra *Édipo*, Créó serve de intermédio entre o povo e o fazendeiro, possibilitando o encontro entre seu cunhado e Tirésias, cena-chave para a instalação da crise no conflito e propulsora de toda a dinâmica da trama, a qual desencadeará a *catástrofe*. No fim da trama, Créó volta para consolidar as

pretensões político-ideológicas de Guarnieri para com a obra, a partir do momento em que o personagem, colocando em torno do próprio pescoço o crucifixo usado por Édipo para furar seus olhos, assume uma representação simbólica de transferência de poder entre ambos.

O mensageiro, personagem imprescindível para a realização da *anagnorisis* (reconhecimento) de Édipo em relação a sua *hamartia* (erro trágico), elementos fundamentais para a consolidação da *peripetéia* (mudança de situação), é inserido na trama em momento decisivo para o seu desfecho. Na seqüência, complementando o momento principal do conflito, entre em cena o pastor, que revela a verdadeira identidade de Édipo, conduzindo, assim, o protagonista à *catástrofe* (acontecimento trágico).

Por fim, o coro, em Guarnieri, assume diversas formas durante todo o teledrama, ora desempenhando a função de trabalhadores da fazenda, ora apresentando-se como moradores da região, ou grupo de fiéis em procissão. Apenas, por um único momento, o teledramaturgo busca aproximar a fala do coro à estrutura concebida por Sófocles, privilegiando uma certa erudição lingüística, em contraste com o coloquialismo dominante no desenvolvimento das falas. Tal recurso caracteriza-se como a presença do gênero lírico na obra, contrastando com a forma de expressão do cantador, que, embora também lírica, carace de erudição demonstrada no mencionado excerto da fala do coro.

Todos os elementos e personagens aqui elencados conferem à tragédia *Édipo-Rei*, de Sófocles, uma roupagem moderna, a partir da versão teledramática realizada por Guarnieri. Os procedimentos articulados pelo teledramaturgo garantem a pertinência da passagem de uma realidade a outra, uma vez que, as perspectivas por ele suscitadas, acomodam-se de forma plausível no teledrama. Aquilo que na Grécia do século V a.C se referia aos atos de um rei ilegítimo dá lugar aos desmandos do poder hegemônico, representado pela figura do fazendeiro, um dos protótipos referentes ao tipo dominante de autoridade política na região nordestina que ambienta a peça e concede ao drama sua dimensão de crítica social e política.

4.2 - ÉDIPO E A TV – DOS FRAGMENTOS AO TODO

Como dissemos anteriormente, quando Gianfrancesco Guarnieri adaptou *Édipo-Rei*, de Sófocles, para a televisão, a obra clássica teve, inevitavelmente, que moldar-se à linguagem fílmica e converter-se às especificidades da linguagem televisiva. Este fato é percebido de

imediatamente quando nos confrontamos com as indicações fornecidas por Guarnieri em seu roteiro. Nele aparecem sugestões de planos e ângulos os quais deverão ser seguidos, a fim de se concretizarem em material fílmico. É preciso que levemos em conta que os recursos fílmicos idealizados por Guarnieri estão fatalmente relacionados às técnicas cinematográficas inerentes àquela época. Por isso, condicionamos a análise fílmica de sua obra respeitando esta realidade.

Édipo, de Guarnieri, inicia-se, em forma de prólogo, durante uma festa promovida pelo dono da fazenda. Todos os empregados, reunidos num galpão, refestelam-se de bebidas e comidas, juntamente com a família do fazendeiro. A festa é animada com a presença de dois cantadores. Após uma pausa, um dos cantadores, atendendo ao pedido do fazendeiro para que continue a cantoria, resolve narrar a história trágica de Édipo. Neste momento, tem início, de fato, o drama guarnieriano. Os mesmos atores que representam os donos da fazenda passam a representar Édipo, Jocasta, seus filhos e Créó. Os empregados, que no início são figurantes, assumem o papel do coro e demais personagens que compõem o drama. Lembramos que a trama de Édipo, embora surgindo inicialmente da narração do cantador, logo que esta começa a entoar a história, a mesma se presentifica em imagens diante dos olhos do espectador, que não vê, então, a transmutação do fazendeiro em Édipo, de sua esposa em Jocasta, do povo em coro, etc.

A primeira cena passa-se numa humilde palhoça de lavradores, na qual uma família busca inutilmente livrar as crianças de uma peste que assola o lugar. Algumas famílias decidem abandonar a região, enquanto um grupo de trabalhadores, em meio a rezas e cantos religiosos, segue procissão em direção ao casebre do beato Tirésias. Lá se encontram um velho e Créó, irmão de Jocasta e cunhado de Édipo. Tirésias lhes revela que o motivo de todo o mal está no crime impune contra o antigo dono daquelas terras, Laio, o homem com quem Jocasta fora casada. Acompanhado de empregados da fazenda, Créó procura Édipo para comunicar-lhe sobre a profecia de Tirésias. Édipo resolve prontamente descobrir o assassino de Laio. O tempo passa e nenhuma pista é encontrada sobre o crime. Então, convencido pelo cunhado, pede para que traga Tirésias à sua presença. Reafirmando a causa da peste, o profeta, mesmo cego, percebe que se encontra diante do algoz de Laio. Édipo persuade-o a falar o que sabe. Quando Tirésias aponta o fazendeiro como responsável pelos males do lugar, este se volta contra o cunhado, acusando-o de traição. Revoltado, procura a esposa e, começa a remontar o passado, no qual cometera um crime. Jocasta confirma quantos foram mortos com Laio, tendo escapado um empregado. Édipo, percebendo a coincidência dos fatos, ordena

para que tragam o empregado, sobrevivente da chacina. Neste intervalo, chega à fazenda um outro empregado do suposto pai de Édipo, avisando-o de seu falecimento. Vem anunciar que, como herdeiro das terras, precisa voltar para assumir o lugar de seu pai. Mas, sentindo-se impedido de retornar à sua casa, devido à profecia de uma cigana, a qual lhe revelara que mataria o pai e se casaria com a mãe, Édipo decide não retornar. O empregado revela a Édipo que aqueles que o criaram não são seus pais verdadeiros, tendo ele dado a criança ao casal, que, por sua vez, recebera-o das mãos de um empregado de Laio. O sobrevivente da chacina chega finalmente e confessa ter dado a criança àquele homem, empregado de seus falsos pais. Além disso, confirma ter recebido ordens de Jocasta para matar a criança por conta de uma profecia revelada em sonho a Laio, a qual dizia que seu filho o mataria e casaria com a mãe. Jocasta, num acesso de desespero, se mata. Enlouquecido com a revelação da verdade, Édipo fura os próprios olhos.

Antes de introduzir o drama propriamente dito vivido pela personagem de Édipo, Guarnieri nos apresenta um prólogo, o qual ocorre num galpão durante a realização de uma festa. Neste galpão estão guardados pás, ancinhos, selas velhas, rodas de carroça, fardos, sacas de mantimentos, rolos de corda etc. O ambiente é enfeitado por bandeirinhas de papel coloridas. Os cantadores se apresentam e, junto a eles, um alguidar serve para recolher as moedas doadas pelos ouvintes. Os empregados se aglomeram entre os bancos de madeira e estão presentes o fazendeiro, sua esposa e seus filhos. Notem-se aí diversos elementos que bem poderiam nos remeter a qualquer fazenda de qualquer país, porém, não é o que ocorre. A própria textura e materialidade dos objetos descritos pelo autor remetem-nos a uma visão, digamos, “folclorizada”, por parte deste, e exatamente por isto, pistas substanciais de um *Édipo* localizado no nordeste do país, aquele nordeste descrito por Euclides da Cunha em sua obra *Os Sertões*, na qual se estabelece uma linha divisória entre um litoral pertencente ao imaginário urbano, civilizado, capaz de estabelecer sintonia com os avanços da modernidade, e o sertão, isolado pelo fanatismo religioso e pelo atraso econômico e educacional.

Este ambiente é descrito em detalhes, sugerindo adereços diversos, cenografia e luz, com o intuito de determiná-lo como um lugar típico de fazenda. Há indicações para a disposição no espaço de figurantes, os quais representam, como dissemos anteriormente, os empregados da fazenda, determinando onde devem ficar, bem como o lugar reservado aos donos da fazenda, lembrando que, posteriormente, passarão a ser os protagonistas do drama de Édipo. Na primeira indicação do roteiro estão determinadas as tomadas da cena, a qual deve ocorrer no interior do galpão, tratando-se, portanto, de cena em estúdio; há também a determinação de

tempo, indicado como sendo à noite. Ao decidir por estes elementos, Guarnieri estabelece importantes contrastes de tempo e espaço entre o prólogo, ocorrendo no tempo presente e num galpão fechado, e todo o resto do teledrama, desenvolvendo-se no passado e, espacialmente localizado em cenários que configuram o semi-árido. Ainda com o intuito de provocar contraposições, o prólogo dá-se à noite, em ambiente festivo e alegre, recurso que pretende demarcar com maior precisão a linha divisória entre os dois níveis temporais, já que, ao passar para a primeira cena, em externa, o autor rompe com o clima de celebração e nos lança num ambiente diurno, pleno de tristeza e desolação, causado pela peste. Vejamos como se dá a passagem do prólogo para a primeira cena:

1. Galpão de fazenda. Interior. Noite.

Galpão fechado que serve para guardar instrumentos de trabalho (pás, ancinhos, sela velhas, rodas de carroça, fardos, sacas de mantimentos, rolos de corda, etc.). O ambiente está preparado para uma festa. Bandeirinhas de papel coloridas, bancos de madeira sem encosto enfileirados deixando espaço ao centro para a apresentação de dois cantadores. O povo se aglomera nos bancos e de pé. No lugar de honra estão o dono da fazenda e família. [...] Os cantadores pretendem terminar com a cantoria para uma merecida pausa.¹¹⁷

Após decidirem parar por um breve momento a cantoria, os cantadores são persuadidos pelo dono da festa, o fazendeiro, a continuarem. Neste momento, aparecem as indicações de ação dos figurantes. Entre o ato de cantar e o de se dirigirem à mesa de comidas, a cena é dividida entre os protagonistas, os cantadores e a figuração, distendendo a quantidade de planos que serão precisos para a elaboração do prólogo. Isso sugere que, para realizar-se a transição de um quadro para o outro, câmeras serão dispostas em lugares diferentes, as quais captarão seqüências distintas e fragmentadas que, num momento posterior, servirão à edição do filme, como indicado na cena abaixo:

CANTADOR – Embora meu amigo
Seja eu ajuizado
Só penso no castigo
Que o deixa tão calado!...
CANTADOR – Se eu calo, companheiro
É vendo que a gamela
Já está cheia de dinheiro
É hora de molhar a goela.

¹¹⁷ Cf. Guarnieri, Gianfrancesco. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 133.

Aplausos e gritos. Os cantadores deixam as violas e pretendem ir se servir na mesa onde há bebidas e doces e sanduíches.

DONO DA FAZENDA – Que é isso, minha gente? Pensa que pode ir parando assim? Dono da festa sou eu e a cantoria só pára quando eu quiser ou quando minha senhora pedir... (joga uma nota de cinqüenta cruzeiros no alguidar). Vamo lá, vamo lá, que cinqüentão não se despreza.

CANTADOR – Cinqüenta é metade de cem. Portanto fica paga só meia cantoria. Meu companheiro vai molhá a goela. Eu cuido da minha metade e cuido bem...

Aplausos. O cantador 2 dirige-se à mesa de bebidas. Cantador 1 dedilha a viola e fala...¹¹⁸

Como primeira demonstração no teledrama, o *ethos* do protagonista começa a ser revelado já na fala do fazendeiro. O personagem, detentor do poder capital, impõe aos cantadores que continuem a cantoria. A ação do déspota sintetiza sua vaidade e superioridade econômica em detrimento da subserviência daqueles que o cercam. Contudo, os cantadores se demarcam, embora não totalmente, dessa postura de submissão, na medida em que, pela “sabedoria”, como “poetas”, encontram meios de “driblar” a ordem do patrão, atendendo ao pedido apenas “pela metade”. A cantoria é assim reiniciada como “paga” do cantador ao patrão autoritário. Reagindo à demonstração de soberba do mesmo, o cantador irá narrar, em forma de cordel, a história de Édipo. A escolha do tema, não sem propósito, é determinada por assemelhar-se a postura do antigo herói à postura do fazendeiro. Com a escolha da lenda, o cantador estabelece as devidas linhas de força que desencadearão todo o drama: a cegueira de Édipo, provocada por sua vaidade e ambição de poder e, conseqüentemente, seu afastamento do saber, verdadeiro tesouro oferecido ao homem, de acordo com o pensamento de Guarnieri, em sua releitura crítica do mito sofocliano. O poder material de Édipo, ironicamente, consubstancia-se no fazendeiro e o saber, no humilde cantador e, posteriormente, em Tirésias. Levando em consideração os aspectos apontados a partir do prólogo, percebemos que o conflito se instala, criando a sensação de tensão entre o ato do fazendeiro e a reação demonstrada pelo cantador. O embate apresentado entre a imposição de um e a reação do outro vai gerar, como se pode perceber, o irônico “revidamento” do cantador diante da rudeza do patrão. A reação do cantador em relação ao fazendeiro lembra o embate que ocorre entre os violeiros durante a apresentação de repentes, os quais se revezam numa

¹¹⁸ Ibid, p.133/134.

estrofe e outra durante a cantoria, travando uma disputa entre ambos. Com o conflito estabelecido, encerra-se o prólogo e inicia-se a representação do drama de Édipo.

Claramente explicada na fala do cantador, a história, mesmo ocorrendo em época muito antiga, bem que poderia se passar naquele momento e lugar, ou seja, no tempo presente. Isso demonstra a intenção de reforçar o tom crítico e a reflexão da audiência por parte de Guarnieri, o que deixa evidente as referências epicizantes na obra. De acordo com a fala do cantador,

[...] E prá facilitá o entendimento eu peço que todo mundo veja com jeito e cara dos que estão presentes os personagens do meu conto. Com vosso perdão e licença do poeta antigo, aqui vai:
Oiêi, oiai, quem chora, quem treme de pavor?
Dizei, dizei agora, de onde vem tamanha dor?
Numa grande fazenda perdida num fim de mundo de sertão
Há muita gente aflita, chora até mesmo o patrão!
Oiêi, oiai, quem chora quem treme de pavor!...¹¹⁹

os presentes devem colocar-se no lugar dos personagens que aparecerão ao longo da narrativa. Desta forma, o cantador estabelece uma aproximação emocional, não só por parte dos personagens, que passarão eles mesmos a experimentar o drama de outros personagens, criando, contudo, uma estratégia de “distanciamento” em relação ao telespectador, que deve colocar-se criticamente diante da história que se inicia. Em seguida, consubstanciando outra evidência épica na trama, o cantador coloca-se no lugar do poeta antigo, referendando o gênero épico, através do qual, a poesia clássica narrava feitos dos heróis míticos, dentre eles, Édipo, e os atos divinos, narrativas estas que passavam de geração a geração pelo poder da oralidade. O poeta antigo, aqui representado pelo cancionista nordestino, possibilita, de antemão, a correspondência entre os dois representantes populares da contação de histórias míticas e épicas.

O procedimento dispensado por Guarnieri aproxima os preceitos aristotélicos acerca dos gêneros trágico e épico. A partir do momento em que o teledramaturgo, ao revitalizar o mito, funde os dois gêneros, no intuito de ressaltar os aspectos dialéticos pertencentes ao drama sofocliano, bem como, os problemas político-sociais contidos no teledrama, adota uma dupla perspectiva: de um lado, revitaliza o antigo mito em novas roupagens e assim, apela à emoção, ao *pathos*, à *catarsis*, reencena a tradição aristotélica; por outro lado, ao projetar uma

¹¹⁹ Ibid, p. 134.

perspectiva epicizante, exige distanciamento, avaliação crítica da realidade, e por essa via, assume a tradição brechtiana. Ao estabelecer o distanciamento entre o presente, referendado naquela fazenda, e o passado, deslocando a ação “mítica” para uma fazenda “fictícia”, o autor redimensiona o mito, impondo-lhe uma perspectiva crítica, tendo em vista a relação entre o rei tebano e o fazendeiro nordestino. Ambos representam o sistema político no qual estão inseridos.

Quanto ao tratamento dado por Guarnieri, a acomodação do mito grego ao universo mítico brasileiro, em especial, à região nordestina, é uma estratégia que se dá claramente desde o início da trama. Encontramos, também, no trecho acima citado, outro dado interessante desta prerrogativa mítica. Percebe-se que o cantador estabelece a possibilidade de a história grega ocorrer no sertão. Ambas as regiões estão envoltas em questões míticas e místicas, porém, em perspectivas distintas. No caso do ambiente sertanejo, este excede os problemas de ordem política e social ali apresentados, mostrando, também, questões mítico-religiosas. De acordo com o cantador, bem que aquela trama grega poderia acontecer nestas paragens, reforçando a própria idéia que se estabeleceu ao longo da história sobre a região nordestina, fazendo-nos crer que a mesma resume-se ao semi-árido e seus problemas subseqüentes. Da mesma forma que se construiu o “mito do gaúcho”, ou o “mito do carioca”, o mesmo ocorreu com o nordestino. Este parece que foi condenado à miséria e às desditas divinas, tornando-se a região uma “terra amaldiçoada” em decorrência do flagelo da seca e descaso dos políticos. Não é por acaso que Guarnieri sempre procurou apontar em suas obras as camadas populares do país, vítimas das injustiças sociais. Aqui, o autor utilizou-se do mito grego para adentrar no universo mítico nordestino, a fim de expor a dura realidade daquela parcela de brasileiros. Quando idealizou a realização do teledrama *Édipo*, em plena década de 1970, a região nordestina configurava-se como o maior problema de ordem social existente no país. Enquanto a nação voltava seu olhar para o progresso urbano, e entoava o hino “este é um país que vai prá frente...”, o semi-árido nordestino expunha a sua ferida. Guarnieri queria a atenção voltada dos telespectadores, também, para esta questão. O Brasil não conhecia tal realidade, bem como não conhecia realidade alguma, a não ser aquelas relativas aos grandes centros industrializados, dos quais a televisão e os outros meios de comunicação se valiam para estabelecer seus mitos urbanos.

