

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE DOUTORADO EM LETRAS

**ALEGORIAS DO ESTADO AUTORITÁRIO EM O
PAGADOR DE PROMESSAS E EM O SANTO
*INQUÉRITO***

ROBSON TELES GOMES

Orientadora
Prof.^a Dr.^a Zélia Monteiro Bora

JOÃO PESSOA – PB
2014

ROBSON TELES GOMES

ALEGORIAS DO ESTADO AUTORITÁRIO EM O
PAGADOR DE PROMESSAS E EM O *SANTO*
INQUÉRITO

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras na área de Literatura e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Zélia Monteiro
Bora

João Pessoa – PB

Universidade Federal da Paraíba

2014

FOLHA DE APROVAÇÃO

Zélia Monteiro Bora

Prof.^a Dr.^a Zélia Monteiro Bora – Orientadora

Djair Teófilo do Rego

Prof. Dr. Djair Teófilo do Rego – IFPE

João Batista Pereira

Prof. Dr. João Batista Pereira – UNILAB

Juan Ignacio Jurado

Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado – UFPB

Nelson Eliezer Junior

Prof. Dr. Nelson Eliezer Junior – UFCG

AGRADECIMENTOS

Silenciosamente, a Deus.

À Prof^a. Dr^a. Zélia Monteiro Bora, pela nobreza, pela humildade e pelo apoio intelectual, em todos os momentos da idealização e da realização deste trabalho.

À minha família, pelo incentivo, pelo acolhimento afetivo e pela fé explícita em palavras e em gestos.

Ao meu amigo DJ, fonte de força e de conhecimento, que, além de me disponibilizar livros, brindou-me com sua poética amizade.

A Pedro Avelino, pelo apoio profissional carinhosamente oferecido.

RESUMO

A concepção alegórica de Estado Autoritário é assunto debatido em alguns âmbitos do conhecimento, entre eles, a História e as Ciências Sociais. Como uma área de conhecimento que reproduz “as realidades” debatidas por essas áreas, a literatura pode ser um espaço de tensão entre essas duas representações discursivas e relacionar fatos sócio-históricos a criações alegóricas, em busca de uma ressignificação de tais fatos, visto que a alegoria metamorfoseia a linguagem e o conteúdo de um discurso, por dizer uma coisa e pretender que se entenda outra. Nesse sentido, em *O Pagador de Promessas* e em *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, as experiências vivenciadas pelas personagens Zé-do-Burro – um homem do campo – e Branca Dias – uma cristã-nova – representam alegorias de um momento histórico brasileiro. Assim, para melhor se compreender essa alegorização, em um primeiro momento, expõe-se uma visão panorâmica da suposta evolução do conceito de alegoria e um breve percurso do conceito de nação. Tal comportamento antecipa os principais procedimentos teóricos adotados neste trabalho, denominados por Fredric Jameson de alegoria nacional. Em um segundo momento, há uma contextualização histórica dos entornos da década de 1960, com o intuito de chamar a atenção para um ambiente ditatorial pelo qual o Brasil passava, além de se observar que, nas referidas peças, o dramaturgo propõe a reescritura de determinados momentos da História do país através de conflitos e de ações dramáticas alegóricas. Para tanto, a linguagem alegórica foi – e tem sido, ainda, – uma das ferramentas mais recorrentes. Esse é o perfil que se configura nas duas peças de Dias Gomes que este trabalho propõe evidenciar.

Palavras-chave: Dias Gomes, *O Pagador de Promessas*, *O Santo Inquérito*, Estado Autoritário, alegoria nacional.

ABSTRACT

The allegorical concept of an Authoritarian State is discussed in some areas of knowledge, including History and Social Science. As a field of knowledge that reproduces "realities" discussed in these areas, Literature can be an area of tension between these two discursive representations and relates to allegorical socio-historical creations facts, in research of a resignification of such facts, as the allegory metamorphoses itself the language and the content of a speech, by saying one thing but meaning another. In this sense, in *O Pagador de Promessas* and in *O Santo Inquérito*, Dias Gomes, the experiences undergone by these characters Zé-do-Burro - a country man - and Branca Dias - a new Christian - represents allegories of a Brazilian historic moment. Thus, to better understand this allegorization, in the first moment, it exposes a panoramic vision of the alleged evolution of the concept of allegory and a brief course of the nation concept. Such behavior anticipates the main theoretical procedures adopted in this work, called by Fredric Jameson of National Allegory. In the second moment, there is a historical contextualization of environments of the 1960s, with the aim of drawing attention to a dictatorial environment by which Brazil went, in addition to observe that, in these parts, the playwright proposes rewriting certain times in the History of the country through conflict and dramatic actions. For both, the allegorical language was - and has been - one of the tools more applicants. This is the profile that is configured in the two plays of Dias Gomes that this research proposes highlight.

Key-words: Dias Gomes, *O Pagador de Promessas*, *O Santo Inquérito*, Authoritarian State, National Allegory.

RESUMEN

La concepción alegórica de estado autoritario es un tema bastante discutido en algunos ámbitos del conocimiento, entre ellos, la historia y las ciencias sociales. Como una área del conocimiento que reproduce “las realidades” debatidas por esas áreas, la literatura puede ser un espacio de tensión entre esas representaciones discursivas y relacionar hechos socio históricos a las creaciones alegóricas, en búsqueda de una resignificación de estos hechos, una vez que la alegoría metamorfosea el lenguaje y el contenido de un discurso, por decir una cosa y pretender que se entienda otra. En este sentido, en *O Pagador de Promessas* y en *O Santo Inquérito*, las experiencias vividas por los personajes Zé-do-Burro – hombre del campo – y Branca Dias – cristiana nueva – representan alegorías de un momento histórico brasileiro. De esta manera, para mejor comprender esa alegorización, en un primer momento, se expone una visión panorámica de la supuesta evolución del concepto de alegoría y una breve trayectoria del concepto de nación. Tal comportamiento anticipa los principales procedimientos teóricos adoptados en este trabajo, denominados por Fredric Jameson de alegoría nacional. En un segundo momento, hay una contextualización histórica de los entornos de la década de 1960, con el intuito de llamar la atención para un ambiente dictatorial por el cual pasaba Brasil, además de observar que en las referidas obras, el dramaturgo propone la rescritura de determinados momentos de la historia del país por medio de conflictos y de acciones dramáticas alegóricas. Para tanto, el lenguaje alegórico fue – y sigue siendo – una de las herramientas más utilizadas. Ese es el perfil que se configura en las dos obras de Dias Gomes que este trabajo propone destacar.