Concebendo o seu *Édipo* na figura do fazendeiro, Guarnieri possibilita outra leitura crítica da conjuntura política da região. Arraigada, até então, no poder hegemônico dos coronéis, o nordeste assiste, ora passivamente, ora em lutas sangrentas, a ciranda deste poder

autoritário e quase vitalício. Da mesma forma que as regiões sul e sudeste do país estabeleciam novas relações políticas e econômicas dentro e fora do território nacional, as demais regiões brasileiras lutavam para inserir-se no novo modelo econômico que brotava. No contexto clássico grego, Sófocles buscou através da tragédia *Édipo-Rei* tratar das questões políticas que marcavam o nascimento da *polis*. Édipo é conduzido ao trono, não por descendência real, mas por ter libertado os tebanos da esfinge. Sentindo-se ameaçado em seu poder, antes adquirido pela sua sabedoria de decifrar o enigma da esfinge, e por isso mesmo tendo conquistado a veneração do povo tebano, acusa Creonte, seu cunhado, de conspiração para tomar-lhe o trono. Nada mais importa para Édipo, senão manter-se no poder, o qual o torna cego e o faz distanciar-se da sabedoria que antes possuía. Ao enxergar sua própria cegueira, provocada pela sua vaidade e soberba extremas, o herói se vê desgraçado e resolve nada mais enxergar a partir daquele momento. Furando os olhos, retorna à sabedoria espiritual, em abandono da vida material. Em Guarnieri, Édipo torna-se poderoso ao encontrar uma fazenda abandonada por causa da morte de Laio, seu proprietário. Através de sua perspicácia, recupera a riqueza da família. Pela sua determinação e revestido dos símbolos sagrados (crucifixo e bíblia), ganha o respeito e a confiança dos camponeses e empregados da fazenda, e principalmente, da viúva Jocasta, que, ao casar-se com Édipo, transfere para o mesmo o comando das terras. O drama prossegue em consonância com a tragédia sofocliana, diferenciando-se, porém, no seu aspecto de estrutura dramática (a antiga tragédia torna-se, na versão de Guarnieri, drama social).

Guarnieri insere uma história (Édipo) dentro de outra história (a festa no galpão). O drama de *Édipo* assume papel fundamental diante do foco de discussão pretendido pelo autor, como indicado já no prólogo. Unindo presente e passado, o dramaturgo provoca a discussão e a reflexão do que se passa na vida real. Além da ficção principal (Édipo), através da qual Guarnieri recorre ao mito para refletir aspectos da realidade, a história que segue paralela, provoca os momentos de ruptura com a ilusão, trazendo o telespectador novamente à realidade. Desse processo dialógico entre as duas narrativas, ocorre a confrontação dialética. Ao indeterminar o período exato em que se desdobra a tragédia no sertão, Guarnieri vai revelando suas personagens dentro de um ambiente opressor e sem escapatória. As primeiras cenas mostram uma família que tenta desesperadamente fugir da peste, as casas dos moradores da fazenda sendo queimadas a mando do fazendeiro Édipo, e a retirada de um grupo em direção a outras paragens. Em seguida, os que resistem à calamidade recorrem,

como última instância, ao beato Tirésias, acertando, assim, os passos com a tragédia sofocliana.

Após a indicação dada através da música do cantador, saímos do ambiente inicial, o galpão, para sermos conduzidos a uma palhoça de lavradores. Ainda permanece a indicação de cena em estúdio, pois, esta se dará em seu interior. No entanto, como primeiro momento de contraste espaço-temporal pretendido e o surgimento de conflito, saímos da situação de festa para o desespero de uma família de trabalhadores da fazenda lutando contra os desastros da peste. Por ordem de Édipo, as casas dos moradores da fazenda são queimadas para evitar o alastramento da doença. Em meio à paisagem surge a família que foge em direção a outras paragens.

O que antes era noite, propiciadora de bem-estar e aconchego entre os empregados da fazenda, transforma-se em dia, dominado pela incômoda sensação do sol escaldante. O som produzido pelo cantador permanece em *off*, unindo-se à imagem apresentada. Neste momento, a narração do cantador, que antes ocorria através da oralidade, transforma-se em narração imagética, como demonstrado no texto:

2. Palhoça. Interior. Dia.

Palhoça de lavradores. Uma criança agoniza numa rede. Pai e mãe procurando socorrê-la. Os outros filhos, pequenos, observam tentando aproximar-se. (Continua a voz do cantador).

CANTADOR – (*off*) No seco das plantas da tragédia o astro

Só água de choro dá de beber ao chão...

Cada cama só tem a morte por lastro

É a grande epidemia que assola o sertão!

MÃE – Tá piorando. Acho que não tem mais jeito!...

PAI – É a danada da doença...

MÃE – Não deixa eles chegá...Tira eles daí...

PAI - Adianta de nada...Tá tudo empestiado, mesmo... Não pega aqui dentro, pega lá fora...

MÃE – Precisamo escondê o menino pro patrão não sabê... Senão ele queima a casa. Onde tem peste ele diz que é prá queimá...

PAI – Sabe do que mais, enrola o menino e vamo embora daqui!

MÃE – Prá onde?

PAI – Sei lá, prá longe desse inferno, parece que o demo fez moradia nessas terras... É seca, é peste, é sol. Vamo embora daqui, mulher.

Apressadamente arrumam alguns trastes, enrolam o menino e saem.

Sobe música-tema.

Primeiros créditos.

3.Campo. Exterior. Dia.

Imagens da fuga da família com o menino doente, sobre as quais vão os cartões de apresentação.

A seqüência descrita acima nos oferece alguns aspectos importantes para a elucidação dos elementos fílmicos. Em primeiro lugar, lancemos nosso olhar à passagem ocorrida entre os quadros: saímos de um ambiente a outro, em que ficam evidenciadas as transições de tempo e espaço, sem que, no entanto, a ação transcorra em consonância com a época e o lugar onde ocorreu o prólogo. Nesta passagem, o que se tem como ponto de ligação é o ambiente da fazenda. Considere-se que tal recurso de transferência entre os ambientes sugere as potencialidades da linguagem fílmica com relação ao tratamento do tempo e do espaço – a tragédia de Sófocles, por exemplo, esgotava toda a ação num mesmo dia, revelando-se a trama por inteiro diante do palácio de Édipo.

Quanto ao elemento sonoro, este é utilizado na passagem entre os ambientes: Enquanto o cantador canta, inicia-se a cena na palhoça. De acordo com a indicação existente no texto de Guarnieri, o som pode ocorrer tanto ao vivo, no momento em que se está filmando determinada cena, bem como pode ser inserido durante a edição do filme, ou seja, depois de cumpridas as etapas até a realização final. O autor sugere mudanças de planos, transferindo a ação entre a tomada interna da palhoça à externa, conduzindo nosso olhar ao campo. Tal procedimento sugere uma focalização na passagem do particular daquela família, ocorrido na palhoça, para a ampliação do elemento trágico, o qual se distende por toda a região em volta, aqui representada pela tomada do campo. Enquanto a primeira tomada solicita *closes* nos personagens em planos fechados, a cena seguinte reivindica o máximo de ampliação do quadro, o qual deverá tomar toda a dimensão da tela, a fim de realizar a passagem do micro ao macrocosmo trágico da fábula. Neste quadro externo, uma família tenta fugir, miniaturizada pela vasta imensidão da paisagem que a devora e aprisiona. Sem que se perca a atenção do quadro, surgem os créditos, cujo recurso coloca-se em momento apropriado, não havendo interferências para o entendimento e a leitura da história. Note-se aí, contudo, a momentânea suspensão na narrativa, de forma a garantir a audiência, recurso típico da linguagem televisiva.

A transição entre o prólogo e a primeira cena também nos oferece um conflito direto vivido pelos membros da família apresentada. O diálogo é tenso e resultante de um problema já existente, ou seja, Guarnieri, a partir da cena da família, apresenta o drama *in media res* (o conflito iniciado em ponto estratégico), no momento em que o conflito já fora estabelecido.

¹²⁰ Ibid, p.134/135.

Como demonstrado pelas falas dos personagens, a peste toma conta do lugar, ocasionada, como se saberá, pelos erros cometidos por Édipo. A família se vê no impasse entre fugir daquele lugar e não ter para onde ir. O conflito torna-se ainda mais denso devido à decisão do fazendeiro de queimar as casas dos moradores na intenção de destruir a peste. Aqui se estabelece outro aspecto referente ao *ethos* do protagonista, a impiedade. A tensão é reforçada ainda mais com a introdução da música, seguida pelos créditos e cartões de apresentação. Como podemos observar, diversas indicações da multiplicidade de planos, ambientes, mudanças espaço-temporais e elementos, as quais vão se sobrepondo à estrutura textual, são apresentadas na versão de Guarnieri para o *Édipo* sofocliano em toda a sua extensão. O texto é dividido em cenas plenamente acomodadas à linguagem televisiva. Em cada uma dessas cenas ou quadros ocorrem os diálogos, seguidos dos procedimentos da filmagem. Vejamos algumas dessas indicações:

Comercial

4. Campo. Exterior. Dia.

Os trabalhadores da fazenda, homens, mulheres e crianças em procissão. Há estandartes, santos, imagens religiosas, defumadores, misturados com instrumentos de trabalho que os homens carregam. Velas acesas. Cachorros correm junto à procissão. Os passos arrastados levantam pó.

Cantam hinos religiosos, com vozes desafinadas.

No início da ação.

CANTADOR 1 (*off*) – Tanta gente implorando

Todo povo em oração

Mas Deus não deu ouvidos

Reza e prece – tudo em vão.

Foi então que em desespero

Foi o povo procurar

Santo-homem adivinho

O profeta do lugar!...¹²¹

Dando prosseguimento à trama, após a suspensão em favor dos créditos, o plano permanece no campo, porém, desta vez, sugerindo menor amplitude e privilegiando um grupo

¹²¹ Ibid, p. 135/136.

de trabalhadores da fazenda em meio às preces. Diante dos detalhes expostos nas didascálias da tomada 4, a variedade de planos e ângulos pode dar-se de forma muito mais complexa. São detalhes que pedem *closes* em rostos, em objetos, nas mãos, numa vela, num instrumento de trabalho, no estandarte, nas imagens de santos, nos cachorros que correm ou nos pés que levantam a poeira; uma tomada em *plongée* de algum figurante ou objeto inserido na procissão, um “plano médio” em determinado grupo de pessoas, ou mesmo um “plano geral” do quadro, a fim de proporcionar aos telespectadores uma unidade do conjunto. Cada detalhe deste objetiva conduzir a audiência em direção à ampla dramaticidade extraída dos planos e ângulos possíveis na cena, bem como, reforçar a tensão e o conflito que permeiam o drama e, ainda, por se tratar de uma cena apoiada exclusivamente em sucessivos fragmentos imagéticos, permitir que a narração se complete e seja reforçada pela própria imagem. Perceba-se, ainda, que o clima de tensão, desenvolvido na cena anterior, permanece com a entrada do povo em procissão e a música em *off* do cantador. Em seguida, ocorre a primeira cena entre os personagens da trama.

A cena que se segue acontece na morada de Tirésias. Neste momento, somos conduzidos ao interior de um casebre, marcando a mudança de ambiente, e, conseqüentemente, diferentes angulações. Mais uma vez, a cena ocorre em estúdio, possibilitando ângulos fechados e a valorização de sucessivas imagens curtas e de *closes*, a fim de reforçar um aspecto dramático, ou valorizar traços de algum personagem. Os recursos de iluminação são aqui favorecidos, podendo ser explorados para a obtenção de contrastes entre luz e sombras, recurso este que pode sugerir um ambiente sagrado, por exemplo.

Toda a ação em *Édipo-Rei*, como sabemos, gira em torno da obstinada procura do protagonista em desvendar o mistério sobre a morte de Laio. A peça sofocliana, considerada por Aristóteles como “tragédia perfeita” por motivos já comentados nesta pesquisa, estabelece, desde o início até seu término, a atenção total da platéia na figura de Édipo. Todas as personagens dialogam e interagem com Édipo. Ações que supostamente tenham ocorrido fora daquele ambiente são narradas ou comentadas ao longo do drama, o que não acontece no texto de Guarnieri, como no caso do encontro de Créon e Tirésias:

TIRÉSIAS – Nada é sem razão. Se há fome, peste e seca cada qual tem seus motivos. Essa peste não é doença – é castigo. Essas terras estão manchadas. Tão empapadas de sangue. Sangue do crime. O castigo só tem fim quando descobrir o culpado.

VELHO – Culpado de que meu santo?

TIRÉSIAS – Da morte!
 CAPATAZ – Explica meu santo...Que crime, que morte...
 TIRÉSIAS – Vocês são gente de pouca memória. Faz tempo que alguém foi morto e não se descobriu o culpado...
 CAPATAZ – Laio, nosso antigo patrão?
 TIRÉSIAS – Poucos choram por ele. Como tinha muitos inimigos, ninguém procurou o culpado...
 CRÉO – Não Tirésias, procuramos sim... E que não se diga que eu e Jocasta, minha irmã não choramos por ele. Era um homem duro mas por que tinha de ser. Depois da morte dele quase perdemos essas terras... Não fosse por Édipo tinham roubado até o último alqueire... Laio foi morto de tocaia, por bandidos de outras bandas... que é que tem a ver essas infelicidades com a peste?
 TIRÉSIAS – É vontade do céu. O criminoso vive junto de vocês, come da mesma mesa... É o que posso dizer... Livrem a terra do sangue e se livrarão do castigo...
 CAPATAZ - Taí, seu Créo, é a palavra do profeta... Temos de descobrir quem fez o crime... Ajude a gente...
 CRÉO – Sempre estive do vosso lado... Principalmente numa hora dessas... E eu sou um crente, acredito na palavra desse profeta... Se descobrindo o criminoso a gente se salva, não custa nada tentar... *(Aos que se aglomeram na porta)* vamos, todos juntos!... Vamos falar com meu cunhado.¹²²

Além do dado que diz respeito à cena inexistente na tragédia de Sófocles e que, em Guarnieri, passa a existir, vemos, também, através das falas de Tirésias, as primeiras indicações sobre os fatos ocorridos no passado, os quais provocaram o aparecimento da peste. Se olharmos para tal relato dentro do contexto grego, sendo o mesmo proferido por Creonte a Édipo, teremos uma leitura bastante díspare em relação às mesmas colocações, inseridas no contexto guarnieriano. Mesmo assim, tanto em Sófocles quanto em Guarnieri, as palavras reveladas, seja pelo deus Apolo a Creonte, seja por Tirésias a Créo, ambas seguem basicamente a mesma prerrogativa. Sendo assim, utilizemos a mesma passagem em Sófocles, no intuito, apenas, de estabelecermos uma breve confrontação entre as obras:

ÉDIPO – Filho de Meneceu, príncipe, meu cunhado, transmite-nos depressa o que te disse o deus!
 CREONTE – Foi favorável a resposta, pois suponho
 Que mesmo as coisas tristes, sendo para bem,
 Podem tornar-se boas e trazer ventura.
 ÉDIPO – Mas, que resposta ouviste? Estas palavras tuas
 Se por um lado me trazem temores
 Por outro são escassas para dar-me alívio.
 [...]
 CREONTE – Revelarei então o que ouvi do deus.
 Ordena-nos Apolo com total clareza

¹²² Ibid, p. 136/137.

Que libertemos Tebas de uma execração
Oculta agora em seu benevolente seio,
Antes que seja tarde para erradicá-la.
[...]
CREONTE – Teremos que banir daqui um impuro
Ou expiar morte com morte, pois há sangue
Causando enormes males à nossa cidade.¹²³

No contexto grego, os males que afetam o lugar referem-se ao descontentamento por parte dos deuses em relação aos erros provocados pelos homens, passando o trágico destino de Édipo a configurar-se como exemplo daquilo que não devem os gregos praticar. No que se refere ao contexto proposto por Guarnieri, a revelação de Tirésias a Créó passa a denotar os males causados pelos homens de poder, não em relação aos deuses, mas em relação ao próprio homem. Portanto, o Édipo em Guarnieri associa-se a um determinado tipo de sistema político, onde se organizam e se estabelecem leis de conduta entre os indivíduos, assim como na democracia grega, em Sófocles, mas, na versão moderna, essas leis apóiam-se sobre um sistema autoritário e militarista. Violadas tais regras, os conflitos se estabelecem, provocando a discórdia entre todos. Édipo de Guarnieri personifica a instabilidade social, presente nas relações de má distribuição das riquezas e injustiças sociais.

Como estamos tratando de um texto para a TV, destaquemos outras indicações do autor que comprovam a acomodação do texto trágico às exigências impostas pela narrativa dramática televisiva, tais como, os efeitos sonoros sugeridos para determinadas cenas, a apresentação da trilha, os tipos de ambientação, mudanças de cenários, transições de luz, representando as mudanças de espaço e tempo, além dos elementos pertinentes à linguagem fílmica. Todas as indicações aparecem destacadas no próprio roteiro, o qual se reveza entre tomadas em estúdio e locações externas, como podemos observar neste trecho:

6. Sala grande. Interior. Noite.

Sala típica de fazenda. Mesa grande. Móveis pesados. À cabeceira de mesa, numa cadeira de espaldar alto, senta-se Édipo. À sua frente senta-se Jocasta, seus quatro filhos ocupam os outros lugares da mesa. [...] O jantar é servido por duas criadas negras. Nota-se riqueza na austeridade [...] comem em silêncio.

¹²³ Cf. SÓFOCLES, trad. Mário da Gama Cury. São Paulo: Jorge Zahar, 2004, p. 22/23.

Entra um criado.¹²⁴

Toda a preparação para a cena é descrita em detalhes, característica importante na distinção do texto teledramático. Como vimos anteriormente, neste quadro há sugestões fundamentais que revelam a mudança de ambiente. Comparada à cena anterior, há um nítido contraste entre a pobreza e a opulência, uma vez que a cena anterior se localizava no paupérrimo casebre de Tirésias, como indicado no texto:

5. Casebre de Tirésias. Interior. Noite.

Casebre paupérrimo. Tirésias, o velho santo-homem cego sentado numa rede, segura seu estandarte santo. Ao seu lado uma menina que é seu guia. Estão presentes Créó, capataz, Velho e alguns camponeses. Tirésias ouve em silêncio.¹²⁵

Tanto na sala da fazenda quanto no casebre de Tirésias trata-se de cenas em estúdio, ocorridas à noite. É interessante perceber que o ambiente da fazenda é descrito em detalhes, em oposição à economia de detalhes do casebre de Tirésias. Enquanto na primeira, os sons podem ser explorados pelos objetos utilizados à mesa - pratos, talheres e copos -, na segunda supõe-se a exploração da sonoridade externa de animais noturnos, reforçando, portanto, o vazio do ambiente. A claridade que se pode provocar na sala de jantar, através de velas e lampiões, tornando os rostos e expressões dos atores mais nítidos, opõe-se à suposta penumbra no casebre, haja vista a precariedade de iluminação que esta necessita para uma melhor ambientação da tomada. Os móveis e objetos dispostos na sala de Édipo servem de comprovação do *status* a este conferido, da mesma forma que apenas uma rede basta para caracterizar a condição material de Tirésias. Revestido de igual importância para melhor localizar o telespectador, a cena pede a figuração de duas empregadas negras. Com isso, o autor aponta para outra possível discussão, voltada às questões históricas do país. Os patrões são servidos por duas negras, numa clara alusão ao período colonial, através do qual, já se

¹²⁴ Ibid, p. 137.

¹²⁵ Ibid, p. 136.

engendrava no ventre da pátria, em particular, referente ao teletexto, a submissa convivência entre negros e senhores dos engenhos, corroborando, portanto, Édipo como senhor absoluto e poderoso fazendeiro da região. Por fim, entra um criado, reforçando a idéia do autor, que, ao que parece, propõe importante reflexão sobre o assunto referente ao longo processo de colonização e escravidão, fatores estes responsáveis pela segregação racial e social do país. Os contrastes evidenciados entre as duas cenas não se limitam apenas aos aspectos materiais, mas, também, ao contexto social e econômico existentes no drama. No intuito de destacar as desigualdades condicionadas pela política ali presente, Guarnieri aproxima as duas faces daquela realidade e proporciona, desta forma, mais uma leitura crítica da sociedade brasileira em sua obra.

A cena que se segue entre Édipo, Créó, o Velho e o Capataz revela mais uma situação dialética dentro da trama, desta vez associada ao aspecto religioso do protagonista. Pode-se notar, também neste diálogo, através da atitude de Jocasta, uma postura “elitista” referente aos camponeses, a qual será comentada em seguida. Por último, podemos ressaltar a presença significativa do vinho oferecido a Créó e, ainda, a pretensão, por parte de Édipo, em causar temor aos camponeses ali presentes. Para que possamos melhor compreender e comentar os problemas apontados, vejamos o diálogo:

CRIADO – Seu Édipo, táí fora “seu” Créó com todo o pessoal... Falei que o senhor tava jantando, mas ele disse que tem de ser agora...

ÉDIPO – Pois então, manda entrar!

JOCASTA – Aqui dentro, não, Édipo... Vai atender lá fora. Essa gente está toda empestada...

ÉDIPO – (olha-a censurando) – Manda entrar que eu atendo aqui mesmo...

Jocasta irritada atira o guardanapo sobre a mesa. Pega os meninos e sai apressada.

Criado sai. Édipo imperturbável continua seu jantar...

Entre Créó seguido pelos camponeses que em silêncio, humildes, cabeça baixa, pouco à vontade, agrupam-se num canto afastado da sala. Créó vai até a cabeceira da mesa...

ÉDIPO – Como é cunhado, desde quando pede licença para entrar aqui?... já jantou?... Quer comer alguma coisa?... Vinho?

CRÉO (*Consente com um gesto. Édipo serve vinho ao cunhado.*) (*pegando o copo.*) – Trouxe o pessoal aqui... Está todo mundo aflito... e... Sabe aquele velho cego – o profeta?

Édipo – Hum.

CRÉO – Eu fui com o pessoal procurar ele... e... e ele falou que esse negócio da peste...e, bom, o pessoal... tem um coisa prá pedir a você...

ÉDIPO – Então?! Podem pedir! [...]

VELHO – Com sua licença, patrão... Nós todos sabe que o senhor é temente a Deus... O senhor chegou aqui com o Livro Santo na mão. Foi com a

proteção de Deus que o senhor salvou essa fazenda... Foi pela mão de Deus que o senhor casou com a dona Jocasta e ficou sendo o dono dessas terras...

ÉDIPO – Está bom, está certo... Mas vamos direto ao assunto.

VELHO – O senhor acredita na palavra do profeta?

Édipo – O que foi que ele falou?

CAPATAZ – Patrão, disse que essa peste é castigo e que a gente só se livra dele quando descobrir quem foi quem matou o... o falecido marido de sua senhora... “seu” Laio, que Deus o tenha... nosso antigo patrão...

ÉDIPO – Como é?

VELHO – Essas terras tão manchada de sangue e pecado – o Profeta falou... [...]

ÉDIPO – [...] Quem tiver uma simples suspeita que seja, está intimado a vir à minha presença fazer a denúncia. Mesmo que seja pra denunciar amigo ou parente. Ninguém deve calar por medo! (*Ameaçador.*) Agora se alguém souber de alguma coisa e não falar...

Édipo vai até um oratório a um canto da sala, onde há imagens, vela acesa, crucifixo e um genuflexório, e pega uma bíblia.

ÉDIPO – E seja quem for - fica em nome de Deus amaldiçoado!... (*Brandindo a Bíblia.*) Que todos se afastem dele e da sua casa, que se arraste na desgraça, na miséria, em eterna maldição!... E com este livro Santo na mão, juro diante de todos, eu, que herdei as terras de Laio, que casei com sua esposa, juro descobrir o assassino, com a mesma vontade de justiça de quem quer vingar a morte do pai.¹²⁶

De acordo com a cena apresentada, ao chegar a notícia, por parte do criado, de que Créon, acompanhado por camponeses, deseja falar com Édipo, Jocasta mostra-se temerosa com a peste, solicitando ao marido que não ponha aquela gente empestada dentro de sua casa. Édipo não atende a solicitação da mulher, que se retira contrariada, atirando à mesa o guardanapo. A atitude de Jocasta pode ser entendida, levando em conta o contexto da obra, como protótipo da atitude excludente e discriminatória contra as camadas populares e, ao mesmo tempo, a cena revela o *ethos* da personagem. Diante de tal gesto, Jocasta demonstra o descaso com os problemas enfrentados pela população, tendo em vista que, por ocupar certa posição privilegiada e representar a classe dominante, tais problemas não a afetam diretamente. Com maior acuidade, podemos entender que o ato de incomodar-se com “aquela gente”, a qual acredita estar contagiada pela peste, a faz retirar-se da sala, assim como ocorre numa esfera política maior, em que se negligencia o bem-estar coletivo. Diferente de Jocasta, Édipo resolve recebê-los em sua casa. Entretanto, não como demonstração de cordialidade e piedade, mas por questões meramente políticas, outro fator importante no caráter de Édipo, pois trata-se de empregados da fazenda e, sobretudo, da peste que afeta o fazendeiro diretamente e representa uma ameaça concreta de desestabilização ao seu poder.

¹²⁶ Ibid, 137/138/139.

No que se refere aos elementos contrastantes na cena, torna-se patente a questão, no momento em que o Velho tece elogiosos comentários sobre a religiosidade e a fé em Deus de Édipo. Mas, logo em seguida, vê-se que o mesmo Deus, o qual fez com que Édipo chegasse àquelas paragens e salvasse a fazenda da falência, permitindo-lhe casar-se com Jocasta, oferece a Édipo como instrumento de poder, já que o personagem se apropria do Livro Santo para provocar o temor naquelas pessoas, marcando assim, a contradição em seu aspecto psicológico. É Em nome de Deus que Édipo passa a ameaçar e amaldiçoar quem não colaborar com as investigações do crime contra Laio, passando este Deus a exercer função punitiva, servindo de arsenal a um discurso autoritário e fascista perpetrado contra os subalternos de Édipo. Seu discurso opressor e violento é assim proferido em nome de Deus, o mesmo Deus que acolhe a todos e ao mesmo tempo, pune e castiga severamente. O controle por parte do poder tirano sobre aquelas pessoas através do divino, explicitamente representado nesta cena, permite-nos perceber os fundamentos judaico-cristãos, constituintes da cultura sertaneja. Em Guarnieri, o ambiente onde se localiza o drama parece mais próximo da idéia mítica de uma região amaldiçoada por Deus, o reforço de uma idéia concebida ao longo do tempo para distinguir cada região brasileira, praticamente limitando e condicionando todo o nordeste ao problema particular que caracteriza uma determinada área territorial da nação. Após brandir a bíblia de forma tirânica, o coro o aplaude e ergue suas cruzes e seus estandartes santos, numa alusão, por parte do autor, ao fanatismo religioso daquela gente. A cena é concluída quando a câmera, em panorâmica, encerra seu percurso ao focar Jocasta junto à porta, no interior da casa.

Podemos ainda destacar, nesta cena, o momento em que Édipo oferece ao cunhado uma taça de vinho. Esta ação poderia simplesmente não passar de mero ornamento na cena, uma ação típica do naturalismo característico dos programas televisivos. Porém, a presença do adereço na cena enche-se de significado e vem reforçar a tensão desejada no conflito. Assim, desde que se deu o encontro de Tirésias e Créon e, posteriormente, entre Créon e Édipo, o drama faz referência ao sangue derramado de Laio. Este mesmo sangue transcende os limites do teledrama, se o dispusermos sobre as mesmas prerrogativas de contextualização e propósitos ideológicos de seu autor. No que diz respeito ao ígneo chão tebano, Sófocles, profundamente imbuído do pensamento grego de seu tempo, chama a atenção para as vicissitudes provocadas pela vingança e pela usurpação do poder de forma ilegítima. Apolo, o oráculo de Delfos, lança a profecia de parricídio e incesto contra o filho de Laio e Jocasta. Mais tarde, o deus, procurado por Édipo, reafirma tal destino. Apolo é o mesmo que lança a peste contra os

Tebanos, em decorrência dos erros cometidos pelos Labdácidas. O real propósito de Sófocles contém o ensinamento de que, nenhum grego civilizado deve cometer os mesmos erros de Édipo. Guarnieri, sensível ao complexo enredo da tragédia sofocliana, percebe as possibilidades de acomodar o mito em outro chão rubro, marcado por sangrentas lutas e injustiças históricas. Os descendentes, que neste novo solo se perpetuam, tanto no poder quanto na vida miserável, encontram-se num impasse: descobrir o assassino de Laio para que, então, a peste seja dirimida. Assim, Édipo, pensando brindar com o cunhado apenas uma taça de vinho, bebe simbolicamente seu próprio sangue, uma vez que o sangue de Laio o gerou e escorrerá de seus olhos. O vinho e o sangue, símbolos sagrados e míticos de vida, o vinho confundindo-se com o sangue derramado, transforma-se, simbolicamente, na bebida amarga da morte.

As indicações apresentadas no fragmento referido anteriormente já apontam indícios importantes para a preparação da crise, levando em consideração que a crise representa o momento culminante do conflito. Édipo, a par do que proferira Tirésias, intensifica o conflito, ao ameaçar e amaldiçoar todos aqueles que não colaborarem com as investigações sobre a morte de Laio.

Na cena seguinte, veremos que, desde o momento em que Édipo decide iniciar as investigações do crime, as ações se multiplicam e eclodem em vários ambientes. Ao contrário do coro grego, o qual permanece o tempo inteiro junto ao palácio, na versão Guarnieriana, o coro se desdobra em ações que ora se passam diante da casa grande, ora em algum casebre, ora à procura de Tirésias, ou no campo a trabalhar, dentre outras micro-cenas. O que se apresentará a seguir comprovará, mais uma vez, o rompimento da quarta parede, a quebra da ilusão dramática, com o retorno ao galpão, local onde se dá a festa, apresentada no prólogo, remetendo-nos de volta ao presente. Este momento é importante para que se possa estabelecer outra retomada à realidade e engendrar a consciência de que Édipo é apenas uma história contada. Deste modo, o drama *Édipo* torna-se perfeitamente verossímil, pois vem respaldar uma realidade à parte, devidamente contextualizada. Esta ruptura em meio ao desenvolvimento da história contada só se dará novamente no término da trama. Vejamos de que maneira as várias imagens se sucedem, a fim de intensificar e elucidar os conflitos que estão por vir:

Cantador continua seu canto diante dos espectadores:
 CANTADOR 1 – Olho no olho a procura do crime
 No gesto e na fala do amigo ou do irmão.
 Medo e suspeita caminham abraçados
 E os homens calados esperam em vão
 Uma palavra, um mandado do céu
 Que livre a cidade da torpe paixão.
 8. *Campo. Exterior. Dia.*
 Homens trabalhando no campo. Detalhes de ancinho. Terra seca revolvida.
 9. *Material de filmes da emissora:*
 Imagens de seca, rosto de camponeses.
 10. *Campo. Exterior. Dia.*
 Povo em procissão.
 11. *Material filmado da emissora:*
 Animais sedentos, magérrimos.
 12. *Detalhe de interior.*
 Mulher reza diante de imagem santa, com vela acesa em primeiro plano.
 13. *Campo. Exterior. Dia.*
 Homens empilhando sacas numa carroça puxada a boi (ou cavalo) magro.
 Um dos homens cai, os outros se afastam medrosos. Há marcas roxas no rosto do homem.
 14. *Trilhas no campo. Exterior. Dia.*
 Enterro humilde. Um caixão muito simples conduzido por uma carroça.
 Alguns acompanhantes seguem-na de longe.
 15. *Campo. Exterior. Dia.*
 Homem que ateia fogo a uma palhoça.
 16. *Sala da casa grande. Interior. Dia.*
 Capataz no genuflexório reza. Édipo vindo do interior que o observa e dirige-se a ele.
 Os takes 8 a 16 são acompanhados por um coral de base com vozes solistas a cada verso.¹²⁷

Aqui a ação se dá sob ângulos variados e tomadas distintas, sendo exibidas no mesmo quadro. Neste caso, o teledrama é conduzido pelo autor, a fim de proporcionar à audiência leituras diversas. Confrontando-se o teledrama com a tragédia de Sófocles, notamos que a obra clássica sofre, ao ser convertida para a televisão, uma espécie de “esmiuçamento”, “desdobramento” de sua trama, possibilitadas pela linguagem cinematográfica, alterando a estrutura teatral em favor do formato unitário, especificamente aquele aludido neste estudo: o “Caso Especial”.

No que se refere à passagem de tempo, o mesmo é marcado pelas já mencionadas imagens, as quais acontecem em diferentes locações. Entre dias e noites, a peste avança e o assassino de Laio permanece misterioso. Para que tal passagem seja evidenciada, Guarnieri reivindica, em seu texto, os múltiplos recursos fílmicos e redimensiona seu olhar sobre o texto trágico. No *take 7* retornamos ao enredo principal, onde acontece a festa no galpão, em que o

¹²⁷ Ibid, p. 140/141.

cantador narra a história de Édipo para o dono da festa, sua família e os empregados da fazenda. Há um retorno ao presente. O cantador, ao que parece, refere-se tanto à história que conta, como a direciona para o dono da festa. No *take 8* retornamos ao passado. Neste movimento de ir e vir repentino, o envolvimento emocional por parte do telespectador é suspenso, provocando mais um distanciamento brechtiano no teledrama. Do *take 8* em diante, a imagem assume a narrativa e, por si só, permite conduzir o telespectador por toda a extensão espacial e temporal possível contida nas entrelinhas da fábula.

As mudanças de *takes* revelam as diferenças entre os recursos cinemáticos e televisivos. Parece que o autor propõe certa “urgência” com o tempo dos acontecimentos da narrativa, criando com isso, uma dinâmica entre os enquadramentos, os quais parecem ser típicos da linguagem televisiva. Por se tratar de uma obra direcionada ao formato “unitário”, ou seja, determinado a esgotar todo o conteúdo da narrativa em uma hora, ou um pouco mais que isso, *Édipo* é apresentado dividido em curtos diálogos carregados de dramaticidade e em sugestões de imagens que acentuam toda a densidade presente na obra. Cada fragmento apresentado anteriormente descreve ações que devem ser realizadas pelo coro, supervalorizando a sua presença na narrativa. É importante destacar que a apresentação das imagens ocorre em ponto estratégico, aumentando o poder de atenção por parte do telespectador, que, supõe-se, deverá estar totalmente envolvido no teledrama, tanto pela via emocional como pela via crítica diante do que se lhe apresenta.

Notadamente peculiar à linguagem fílmica, este tipo de gênero literário - o texto dramático para a televisão - compreende os diálogos e, também, a descrição minuciosa de ações que dão seqüência ao roteiro. Sua importância consiste em oferecer as diretrizes necessárias para os enquadramentos do filme e os planos que comporão as tomadas. É através destas ações que ocorre a dinâmica do filme, distendendo-as sob sucessivos planos em durações distintas, tais como os descritos anteriormente. O olhar do telespectador é guiado pelas mudanças constantes dos enquadramentos escolhidos. Neste caso, quando Guarnieri oferece, em seu texto, uma diversidade de ações que devem ser desenvolvidas pelos atores ou pelas imagens, automaticamente sugere a utilização de variados recursos cinemáticos.

Portanto, podemos notar a importância que a ação passa a exercer no teledrama, bem como outras perspectivas que a mesma adquire. No exemplo do *Édipo* de Guarnieri, a ação não se limita apenas àquilo que é executado pelo ator, seja ela física ou psicológica, mas, podendo incluir-se a ação extraída das imagens. O que se quer não é tão-somente o registro

imagético da ação nos limites das cenas entre os personagens do teledrama. Quando Guarnieri propõe a organização da ação entre os takes 8 e 16 note-se que a mesma se dá por uma sequência de recortes fílmicos e fotográficos, alternando-se com o material fílmico resultante dos personagens, determinados no roteiro original. Assim, a própria imagem amplia as possibilidades dramáticas de *Édipo*, e, ao mesmo tempo, resolve o limite de extensão do programa, elaborado para durar pouca mais de uma hora.

Depois de extrair das próprias imagens, referidas anteriormente, a dramaticidade necessária para o prosseguimento da trama, Guarnieri refere-se pela primeira e única vez ao coro sem o artifício de nomeá-lo com outro nome. Como dissemos na primeira unidade deste capítulo, o coro, no *Édipo* de Guarnieri, adquire diversas representações, tais como, grupos de trabalhadores da fazenda, moradores da região, penitentes, dentre outras. Desta vez, o coro assume exclusivamente seu papel na trama, tal qual acontece na tragédia grega, como podemos perceber no exemplo destacado a seguir:

CORO

Tristes trovas só se entoem nas estradas, Deus!
O medo esgarça o amor, ecoa ao longe o último sorriso
Em mortes sem conta vão morrendo, ó Deus,
os derradeiros suspiros de vida!
Abençoada seja a inocência, ó Deus,
dos desentendidos olhos das últimas crianças!
Na fumaça dos incensos, sobe aos céus, ó Deus!
Angustiada súplica de amor divino!
Descansai a mão, daí trégua a este castigo,
falai pela voz do profeta, ó Deus,
desvendai o crime antigo.

Cessa o coro quando Édipo em primeiro plano aproxima o rosto do do capataz.¹²⁸

Neste fragmento, o autor opta por utilizar uma linguagem poetizada e repleta de lirismo, a fim de ressaltar o tom trágico do teledrama. Logo no início da fala do coro, é citado o medo que se sobrepõe ao amor, referindo-se ao castigo “divino”, através da peste impiedosa. Nenhuma vida é poupada pela ira divina, nem mesmo as inocentes vidas de crianças indefesas. O sofrimento dos suplicantes é intensificado quando estes imploram por uma trégua do castigo, revelando o assassino de Laio.

¹²⁸ Ibid, p. 141.