Palabras-llave: Dias Gomes, *O Pagador de Promessas*, *O Santo Inquérito*, Estado Autoritario, alegoría nacional.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. ALEGORIA E NAÇÃO.....	15
1.1 – A construção do conceito de alegoria.....	15
1.2 – Fredric Jameson e a alegoria nacional	26
1.3 – A construção do conceito de nação	37
2. ESTADO AUTORITÁRIO: CONCEPÇÕES HISTÓRICAS E ESTÉTICAS .	43
2.1 – Concepções sobre Estado Autoritário – uma breve discussão.....	43
2.2 – Ambientação sócio-histórica: os entornos dos anos 1960.....	52
3. DRAMATURGIA E REPRESENTAÇÃO ALEGÓRICA.....	69
3.1 – Produção dramaturgica brasileira: aspectos históricos	69
3.2 – Dias Gomes e o teatro como resistência político-social.....	83
3.3 – Estratégias dramaturgicas: o teatro grego como paradigma.....	93
4. ALEGORIZAÇÃO DO BRASIL EM <i>O PAGADOR DE PROMESSAS</i> E EM <i>O SANTO INQUÉRITO</i>	101
4.1 – A trama de dois momentos históricos.....	102
4.2 – Leituras sobre a personagem Zé-do-Burro.....	116
4.3 O tribunal de Branca Dias.....	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	168
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	174
Fontes primárias	174
Fontes secundárias.....	175
Artigos, revistas e teses	182

INTRODUÇÃO

A leitura e/ou a montagem, principalmente hoje, depois da abertura política, de uma peça produzida no fim da década de 1950 até o fim da década de 1970 provoca, em especial, no público afeito ao teatro, a sensação de que o texto promove abordagens políticas de uma época de repressão. Sejam textos de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Dias Gomes ou de Plínio Marcos. As ações dramáticas e os conflitos criados por esses dramaturgos buscam dar conta dos momentos históricos que o Brasil vivenciava à época em que foram produzidos. Além da qualidade técnica e estética de que os textos desses dramaturgos dispõem, a representatividade histórica que as peças encerram desperta interesse para pesquisas em Teatro, Literatura, História e em Sociologia.

No período histórico que antecedeu o Golpe de 64 e nos anos subsequentes, a produção artística deu continuidade estética à discussão sobre o problema da identidade nacional. Assim, os artistas buscavam, ao mesmo tempo, as raízes nacionais e uma crítica à nação e a sua modernidade, cotejando tais raízes e tal crítica pelos conceitos de subdesenvolvimento e de dependência econômica que compunham os desafios econômicos de um Estado Autoritário. Entretanto, a hegemonia desse modelo estava diante de outra proposta política cujas formas de resistência remontavam inicialmente às bases do Estado Novo (1937-1945) e, posteriormente, da Ditadura Militar. Instalados no Brasil mediante momentos históricos diferentes, os dois modelos de nação foram contestados por muitos intelectuais, entre eles, Dias Gomes.

A atuação da censura sobre os meios de comunicação deu-se mediante uma repressão de ordem moralista e cultural para a construção de um “país livre”, como aponta Letícia Malard (2006). Esse desejo de liberdade norteou as produções artísticas dessa época, sobretudo as teatrais, a exemplo de Dias Gomes, como se pode atestar com *O Berço do Herói* (proibida pela Censura Federal em 1965 e, após ser transformada em novela televisiva sob o título de *Roque Santeiro*, novamente proibida pela Censura em 1975) – produção na qual um pseudo-herói é assassinado, ao voltar à sua cidade natal, porque sua presença daria fim à exploração comercial gerada por sua falsa imagem.

O Santo Inquérito (1966) – texto em que se destaca um questionamento quanto ao poder autoritário da Igreja Católica; e *Odorico, O Bem-Amado* (escrita em 1962, encenada em 1970 e transformada em novela televisiva em 1973) – em que se abordam os desmandos de um prefeito corrupto – são outros exemplos de produções artísticas que tematizam a relação alegórica entre o poder hegemônico e a construção do Estado Autoritário. É em busca de (re)visitar e de melhor compreender a relação entre a produção dramatúrgica de Dias Gomes e a representação do contexto histórico-social em que tal produção está inserida, que este trabalho objetiva decodificar as estratégias de resistência estética alegórica presentes nas duas peças do Dramaturgo assim como discutir conceitos específicos, como o de alegoria nacional. No caso especial de *O Pagador de Promessas* (1959) e de *O Santo Inquérito* (1966), a compreensão do conceito de alegoria se torna relevante porque esse conceito dialoga diretamente com o entendimento do processo estético que Dias Gomes imprimiu a essas duas peças. Trata-se, nas duas criações teatrais, da representação alegórica da situação política enfrentada, à época, pelo país.

O primeiro capítulo deste trabalho girará em torno da suposta evolução estilística do termo alegoria, até o conceito de alegoria nacional, cunhado pelo crítico norte-americano Fredric Jameson. Em seu famoso ensaio *Third World Literature in the Era of Multinational Capital*, o Crítico evidencia o conceito de alegoria nacional, bastante conveniente para se analisarem algumas produções literárias em países colonizados. Embora tenha sofrido determinadas críticas quanto a uma visão generalizadora ao afirmar que todas as obras produzidas no Pós-64, nos países chamados de Terceiro Mundo, são resultado de uma alegoria nacional, há obras que, indiscutivelmente, se encaixam nesse conceito, a exemplo de *O pagador de promessas* e de *O Santo Inquérito*. A história de vida dos protagonistas dessas duas peças é, também, a História do Brasil nos entornos da década de 1960.

Fundamentando-se nas pesquisas de João Adolfo Hansen (2006), de Dante Tringali (1988), de Heinrich Lausberg (2004), de Nicola Abbagnano (2012), de Fredric Jameson (1986) e de Aijaz Ahmad (2002), buscar-se-á fazer um levantamento da construção da definição de alegoria, sem que se aprofunde a concepção de nenhum teórico. Tal levantamento se faz necessário para que se entenda melhor o conceito de alegoria nacional discutido por

Jameson e se faça um confronto de ideias com a crítica de Aijaz Ahmad, o qual promove uma importante reflexão acerca das discussões presentes naquele ensaio de Fredric Jameson. Em seguida, como Jameson propõe uma discussão sobre a ideia de nação, será conveniente que se discuta o conceito de nação, o que ocorrerá a partir das discussões propostas por Homi Bhabha (2003), o qual define nação como narrativa, além das contribuições de Marilena Chauí (2013) e de Eric Hobsbawm (1990).

No segundo capítulo, serão observadas, de maneira sintética, concepções e referências do Estado Autoritário, principalmente em trabalhos de dramaturgia. Tal conteúdo acentuará que representações do Estado opressor aparecem desde o Teatro Clássico Grego, mantendo-se presente no decorrer da produção dramática. Em épocas em que a censura limita a comunicação social advinda principalmente do jornalismo, a literatura, desse modo, assume funções importantes no registro de determinado contexto histórico. Nesse sentido, foi o teatro um dos primeiros setores da intelectualidade brasileira a se manifestar contra a Ditadura Militar.

Foram promovidas assembleias, manifestos, vigílias cívicas, além de uma vigorosa greve de protesto, tudo isso como formas de luta utilizadas pela gente de teatro para responder aos repetidos golpes disferidos pela ditadura contra a liberdade de pensamento no país. Expressando o fato, o depoimento de Dias Gomes reitera o papel da literatura: “Não é de mais [...] frisar a iniciativa agitacional e organizativa, que sempre coube aos homens do teatro, e notadamente aos grupos de esquerda” (GOMES: 2012, p. 29). Diante disso, percebe-se a necessidade que os intelectuais tinham de expressar, mesmo de forma alegórica, a discussão sobre questões político-ideológicas nacionais.

Como um dos fatores que favorecem a própria relação entre gênero e política, Dias Gomes relembra que “o caráter do ato político-social é inerente a toda representação teatral” (GOMES: 2012, p. 31). Toda arte é política, indiscutivelmente, mas, no caso do teatro, os atos políticos são praticados diante do público e com a participação deste. Esta é a característica fundamental da função dramática: ela acontece. Trata-se do presente, não do passado.