Diante das palavras proferidas pelo coro, torna-se nítida a transferência da responsabilidade pelas desgraças do lugar a Deus. Em nenhum momento ocorre, no coro, alguma posição contrária que remeta à figura de Édipo por razões que serão vistas mais adiante. Em relação ao trecho acima, Deus é apresentado tanto como ser impiedoso, capaz de espalhar a peste, quanto àquele que pode fazer cessar o mal. Por fim, remetendo ao profeta Tirésias o poder de protegê-los, o coro demonstra a subserviência daquele povo aos desígnios celestes e o processo de alienação provocado pelo desconhecimento das verdadeiras causas dos problemas que os atingem. Ao reforçar o discurso religioso pela boca do coro, Guarnieri sinaliza o grave problema de desarticulação política e a inexistência de leis protetoras do homem campesino. Seguindo este raciocínio, Édipo acaba revelando veementemente a tirania dos latifundiários, já arraigada historicamente no Brasil e, particularmente aqui demonstrada, no sertão nordestino.

Passemos a observar a cena seguinte, na qual, Édipo pede para que tragam Tirésias à sua presença, haja vista a falta de solução para o crime. O encontro entre o fazendeiro e o adivinho marca outro momento crucial para o aparecimento de novos conflitos. Mesmo que Tirésias, em sua profecia, *a priori*, não cite nomes, do mesmo modo que acontece na obra clássica, a razão da peste é explicada: a impunidade do crime contra Laio. E o crime refere-se a um único homem, o qual se encontra próximo a todos. Porém, a imprecisão da profecia acaba por ocultar pistas importantes para a elucidação dos fatos. Por se tratar de uma desgraça que atinge a população, o crime não poderia ser cometido por qualquer mortal. Devido às proporções do ato funesto, o crime só pode ter sido praticado por alguém, detentor do poder, cujo mal afeta diretamente a coletividade. Muito mais associada ao poder mágico da adivinhação do que pelas vias divinas, Tirésias faz uma revelação, digamos indireta, quase enigmática, o que se reforçará na cena seguinte, quando este se encontra com Édipo:

TIRÉSIAS – Seria melhor que eu não tivesse vindo. Me manda de volta prá casa. É melhor prá nós dois!

ÉDIPO – Isso não é justo! Fala, ajuda este povo que te sustenta!

TIRÉSIAS – O que eu disser vai ser a minha desgraça e a sua!

ÉDIPO – Então, você sabe a verdade e não quer falar!

TIRÉSIAS – Não vou causar uma dor tão grande nem a você, nem a mim!

ÉDIPO – Nós estamos implorando para você falar. Eu! Eles! Que é que você quer, que a gente peça de joelhos?

TIRÉSIAS – o que tem de acontecer vai acontecer, mesmo que eu fique em silêncio!

ÉDIPO – Mas se vai acontecer por que não fala?! Você não passa de um impostor...

Tirésias faz um movimento para sair. Édipo o retém.

ÉDIPO – Espera, velho. Agora sou eu que vou falar. E vou te dizer o que penso. Você foi cúmplice do crime. O mandante, talvez!

TIRÉSIAS – Pois agora sou eu que te ordeno Édipo – dono dessas terras! Obedece a tua própria lei. A partir desse momento você não vai poder falar com nenhum desses homens, nem comigo, porque quem está manchando este chão é VOCÊ!

ÉDIPO – Como é, velho? É a cegueira que te dá coragem? Depois disso você pensa que vai sair vivo daqui?

TIRÉSIAS – Eu conheço a verdade. O assassino que você procura é você. E digo mais: sem saber, você vive numa união sórdida com seus entes mais queridos...¹²⁹

A postura de Édipo diante de Tirésias revela a relação autoritária entre o dono da fazenda e o beato. Note-se que Édipo, de forma irônica, persuade o cego a falar, lançando, de certo modo, uma ofensa: - “Ajuda este povo que te sustenta!”. Mais adiante, o protagonista reforça sua postura autoritária diante do velho humilde – “O que é que você quer, que a gente peça de joelhos?”. E por fim, sem mais apelações, dá sua sentença – “Você não passa de um impostor...”

Nos trechos acima comentados, nota-se a forma como Édipo enxerga Tirésias em relação ao povo do lugar. Para ele, Tirésias se sustenta através da ignorância daquelas pessoas simples, cegas e alienadas diante da realidade que os circundam. Colocando a visão de Édipo sob esta perspectiva, Tirésias pode ser entendido como o mantenedor da crença fanática proporcionada pela falta de saída para os problemas ali enfrentados, restando apelar para Deus como interventor de suas mazelas. Se enxergarmos pelo viés de Tirésias, as relações se alteram substancialmente. Levando em consideração a cegueira de Tirésias, poderíamos concluir que, quem não pode ver ali é Édipo. Se o dom da visão está naquele que não pode ver, a verdadeira “cegueira” está naquele que pode enxergar – Édipo –, uma vez que não consegue perceber a desgraça em que está mergulhado. De maneira metafórica, o drama edipiano põe luz na escuridão e acaba por revelar as verdades ocultas. Ao decidir falar o que sabe, Tirésias revida as ofensas, provocando a reviravolta no conflito. Deixa a cargo de Édipo qual a decisão que deve tomar – “Obedece a tua própria lei”. Diante da inevitável revelação – “Quem está manchando este chão é VOCÊ!” - Tirésias provoca um momento importante de reflexão, o qual se refere ao *ethos* do *Édipo* de Guarnieri.

¹²⁹ Ibid, p. 143

Note-se que na tragédia sofocliana Édipo mostra-se clemente em relação a Tirésias, respeitando seu dom da visão. Só depois que Tirésias recusa-se a falar, dirige-lhe impropérios. No caso guarnieriano, o protagonista já se apresenta diante de Tirésias como senhor absoluto do lugar, demonstrando, de certa forma, sua autoridade. A relação entre patrão e empregado, opressor e oprimido, pode-se perceber, por exemplo, quando Édipo, de forma irônica, diz estar implorando que fale a respeito do assassinato de Laio.

Os atos praticados por aqueles que detêm o poder, aqui representado por Édipo, rico fazendeiro e dono de terras, mancham o lugar com sangue e punem inocentes, atingidos pelas consequências destes crimes. Não por acaso, o mito de Édipo acomoda-se com exatidão aos propósitos guarnierianos, pois o poder que se configura nas regiões agrícolas sempre se consolidou através de embates sangrentos entre latifundiários e sem-terras. Como exemplo singular da questão suscitada, podemos lembrar o “Coronelismo”, que, até os dias atuais, tem dado demonstrações de resistência na região nordeste do país.

Cada vez mais próximo da verdade, Édipo se mostra atordoado com as palavras de Tirésias a seu respeito. Sentindo-se ameaçado, passa a acusar Créon de conspirador contra seu poder. Jocasta procura persuadi-lo de que seu irmão nada fez para prejudicá-lo. O conflito aproxima-se do seu ponto crucial, em que a *anagnorisis* e a *peripeteia* irão coincidir, consequências da *hamartia* que provoca a *catástrofe*. Mas, antes que passemos a comentá-los, vejamos o diálogo entre Édipo e Jocasta:

JOCASTA – Não, meu amor, meu irmão é teu amigo. Ele é incapaz de te fazer mal! Você não pode acreditar é em profecia! Escuta, meu amor, ninguém pode adivinhar o futuro. Eu posso te provar isso. O meu marido Laio sofria de dores de cabeça terríveis... Toda noite acordava aos berros...Tinha pesadelo, toda noite o mesmo sonho. Ele se via morto pelo próprio filho. O filho que começava a crescer dentro de mim. Um dia, apareceu um beato aqui, desses metidos a profeta, que disse pra ele a mesma coisa do sonho: que ele ia ser morto pelo próprio filho. Laio era muito supersticioso. Acreditava cegamente em qualquer profecia. Ficou apavorado. Tenho impressão que ele começou a ficar louco... Um dia ele tirou o filho do meu colo, amarrou os pés da criança, com tanta força, nas juntas, que começou a sangrar. Entregou o menino a um de seus homens de confiança, Mandou jogar o filho no despenhadeiro. Acabaram os pesadelos... e acabou tudo entre nós também. Laio ficou cada vez mais violento, agressivo comigo, com os empregados... todo mundo. Mas a profecia não se realizou. Um dia ele foi assassinado – não pelo filho – mas por bandidos na Encruzilhada da Serra...

Música marca a reação de Édipo.

ÉDIPO – Onde?

JOCASTA – Na Encruzilhada da Serra. Está vendo, meu amor, as profecias...

ÉDIPO (*Interrompendo.*) – Quando?

JOCASTA – Uns meses antes de você chegar aqui!
 ÉDIPO (*Esconde o rosto nas mãos murmurando.*) – Não, meu Deus! Não, meu Deus!...Não, meu Deus!
 JOCASTA – Que foi, Édipo, fala!...
 ÉDIPO – Como é que era Laio? Que idade ele tinha?
 JOCASTA – O cabelo já estava quase todo branco...E... (*Acaricia os cabelos de Édipo.*) era muito parecido contigo!...
 Édipo afasta-se dela, angustiado.
 ÉDIPO (*Num sussurro, para si mesmo.*) – Acho que amaldiçoei a mim mesmo!
 JOCASTA – O que?
 ÉDIPO – Escuta, me responde mais uma coisa. Quantas pessoas estavam com Laio quando ele foi atacado?
 JOCASTA – Quatro empregados e ele.
 ÉDIPO – (*Apavorado.*) – Tudo começa a ficar claro. Como é que vocês souberam da morte dele?
 JOCASTA – Um dos empregados conseguiu escapar.
 ÉDIPO – Ele está vivo ainda?... Quem é ele?... Eu quero ver esse homem agora!¹³⁰

Édipo percebe que os fatos começam a se esclarecer. Depois do relato de Jocasta, não há mais dúvidas de que fora o assassino de Laio. Mesmo assim, não desiste de levar as investigações às últimas conseqüências. Agora, só lhe resta ouvir o relato do empregado de Laio, único sobrevivente da chacina. No *Édipo* Guarnieriano, a revelação profética do parricídio e do incesto acontece através de um insistente sonho que persegue Laio. No *Édipo* de Sófocles, Laio é comunicado pelo deus Apolo, por meio de oráculos. Mais tarde, após saber que era filho adotivo durante uma discussão com um bêbado, Édipo vai a Delfos, onde se encontra o oráculo do deus Apolo e ouve a profecia de que mataria o pai e desposaria a mãe. O mesmo ocorre no teledrama. Édipo passa a narrar que, numa certa noite, discutira com um bêbado, quando este o chamou de filho postiço. Um dia, deparou-se com um grupo de ciganos que passava em sua cidade, dentre eles, uma velha cigana que insistia em ler sua mão. Como havia desconfiado do que lhe dissera o bêbado, resolveu ouvir o que tinha a dizer a tal cigana. Édipo, após ouvir sua profecia, a qual dizia, entre lágrimas, que ele mataria seu pai, desposaria sua mãe e teria filhos com ela, fica impressionado com tudo aquilo, e resolve fugir de casa, a fim de evitar aquele mal. Longe de sua cidade, um frade busca dar-lhe paz, oferecendo-lhe uma bíblia. Édipo parte, fugindo do terrível destino. Ao chegar à “Encruzilhada da Serra” (lugar correspondente ao Monte *Citéron*, em *Édipo-Rei*), Édipo defronta-se com cinco homens. Estes o provocam, pedem que saia do caminho e empurram-

¹³⁰ Ibid, p. 146/147.

no. Num acesso de fúria, golpeia-os com um facão, atingindo, por último, o velho Laio. Apenas um dos empregados consegue fugir.

A escolha de Guarnieri em resolver o problema da profecia, unindo as previsões ciganas e os amuletos cristãos para a proteção de Édipo, aponta para o problema do sincretismo religioso, uma das características primordiais para se compreender a formação do povo brasileiro.

Ao referir-nos às questões religiosas, vemos que, por um lado, em *Édipo-Rei*, de Sófocles, o coro deita ramos de oliveira e loureiro sobre um altar localizado defronte ao palácio de Édipo, enquanto que, em Guarnieri, os trabalhadores da fazenda unem-se em procissão, carregando imagens de santos e velas acesas. Se, por um lado, o coro grego deposita no rei a confiança em resolver o problema da peste, já que este conseguira salvar a população da monstruosa esfinge, em *Édipo-fazendeiro* os empregados apóiam-se no beato Tirésias. *Édipo-Rei* é temido e adorado pelo seu povo, não ocorrendo o mesmo em relação ao *Édipo-fazendeiro*. Neste, encarna-se a figura do opressor e patrão. Em determinadas cenas, a insatisfação dos seus empregados aparece claramente, como demonstrado em algumas cenas ao longo do texto.

Na versão televisiva do mito de Édipo por Guarnieri o herói é desmitologizado, a fim de atender, ou, moldar-se aos propósitos teledramatúrgicos do autor. As referências sócio-políticas e culturais que sustentam todo o corpo do teletexto concordam plenamente com a ideologia guarnieriana, desde quando, um dos membros fundadores do “Teatro de Arena de São Paulo”, propusera-se tratar dos assuntos relativos ao cotidiano do povo brasileiro. Não é por acaso que, de posse da tragédia sofocliana, Guarnieri vê aí a possibilidade de, ao mesmo tempo, resgatar uma obra basilar da dramaturgia mundial e a partir da universalidade de seu tema, respaldar o drama particular vivido por uma parcela da população brasileira. Seu discurso ideológico parece não escamotear-se, nem utilizar-se das metáforas totalmente, tratando abertamente das figuras emblemáticas do sertão nordestino, sem, contudo, perder de vista a essência da obra de Sófocles. Os recursos dispensados ao texto concordam com os parâmetros definidores de uma dramaturgia moderna. Como sabemos, o drama social buscou espelhar-se nos problemas do homem comum, mergulhando na sociedade moderna e revelando, através dos seus conflitos existenciais, a deterioração desta mesma sociedade. Vários autores, dentre eles Tchekov, Ibsen, Arthur Miller, Brecht, por exemplo, inserem novos elementos na estrutura do drama moderno, tornando-o, definitivamente, espelho da sociedade, através de seus conflitos registrados no dia a dia, nas relações íntimas entre

peessoas comuns, procurando desta forma, refletir as suas interioridades, seus “psicologismos”, bem como, as suas exterioridades. Agora, o drama deixa de tratar apenas de temas interpessoais para mergulhar nas peculiaridades infinitas de cada ser humano.

Durante a narração de Édipo sobre os acontecimentos do passado, Guarnieri alterna a narrativa com imagens curtas, a fim de ilustrar e tornar ainda mais verossímil os fatos lembrados. Ao transferir a atenção do telespectador para outro recurso fílmico, o dramaturgo revela todos os acontecimentos em *flash-black*, como podemos demonstrar no texto:

Édipo leva a mão espalmada ao rosto. Desfoca.

23. *Campo. Exterior. Dia.*

Édipo, bem mais moço, corre pelo campo. Música.

24. *Igreja. Interior-Exterior. Dia.*

Édipo conversa com um frade, que o abraça despedido-se e entrega-lhe uma bíblia.

ÉDIPO (*Off*) – Fugia cada vez mais. Cada vez para mais longe das terras do meu pai... Nem mesmo o frade que compreendeu o que estava se passando comigo, conseguiu me dar paz. Foi ele que me deu essa bíblia que trago sempre comigo, mas também esse livro não me fez parar. Queria ficar cada vez mais longe do meu pai e de minha mãe.

25. *Quarto de Édipo. Interior. Noite.*

Édipo segura fortemente as mãos de Jocasta.

ÉDIPO - E foi então, minha querida, que fugindo, correndo sem parar, cheguei à Encruzilhada da Serra...

26. *Inserção. Campo. Exterior. Dia.*

Primeiro plano de Laio a cavalo.

27. *Quarto de Édipo. Interior. Noite*

ÉDIPO – Prá você, minha mulher, vou confessar toda a verdade: encontrei cinco homens a cavalo.

27ª. *Inserção. Campo. Exterior. Dia.*

Takes rapidíssimos da figura estática de cada um dos empregados de Laio. Finalmente a figura de Laio que em *slow motion* vai desferir um golpe com seu facão.

Sobre a imagem de Laio em *slow motion*:

VOZ DE ÉDIPO – Um deles era o mais velho, tinha cabelo branco. Devia ser o patrão!

A música vem se insinuando desde as primeiras frases da narrativa, chegando ao auge no próximo *take*.

28. *Campo. Exterior. Dia.*

Édipo diante de cinco homens a cavalo. Um deles manda que ele se afaste do caminho. Édipo se recusa e é empurrado com violência. Furioso, investe contra o agressor derrubando-o do cavalo. Os outros três pulam do cavalo e vêm em socorro do companheiro. Laio tudo observa de sua montaria. Édipo desarma o seu agressor que investia com uma faca; faz o seu agressor de escudo. Num golpe desastrado um dos empregados fere mortalmente o companheiro seguro por Édipo. Os três furiosos investem contra Édipo que procura despistá-los escondendo-se entre as árvores. Assim consegue golpear mortalmente dois deles, persegue o terceiro que vai para onde está Laio a cavalo. Édipo alcança-o e fere-o no ombro. Por trás dele surge Laio que vai golpeá-lo com o facão (mesmo *take* do *slow motion*). Édipo volta-se, arranca Laio do cavalo e fere-o no ventre; enquanto o empregado ferido escapa sem ser visto por Édipo.

29. *Quarto de Édipo. Interior. Noite.*¹³¹

Com a utilização do *flash-back*, o drama guarnieriano dispõe de um recurso impossível para o teatro. Na tragédia sofocliana, o drama inicia-se *in media res*, assim como em Guarnieri. Entretanto, no texto clássico, a palavra e a atuação dos atores são imprescindíveis para os momentos em que Jocasta, Édipo e o pastor referem-se aos acontecimentos do passado. Na narrativa fílmica, Guarnieri opta por revelar, em *flash-back*, o que se encontra oculto na estrutura trágica. Mesmo dispondo do referido recurso, Guarnieri propõe sua utilização de maneira, inicialmente, disfarçada, em *takes* rapidíssimos. Logo depois, com a atenção garantida do telespectador, Guarnieri parte de forma detalhada para o momento em que Édipo mata Laio e seus empregados. Toda a tomada é sugerida com o máximo de variação possível, entre planos e ângulos, ganhando destaque a figura de Laio, em que, ao pegar o facão para golpear Édipo, aparece em *slow-motion*, valorizando com maior ênfase, portanto, o momento principal do embate. A presença de indicação sonora sugere a intensidade dramática causada pela brutalidade do ato. Neste sentido, Guarnieri afasta-se dos pressupostos brechtianos e deixa patente sua intenção de envolver emocionalmente o telespectador. Tal opção leva à conclusão de que o autor pretendia, neste momento, supõe-se, causar o efeito catártico na audiência.

¹³¹ Ibid, p. 148 a 150.

O momento crucial que caminha para a resolução do conflito tem início com a revelação do mensageiro. Édipo, ainda certo de que seus verdadeiros pais são aqueles que o criaram, recebe a visita inusitada do mensageiro de seu pai, através do qual fica sabendo do seu falecimento. Mas, após ouvir de Édipo o motivo que o aflige, o mensageiro dá ao drama novo rumo, como ocorre no diálogo a seguir:

JOCASTA – Está vendo, Édipo?! Seu pai morreu, de morte natural, ninguém matou...

ÉDIPO – É. As profecias foram para o túmulo com meu pai... (Ao mensageiro) Jerônimo, esta é Jocasta, minha mulher... (A ela) Sabe, Jerônimo me carregou no colo muitas vezes...

MENSAGEIRO – Agora, o menino Édipo que eu conheci de fralda é dono de um mundão de terra, as daqui e as do pai...

JOCASTA – Que é que você pretende fazer, querido. Vai até lá ver sua mãe?

ÉDIPO – Não. Não posso. Apesar do que essa carta diz eu continuo com medo dela!

MENSAGEIRO – Que é isso patrãozinho, medo de sua mãe...?

ÉDIPO – Você não pode entender... É outra coisa... (Inquieto) Jerônimo, eu vou te dizer: fugi de casa por causa de uma cigana. Aquela mulher leu minha mão e disse que meu destino era casar com minha mãe depois de eu mesmo matar o meu pai...

MENSAGEIRO – Mas como é que a cigana podia dizer uma coisa dessas, patrãozinho! Se eu soubesse disso antes, ihhhi, faz tempo que eu tinha tirado o senhor desse medo! [...] o homem que o senhor pensa que era seu pai, era seu pai só de gostá [...] Fui eu mesmo que dei o senhor pra ele, com minhas mão como um presente!¹³²

A coincidência que ocorre em Édipo, ou seja, o perfeito encontro entre o reconhecimento (*anagnorisis*) do erro trágico (*hamartia*) causado por Édipo e o momento de reviravolta do drama (*peripetéia*), é marcado no momento em que o mensageiro conta-lhe que seus verdadeiros pais não são aqueles que sempre pensou ser. O sofrimento do protagonista se intensifica, deixando em suspense o acontecimento trágico (*catástrofe*), até que, a única testemunha que deve conhecer toda a verdade sobre o destino tomado pelo filho de Laio, ainda criança, apareça para elucidar definitivamente o caso. Mais uma vez, através dos recursos cinemáticos, Guarnieri fornece uma interessante dinâmica e alternância de tomadas, dando grande ênfase neste trecho da trama, pois aqui se dá o ponto culminante, o clímax do teledrama. É neste momento em que a crise se estabelece, ou seja, o ápice do conflito. Depois da indicação de comercial, as tomadas são divididas entre a cena do encontro entre Édipo e Ciro, antigo empregado de Laio, responsável em dar fim a Édipo quando criança, tomada que

¹³² Ibid, p. 152.

se concentra no galpão da fazenda, e a tomada em externa, na qual Jocasta aparece correndo entre a vegetação de espinhos, enlouquecida:

36. Sala da casa grande. Interior. Dia.

Jocasta enlouquecida, cabelos desgrehados, olha para os que estão na sala com uma expressão de desvario. Deixa escapar um grito e corre para o quarto. Os presentes entreolham-se sem entender. Ouvem-se os grito de Jocasta no quarto. JOCASTA – Laio!...Laio!...Laio!...

37. Galpão. Interior. Dia.

Édipo no auge da dor tornou-se apático, fala em tom neutro. O velho Ciro, exausto, responde às perguntas já derrotado pela tragédia. Os outros observam atônitos.

ÉDIPO – Foi Jocasta que te deu a criança?

CIRO – Foi.

ÉDIPO – Para que?

CIRO – Para matar!

ÉDIPO – (*Patético*) – A própria mãe! Por quê?

CIRO – Medo da profecia.

ÉDIPO – Qual?

CIRO – Diz que o filho ia matar o pai.

ÉDIPO – (*Brando, terno, na mais profunda tristeza, com toda a simplicidade e sinceridade*) – E por que não me matou?

CIRO – Pena. Tive pena. Pensei que levando a criança pra longe, ninguém mais ia ficar sabendo do senhor.

ÉDIPO – (*Num sussurro*) – Tudo o que estava previsto acabou acontecendo. Agora sei que eu nasci de quem não devia nascer. Casei com quem não devia casar. Matei quem não devia matar.¹³³

Outra tomada é acrescida mais à frente, quando Jocasta invade a sala da casa grande e dirige-se ao quarto. O diálogo entre Édipo e o pastor é concluído com a revelação do nome de sua verdadeira mãe.

Após o anúncio de uma criada de que Jocasta cometera suicídio, Édipo dirige-se ao exterior do galpão. Ocorre mais uma alternância de tomadas, desta vez entre os que ficaram no interior do galpão e Édipo. Agora a cena concentra-se no momento da catástrofe:

¹³³ Ibid, p. 157.

38. *Frente do galpão. Exterior. Dia.*

Um sol fortíssimo. Édipo entra em quadro dando as costas para a câmera. Levanta a cabeça olhando o sol. Num repente com o crucifixo, sempre de costas para a câmera, golpeia-se repetidamente nos olhos.

39. *Galpão. Interior. Dia.*

Créo, Capataz, Mensageiro, Ciro e outros na mesma posição do take anterior. Ouve-se um prolongado grito de dor de Édipo. Todos precipitam-se para fora.

Música e coro, até o final da seqüência.

40. *Frente do galpão. Exterior. Dia.*

Correm todos para Édipo que está de joelhos. Os olhos vazados. Segura ainda o crucifixo com que se feriu. Todos o cercam. Créo quer socorrê-lo quando Édipo tomba no chão. Créo ajoelha-se ao lado dele, pega o crucifixo e coloca no pescoço, levantando-se a seguir.¹³⁴

A intensificação dos variados recursos fílmicos, juntamente com a marcante presença da música, provocam uma forte tensão na narrativa, permeando os momentos cruciais do conflito trágico. As sucessivas passagens de um quadro a outro acabam por conduzir a atenção do público para uma espécie de estreitamento do enredo, em direção ao profundo pesar dos protagonistas. As frenéticas imagens sugerem o próprio conflito interior de Jocasta e Édipo.

Quanto à utilização da cruz, importante elemento para a consumação do ato trágico, esta encontra-se presente desde as primeiras cenas descritas por Guarnieri, marcando profundamente o universo mítico-religioso dos personagens. Depois que decide abandonar seus pais postiços, Édipo passa a usar um crucifixo pendurado no pescoço como amuleto para proteger-lhe da profecia revelada pela cigana. O sentido de simples amuleto parece transcender seu significado, uma vez que, sob o domínio da fé, Édipo constrói seu poder, criando desta maneira, uma espécie de ambigüidade e contradição na personagem. Se compararmos o protagonista com Tirésias, iremos perceber que, em Tirésias, a cruz denota o sofrimento cristão, síntese dos acontecimentos vividos naquele lugar. E em nome da cruz, sua figura é respaldada pela própria comunidade, sobre a qual está refletida a imagem de Jesus Cristo. Em *Édipo*, a cruz aparece para reforçar a dissociação da ideologia da personagem com sua prática, reforçando a noção de ambigüidade do protagonista. Ao mesmo tempo em que Édipo se utiliza do amuleto cristão para protegê-lo, este lhe serve para manter o controle sobre

¹³⁴ Ibid, p. Ibid, p. 158.

seus empregados. No segundo exemplo demonstrado anteriormente, Édipo fura os olhos com a cruz. Portanto, nem mesmo aquilo que acreditava que iria protegê-lo contra os possíveis males conseguiu evitar que os mesmos deixassem de se realizar. Enquanto procurava o assassino de Laio era a ele mesmo que encontrava. Créó põe em seu pescoço o crucifixo que pertencia a Édipo. Essa atitude pode perfeitamente representar o discurso de que nada mudará, pelo contrário, a relação de poder ali instituída permanecerá, até que o próximo reivindique seu lugar. Do mesmo modo, num entendimento contrário, o ato realizado por Créó pode significar a esperança em tempos melhores.

Depois do ato consumado, a cena retorna para o galpão e apenas o cantador dirige-lhe um longo olhar, um olhar significativo para o dono da fazenda, o qual representava Édipo, e dá seu acorde final de viola. Eis a fala que encerra o teledrama:

41. Galpão da fazenda. Interior. Noite.

O cantador diante dos espectadores.

CANTADOR 1 – (*Fala dedilhando a viola.*) – E já não sobra a voz pra cantar depois de tanta dor. Ali vai Édipo, rico, sábio, corajoso, homem poderoso. Todo mundo tinha inveja do seu destino. No entanto, a quanta miséria chegou. Por isso não pode dizer que um homem é feliz ante dele ter morrido sem conhecer sofrimento.

Olha significativamente para o dono da fazenda (Mesmo ator que representa Édipo) e dá um acorde final de viola.¹³⁵

No último quadro a atenção se volta a Édipo, como podemos verificar a seguir:

42. Campo. Exterior. Pôr de sol.

Édipo cego caminha, em contraluz, apoiado em seu bordão. Sobre esta imagem Música.

*Cartões de encerramento.*¹³⁶

Do mesmo modo como chegou àquelas paragens, um errante fugindo do próprio destino, Édipo parte sem rumo, a tatear o chão que pisa. A solução encontrada pelo autor em

¹³⁵ Ibid, p. 158/159.

¹³⁶ Ibid, p. 159.

dar por encerrado o seu teledrama na dramática imagem de Édipo seguindo de costas para o telespectador dá indícios de que os atos por ele cometidos foram motivos de arrependimento e vergonha, simbolizados pela imagem de negação, ou seja, a ausência de confrontação com quem assiste e o distanciar-se, em contra-luz, reforça um sentido de oposição do próprio personagem, aqui sugerida pela imagem. Se antes o protagonista mostrava sua altivez, quase sempre destacado em primeiro plano, agora vai sumindo em meio à paisagem que cresce sobre ele, revelando, enfim, a sua pequenez.

Diante da análise apresentada em torno da adaptação para a TV de Gianfrancesco Guarnieri a partir da tragédia *Édipo-Rei* de Sófocles podemos observar que o autor alterou de forma drástica toda a estrutura do texto clássico, uma vez que, ao tratar-se da sua acomodação para outra linguagem artística, a televisão, diversas possibilidades permitidas pela linguagem fílmica terminam por alterar radicalmente a própria dimensão da obra teatral. Conseqüentemente, no ato de converter a peça em telefilme (Caso Especial), as personagens recebem outro tratamento. Enquanto, na tragédia de Sófocles, toda a ação é desenvolvida a partir e em torno de Édipo, em Guarnieri, esta ação distende-se, a fim de mostrar ao telespectador diversas ações paralelas que antes eram sugeridas através das falas do coro, de Creonte ou do mensageiro. Convertidas em imagens, estas ações das entrelinhas do texto implicam na manipulação das técnicas inerentes ao cinema. Tomadas em ângulos e planos distintos, redimensionam o sentido de tempo e lugar. Projetam a linguagem dramaturgica a patamares dominados pela teledramaturgia.

Em relação ao mito edipiano, este se converte aos interesses da dramaturgia moderna, especialmente aos propósitos ideológicos inerentes a Guarnieri. Como prolongamento de seu já sedimentado teatro político-social, a tragédia reveste-se com os mesmos propósitos e insere-se nos seus textos para a televisão. Assim, verifica-se que, sendo Édipo, na versão guarnieriana, um fazendeiro, estabelece-se desde o prólogo as relações entre patrão e empregado. Não por acaso, o protagonista, indicado pelo autor, é representado pelo dono da fazenda, o que servirá como ponto crucial da crítica política e social empreendida por Guarnieri. Diferentemente da peça clássica, Édipo aparece como personagem autoritário e impiedoso, homem detentor de todas as decisões dos conflitos ascendentes do teledrama. Portanto, se antes Édipo era visto como aquele que livrou os tebanos da monstruosa Esfinge, depositário da esperança e da fé popular em também ser capaz de livrá-los da peste, agora representa a parcela minoritária do poder hegemônico que se estabelece no semi-árido nordestino.

Édipo, de Guarnieri, representa as forças de dominação e exploração e suas eventuais causas. O mito serve-lhe de metáfora para chamar atenção a um problema de ordem política com conseqüências desastrosas para a sociedade local, que, por sua vez, está condicionada a resignar-se e aceitar os fatos como vontade divina a decidir seus destinos. A profecia cigana contra Édipo faz-nos crer ser o trágico um acerto de contas com a impunidade e os atos de homens tiranos. A conduta de Édipo representa o poder conquistado através do crime e dos desmandos da terra usurpada. A irônica escolha por parte do cantador pela narração de uma tragédia antiga, que, em suas palavras, bem podia ter acontecido por aquelas bandas, configura uma significativa digressão contra a despropositada festa oferecida por um fazendeiro aos seus pacatos e subservientes empregados.

A escolha por uma dramaturgia que ora privilegia o envolvimento emocional de quem assiste, ora instiga a reflexão em torno dos problemas inerentes ao homem do campo e suas implicações político-sociais e culturais, demonstra os parâmetros estéticos que influenciaram Guarnieri. Entre os preceitos da tragédia, do drama social e do teatro épico, o teleteatro é construído. Os elementos epicizantes, presentes na existência do cantador-narrador, nos *flash-backs* e no coro são prova das influências brechtianas em sua obra. O passado sempre presente, formando uma espécie de linha de força aos poucos vindo à tona, o sofrimento interior cada vez mais crescente de Édipo, aproximam-se de uma tradição dramática antiga, transmutada em drama social desde o final do século XIX, com Ibsen, Strindberg, Tchekov, Arthur Miller e tantos outros.

Diante dos elementos anteriormente expostos, em que a versão guarnieriana de *Édipo-Rei* para a TV apresenta características que denunciam a recorrência de um teatro voltado às questões políticas, sociais e culturais, através das quais pretende criticar o sistema opressor, tendo como parâmetro as desigualdades provocadas pelo sistema, esses elementos expostos só vem reforçar as alterações necessárias impostas ao texto teatral em favor da linguagem fílmica. Entretanto, o *Édipo* de Guarnieri é uma demonstração das possibilidades de revitalização do mito em prol dos interesses de sentirmos e refletirmos a nossa sociedade e procurarmos alternativas de transformá-la, sempre.

Espera-se, enfim, ter suscitado elementos importantes que possam demonstrar como a adaptação de *Édipo-Rei* apresenta-se como um teledrama estruturado com base em conflitos políticos, sociais e culturais, atendendo ao formato fílmico televisivo, e comprovando, portanto, que a conversão do texto teatral ao texto teledramático, expande em imagens as potencialidades do drama, produzindo, para a TV, um teatro impossível.

CONCLUSÃO

O percurso tendo chegado ao seu término possibilita um levantamento das idéias de maior relevância neste estudo, permitindo-nos verificar em que medida o problema que aqui se procurou defender, pôde ser embasado teoricamente, adquirindo sustentação através da análise do *corpus*.

Essa pesquisa se propôs apontar as implicações sofridas pelo texto teatral quando convertido à linguagem fílmica, particularmente, à televisiva, através da adaptação da tragédia *Édipo-Rei*, de Sófocles, realizada pelo dramaturgo e teledramaturgo Gianfrancesco Guarnieri. Para tanto, tentou-se demonstrar, através de estudos formulados por importantes teóricos, de que maneira uma obra dramática, pertencente à tradição teatral clássica, pode ganhar novas roupagens na medida em que esta se apropria de elementos pertencentes à dramaturgia moderna e à teledramaturgia, conferindo ao mito novos entendimentos em diferentes perspectivas político-sociais e culturais.

Assim, através do levantamento de conceitos fundamentais para o entendimento do mito e de como este foi moldado aos interesses dos poetas épicos e dramáticos da Grécia antiga, verificou-se que se percorreu um longo caminho entre o mito em sua origem, até tornar-se linguagem e, conseqüentemente, matéria-prima para os poetas e tragediógrafos. As bases fundantes do gênero dramático trágico, por sua vez, explicam-se pelo fato de ter este surgido como forma de expressão de um tipo particular de experiência humana, ligada a condições políticas, sociais e culturais específicas: a tragédia surge a partir do conflito entre o *mythos* e o *logos*, de seus heróis, o seu lugar social e sua identidade em um universo ambíguo e contraditório e, assim, apresentando, portanto, um questionamento da ordem estabelecida. A partir desse elemento, já se evidencia o ponto de interrelação entre o trágico e as questões político-sociais e culturais: aquilo que constitui a própria natureza do trágico, a natureza dialética, sustenta-se a partir de conflitos existenciais que envolvem questionamentos político-sociais. Outro elemento que também se observou refere-se ao aproveitamento dos mitos gregos pela literatura dramática ao longo dos séculos, exemplificados em alguns dramaturgos, os quais procuraram inserir em suas versões, adaptações e textos concebidos a partir de algum mito grego, assuntos relativos ao seu tempo. No caso guarnieriano, são estes elementos fatores preponderantes e contundentes para a sua versão do mito edipiano, entretanto, recriada em sua essência como estrutura teatral convertida em teledramaturgia.

Em seguida, procurou-se seguir os passos de diversos teóricos e estudiosos do gênero trágico, desde as considerações aristotélicas, buscando observar as modificações que o mesmo sofreu ao longo do processo histórico dramaturgico.

Com o advento da Idade Moderna, principalmente no período do Renascimento, a cultura clássica grega é retomada, concedendo à *Poética* de Aristóteles novas interpretações, porém, em conformidade com os preceitos moralizantes da tragédia, sedimentadas ao longo da Antiguidade Latina e Medieval. Na modernidade, o pensamento racional sobrepõe-se ao pensamento religioso (Teocentrismo), trazendo ao centro das discussões, o homem e a ciência (Antropocentrismo). Partindo deste preâmbulo, buscou-se apontar as principais modificações sofridas pelo gênero dramático e o surgimento de novas concepções que pudessem atender ao homem da modernidade, uma vez que, para este, os temas voltados aos deuses já não mais representavam qualquer significado substancial. Percebeu-se, no entanto, que o homem tornava-se a matéria principal do drama moderno.

No século XVII e XVIII, a tragédia é subjugada a regras formais, resultantes das várias interpretações dadas aos preceitos aristotélicos. Neste período surge a Lei das três unidades (ação, tempo e lugar). É também neste período que as idéias de Hegel começam a ser divulgadas, o qual dá ao gênero trágico tratamento filosófico. Em sua teoria, o conflito é entendido como elemento principal da ação, dando-se esta através da relação entre as personagens, que por sua vez provocam os conflitos decorrentes de determinadas circunstâncias e caracteres destas personagens.

No entanto, com a ascensão da burguesia, ocorrida na segunda metade do século XVIII, cresce a rejeição contra as regras rígidas, buscando-se na arte dramática o prazer que esta pode proporcionar, contrapondo-se ao moralismo e às regras das três unidades. Constatou-se, portanto que, este rompimento inaugurou um novo movimento artístico e estético, chamado de Romantismo, no qual se deu a transição da tragédia ao drama social, ou seja, o homem comum e os problemas do cotidiano passaram a ser a tônica do teatro. A tragédia que, enquanto gênero dramático, tratava de heróis míticos, reis, rainhas e deuses deixaram de existir para dar vez ao drama moderno, o qual surgiu no século XVIII e estende-se até os nossos dias. Contudo, com o aparecimento do teatro político e, conseqüentemente, o teatro épico, a idéia de “peça bem feita”, surgida no século XIX com o Realismo, perdeu importância, privilegiando-se, portanto, no drama, as questões políticas e sociais.