Em seguida, ainda no segundo capítulo, será abordado o contexto histórico-social referente ao Estado Novo (1937-1945) e ao Golpe Militar de 1964, para que se tenha ideia das questões políticas e sociais que subjazem às produções artístico-culturais da época, em especial, as duas peças de Dias Gomes, *O Pagador de Promessas* (1959) e *O Santo Inquérito* (1966), as quais são consideradas aqui como alegorias do Estado Autoritário. A primeira tem uma ambiência histórica no Governo de Juscelino Kubitschek, visto como um momento bastante positivo do ponto de vista econômico, mas que já apresentava uma tensão política como resultado do descontentamento de setores militares com a vitória da aliança PSD-PTB e da União Democrática Nacional (UDN) – partido político declaradamente antigetulista e, por consequência, contrário às propostas de JK. Afinal, o PTB era representado por João Goulart, e este era diretamente ligado a lideranças sindicais, a setores da burguesia industrial mais nacionalistas e à parte dos trabalhadores urbanos organizados, um posicionamento político que desagradava a muitos militares e a udenistas. Em *O Pagador de Promessas*, por exemplo, a representação do caráter popular é uma tônica mimetizada pela figura “ingênua” de Zé-do-Burro, que enfrenta o Poder Eclesiástico, o qual tenta dissuadir Zé-do-Burro de cumprir sua promessa.

Quanto a *O santo inquérito*, publicado em 1966, o contexto histórico brasileiro é ainda mais conturbado, já que o país estava dominado por uma Ditadura Militar. Nesse contexto, o Governo, em busca de acabar com a corrupção e, principalmente, com a subversão, a qualquer custo, usava os inquéritos policial-militares (IPMS) como instrumentos para dar fim ao grande “mal político-social”: a subversão. Tratava-se de uma atitude moralmente violenta, como a que é exposta por meio da obra da qual é vítima a cristã-nova Branca Dias. Para a sociedade brasileira, os anos de 1960 foram anos difíceis, de perseguições, de limitações quanto aos direitos civis e à concepção de cidadania. O Poder Eclesiástico, mais uma vez – a exemplo do que havia feito a Zé-do-Burro –, tolhe os direitos da protagonista. Nas duas peças, então, a imposição da Igreja representa as relações entre um perverso poder político e uma parte da sociedade brasileira que parece não perceber que está sendo manipulada. Diante disso, entende-se que as ações dramáticas de *O Pagador de Promessas* e as de *O Santo Inquérito* conseguem estabelecer uma relação

entre a história pessoal dos indivíduos Zé-do-Burro e Branca Dias, respectivamente, e uma alegoria da situação combativa e de ordem pública da cultura e da sociedade do Brasil.

Essa referência, portanto, ao Poder Eclesiástico e às personagens populares que os protagonistas representam traduz, alegoricamente, a História do país em seu momento político. Dias Gomes, como um artista que oferece ao povo brasileiro um discurso que possibilita uma tomada de consciência sociopolítica, alegoriza a história de vida de Zé-do-Burro e de Branca Dias como a História do Brasil, mimetizando os percalços pelos quais passava a nação por meio dos percalços pelos quais passam essas duas personagens.

No terceiro capítulo, serão apresentados, destacadamente, Dias Gomes e sua produção. Mesmo 'vigiado' pelo governo militar, o dramaturgo não desistiu de fazer do palco um espaço para divulgar suas insatisfações e seus questionamentos sociopolíticos. Posteriormente, atingindo, inclusive, milhões de espectadores, Dias Gomes desenvolveu textos para a televisão com o mesmo teor de insatisfação e de questionamentos. Para tanto, não só nos dois casos específicos mas também no teatro e na televisão, a elaboração da linguagem tomou por base estilística a alegoria, aliada à refinada técnica na construção de suas tramas e de suas personagens. Desse modo, *O Pagador de Promessas*, pelo interesse político que sua encenação motivava, teve tradução e montagem em vários países, e ganhou, inclusive, a palma de ouro em Cannes, em 1962.

Ainda presente nesse terceiro capítulo estará presente uma investigação sobre a tessitura dramática, a partir do estudo das ações dramáticas e do conflito, para que se possa compreender melhor a qualidade e a sutileza estéticas das peças de Dias Gomes. Foi essa sagacidade dramaturgica que possibilitou ao Dramaturgo expor sua contribuição em busca de uma sociedade mais conscientizada acerca de problemas sociopolíticos sem que a censura pudesse perceber e proibir, evidentemente, as mensagens que suas personagens expunham ao povo brasileiro.

Por fim, o quarto capítulo se ocupará em analisar as duas peças – *O Pagador de Promessas* e *O Santo Inquérito* – demonstrando a essencialidade do termo alegoria. Sem dúvida, o referido capítulo buscará apreciar como a

elaboração sofisticada das ações dramáticas não permitiu que essas duas peças fossem censuradas.

1. ALEGORIA E NAÇÃO

Frente à ideia de que um bom dramaturgo faz da palavra e do palco espaços que contribuem alegoricamente para a construção da História de um país, nota-se que Dias Gomes construiu um texto que absorve e dá sentido a histórias particulares – como a do camponês Zé-do-Burro, de *O Pagador de Promessas*, e a da cristã-nova Branca Dias, de *O Santo Inquérito* –, que podem ser relacionadas como alegorias do Estado Autoritário e como respostas estéticas. Na perspectiva dessa abordagem, os termos alegoria e nação adquiriram, nos últimos trinta anos, uma relevância ideológica. Analisando cada um deles separadamente, chama-se a atenção para a evolução estilística do termo alegoria, a partir dos estudos de João Adolfo Hansen (2006), de Dante Tringali (1988), de Heinrich Lausberg (2004), de Nicola Abbagnano (2012), de Fredric Jameson (1986) e de Aijaz Ahmad (2002).

Quanto à abordagem do termo nação, servem de base os estudos de Marilena Chauí (2013), Eric Hobsbawm (1990) e Homi Bhabha (2003), tendo em vista a relação com o conceito de alegoria nacional, proposto por Fredric Jameson. O breve percurso da construção do conceito de alegoria e de nação se faz necessário para que se possa fundamentar a discussão do que representa a ideia de alegoria nacional e suas implicaturas na análise das referidas peças de Dias Gomes.

1. 1 – A construção do conceito de alegoria

Os gregos empregavam correntemente a palavra alegoria, destacando-se, por exemplo, Platão, na *República*, e Plutarco, em *Da Leitura dos Poetas*, além de Aristóteles, autores em que o conceito de alegoria estava diretamente ligado a questões referentes à elaboração, à produção e a efeitos do discurso.

Nesse aspecto, a Retórica¹ da Antiguidade Clássica constituiu a alegoria como modalidade de elocução, ou seja, como ornamento do discurso². Assim, no período da Antiguidade greco-latina e estendendo-se até a Idade Média, a expressão alegórica encerra, como destaca Hansen, uma “técnica metafórica de representar e personificar abstrações” (HANSEN: 2006, p. 7).

Na Retórica da Antiguidade Clássica, as figuras ocupavam uma posição singular. Vistas como propriedade substancial do discurso, elas são, conforme Tringali, “modificações da linguagem seja da palavra, seja da frase e tanto no nível da expressão, como do conteúdo (...), tendo como objetivo obter efeito artístico – poético ou retórico ou estilístico da linguagem” (TRINGALI: 1988, p. 121). Seguindo esse conceito de figuras, a alegoria metamorfoseia linguagem e conteúdo de um discurso por dizer uma coisa e pretender que se entenda outra. Nessa perspectiva, as fábulas, os apólogos, as parábolas estão diretamente relacionadas à alegoria, a exemplo da célebre alegoria da caverna, de Platão (TRINGALI, 1988).