No final do século XIX, o mundo vê nascer a luz elétrica e, em seguida, o “cinematógrafo”, primeira manifestação que dará origem ao cinema. Nele, os dramas passam

a ser exibidos para um público de telespectadores. De acordo com o teórico Bentley (1991), a arte dramática tanto é possível no palco como na tela, sendo possível, em ambos, a função de testemunhar algum tipo de experiência humana profunda e verdadeira. No entanto, da mesma maneira que manipulam linguagens distintas, o cinema e o teatro oferecem tratamentos diferenciados para com o objeto dramático. Assim, a relação entre drama e platéia é alterada, passando a ser mediada pela câmera, impondo uma relação impessoal com o que se está apresentando, ao contrário do teatro, que apóia-se na presença real da platéia.

Não demorou muito para que novas tecnologias proporcionassem ao cinema seu avanço. O uso da câmera ganhou diversas possibilidades de relação com a imagem. Surgem vários planos e ângulos distintos, redimensionando o objeto fílmico. O cinema passou a ser a arte do século XX, sobre a qual diversos teóricos desenvolveram estudos profícuos. Enquanto na Europa a arte fílmica buscava novas linguagens e tratamentos imagéticos, nos Estados Unidos davam-lhe um tratamento industrial, lançando o cinema a dimensões até então impensadas.

A seguir, com o invento do aparelho de TV, surgido durante os anos trinta, mas chegando ao Brasil apenas durante os anos cinqüenta, percebe-se que o público passa a assumir uma nova postura diante da arte de representar, no que tange à comodidade oferecida pela TV, em que esta passa a veicular cada vez mais o “teleteatro” e posteriormente, as novelas e os seriados. Com isso, o teatro deixa de ser popular, dando lugar à televisão.

Assim, conclui-se que as transformações observadas ao longo dos séculos, em que a tragédia vai dando lugar ao drama social, passam a colocar o homem comum como objeto do drama em detrimento das questões místico-religiosas. A procura pelo entendimento das decisões divinas impostas aos mortais deu lugar às indagações do homem face aos problemas mundanos que a este se apresentavam. Agora, o teatro procura se harmonizar com as questões políticas e sociais. Paralelamente à trajetória seguida pelo teatro, o mundo se depara com o advento do cinema e, posteriormente, com a popularização da TV, inaugurando diferentes relações entre a obra dramática e o público, além de impor ao texto teatral mudanças substanciais, a fim de moldar-se às peculiaridades da linguagem fílmica.

Considerando o contexto da obra a ser analisada, procedeu-se um importante levantamento histórico das questões mais importantes relacionadas com o teatro no ocidente, tendo como ponto de partida as transformações da arte dramática surgidas na transição do século XIX para o XX. Seguindo tal procedimento, tentou-se demonstrar como o desenvolvimento do teatro brasileiro se deu sob influência das mais importantes tendências

que emergiram na Europa e Estados Unidos. Por longo tempo, o teatro nacional procurou “imitar” o que se fazia lá fora. Com o surgimento de importantes companhias, mais precisamente entre Rio de Janeiro e São Paulo, vieram para o país diversos diretores, os quais contribuíram para a solidificação do teatro nacional. Entretanto, preocupados em discutir os problemas político-sociais do país, um grupo composto por dramaturgos, atores e diretores formam o teatro de Arena de São Paulo. Pouco tempo depois, o mesmo grupo projeta-se no cenário nacional com a montagem da peça “*Eles Não Usam Black-Tie*”, de Gianfrancesco Guarnieri. Após uma longa vivência com o teatro, Guarnieri transpõe suas indagações e escreve diversos textos para a televisão, dentre eles, a sua versão para a tragédia *Édipo*, de Sófocles.

O encontro das linguagens teatral, cinematográfica e televisiva torna-se fecundo para a discussão e o entendimento dialógico por estas permitidas. No momento crucial do drama social, o cinema surge, estabelecendo um novo contato com a obra dramática e alterando profundamente a sua estrutura, além de criar novas relações entre o texto dramático e a platéia. Em conformidade com os recursos cinematográficos, a televisão passa a compor a tríade, a partir do momento em que passa a produzir, em suas devidas proporções, aquilo que se convencionou chamar de teledramaturgia.

A análise da adaptação da tragédia sofocliana *Édipo-Rei* por parte de Guarnieri, evidencia, portanto, as modificações sofridas pelo texto trágico com o intuito de moldar-se à linguagem fílmica, em conformidade com as dimensões peculiares à televisão. Com base em um estudo sobre o mito, em especial, o grego, e seu conseqüente aproveitamento pelos tragediógrafos e por diversos dramaturgos ao longo dos séculos, além do entendimento do percurso traçado pela dramaturgia e pela teledramaturgia, em particular no que se refere à televisão, foi possível apresentar o teletexto para que se procedesse à elucidação das transformações decorrentes da transição da linguagem teatral para a linguagem fílmico-televisiva. As possibilidades expostas através do teletexto guarnieriano, identificando neste a construção da estrutura da ação, o tratamento dispensado pelo autor aos problemas espaço-temporais, a transposição da tragédia tebana para o “trágico” sertão nordestino, as implicações políticas, sociais, culturais e mítico-religiosas, todos estes procedimentos revelados no *corpus* desta análise demonstraram como o mesmo se afasta do texto original, ainda que mantendo o mito edipiano como embasa a sua própria dramatização. Não sem razão, diante das particularidades referentes a uma dramaturgia moderna brasileira, consoante os atavios político-ideológicos do país, no contexto dos anos de 1970 e em plena primazia da televisão

nacional, Gianfrancesco Guarnieri permitiu, através de *Édipo*, o profundo pensar sobre um dos tantos casos de exploração e injustiça típicas do sistema capitalista. Para que sua ideologia já entranhada desde o surgimento do teatro de Arena de São Paulo pudesse atingir o maior número possível de espectadores, Guarnieri escolheu a televisão e assumiu todos os riscos na reestruturação da tragédia trágica, transformando-a em teledrama, sua dimensão fortemente evidente de crítica política e social certamente contribuíram para que o texto jamais saísse do papel.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: Uma Estética de Resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUMONT, Jaques et al. *A Estética do Filme*. São Paulo: Papyrus, 2006.

BAIANA, Ana Maria. *Almanaque Anos 70: Lembranças e Curiosidades de Uma Década Muito Doida*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BARSA. *Grande Enciclopédia*. São Paulo: Planeta, 2004.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

BAZIN, André. *O Cinema: Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEIVIDES, W. *Inconsciente et Verbum*. São Paulo: Humanitas, 2002.

BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo Como Pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERNADET, Jean-Claude. *O Que É Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BERRETTINI, Célia. *O Teatro Ontem e Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BETTON, Gérard. *História do Cinema*. Portugal: Publicações Europa-América, 1984.

_____ *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BORIE, Monique. ROUGEMONT, Martine de. SHERER, Jacques. *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BORNHEIM, Gerd A. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega, Vol. I*. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____ *Mitologia Grega, Vol. III*. Petrópolis: Vozes, 2002.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 2005.

_____ *As Transformações do Mito Através do Tempo*. São Paulo: Cultrix, 1990.

CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos, SALIBA, Elias Thomé. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2002.

CLARK, Barrett. *European Theories Of The Drama*. New York: Crown Publishers Inc., 1978.

CORNEILLE. *Horácio*. Trad. Jenny Klabin Segall. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

_____ *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- _____. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- ÉSQUILO. *Oréstia*: Agamêmnon, Eumênides, Coéforas. Trad. Mário da Gama Koury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- _____. *Orestéia*: Agamêmnon, Eumênides, Coéforas. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- EURÍPEDES. *Alceste, Electra, Hipólito*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro II*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles Não Usam Black-Tie*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri: Textos Para Televisão*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- GUZIK, Alberto - *TBC, Crônica de Um Sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HEGEL, *Estética. Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1964.
- HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- JAEGER, W. *Paidéia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- KHOURY, Simon. *Atrás da Máscara I: Segredos Pessoais e Profissionais de Grandes Atores Brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Um Vôo Brechtiano*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica: O Legado Grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.

_____. *A Tragédia no Teatro do Tempo: Das Origens Clássicas ao Drama Moderno*. João Pessoa: Idéia, 2008.

MACIEL, Diógenes, ANDRADE, Valéria. *Por Uma Militância Teatral*. João Pessoa: Bagagem e Idéia, 2005.

MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MAGALDI, Sábato. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

MIELIETSKIN, E. M. *A Poética do Mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

MOSTAÇO, Edécio – *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião – Uma Interpretação da Cultura de Esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich. *Introdução à Tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NOVAES, Adauto. *O Homem-Máquina: A Ciência manipula o Corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OLINTO, Heidrun Krieger e Schollhammer, Karl Erik. *Literatura e Imagem*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2005.

PATAI, Raphael. *O Mito e o Homem Moderno*. São Paulo: Cultrix, 1972.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

_____ *O Que É Dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. *Peças, Pessoas, Personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PICON- VALLIN, Béatrice. *A Arte do Teatro: Entre Tradição e Vanguarda – Meyerhold e a Cena Contemporânea*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2006.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: Artistas da Revolução, do CPC à Era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIPELLINO, A. M. *Maiakovski e o Teatro de Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____ *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____ *Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SNELL, Bruno. *A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth – Rei Lear, Vol. X*. Trad. Artur de Sales *et al.* São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre: W. M. Jackson inc., 1949.

_____ *Tróilo & Créssida*. São Paulo: Melhoramentos.

SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana. Vol. I*. Trad. Mário da Gama Koury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____ *Os persas, Electra, Hécuba. Vol. 4*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____ *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____ *Ensaio Sobre o Trágico*. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

STEINER. *A Morte da Tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TORRANO, Jaa. *Bacas: O Mito de Dioniso*. São Paulo: Hucitec, 1995.

VÁRIOS AUTORES. *Estudos de História: Revista do Curso de Pós-Graduação em História*. Campus de Franca. São Paulo: Unesp, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia Na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião Na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____ *Mito e Pensamento entre os Gregos*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

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

XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

ANEXOS

ÉDIPO
Adaptação livre de
GIANFRANCESCO GUARNIERI
e
FERNANDO PEIXOTO
baseado na tragédia de
SÓFOCLES

Personagens

CANTADOR 1
CANTADOR 2
DONO DA FAZENDA
PAI
MÃE
TIRÉSIAS
VELHO
CRÉO
CAPATAZ
MENINA GUIA DE TIRÉSIAS
CRIADO DE ÉDIPO
ÉDIPO
JOCASTA
LAIO
CIRO
EMPREGADO 1
EMPREGADO 2
MENSAGEIRO
CRIADA DE JOCASTA

Três empregados de Laio que viajam com Ciro e Laio. Camponeses (homens, mulheres e crianças). Filhos de Édipo – Dois meninos e duas meninas.

Obs.: Todos os personagens da estória, incluindo os figurantes, devem estar presentes como espectadores nas cenas do cantador. O ator que faz o Édipo é o mesmo que faz o dono da fazenda. A atriz que faz JOCASTA bem como CRÉO, CAPATAZ e FILHOS DE ÉDIPO, estão presentes nas cenas do cantador, no lugar de honra destinado aos donos da festa, respectivamente nos papéis de esposa do dono da fazenda, cunhado, capataz e filhos.

1. Galpão de fazenda. Interior. Noite.

Galpão fechado que serve para guardar instrumentos de trabalho (pás, ancinhos, selas velhas, rodas de carroça, fardos, sacas de mantimentos, rolos de corda, etc.). O ambiente está preparado para uma festa. Bandeirinhas de papel coloridas, bancos de madeira sem encosto enfileirados deixando espaço ao centro para a apresentação de dois cantadores. O povo se aglomera nos bancos e de pé. No lugar de honra estão o dono da fazenda e família. (Os mesmos atores que representarão a estória de Édipo interpretam os donos e moradores da fazenda.) Junto aos cantadores, sentados em caixotes, há um alguidar que serve para recolher os donativos dos espectadores – são moedas e notas de pouco valor. Os cantadores pretendem terminar com a cantoria para uma merecida pausa.

CANTADOR 1 – Embora meu amigo

Seja eu ajuizado
Só penso no castigo
Que o deixa tão calado!...
CANTADOR 2 – Se eu calo, companheiro

É vendo que a gamela
Já está cheia de dinheiro
É hora de molhar a goela.

Aplausos e gritos. Os cantadores deixam as violas e pretendem se servir na mesa onde há bebidas e doces e sanduíches.

DONO DA FAZENDA – Que é isso, minha gente? Pensa que pode ir parando assim? Dono da festa sou eu e a cantoria só pára quando eu quiser ou quando minha senhora pedir... (*Joga uma nota de cinqüenta cruzeiros no alquidar.*) Vamo lá, vamo lá, que cinqüenta não se despreza.

Os cantadores se entreolham.

CANTADOR 1 – Cinqüenta é metade de cem. Portanto fica paga só meia cantoria. Meu companheiro vai molhá a goela. Eu cuido da minha metade e cuido bem...

Aplausos. O Cantador 2 dirige-se à mesa de bebidas. Cantador 1 dedilha a viola e fala...

CANTADOR – Pois veja, patrão, que já me veio à memória uma estória muito boa pra ocasião. Estória de muito antigamente e de tempo e lugar tão distante que nem sei onde se passa. Mas cabe tão bem nesse momento que até podia se passar aqui, nestas mesmas paragens. E pra facilitá o entendimento eu peço que todo mundo veja com jeito e cara dos que estão presentes os personagens do meu conto. Com vosso perdão e licença do poeta antigo, aqui vai:

Dedilha a viola e canta:

Oiêi, oiai, quem chora, quem treme de pavor?
Dizei, dizei agora, de onde vem tamanha dor?
Numa grande fazenda perdida num fim de mundo de sertão.
Há muita gente aflita, chora até mesmo o patrão!
Oiêi, oiai, quem chora, quem treme de pavor?...

2. *Palhoça. Interior. Dia.*

Palhoça de lavradores. Uma criança agoniza numa rede. Pai e mãe procurando socorrê-la. Os outros filhos, pequenos, observam tentando aproximar-se. (Continua a voz do cantador.)

CANTADOR (*Off.*)
No seco das plantas da tragédia o astro
Só água de choro dá de beber ao chão...
Cada cama só tem a morte por lastro
É grande epidemia que assola o sertão!
Oiêi, oiai, quem chora, quem treme de pavor!...

MÃE – Tá piorando. Acho que não tem mais jeito!...

PAI – É a danada da doença...

MÃE – Não deixa eles chegá... Tira eles daí...

PAI – Adianta de nada... Tá tudo empestiado, mesmo... Não pega aqui dentro, pega lá fora...

MÃE – Precisamo escondê o menino por patrão não sabê... Senão ele queima a casa. Onde tem peste ele diz que é pra queimá...

PAI – Sabe do que mais, enrola o menino e vamo embora daqui!

MÃE – Pra onde?

PAI – Sei lá, pra longe desse inferno, parece até que o demo fez moradia nessas terras... É seca, é peste, é sol... Vamo embora daqui, mulher.

Apressadamente arrumam alguns trastes, enrolam o menino e saem.

Sobe música-tema.

Primeiros créditos.

3. *Campo. Exterior. Dia.*

Imagens da fuga da família com o menino doente, sobre as quais vão os cartões de apresentação.

Comercial

4. *Campo. Exterior. Dia.*

Os trabalhadores da fazenda, homens, mulheres e crianças em procissão. Há estandartes, santos, imagens religiosas, defumadores, misturados com instrumentos de trabalho que os homens carregam. Velas acesas. Cachorros correm junto à procissão. Os passos arrastados levantam pó.

Cantam hinos religiosos, vozes desafinadas.

No início da ação.

CANTADOR 1 (*Off.*)

Tanta gente implorando

Todo um povo em oração

Mas Deus não deu ouvidos

Reza e prece – tudo em vão.

Foi então que em desespero

Foi o povo procurar

Santo-Homem Adivinho

O Profeta do lugar!...

5. *Casebre de Tirésias. Interior. Noite.*

Casebre paupérrimo. Tirésias, o velho santo-homem cego sentado numa rede, segura seu estandarte santo. Ao seu lado uma menina que é seu guia. Estão presentes Créó, Capataz, Velho e alguns camponeses. Tirésias ouve em silêncio.

VELHO – Não dá mais pra aguentá, meu santo. Livre nós dessas tristeza. Além da seca, do gado que definha, da gente que foge, é a danada da epidemia que tá fazendo estrago de tudo... E o portão ainda por cima manda queimá as casas onde tem a peste... É fogueira de sol e fogueira de fogo... Dê uma palavra, meu Santo! Que as rezas de nada estão valendo...

CRÉO – Espera aí, meu velho. Se o meu cunhado está mandando queimar as palhoças é pra acabar com a peste...

VELHO – Mas está acabando com a gente também, seo Créó. Não tem jeito... Última esperança é sua palavra, Santo-Homem!

Tirésias levanta-se conduzido pela menina. Depois fala.

TIRÉSIAS – Nada é sem razão. Se há fome, peste e seca cada qual tem seus motivos. Essa peste não é doença – é castigo. Essas terras estão manchadas. Tão empapadas de sangue. Sangue do crime. O castigo só tem fim quando se descobrir o culpado.

VELHO – Culpado de quê, meu Santo?

TIRÉSIAS – Da morte!

CAPATAZ – Explica, meu santo... Que crime, que morte...

TIRÉSIAS – Vocês são gente de pouca memória. Faz tempo que alguém foi morto e não se descobriu o culpado...

CAPATAZ – Laio, nosso antigo patrão?

TIRÉSIAS – Poucos choram por ele. Como tinha muitos inimigos ninguém procurou o culpado...

CRÉO – Não, Tirésias, procuramos sim... E que não se diga que eu e Jocasta, minha irmã não choramos por ele. Era um homem duro mas porque tinha de ser. Depois da morte dele quase perdemos essas terras... Não fosse por Édipo tinham roubado até o último alqueire... Laio foi morto de tocaia, por bandidos de outras bandas... Que é que tem a ver essas infelicidades com a peste?

TIRÉSIAS – É a vontade do céu. O criminoso vive junto de vocês, come da mesma mesa... É o que posso dizer... Livrem a terra do sangue e se livrarão do castigo...

Sai guiado pela menina...

CAPATAZ – Taí, seu Créó, é a palavra do Profeta... Temos de descobrir que fez o crime... Ajude a gente...

CRÉO – Sempre estive do vosso lado... principalmente numa hora dessas... E eu sou um crente, acredito na palavra desse Profeta... Se descobrindo o criminoso a gente se salva, não custa nada tentar... *(Aos que se aglomeram na porta:)* Vamos, todos juntos!... Vamos falar com meu cunhado!...