Segundo a pesquisa realizada por Hansen, não se pode falar, a rigor, de uma alegoria apenas, senão de duas alegorias: uma construtiva ou retórica – a alegoria dos poetas – e outra interpretativa ou hermenêutica – a alegoria dos teólogos. Na verdade, trata-se de uma relação de complementaridade entre elas, já que, postula João Adolfo Hansen, “como *expressão*, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como *interpretação*, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar” (HANSEN: 2006, p. 8). A primeira, de acordo com essa concepção, é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a segunda é, atesta Hansen, uma “semântica de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras” (HANSEN: 2006, p. 9). A esse respeito, Tzvetan Todorov (1980) registra que uma das distinções mais significativas da hermenêutica cristã está entre *allegoria in verbis* e *allegoria in factis*. Designando alegoria como o

¹ A Retórica é uma prática significativa e comunicativa que só se efetua na relação entre dois termos interdependentes: o orador e o auditório, o emissor e o receptor da mensagem. Sem um elemento não há o outro. (TRINGALI: 1988, p. 31)

² O discurso é um texto que um orador pronuncia diante de um auditório, para persuadi-lo a respeito de uma questão provável. O auditório entra como elemento essencial na atividade retórica, sem ele não se constitui o discurso retórico que se destina ao auditório. (TRINGALI: 1998, p. 30)

conjunto do simbólico, Todorov aponta que as alegorias *verbal* e *factual* (ou *real*) são espécies desse conjunto.

A concepção greco-latina de alegoria, tanto no campo da construção quanto no campo da interpretação, era essencialmente linguística. Por seu turno, a alegoria de cunho hermenêutico e crítico – cristã e medieval – visualiza ações e atitudes como representações de um discurso. De acordo com tal concepção, por exemplo, Moisés, que lidera o êxodo dos hebreus do Egito, é interpretado como aquele que prefigura Cristo, o qual conduzirá os cristãos. Hansen destaca que, como Cristo, “Moisés é *umbra futurarum*, ‘sombra das coisas futuras’” (HANSEN: 2006, p. 12). Ou seja, não foram interpretadas as palavras de Moisés ou as de Cristo, senão acontecimentos e seres históricos nomeados por elas. De maneira similar, de acordo com Todorov (1980), consubstancia-se o comentário de Santo Agostinho, em *Da Trindade*, a respeito da interpretação alegórica proposta por São Paulo para o episódio das duas mulheres e dos dois filhos de Abraão, vistos como a divisão de Jerusalém em duas partes: “quando o Apóstolo fala de alegoria não é a propósito de palavras, mas a propósito de um fato: na passagem em que mostra que os dois filhos de Abraão, o da escrava e o da mulher livre (isto não são palavras, mas fatos), significam os dois Testamentos” (TODOROV: 1980, p. 40).

Enfim, frente aos exemplos de Cristo e de Moisés e o das duas mulheres e os dois filhos de Abraão, toma-se aqui a conclusão de João Adolfo Hansen de que “os padres fizeram a distinção de *sentido literal*, expresso por ‘letras’ de palavras humanas como sentido literal próprio e sentido literal figurado, e *sentido espiritual*, revelado por coisas, homens e acontecimentos” (HANSEN: 2006, p. 12). Dito de outra maneira, enquanto os greco-latinos conceberam a alegoria como fenômeno linguístico, os padres medievos a pensaram como simbolismo linguístico revelador de um simbolismo natural, de maneira mais pragmática, por estar diretamente relacionado a homens e a acontecimentos.

Importantes para um estudo acerca da funcionalidade e da força da palavra – especialmente, em um ambiente teatral, em que a palavra é, sobretudo, ação –, noções de Retórica dialogando ainda com o conceito e a aplicabilidade da alegoria são observadas aqui, a partir da obra de Lausberg (2004). Dentro dessas noções de Retórica, a persuasão constitui-se fator muito relevante porque contribui para influenciar e/ou alterar a opinião do receptor,

em favor do que o emissor apresenta. Tal influência ou alteração se materializa pela criação de um elevado grau de credibilidade, o qual se busca obter quando o discurso é dirigido ao receptor. E no que diz respeito à construção alegórica em *O Pagador de Promessas* e em *O Santo Inquérito*, em decorrência de momentos históricos de autoritarismo, os textos de Dias Gomes em questão se ocupam, por exemplo, da linguagem como um processo que permita à palavra e ao pensamento, com propriedade, certa força persuasiva – uma das essências da linguagem – por dialogarem fatos históricos com representações figurativas. Dá-se, assim, nessas peças uma semântica de realidades supostamente reveladas pela história do camponês Zé-do-Burro e a da cristã-nova Branca Dias, pessoas e acontecimentos nomeados por palavras.

Segundo Lausberg (2004), em nome da persuasão, para que não se corra o risco de um discurso ser mal interpretado, é necessário que o emissor se sirva, no discurso inteiro, de uma construção figurativa, com ênfase em pensamentos ou em alegorias, porque o medo/receio presente no sujeito que emite a mensagem – por exemplo, medo/receio em relação a um tirano – pode impedi-lo de promover uma condução simples e explícita entre planejamento das ideias e tema do discurso. Nesse aspecto, alegoria é uma espécie de metáfora³ continuada como tropo do pensamento. E nas palavras de Lausberg, alegoria “consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento em causa” (LAUSBERG: 2004, p. 249). E em concordância com esse conceito, Dante Tringali afirma que a alegoria “é uma ficção com duplo sentido, um literal outro moral ou espiritual. É alusiva à medida que diz uma coisa e se entende outra” (TRINGALI: 1988, p. 137). Os dois autores, portanto, convergem para a ideia de que a alegoria consiste em uma construção figurativa.

Ademais, ainda segundo Lausberg (2004), devem-se distinguir dois graus de totalidade da alegoria: 1) a *tota allegoria*, a qual, por ser fechada em si mesma, não contém qualquer elemento do pensamento pretendido, e 2) a

³ Embora haja muito a se discutir acerca de diferenças e de semelhanças entre alegoria e metáfora, a este trabalho tal discussão não interessa. Em *Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação*, Paul Ricoeur (Lisboa: Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 2009) dedica o terceiro capítulo aos estudos da Teoria da Metáfora.

permixta apertis allegoria, aquela que está misturada com sinais reveladores do pensamento pretendido. Em consonância com essa segunda acepção, Heinrich Lausberg afirma que “a alegoria pode também tornar-se um **princípio de interpretação**, quando, por exemplo, se atribui, devido à modificação da situação, um novo sentido ao discurso de uso repetido” (LAUSBERG: 2004, p. 251).

As observações feitas por Tringali (1988) e por Lausberg (2004) podem ser vistas, por exemplo, nestes trechos de *O Bem-amado*, obra produzida por Dias Gomes em 1962:

“Calma, seu Dirceu, calma... Todo mundo tem direito de querer ir, mas somente eu tenho o direito de decidir quem vai. É o que se chama centralismo democrático.” “Alguns desindividuos, maus sucupiranos, inconformados com meu aberturismo democrático, grampearam todos os telefones da Prefeitura e da minha residência. Isso é ótimo. Otimamente ótimo, vamos grampear também os outros. Vamos fazer um grampeamento geral.”
(GOMES: 2009, p. 137).

Ditas pelo homem emblemático que Odorico Paraguaçu representa, essas duas frases denotam que a personagem é uma alegoria de determinados políticos brasileiros, no estilo e nas práticas. Ele confunde o público com o privado, transgride leis com naturalidade. Trata-se de um homem demagogo, corrupto, maquiavélico, dono de um discurso inflamado e de uma retórica vazia. Assim, confirmando as referidas observações acerca do conceito de alegoria, o prefeito Odorico Paraguaçu representa uma metáfora continuada e um princípio de interpretação quanto ao lado obscuro da política brasileira. É, inclusive, essa acepção que irá fundamentar os comentários e as análises correspondentes a *O Pagador de Promessas* e a *O Santo Inquérito* no decorrer deste trabalho.

Sob o ponto de vista de uma abordagem filosófica, a alegoria está inicialmente relacionada a um significado bem específico: um modo de interpretação das Escrituras Sagradas. Nesse sentido, ela contribuía para a descoberta de fatos e de pessoas diretamente relacionadas às Escrituras, revelando, dessa forma, verdades permanentes de natureza religiosa ou moral. Na condição de primeiro autor de um sistema de filosofia cristã, Orígenes

distinguiu nos textos bíblicos três significados: o somático, o psíquico e o espiritual, análogos a três partes do homem: o corpo, a alma e o espírito. Segundo postula Nicola Abbagnano (2012), na prática, dentro do referido sistema filosófico cristão, contrapunha-se “ao significado corpóreo ou literal o significado espiritual ou alegórico e sacrificava[-se] decididamente o primeiro ao segundo, visto que só o significado alegórico constitui a verdade racional contida nas Sagradas Escrituras” (ABBAGNANO: 2012, p. 24).

No decorrer do tempo, durante a Idade Média, passou a dominar a distinção de quatro significados das Escrituras, o significado literal, o significado alegórico, o significado moral e o significado anagógico. Aquele que não vai além da própria letra corresponde ao *literal*; *alegórico* é aquele que se esconde sob as fábulas, tendo a verdade ocultada “sob belas mentiras”; o chamado *moral* corresponde àquele que os leitores devem atentamente ir descobrindo nas Escrituras, para ser utilizado por esses leitores e por seus discípulos; e, por fim, o sentido *anagógico* ou do *supra-sentido*, é aquele que, nas palavras de Abbagnano, “consiste em ir das coisas visíveis às invisíveis e, em geral, das criaturas à sua Causa primeira” (ABBAGNANO: 2012, p. 50). Mas dentre todos esses sentidos, tanto para o teólogo quanto para o poeta, o fundamental é o alegórico. Assim, na Idade Média, a alegoria, mais afeita a uma visão hermenêutica e crítica, tornou-se o modo de se entender a função da arte.

Para exemplificar a visão de alegoria defendida com um cunho hermenêutico e crítico e que visualiza ações e atitudes como representações de um discurso, tome-se este quadro, peça do acervo do Museu do Louvre, *Os Lictores Levam a Brutus os Corpos de seus Filhos*, de Jacques-Louis David⁴.

⁴ Nasceu em Paris, em 30 de agosto de 1748; morreu em Bruxelas em 29 de dezembro de 1825. Deputado à Convenção durante a Revolução Francesa, regicida por ter votado a morte do rei de França Luís XVI, pintor histórico, principal expoente da reação neoclássica contra o estilo Rococó, foi um dos raros grandes artistas franceses da época. Jacques-Louis David tornou-se um herói. A sua fama aumentou ainda mais quando, em 1787, pintou *A Morte de Sócrates*; no ano seguinte, os *Amores de Paris e Helena*, e em 1789, *Os Lictores Levam a Brutus os Corpos dos seus Filhos*. A popularidade de David e o desenvolvimento do Neoclassicismo fizeram com que esses quadros fossem fonte de inspiração da moda, tanto no vestuário como na decoração de interiores, na França revolucionária, já que eram considerados reconstituições fidedignas da vida de todos os dias da Roma antiga. Os homens começaram a usar o cabelo curto, ‘à Brutus’, e as mulheres começaram a vestir-se como as filhas. (<http://www.arqnet.pt/portal/biografias/david.html>, acesso em novembro de 2013)



Pintado no ano da Revolução Francesa, esse quadro de David retrata bem o espírito alegórico. A cena pintada por ele é o momento exato em que os lictores⁵ levam o corpo dos filhos, mortos por desrespeitarem a situação política de Roma. Finda a Monarquia, instalou-se a República, situação da qual Brutus fez parte diretamente. Brutus descobriu que havia conspiradores tentando embargar a República, para restaurar a Monarquia. Sua ordem, então, foi que se cumprisse a lei, isto é, que os conspiradores fossem combatidos e mortos. Tragicamente, Brutus descobre que seus filhos eram os traidores, em busca de restaurar o trono. A sentença de morte por traição atesta que não foi um pai que mandou matar os filhos, mas um estadista que pôs o Estado-nação acima de laços familiares. Brutus, portanto, coloca o Estado-nação acima de sua própria família, acima até de seus sentimentos paternais. Será que é assim que um estadista deve agir?

Mas além de abordar essas questões ético-políticas, Jacques-Louis David põe em relevo o custo de tal atitude. Dessa maneira, percebe-se que o quadro não expõe um patriotismo cego, o triunfo da razão, já que existe grande

⁵ De acordo com o dicionário Aurélio, lictores eram oficiais que, na antiga Roma, acompanhavam os magistrados com um molho de varas e uma machadinha para a execução da justiça.

carga emocional na imagem. Vê-se Brutus ensimesmado, introspectivo, imerso em uma sombra, 'abrigado' pela Deusa Atena e segurando o decreto em sua mão esquerda. De costas para a entrada do corpo de seus filhos, a figura de Brutus lembra circunspecção. Em oposição a essa figura, chamam a atenção as mulheres, provavelmente a esposa do estadista e suas filhas. Elas formam a outra metade do quadro, a parte mais iluminada, reveladora da angústia da perda de entes queridos. Há uma sugestão de um ambiente trágico, com muitos ingredientes de uma tragédia clássica grega: o erro trágico, a culpa trágica, a manipulação do Deus Destino, uma revelação final chocante. Dentro dessa concepção sobre alegoria, soa muito interessante destacar-se que a plasticidade alegórica da pintura sugere uma cercania muito grande com a plasticidade alegórica do universo dramático, teatral, cênico, por fim. Nesse sentido, o quadro de Jacques-Louis David sugere uma tragédia que espera ser escrita.

Os Lictores Levando a Brutus os Corpos dos seus Filhos é uma alegoria da supremacia do Estado. O quadro é, também, uma alegoria da justiça política, sugestão corroborada pela presença da deusa grega Atena – Minerva para os romanos –, que é, entre muitos atributos, a deusa da sabedoria, da inteligência, da paz e da guerra, protetora da vida política, das ciências e das artes. No caso do quadro, evidencia-se, portanto, a sabedoria e a proteção da vida política como características de Atena. A atitude de Brutus, dentro dessa compreensão, foi, acima de tudo, justa e fiel aos princípios políticos do Estado-nação ao qual ele devia obediência.