6. *Sala da casa grande. Interior. Noite.*

Sala típica de fazenda. Mesa grande. Móveis pesados. À cabeceira de mesa, numa cadeira de espaldar alto, senta-se Édipo. À sua frente Jocasta, seus quatro filhos ocupam os outros lugares da mesa, são dois meninos de dez e onze anos e duas meninas de seis e cinco anos. O

jantar é servido por duas criadas negras. Nota-se riqueza na austeridade. Um crucifixo de metal pende de uma corrente no pescoço de Édipo. Comem em silêncio.

Entra um criado.

CRIADO – Seu Édipo, taí fora “seus” Créó com todo o pessoal... Falei que o senhor tava jantando, mas ele disse que tem de ser agora...

ÉDIPO – Pois então, manda entrar!

JOCASTA – Aqui dentro, não, Édipo... Vai atender lá fora. Essa gente está toda empestiada...

ÉDIPO (*Olha-a censurando.*) – Manda entrar que eu atendo aqui mesmo...

Jocasta irritada atira o guardanapo sobre a mesa. Pega os meninos e sai apressada.

Criado sai. Édipo imperturbável continua seu jantar...

Entra Créó seguido pelos camponeses que em silêncio, humildes, cabeça baixa, pouca à vontade, agrupam-se num canto afastado da sala, Créó vai até a cabeceira da mesa...

ÉDIPO – Como é, cunhado, desde quando pede licença para entrar aqui?... Já jantou?... Quer comer alguma coisa?... Vinho?

CRÉO (*Consente com um gesto. Édipo serve vinho ao cunhado.*) (*Pegando o copo.*) – Trouxe o pessoal aqui... Está todo mundo aflito... e... Se aquele velho cego – o Profeta?

ÉDIPO – Hum.

CRÉO – Eu fui com o pessoal procurar ele... e... e ele falou que esse negócio da peste... e... bom, o pessoal... tem uma coisa pra pedir a você...

ÉDIPO – Então?!.. Podem pedir!... Estou aqui à disposição de vocês... Que aconteceu?

VELHO – Com sua licença, patrão... Nós todos sabe que o senhor é um temente a Deus... O senhor chegou aqui com o Livro Santo na mão. Foi com a proteção de Deus que o senhor salvou essa fazenda... Foi pela mão de Deus que o senhor casou com a dona Jocasta e ficou sendo o dono dessas terra...

ÉDIPO – Está bem, está certo... Mas vamos direto ao assunto.

VELHO – O senhor acredita na palavra do Profeta?

ÉDIPO – O que foi que o Profeta falou?

CAPATAZ – Patrão, disse que essa peste é castigo e que agente só se livra dele querendo descobrir quem foi quem matou o... o falecido marido de sua senhora... “seu” Laio, que Deus o tenha... nosso antigo patrão...

ÉDIPO – Como é?

VELHO – Essas terras tão manchada de sangue e pecado – o Profeta falou...

CAPATAZ – A gente só vai conseguir a paz se descobrir o criminoso... E pra isso a gente confia no senhor!

Os outros assentem ruidosamente.

ÉDIPO – Mas isso aconteceu há tanto tempo!... Como é que nós vamos encontrar o criminoso? Do que eu sei ele foi morto por assaltantes na estrada...

CRÉO – O Profeta garantiu que o criminoso mora aqui nesta fazenda... (*Há uma pausa; Édipo está a ponto de tomar a decisão que o perderá.*)

ÉDIPO – Bom, se é isso que vocês querem e se é verdade que o criminoso ainda está aqui... e se é verdade que eu mereço a confiança de vocês, está certo. Eu vou descobrir quem matou Laio. Quem tiver uma simples suspeita que seja, está intimado a vir à minha presença fazer a

denúncia. Mesmo que seja pra denunciar amigo ou parente. Ninguém deve calar por medo! (*Ameaçador.*) Agora, se alguém souber de alguma coisa e não falar...

Édipo vai até um oratório a um canto da sala, onde há imagens, velas acesa, crucifixo e um genuflexório, e pega uma bíblia.

ÉDIPO – E seja quem for – fica em nome de Deus amaldiçoado!... (*Brandindo a Bíblia.*) Que todos se afastem dele e da sua casa, que se arraste na desgraça, na miséria, em eterna maldição!... E com este Livro Santo na mão, juro diante de todos, eu, que herdei as terras de Laio, que casei com sua esposa, juro descobrir o assassino, com a mesma vontade de justiça de quem quer vingar a morte do próprio pai.

O coro que acompanhou toda a fala de Édipo chega ao auge enquanto os camponeses aplaudem agitando cruzes e estandartes. Câmera panoramiza até descobrir Jocasta semi-escondida junto à porta que dá para o interior.

Comercial

7. Galpão da fazenda. Interior. Noite.

Cantador continua seu canto diante dos espectadores.

CANTADOR 1

Olho no olho a procura do crime
No gesto e na fala do amigo ou do irmão.
Medo e suspeita caminham abraços
E os homens calados esperam em vão
Uma palavra, um mandado do céu
Que livre a cidade da torpe paixão.

8. Campo. Exterior. Dia.

Homens trabalhando no campo. Detalhes de ancinho, terra seca revolvida.

9. Material de filmes da emissora:

Imagens de seca, rosto de camponeses.

10. Campo. Exterior. Dia.

Povo em procissão.

11. Material filmado da emissora:

Animais sedentos, magérrimos.

12. *Detalhe de interior.*

Mulher reza diante de imagem santa, com vela acesa em primeiro plano.

13. *Campo. Exterior. Dia.*

Homens empilhando sacas numa carroça puxada a boi (ou cavalo) magro. Um dos homens cai, os outros afastam medrosos. Há marcas roxas no rosto do homem.

14. *Trilhas no campo. Exterior. Dia.*

Enterro humilde, um caixão muito simples conduzido por uma carroça. Alguns acompanhantes seguem-na de longe.

15. *Campo. Exterior. Dia.*

Homem que ateia fogo a uma palhoça.

16. *Sala da casa grande. Interior. Dia.*

Capataz no genuflexório reza. Édipo vindo do interior que o observa e dirige-se a ele.

Os takes de 8 a 16 são acompanhados por um coral de base com vozes solistas a cada verso:

CORO

Tristes trovas só se entoem nas estradas, Deus!
O medo esgarça o amor, ecoa ao longe o último sorriso.
Em mortes sem conta vão morrendo, ó Deus,
os derradeiros suspiros de vida!
Abençoada seja a inocência, ó Deus,
dos desentendidos olhos das últimas crianças!
Na fumaça dos incensos, sobe aos céus, ó Deus!
angustiada súplica de amor divino!
Descansai a mão, daí trégua a este castigo,
Falai pela voz do profeta, ó Deus,
Desvendai o crime antigo.

Cessa o coro quando Édipo em primeiro plano aproxima o rosto do capataz.

ÉDIPO (*Quase num sussurro.*) – O que se ouve lá fora não é o vento, são rezas. Ninguém mais trabalha, só reza! E até agora, sobre o criminoso, nada!

CAPATAZ – Eu juro, patrão, nenhum de nós matou Laio. E ninguém tem idéia de quem tenha sido... Sabe, patrão, eu estive pensando, talvez possa ajudar em alguma coisa, não sei...

ÉDIPO – Fala... Toda a informação interessa e pode ser importante.

CAPATAZ – Sei lá, é um falatório, coisa que se dizia antigamente... Falavam que “seu” Laio não morreu de tocaia, mas numa briga com um viajante...

Reação de Édipo.

ÉDIPO – Já ouvi dizer isso. Mas não tem nenhuma testemunha...

CAPATAZ – Olha, patrão, do jeito que o senhor amaldiçoou o criminoso se ele tiver só um pouquinho de temor a Deus, ele se entrega...

ÉDIPO – Quem não tem medo da ação não se apavora com palavras.

Entra Créo.

ÉDIPO – Nenhuma novidade?

CRÉO – Nada!... Édipo, porque você não segue meu conselho. Conversa com o adivinho. Garanto que ele sabe mais do que falou...

ÉDIPO – É. Manda trazer ele aqui imediatamente. Nenhuma possibilidade pode ser desprezada.

17. *Campo. Exterior. Dia.*

Tirésias, vestindo uma bata de beato, apoiando-se em seu estandarte santo, caminha conduzido pela menina que é seu guia, logo atrás os dois homens de Édipo que foram buscá-lo.

CANTADOR 1 (*Off.*) *Canção “Além do tempo”*

Vem pela estrada o profeta do sertão,

Atendendo ao chamado, estandarte na mão,

Há tanta luz na cega escuridão.

No vôo das aves,

No murmúrio do vento,

Na água dos rios

No silêncio do sertão,

Enxerga o profeta

Pra muito além do tempo

Traz a verdade

Aliviando o coração!

18. *Sala da casa grande. Interior. Dia.*

Alguns camponeses estão na sala. Uma mulher abana um defumador. Crianças brincam sem nada entender. O capataz está presente. Tirésias no centro da sala dirige-se a Édipo.

TIRÉSIAS – Seria melhor que eu não tivesse vindo. Me manda de volta pra casa. É melhor pra nós dois!

ÉDIPO – Isso não é justo. Fala! Ajuda esse povo que te sustenta!

TIRÉSIAS – O que eu disser vai ser a minha desgraça e a sua!

ÉDIPO – Então, você sabe a verdade e não quer falar!

TIRÉSIAS – Não vou causar uma dor tão grande nem a você, nem a mim!

ÉDIPO – Nós estamos implorando pra você falar. Eu! Eles! Que é que você quer, que a gente peça de joelhos?

TIRÉSIAS – O que tem de acontecer vai acontecer, mesmo que eu fique em silêncio!

ÉDIPO – Mas se vai acontecer, por que não fala?! Você não passa de um impostor...

Tirésias faz um movimento para sair. Édipo o retém.

ÉDIPO – Espera, velho. Agora sou eu que vou falar. E vou te dizer o que eu penso. Você foi cúmplice do crime. O mandante, talvez!

TIRÉSIAS – Pois agora sou eu que te ordeno, Édipo – dono dessas terras! Obedece a tua própria lei. A partir desse momento você não vai poder falar com nenhum desses homens, nem comigo, porque quem está manchando este chão é VOCÊ!

ÉDIPO – Como é velho? É a cegueira que te dá coragem? Depois disso você pensa que vai sair vivo daqui?

TIRÉSIAS – Eu conheço a verdade. O assassino que você procura é você. E digo mais: sem saber, você vive numa união sórdida com seus entes mais queridos...

ÉDIPO – Chega! Pára se não te mato!... Isto é invenção de quem? Tua ou de meu cunhado Créó?

TERÉSIAS – Seu cunhado não tem nada a ver com isto. Você só tem um inimigo. Você mesmo.

ÉDIPO (*Aos camponeses:*) – Estão vendo, minha gente... Olhem só quanta inveja pode despertar a glória, o poder, a riqueza! Créó, que é meu parente, meu amigo, está tentando me derrubar... Quer ser o dono de vocês, das terras... E por isso subornou esse feiticeiro!

CAPATAZ – Cuidado, patrão, é um santo homem abençoado por Deus!

ÉDIPO – Quem, esse? (*Apontando Tirésias.*) Diz aí, ô Profeta! Quando invadiram essas terras, quando queriam expulsar vocês daqui, o que é que você fez? Que é que você disse pra esse povo, com toda a tua adivinhação? Nada! Alguma coisa pra salvar essa gente? Não, nada! Fui eu, que vim de fora, que expulsei os ladrões. Não precisei interpretar nem a voz dos pássaros nem a voz de Deus. Usei a cabeça! A coragem. E agora, pra que é que você está querendo me acusar... Pra que se revoltam contra mim? E você possa dominar esse povo junto com Créó?

CAPATAZ – Pelo amor de Deus, Patrão, não adianta discutir. Respeita a voz do profeta!...

ÉDIPO – Agarrem esse louco miserável...

TIRÉSIAS – Você diz que eu sou louco, mas pra seus pais, os que te deram a vida, eu sempre fui um sábio!

ÉDIPO – Meus pais? E o que é que você sabe dos meus pais... (*Vitorioso.*) Diz profeta, diz! Quem foi que me deu a vida?

TIRÉSIAS – O dia que você souber, você nasce e morre! (*Para a menina:*) Me dá a mão!... (*A Édipo:*) Eu vou embora, e já que você quis me ouvir agora eu vou falar. Você ofendeu a minha cegueira, mas os teus olhos estão abertos e você não enxerga a sua desgraça! Você não sabe quem é, de onde veio, onde está, nem com quem está! – E digo mais: o assassino de Laio está aqui. Nasceu nesta casa e não sabe. Ele vê mas vai ficar cego. É rico e vai acabar pobre. Vai descobrir que é pai e irmão dos seus filhos, filho e marido da mulher de quem nasceu. E se tudo isso que eu estou dizendo for mentira, então Édipo, você vai poder dizer por aí que eu sou um feiticeiro, impostor...

Retira-se guiado pela menina.

ÉDIPO (*Furioso.*) – Prendam esse homem!... É um louco!... Estou mandando! Agarrem esse louco!...

Ninguém se mexe. Todos desviam o olhar. Tirésias sai. Édipo impotente e furioso.

Sobe música.

Comercial

19. *Galpão da fazenda. Interior. Noite.*

Prossegue o cantador contando a estória de Édipo.

CANTADOR 1

Ai, aquele povo era todo espanto,
Em cada canto, a interrogação:
Será verdade o profetizado,
Terrível fado, ou será traição?
Ai, raiva tamanha sem igual na terra,
Em pé de guerra grita o patrão
Pedindo a morte do infiel cunhado
Que é acusado pela traição!

20. *Quarto de Édipo. Interior. Dia*

Édipo agitado. Jocasta procura abraçá-lo.

ÉDIPO – Teu irmão está conspirando contra mim. Está dizendo que fui eu o matador de Laio.
JOCASTA – Mas, meu querido, isso é um absurdo! Como é que ele pode dizer uma coisa dessa?!

ÉDIPO – Ele não diz com a própria boca porque ele tem medo de se comprometer. Pagou um profeta, aí, pra dizer isso na minha cara!

JOCASTA – Não, meu amor, meu irmão é teu amigo. Ele é incapaz de te fazer mal! Você não pode acreditar é em profecia! Escuta, meu amor, ninguém pode adivinhar o futuro. Eu posso te provar isso. O meu marido Laio sofria de dores de cabeça terríveis... Toda noite acordava aos berros... Tinha pesadelo, toda noite o mesmo sonho. Ele se via sendo morto pelo próprio filho. O filho que começava a crescer dentro de mim. Um dia apareceu um beato aqui, desses metidos a profeta, que disse pra ele a mesma coisa do sonho: que ele ia ser morto pelo próprio filho. Laio era muito supersticioso. Acreditava cegamente em qualquer profecia. Ficou apavorado. Tenho impressão que ele começou a ficar louco... Um dia ele tirou o filho do meu colo, amarrou os pés da criança, com tanta força, nas juntas, que começou a sangrar. Entregou o menino a um de seus homens de confiança. Mandou jogar o filho no despenhadeiro. Acabaram os pesadelos... e acabou tudo entre nós também. Laio ficou cada vez mais violento, agressivo, comigo, com os empregados... todo mundo. Mas a profecia não se realizou. Um dia ele foi assassinado – não pelo filho, que estava morto – mas por bandidos na Encruzilhada da Serra...

Música marca reação de Édipo.

ÉDIPO – Onde?

JOCASTA – Na Encruzilhada da Serra. Está vendo, meu amor, as profecias...

ÉDIPO (*Interrompendo.*) – Quando?

JOCASTA – Uns meses antes de você chegar aqui!

ÉDIPO (*Esconde o rosto nas mãos murmurando:*) – Não, meu Deus!... Não, meu Deus!... Não meu Deus!

JOCASTA – Que foi, Édipo, fala!...

ÉDIPO – Como é que era o Laio? Que idade ele tinha?

JOCASTA – O cabelo já estava quase todo branco... E... (*Acaricia os cabelos de Édipo.*) Era muito parecido contigo!...

Édipo afasta-se dela angustiado.

ÉDIPO – (*Num sussurro, para si mesmo:*) – Acho que amaldiçoei a mim mesmo!

JOCASTA – O quê?

ÉDIPO (*Ansioso.*) - Escuta, me responde mais uma coisa. Quantas pessoas estavam com Laio quando ele foi atacado?

JOCASTA – Quatro empregados e ele.

ÉDIPO – (*Apavorado.*) – Tudo começa a ficar claro. Como é que vocês souberam da morte dele?

JOCASTA – Um dos empregados conseguiu escapar.

ÉDIPO – Ele está vivo ainda?... Quem é?... Eu quero ver esse homem agora!

Em meio a fala Édipo abraça-se a Jocasta como procurando proteção. Esconde seu rosto no colo da mulher. Com esforço diz a última fala. Obriga-se a ir o fim do inquérito, que ele já sabe poder ser desastroso para si.

21. *Trilha no campo. Exterior. Dia.*

Um mensageiro a cavalo vem galopando pela estrada. Cruzada com um camponês que carrega pesadas sacas no ombro. Indaga alguma coisa, o camponês com gestos indica-lhe o caminho. O mensageiro parte rápido na direção indicada.

CANTADOR 1 (*Off.*)

Eis que aponta no caminho

Um estranho apressado.

Vem d longe e vem sozinho

Num galope agalopado.

Quem ê-lá vem, quem ê-lá vem?

Vem de Deus ou do Diabo,

Vem por mal ou vem por bem?

Quem ê-lá vem, quem ê-lá vem. (*Bis*)

22. *Quarto de Édipo. Interior. Noite.*

Édipo e Jocasta estão deitados, prontos para dormir. O ambiente é iluminado somente por um lampião de querosene cuja luz incide no rosto de ambos.

ÉDIPO – Você sabe muito pouca coisa de mim. Só sabe que sou filho de um grande fazendeiro do sul, que vivia feliz com meu pai e minha mãe, mas você sabe porque um dia eu fugi de lá...

Jocasta aconchega-se a ele carinhosa.

JOCASTA – Conta!

ÉDIPO – Um dia, rapazinho já. Eu estava numa festa e um bêbado começou a me provocar. Me chamou de “filho postiço”. Meu pai ouviu e botou o homem pra fora da festa, a tapa! Mas apesar disso... sei lá... eu fiquei cismado!... A troco de quê aquele homem ia dizer aquilo!... Foi quando passou por lá um bando de ciganos. E tinha uma velha que insistiu pra ler minha mão. Um dia... sei lá... eu deixei ela ler minha mão.

Detalha Édipo que pega a própria mão espalmada.

Antes não tivesse deixado. Ela chorava, e me dizia coisas terríveis... Disse que eu ia matar o meu pai, casar com minha mãe e... ter filhos com ela...
Os dois se entreolham assustados.