O quadro é, finalmente, a alegoria do estoicismo político de Brutus. E essa situação se torna mais interessante em decorrência do fato de que ele foi produzido no ano da Revolução Francesa, insinuando uma reflexão acerca das virtudes que foram necessárias para a Revolução, fixando a História e funcionando como uma reescritura, como defende Walter Benjamin (1984). Logo, a noção do sacrifício para o Estado une-se à ideia de que a Revolução Francesa promoveu, supostamente, a igualdade social perante a lei. A alegoria criada por Jacques Louis-David na obra *Os Lictores Levam a Brutus os Corpos de seus Filhos*, portanto, ao encontrar a Revolução Francesa em desenvolvimento, teve nesse momento uma importância política inesperada. Em tal momento histórico, o conceito de nação começa a ganhar contornos

mais definidos, segundo Marilena Chauí (2013). Em última instância, opondo-se à visão de alegoria proposta pelos greco-latinos – a de figura que lida meramente com elementos linguísticos –, no universo medieval, a alegoria é compreendida de maneira mais pragmática, por estar diretamente relacionada, assim como acontece no quadro de David, a homens e a acontecimentos.

No Romantismo, vista como violentamente oposta ao símbolo, a alegoria é conceituada como algo do particular para o universal, como um adorno, algo artificial. Diante de tal percepção, o símbolo ganha a dimensão de paradigma, por ser sua significação mais imediata e mais direta, ao passo que a alegoria faria um caminho mais indireto, e provavelmente menos funcional, de representação. Além disso, no universo romântico, segundo informa Hansen (2006, p. 15), oposta ao símbolo, a alegoria é teorizada como forma racionalista, artificial, mecânica, árida, fria. Afinal, a alegoria diz algo para significar outra coisa, e entre um significado e outro, podem caber novos significados, enquanto o símbolo é direto e certo, como o exemplo da relação entre a cruz e o Cristianismo exposto por Hansen.

Então, no Romantismo, o ponto de vista era o de que, prossegue o Pesquisador, “a alegoria é exterior ao pensamento pretendido, como um luxo discursivo que se permite dispender signos inúteis para a economia do sentido, que poderia ser significado imediatamente” (HANSEN: 2006, p. 15). Sugere-se, a partir daí, a ideia de que, no Romantismo, a alegoria era considerada forma inferior, por ser temporalmente sucessiva, por haver um lapso entre a designação figurada e a designação pragmática, ou seja, entre o sentido literal e o sentido figurado. Tal ideia é provavelmente resultado do aspecto artificial e frio que os românticos atribuíram à alegoria; afinal de contas, sob o olhar dos românticos, ao invés de promover uma aproximação entre a palavra e a representação, a alegoria, opondo-se ao símbolo, provoca um distanciamento, permitindo que outros significados possam interferir na compreensão do que se deseja representar. Assim, para os poetas românticos, representa-se o particular através do símbolo, ao passo que a alegoria promoveria o inverso: o poeta deveria partir do universal para chegar ao particular. Visto que o

Romantismo valorizou imensamente a subjetividade, os poetas românticos preferem o símbolo à alegoria, portanto.⁶

Questionando o posicionamento romântico quanto à alegoria – defendido especialmente por Goethe – Walter Benjamin⁷, em *Origem do Drama Barroco Alemão*, postula que é na alegoria que a História é fixada, visto que é na escrita alegórica em que melhor se retém o passado. Então, reescritura e sobrescritura, na visão benjaminiana, estão direta e intimamente relacionadas ao processo alegórico. Além disso, prossegue Benjamin, a experiência do homem moderno, tal qual ocorria no Barroco, revela-se alegórica e em crise, por traduzir-se em atrito com a tradição e com fundamentos anteriores.

Analisando a obra de Charles Baudelaire e a de Marcel Proust, Benjamin propõe a “conversão das ruínas do pensamento em objeto de saber”, sugerindo que aquelas ruínas sejam redimidas pela escrita alegórica. Distanciando-se da visão defendida na Tradição Greco-Latina e aproximando-se da defendida na Idade Média, Benjamin concebe a alegoria não como um modo de ilustração, mas como uma forma de expressão (BENJAMIN: 1984, p. 184). Assim, a leitura benjaminiana de alegoria apresenta como característica fundamental um trabalho de construção hermenêutica e crítica. Ao afastar-se da concepção greco-latina de alegoria, Benjamin propõe, por fim, que se discuta o valor da alegoria como expressão, como linguagem, como escrita.

⁶ No que concerne a essa relação entre símbolo e alegoria, na leitura de Paul Ricoeur (2009), a significação simbólica constitui-se de um modo que se atinge a significação secundária apenas valendo-se da significação primária, já que é o reconhecimento do sentido literal que permite ver-se que um símbolo apresenta ainda mais sentido. Nas palavras de Ricoeur, essa “significação primária é o único meio de acesso ao excedente de sentido” [pois] “a significação primária fornece à significação secundária como que o sentido de um sentido” (RICOEUR: 2009, p. 81). Dessa forma, o Autor contribui para que se assinala a diferença entre símbolo e alegoria.

⁷ Sem dúvida, quando se trata da discussão em torno do conceito de alegoria, uma das referências mais importantes é a obra de Walter Benjamin. Entretanto, não se busca aqui discutir ou aprofundar as ideias desse pensador alemão. Na verdade, tomaram-se apenas, de maneira objetiva, as observações benjaminianas que podem ser relacionadas ao discurso histórico, visto que este trabalho pesquisa o uso do discurso alegórico em duas peças de Dias Gomes em dois determinados momentos históricos brasileiros. Em seu livro *Para ler Benjamin*, Flávio Kothe (1985) informa que o pensador alemão concebe a alegoria como a ‘máquina-ferramenta’ da modernidade, visto que funciona como um ‘antídoto’ contra o mito. Para Benjamin, a alegoria representa o outro da História: “Lendo no ‘outro’ da alegoria o reprimido da História, ele não consegue encontrar sua expressão através dos dominados, mas só através dos dominadores” (KOTHE: 1976, p. 36). E para discutir tal pensamento, Benjamin analisa as litâneas de Charles Baudelaire a favor de Satã e de Caim como “uma definição inconsciente a favor do proletariado, representado prototipicamente naquelas figuras por parte dum Poeta não pertencente àquela classe” (KOTHE: 1976, p. 36). Dessa forma, a ‘maldade’ que aquelas duas figuras representam estaria diretamente ligada ao comportamento dos dominadores. Outro trabalho importante sobre o conceito de alegoria em Benjamin é o livro *O Anjo Melancólico: Ensaio sobre o Conceito de Alegoria de Walter Benjamin*, de Maria João Cantinho (2002), no qual a autora analisa o conceito de alegoria, tomado como o eixo fundamental ao longo do qual se desenvolve a obra de Walter Benjamin.

Um exemplo da concepção de alegoria defendida por Tringali (1988) e por Lausberg (2004) – e não distante da concepção benjaminiana –, no que diz respeito ao cunho hermenêutico e crítico e que visualiza ações e atitudes como representações de um discurso, pode ser visto na pouco conhecida peça de Dias Gomes intitulada *O Túnel*, de 1968⁸. Nas palavras do próprio Autor, o texto é

uma peça curta em um ato, pequena incursão no teatro do absurdo que deveria, com outros textos, fazer parte de um espetáculo do Teatro Oficina, intitulado *Feira Brasileira de Opinião*. A ideia era que cada autor pensasse o Brasil naquele momento. Imaginei um enorme engarrafamento, que já durava quatro anos, desde 64, dentro de um túnel, onde cada qual buscava uma saída, desesperadamente. A metáfora era por demais evidente. O espetáculo foi proibido.
(GOMES: 1998, p. 227)

Ao tomar um engarrafamento – que dura quatro anos – em um túnel como a representação figurativa para propor uma reflexão sobre liberdade e democracia, em um período histórico conturbado da política brasileira, em plena Ditadura Militar, Dias Gomes consegue atribuir, devido à modificação da situação, um novo sentido ao discurso político-ideológico-social. Tal construção, portanto, de uma alegoria a respeito da situação que o Brasil enfrentava toma a alegoria como um princípio de interpretação, permitindo visualizar ações e atitudes como representações de um discurso.

⁸ Pouco conhecida do público afeito ao teatro e pouco estudada, talvez por ser, como o próprio autor admite, muito evidente, a peça *O Túnel* busca responder a uma pergunta proposta pelo Grupo de Teatro Oficina naquele ano de 1968: *O que você pensa do Brasil hoje?* O comportamento engajado e inquietante com que Dias Gomes sempre encarou a realidade em que vivia fez que ele produzisse um texto que refletisse seu pensamento e o de parte da intelectualidade brasileira do período em relação à situação do Brasil nos primeiros anos do Governo Militar, visto que o Homem da Mercedes, o Homem do Fusca, o Homem da Kombi e a Loura, personagens principais, sugerem representar, cada um, categorias socioeconômicas. A respeito dessa peça e de seu engajamento com o momento histórico brasileiro, vejam-se estes dois ensaios: *A peça "O Túnel" e as perspectivas sobre o período entre 1964-1968 pelo olhar de Dias Gomes*, de Aline Monteiro de Carvalho Silva (Texto integrante dos Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. ANPUH/SP – UNESP – Franca. 06 a 10 de setembro de 2010. Cd-Rom) e *O Golpe de 1964 na dramaturgia de Dias Gomes*, de Eduardo Navarrete (Revista Urutúgua – acadêmica multidisciplinar – DCS/UEM, n° 23, 2011).

1.2 – Fredric Jameson e a alegoria nacional

No que diz respeito à crítica literária e cultural, o nome de Fredric Jameson (1986) figurou, especialmente na década de 1980, entre os mais produtivos quanto à legitimidade da interpretação histórica atrelada à literatura. Um de seus ensaios mais comentados criticamente é *Third World Literature in the Era of Multinational Capital*. O presente ensaio introduz uma discussão acerca do poder globalizante que se evidencia quando se confronta a cultura de países colonizados e a de colonizadores. Inclusive, mais que uma linha teórica, as propostas defendidas por Jameson nesse ensaio vislumbram uma espécie de paradigma para a interpretação de obras literárias produzidas no chamado Terceiro Mundo.

O principal argumento defendido por Jameson em tal ensaio diz respeito ao conceito de alegoria nacional. Esse conceito pode ser aplicado a várias obras literárias produzidas em países latino-americanos, os quais, além de apresentarem uma perspectiva que os contrapõe ao colonizador como seu “outro”, passaram por um processo político conturbado, como uma ditadura, a exemplo do Brasil, do Chile (1973-1990), da Argentina⁹ (1930-1983), onde esse processo se deu de maneira mais contundente. Ademais, esses países ainda podem ser agrupados a partir de outros critérios, como sua história colonial e a mestiçagem na formação de seu povo.

As ideias contidas no ensaio *Third World Literature in the Era of Multinational Capital* sugerem que nações com esse perfil político-social acabaram por desenvolver uma produção literária e cultural que buscou corresponder a condição de país colonizado a um discurso em que se evidenciasse a formação de uma pátria que saiu de determinada situação periférica para a condição de protagonista, na construção de sua própria história, ainda que, muitas vezes, vítima de um processo político penoso, autoritário. Em outras palavras, foi necessário que o discurso artístico-cultural

⁹ Um ensaio interessante que analisa o caso argentino é *Uma alegoria nacional Respiración artificial: vinte anos depois*, de Rita de Grandis, professora Titular de literatura hispano-americana na Universidade da Columbia Britânica (Vancouver, Canadá). Em seu ensaio, a professora analisa o romance *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia. Esse romance foi composto e publicado durante o Processo (1976-1983) – denominação que o regime argentino recebeu. O relato aborda, direta ou indiretamente, a problemática política desse momento histórico da Argentina e pode comparar-se, segundo a professora, sob certos aspectos, a *Cuerpo a cuerpo*, de David Viñas, embora este tenha sido publicado no México. (GRANDIS: 2003)

recontasse/ressignificasse a história do povo, a fim de que este se sentisse cômico de sua própria identidade. Para tanto, a linguagem alegórica foi – e tem sido, ainda – uma das ferramentas mais recorrentes na literatura.

Nessa perspectiva, Fredric Jameson defende a ideia de que toda a literatura produzida no chamado Terceiro Mundo constitui uma alegoria nacional: “All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call national allegories¹⁰” (JAMESON: 1986, p. 69). Mas antes de se discutir essa proposta do teórico norte-americano, primeiro deve-se conceber que as generalizações são uma forte tendência ao equívoco, por não levarem em consideração particularidades dos objetos analisados.

Além disso, conforme destaca o ensaísta indiano Aijaz Ahmad (2002), o mundo consubstancia-se como um conjunto em que as partes constitutivas são caracterizadas por conflitos entre o capital e o trabalho, logo, essa situação ocorre também no Primeiro Mundo. Contudo, tal confronto é abordado de maneiras diferentes nas produções artísticas de cada país, evidentemente. Ademais, de acordo com Aijaz Ahmad (2002), a noção de Terceiro Mundo presente no texto de Jameson é pouco objetiva, frente a uma realidade em que fronteiras e limitações se apresentam de maneira bastante tênue. Some-se também o fato de que os países que compõem esse Terceiro Mundo, mesmo que apresentem similitudes, são muito distintos quanto ao desenvolvimento de sua formação histórica, principalmente quanto à concepção de pós-colonialismo¹¹.

Jameson tem consciência dessa ambiência limitadora que se edifica a partir de sua contundente afirmação acerca do Terceiro Mundo. Segundo ele,

It would be presumptuous to offer some general theory of what is often called third-world literature, given the enormous variety both of national cultures in the third world and of specific historical trajectories in each of those areas. All of this, then, is provisional and intended

¹⁰ Todos os textos do terceiro mundo são, necessariamente, quero discutir, alegóricos, e de uma forma muito específica: eles devem ser lidos como o que eu chamarei de alegorias nacionais. (*Tradução nossa*)

¹¹ Embora não haja um consenso sobre o conteúdo do termo “pós-colonialismo”, pode-se tomar o termo para descrever a cultura influenciada pelo processo imperial desde os inícios da colonização até hoje. Muitas vezes esse termo é ignorado ou não entendido assim porque certos grupos que saíram do colonialismo têm como preocupação primária o nacionalismo cultural e econômico e não querem sacrificar a especificidade de suas preocupações ao termo geral “pós-colonialismo” in BONNICI, T. *Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais*. Mimesis, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

both to suggest specific perspectives for research and to convey a sense of the interest and value of these clearly neglected literatures for people formed by the values and stereotypes of a first-world culture¹².
(JAMESON: 1986, p. 68)

Apesar de o Teórico admitir a enorme variedade de culturas de que o Terceiro Mundo é composto e de defender uma ideia apenas provisória para chamar a atenção de estudiosos que vivem no Primeiro Mundo, a sensação de generalização não se atenua suficientemente. Em decorrência dessa impressão generalizadora, Friedhelm Schmidt (2000), em seu artigo *Literaturas heterogeneas y alegorias nacionales: ¿paradigmas para las literaturas poscoloniales?*, postula: “hasta hoy, el paradigma de Jameson ha ejercido su mayor influencia sobre los análisis de la literatura latinoamericana del siglo XIX, a pesar de que en este siglo, la noción de ‘Tercer Mundo’ no existiera¹³” (SCHMIDT: 2000, p.180).