Eu nunca acreditei em leitura de mão. Mas quando vi aquela mulher me dizer aquilo, sofrendo, lágrimas escorrendo, fiquei apavorado, saí correndo e fugi de casa.

Édipo leva a mão espalmada ao rosto. Desfoca.

23. *Campo. Exterior. Dia.*

Édipo, bem mais moço, que corre pelo campo. Música.

24. *Igreja. Interior-Exterior. Dia.*

Édipo conversa com um frade, que o abraça despedindo-se e entrega-lhe uma bíblia.

ÉDIPO (*Off.*) – Fugia cada vez mais. Cada vez para mais longe das terras do meu pai... Nem mesmo o frade que compreendeu o que estava se passando comigo, conseguiu me dar paz. Foi ele que me deu essa bíblia que trago sempre comigo, mas também esse livro não me fez parar. Queria cada vez mais ficar longe do meu pai e de minha mãe.

25. *Quarto de Édipo. Interior. Noite*

Édipo segura fortemente as mãos de Jocasta.

ÉDIPO – E foi então, minha querida, que fugindo, correndo sem parar, cheguei à Encruzilhada da Serra...

26. *Inserção. Campo. Exterior. Dia.*

Primeiro plano de Laio a cavalo.

27. *Quarto de Édipo. Interior. Noite.*

ÉDIPO – Pra você, minha mulher, vou confessar toda a verdade: encontrei cinco homens a cavalo.

27a. *Inserção. Campo. Exterior. Dia.*

Takes rapidíssimos da figura estática de cada um dos empregados de Laio. Finalmente a figura de Laio que em slow motion vai desferir um golpe com seu facão.
Sobre a imagem de Laio em slow motion:

VOZ DE ÉDIPO – Um deles era o mais velho, tinha cabelo branco. Devia ser o patrão!

A música vem se insinuando desde as primeiras frases da narrativa, chegando ao auge no
28. *Campo. Exterior. Dia.*

Édipo diante dos cinco homens a cavalo. Um deles manda que ele se afaste do caminho. Édipo recusa e é empurrado com violência. Furioso, Édipo investe contra o agressor derrubando-o do cavalo. Os outros três pulam do cavalo e vêm e socorro do companheiro. Laio tudo observa do alto de sua montaria. Édipo desarma o seu agressor que investia com uma faca; faz o seu agressor de escudo. Num golpe desastrado um dos empregados fere mortalmente o companheiro seguro por Édipo. Os três furiosos investem contra Édipo que procura despistá-los escondendo-se entre árvores. Assim consegue golpear mortalmente dois deles, persegue o terceiro que vai para onde está Laio a cavalo. Édipo alcança-o e fere-o no ombro. Por trás dele surge Laio que vai golpeá-lo com o facão (mesmo take do slow motion). Édipo volta-se, arranca Laio do cavalo e fere-o no ventre; enquanto o empregado ferido escapa sem ser visto por Édipo.

29. *Quarto de Édipo. Interior. Noite.*

ÉDIPO – Se aquele velho que eu matei era Laio, eu sou o mais desgraçado dos homens. E essas mãos que se mancharam com o sangue dele, acariciam a esposa do morto! Se fui mesmo eu o assassino de Laio, eu tenho de sofrer o castigo que eu mesmo determinei. Tenho de expulsar a mim mesmo daqui. E – você percebe? – não vou ter nem mesmo o consolo de poder me esconder na casa dos meus pais, por causa da profecia da cigana: ela disse que estou condenado a matar meu pai e casar com minha mãe...

JOCASTA – Calma, meu amor. Você não pode acreditar em profecia! É tudo mentira. Você não tem nada a ver com a morte de Laio. Vou chamar o criado que escapou. Ele vai confirmar na tua frente que não foi um homem só que matou Laio, foram muitos...

ÉDIPO – Essa é toda a esperança que me resta.

JOCASTA – Todo mundo ouviu, não fui só eu. Ele jurou que Laio foi morto de tocaia, por muitos bandidos. Você não matou Laio, meu bem, foi outro viajante qualquer. Nem Laio foi morto pelo próprio, a criança foi jogada num despenhadeiro. Toda essa história de profecia, adivinhação, leitura de mão, é tudo mentira...!

ÉDIPO – Pode ser... Mas eu preciso falar com esse criado... Só ele vai me devolver a paz...

JOCASTA – Está bem, está bem... (*Beija-o ternamente.*)

Agora descansa. Procura dormir...

30. *Junto à porteira da fazenda. Exterior. Dia.*

Um empregado da fazenda monta a cavalo. Aproxima-se dele um companheiro que traz um caixão simples de criancinha.

EMPREGADO 1 (*A cavalo.*) – Quem dói dessa vez?

EMPREGADO 2 – O caçula do Honório... Essa peste não pára!... Vai pra onde?

EMPREGADO 1 – Vou atrás do velho Ciro, por mando do patrão!

EMPREGADO 2 – Qual Ciro?

EMPREGADO 1 – O véio que escapou dos bandidos que mataram seu Laio... O patrão tá nervoso, quer falá com ele... Acho que tem novidade...

EMPREGADO 2 – Será que descobriu alguma coisa?... Tu viu? Hoje cedo chegou um homem aí... Tão ele mais o patrão agarrado na conversa lá dentro, faz mais de hora...

EMPREGADO 1 – Novidade tem de ter que o ar tá meio estúrdio!...

Afasta-se a cavalo. Enquanto o outro caminha levando o pequeno caixão.

31. *Sala da casa grande. Interior. Dia.*

Édipo termina de ler atentamente uma carta. Diante dele o mensageiro. O capataz está presente.

ÉDIPO (*Terminando de ler, ao mensageiro. Está triste com a notícia.*) – Quer dizer, então, que o pai morreu!

MENSAGEIRO – É... Também ele tava tão acabado. Se o senhor visse...

ÉDIPO (*Sorri para o mensageiro.*) – Faz um tempão que a gente não se vê!

MENSAGEIRO – Agora as terras são suas, por justa herança. Estão esperando o senhor...

ÉDIPO – Não. Eu não posso voltar!

Entra Jocasta.

ÉDIPO – Vem cá, meu bem... (*Entrega-lhe a carta.*) Esta carta muda tudo...

Jocasta pega a carta e lê. Abraça-o solidária.

JOCASTA – Está vendo, Édipo?! Seu pai morreu, de morte natural, ninguém matou...ÉDIPO – É. As profecias foram para o túmulo com meu pai... (*Ao mensageiro:*) Jerônimo esta é Jocasta, minha mulher... (*A ela:*) Sabe, Jerônimo me carregou no colo muitas vezes...

MENSAGEIRO – Agora, o menino Édipo que eu conheci de fralda é dono de um mundão de terra, as daqui e as do pai...

JOCASTA – Que é que pretende fazer, querido. Vai até lá ver sua mãe?

ÉDIPO – Não. Não posso. Apesar do que essa carta diz eu continuo com medo dela!

MENSAGEIRO – Que é isso, patrãozinho, medo de sua mãe...?

ÉDIPO – Você não pode entender... É outra coisa... (*Inquieto.*) Jerônimo, eu vou te dizer: fugi de casa por causa de uma cigana. Aquela mulher leu minha mão e disse que meu destino era casar com minha mãe depois de eu mesmo matar meu pai...

MENSAGEIRO – Mas como é que a cigana poderia dizer uma coisa dessas, patrãozinho! Se eu soubesse disso antes, ihhhi, faz tempo que eu tinha tirado o senhor desse medo!

ÉDIPO – Como? Ninguém conseguiu me tirar esse medo até hoje!

MENSAGEIRO – Desculpa, patrãozinho, mas eu posso. E já deviam ter contado pro senhor... Já tá grande, aí, pai e filho... O homem que o senhor pensa que era seu pai, era seu pai sim só de gostá... Mas não era pai de fato... Nunca teve filho, daí o afeto... Vai, desculpa, patrãozinho, sempre me disseram pra eu não falá nada, mas fui eu mesmo que dei o senhor pra ele, com minhas mão, como um presente!

ÉDIPO – Você?!... Eu nas tuias mãos?!... Mas o que é isso?

MENSAGEIRO – Pois é, foi assim. Me pediram pra dá um destino praquela criança, que era o senhor, e eu dei!

ÉDIPO (*Ansioso segura o mensageiro pelos ombros.*) – Responde, isso é muito sério: como é que você me encontrou, onde?

MENSAGEIRO – Foi um lavrador que me entregou a criança...

ÉDIPO – E quem é esse homem... Ele está vivo?

MENSAGEIRO – Se tá vivo, não sei. Nunca mais vi. Só me lembro dele atrapalhado com aquela criança, quase chorando... E chorava a criança e chorava ele... eu tive dó e fiquei com o senhor... pequeno, na minha mão... Eu só sei que ele trabalhava pra seu Laio, que era o dono justo dessas terras.. O nome dele... chi! Faz tempo!... Lembro, não. Era... deixa eu ver... acho que era Ciro... Quem é daqui é que deve saber, melhor que eu!

ÉDIPO (*Ao capataz:*) – Você por acaso conhece esse homem que ele tá falando...

CIRO – Sei não, patrão... Mas se é Ciro, é o mesmo homem que o senhor mandou chamá, faz pouco!

JOCASTA (*Transtornada.*) – Esquece isso, Édipo! Que importa isso?

ÉDIPO – O que importa deixar de descobrir quem eu sou, que é meu pai, que é minha mãe!? Esquecer, logo agora que está tudo ficando claro!...

JOCASTA (*Fora de si.*) – Chega!... Pára com isso!... Não continua!... Basta o que eu já tenho sofrido!...

ÉDIPO (*Sarcástico.*) – Coragem, minha querida! Mesmo que se descubra que eu sou filho e neto de escravos ninguém vai duvidar da tua alta linhagem!...

JOCASTA (*Em prantos.*) – Estou te implorando, Édipo... Pára com isso! Não continua!...

ÉDIPO – Agora ninguém vai me impedir de ir até o fim!

JOCASTA – Que Deus te livre de chegar ao fim! (*Não resistindo mais, deixa escapar um grito desesperado e sai correndo para o exterior, enquanto alguns empregados assustados e perplexos entram na sala.*)

ÉDIPO (*Pressentindo a tragédia, dominando-se a custo, dirige-se a todos.*) Aconteça o que acontecer, não vou desistir de descobrir de onde é que eu venho. É possível que eu tenha nascido numa palhoça! Ela,, se quiser, com seu orgulho de grande dama, que se envergonhe disso. Eu não, sou quem sou! E sendo como eu não tenho medo de descobrir de onde eu venho!... Vou até o fim!

Os camponeses observam espantadíssimos.

Comercial

32. *Campo. Exterior. Dia.*

Jocasta corre enlouquecida. Suas roupas estão rasgadas pelas quedas e espinhos. Música.

33. *Galpão. Interior. Dia.*

O velho camponês Ciro cercado por alguns camponeses (homens, mulheres e crianças.) O mensageiro, capataz e Édipo.

ÉDIPO (*Ao capataz:*) – Conhece esse homem?

CAPATAZ – Sim, patrão, ele foi capataz. Homem de toda confiança de “seu” Laio!

ÉDIPO (*Ao mensageiro:*) – Foi esse o homem que você falou?

MENSAGEIRO – Ah, é esse mesmo!...

ÉDIPO (*A Ciro:*) Velho, responde a tudo que eu perguntar sem tirar os olhos de mim. (*Afirmando.*) Você conhece esse homem. (*Aponta o mensageiro.*)

CIRO (*Assustado.*) – Lembro, não... Acho que não!

MENSAGEIRO – Mas como é que não lembra, Ciro? Será que eu mudei tanto assim...? Ou tu que de tão velho já ta caducando!? Então não lembra do tempo que nós dois cuidava do gado, lá nos pastos atrás da serra?!... Como é que não se lembra?... Não lembra do dia que uma rês rolou pelo despenhadeiro? Nós dois fomos buscá, não lembra? A rês saiu, e nós dois quase que fica lá embaixo, ah! (*Dá uma gargalhada.*) Lembra? Tou mentindo? Tou mentindo?

CIRO (*Rindo sem jeito.*) É... sim... tou lembrando!... Chi! Faz faz um tempão de tempo... Minha cabeça não anda boa!...

MENSAGEIRO – E vai me dizê que esqueceu que me entregou um menino pra que eu criasse como se fosse meu?!

CIRO (*Atrapalhando-se.*) – Sei disso, não!... Sei disso, não!... Mas pra que essa pergunta toda?

MENSAGEIRO (*Apontando Édipo.*) – Como é que não sabe?... Tá aqui a criança!

Ciro avança para o mensageiro furioso, sendo contido pelos outros.

CIRO – Cala essa boca, amaldiçoado!

ÉDIPO (*Agarrando Ciro pela gola.*) – Vai batê nele, não!... Não são as palavras dele que merecem castigo, é o teu silêncio!...

CIRO – Tá me machucando, patrão! Que que eu fiz de errado?

ÉDIPO – Responde, miserável, quem era a criança que você entregou pra ele?

CIRO – E eu lá sei de criança, patrão?! Esse homem ta é louco! Eu lá lembro de criança, de rebanho na serra, de despenhadeiro... Só tou querendo me livrá desse louco... Acredita nele não, patrão!...

ÉDIPO – Não quer falar por bem, vai falar por mal!... Amarem ele!...

CIRO – Não me maltrata, patrão...! Sou velho! Doente!... Não sei de nada, patrão!...

Os outros começam a amarrá-lo.

34. *Campo. Exterior. Dia.*

Jocasta correndo enlouquecida, dá um grito desesperado que se prolonga no tempo.

JOCASTA – Laiooooooooo!..... (*Música.*)

35. *Galpão. Interior. Dia.*

Abre em plano fechado de Ciro amarrado a uma viga de suporte do galpão sendo esbofetado por Édipo.

ÉDIPO – Fala...

CIRO- Mas falá o quê, Deus do céu, sei de nada!...

ÉDIPO – Entregou ou não uma criança a esse homem!

CIRO – Já disse que não sei de criança nenhuma!...

Édipo volta a bater em Ciro.

Sobre panorâmica dos camponeses que assistem à cena, compungidos, o som dos cocos de Édipo e os lamentos de Ciro.

CIRO – Não me bate, patrão!... Pelo amor de Deus, não me bate!

ÉDIPO – Entregou ou não entregou?

Close de Ciro exausto que, finalmente, cede, derrotado.

CIRO – Entreguei, entreguei sim... (*Chora.*) Era melhor ter morrido naquele dia!...

ÉDIPO – Vai morrer agora se não disser a verdade! Quem essa criança!

CIRO – Não era minha, não! Foi outra pessoa que me mandou!...

ÉDIPO – Quem?

CIRO – Por tudo que há de mais sagrado, patrão, não me pergunta mais!

ÉDIPO – Responde ou morre. De onde veio essa criança?

CIRO – Da casa de “seu” Laio!

ÉDIPO – Filho de empregado ou da família?

CIRO – Ai, patrão, eu... eu... eu tenho medo de dizer...ÉDIPO (*Tendo certeza da verdade.*) – E eu de ouvir. Mas é preciso que eu ouça!

CIRO – Diziam que era filho de “seu” Laio...

Édipo vira o rosto horrorizado. Sobre o close de Édipo, a voz de Ciro.

CIRO – Mas sua mulher, lá dentro, é que sabe bem como foi!

36. *Sala da casa grande. Interior. Dia.*

Jocasta entra enlouquecida, cabelos desgrehados, olha para os que estão na sala com uma expressão de desvario. Deixa escapar um grito e corre para o quarto. Os presentes entreolham-se sem entender. Ouvem-se os gritos de Jocasta no quarto.

JOCASTA (*Off.*) – Laio!... Laio!... Laio!...

37. *Galpão. Interior. Dia.*

Édipo no auge da dor tornou-se apático, fala em tom neutro. O velho Ciro, exausto, responde às perguntas já derrotado pela tragédia. Os outros observam atônitos.

ÉDIPO – Foi Jocasta que te deu a criança?

CIRO – Foi.

ÉDIPO – Pra quê?

CIRO – Pra matar?

ÉDIPO (*Patético.*) – A própria mãe! Por quê?

CIRO – Medo da profecia.

ÉDIPO – Qual?

CIRO – Diz que o filho ia matar o pai.

ÉDIPO (*Brando, termo, na mais profunda tristeza, com toda a simplicidade e sinceridade.*) –

E por que você não me matou?

CIRO – Pena. Tive pena. Pensei que levando a criança pra longe, ninguém mais ia ficar sabendo do senhor.

ÉDIPO (*Num sussurro.*) – Tudo que estava previsto acabou acontecendo. Agora sei que eu nasci de quem não devia nascer. Casei com quem não devia casar. Matei quem eu não devia matar.

Entra uma criada num choro contido.

ÉDIPO (*Dirigindo-se a Édipo, sem fazer tragédia, contendo-se apesar da pena que sente.*) –

Patrão!... Aconteceu uma desgraça, patrão! Sua esposa se matou!

Todos observam Édipo sem um movimento. Estáticos, enregelados Édipo olha lentamente ao redor. Cambaleia levemente. Segura com o crucifixo que trás ao peito. Dirige-se para a porta... Dá com Créo que observa. Está transtornado mas contém-se...

ÉDIPO (*Num fio de voz a Créo, num gesto amigo e quase um pedido de desculpa.*) Não quero exagerar mais nada!

38. Frente do Galpão. Exterior. Dia.

Um sol fortíssimo. Édipo entra em quadro dando as costas para a câmera. Levanta a cabeça olhando o Sol. Num repente com o crucifixo, sempre de costas para a câmera, golpeia-se repetidamente nos olhos.

39. Galpão. Interior. Dia.

Créo, capataz, mensageiro, Ciro e ou outros na mesma posição do take anterior. Ouve-se um prolongado grito de dor de Édipo. Todos precipitam-se para fora. Música e coro, até o final da seqüência.

40. Frente do galpão. Exterior. Dia.

Correm todos para Édipo que está de joelhos, os olhos vazados. Segura ainda o crucifixo com que se feriu. Todos o cercam. Créo quer socorrê-lo quando Édipo tomba estendido no chão. Créo ajoelha-se ao lado dele, para o crucifixo e coloca no pescoço, levantando-se a seguir.

41. Galpão da fazenda. Interior. Noite.

O Cantador diante dos espectadores.

CANTADOR 1 (*Fala dedilhando a viola.*) – E já não sobra a voz pra cantar depois de tanta dor. Ali vai Édipo, rico, sábio, corajoso, homem poderoso. Todo mundo tinha inveja do seu destino. No entanto, a quanta miséria chegou. Por isso não se pode dizer que um homem é feliz antes dele ter morrido sem conhecer sofrimento.

Olha significativamente para o dono da fazenda (Mesmo ator que representa Édipo) e dá um acorde final de viola.

42. *Campo. Exterior. Pôr de sol.*

Édipo cego que caminha, em contraluz, apoiado em seu bordão. Sobre esta imagem

Música.

Cartões de encerramento