Essa observação ganha força quando se pensa que, embora não existisse, no século XIX, a noção de Terceiro ou de Primeiro Mundo, as evidências contrastantes se relacionavam à concepção de Mundo Velho – onde ‘tudo acontecia antes’ e se espalhava pelo resto do mundo – e de Mundo Novo – espaço geográfico ‘recém-descoberto’ que recebia os acontecimentos e as influências que chegavam do ‘experiente’ Mundo Velho. A grosso modo, era assim a relação entre colonizador e colonizados no século XIX, relação que as propostas de Jameson insistem em manter no século XX. A manutenção de tal ideia provocou o posicionamento crítico e coerente de Ahmad frente à postura de colonizador que há nas propostas do teórico norte-americano.

Ademais, como destaca Schmidt (2000), o paradigma de Jameson naquele contexto histórico seria mais facilmente aceitável, visto que as criações estéticas surgidas no Mundo Velho serviam de modelo para o Mundo Novo, o qual as absorvia, mesmo que com adaptações locais. Pode-se citar como

¹² Seria presunçoso oferecer uma teoria geral do que é muitas vezes chamada literatura do terceiro mundo, dada a enorme variedade tanto das culturas nacionais no terceiro mundo quanto de trajetórias históricas específicas em cada uma dessas áreas. Tudo isso, então, é provisório e destinado para sugerir perspectivas específicas à pesquisa e para transmitir um sentido do interesse e do valor dessas literaturas claramente negligenciadas por pessoas formadas pelos valores e estereótipos de uma cultura de primeiro mundo. (*Tradução nossa*)

¹³ até hoje, o paradigma de Jameson tem exercido sua maior influência nas análises da literatura latino-americana do século XIX, embora nesse século não existisse a noção de Terceiro Mundo. (*Tradução nossa*)

exemplo no Brasil a estética romântica, que idealizou o herói nacional brasileiro a partir de referenciais europeus, ou ainda a criação de poemas parnasianos em que o ambiente se distancia da tropicalidade a que os brasileiros estavam acostumados. É apenas na relação que se deu no século XIX de o Mundo Velho servir de paradigma para o Mundo Novo que Friedhelm Schmidt (2000) considera a concepção neocolonial de Jameson.

Além disso, é muito viável a observação de Schmidt (2000) quando este menciona que alguns países africanos e outros ao sudeste da Ásia – componentes do que se convencionou chamar de Terceiro Mundo – só conseguiram sua independência na segunda metade do século XX, após a Segunda Guerra Mundial. Por isso que a condição prévia para a aplicação do conceito de alegoria nacional, de acordo com Schmidt, “en el análisis de las literaturas poscoloniales o en el contexto de las teorías poscoloniales es, entonces, su separación del término ‘Tercer Mundo’¹⁴” (SCHMIDT: 2000, p. 180). Afinal, essa expressão utilizada por Jameson, ao invés de esclarecer ou objetivar a compreensão da história dos países, acaba por colocar em um mesmo bojo nações, condições históricas, econômicas e sociais muito distintas.

Dentro dessa visão crítica acerca das concepções de Jameson, destaca-se o artigo de Aijaz Ahmad – *A Retórica da Alteridade de Jameson e a “Alegoria Nacional”* (2002), no qual Ahmad contesta, veementemente, a definição do teórico norte-americano. As considerações do artigo de Fredric Jameson que mais geraram contestações foram estas:

Todos os textos do Terceiro Mundo são necessariamente, quero argumentar, alegóricos, de uma maneira muito específica: devem ser lidos como o que vou chamar de *alegorias nacionais*, mesmo quando, ou talvez eu devesse dizer particularmente quando suas formas se desenvolvem a partir de maquinarias de representação predominantemente ocidentais, tais como o romance.
(AHMAD: 2002, p. 96)

A partir de tais considerações, Jameson parece não admitir a existência de diferenças, de subordinações diversas e de exercícios de poder opressivo variados, visto que, para ele, há uma homogeneidade entre os países do

¹⁴ na análise das literatura pós-coloniais ou no contexto das teorias pós-coloniais deve ser, portanto, sem o uso termo Terceiro Mundo. (*Tradução nossa*)

Terceiro Mundo. Ahmad (2002), ao contrário, faz a leitura dessas diferenças entre centros e periferias e percebe, de maneira satisfatória, que tornar homogêneos vastos espaços culturais acaba por negar a variedade e a especificidade de cada um. O ensaísta indiano não “acredita que haja uma ideologia específica à qual todos os nacionalismos estejam inevitavelmente articulados” (AHMAD: 2002, p. 225). O que irá, na verdade, determinar o conteúdo e a caracterização de cada nacionalismo está diretamente relacionado aos agentes sociais e às mobilizações de poder que compõem o processo de luta por hegemonia nos campos político e cultural. A partir daí, destaca-se que cada nacionalismo está situado em conjunturas históricas específicas.

Mas a despeito da expressão Terceiro Mundo, o conceito de alegoria nacional é bastante relevante a determinadas obras latino-americanas, nas quais se buscou representar o sujeito histórico dentro de uma coletividade construtora de uma nação, porque, defende Jameson, “as narrativas alegóricas constituem uma persistente dimensão dos textos literários e culturais exatamente porque refletem nosso pensamento coletivo e nossas fantasias coletivas referentes à História e à realidade” (JAMESON: 1992, p. 30). Ou seja, como o próprio Jameson (1992) afirma em *O Inconsciente Político*, a História é apresentada ao Homem sob a forma de um texto, destacando-se que as categorias ficcionais não reproduzem rigorosamente a realidade histórica. Dessa maneira, não é possível ignorar que História e ficção estão íntima e dialeticamente relacionadas.

Ao elaborar, pois, sua contribuição teórica à literatura, Jameson estabelece uma conexão direta entre a produção artística e a história de opressão e de violência com que o Terceiro Mundo tem convivido. Assim, na perspectiva do Teórico, arte e engajamento político são inseparáveis, já que esses elementos se unem em uma dimensão em que se imbricam opressão e resistência. A partir daí, pode-se dizer que a percepção do Teórico é a de que um texto literário – ou até mesmo qualquer produção artística – não se limita a ser uma composição estética. Mais que isso, o objeto artístico trata-se, conforme Sérgio Luiz Prado Bellei, de “uma prática discursiva em íntimo relacionamento com outras práticas discursivas existentes na estrutura social e histórica” (BELLEI: 1997, p. 2). Dessa forma, pode-se afirmar que a proposta

de Jameson é a de que a história pessoal de um indivíduo seja vista como uma alegoria da situação combativa e de ordem pública da cultura e da sociedade do Terceiro Mundo.

Por esse prisma, entende-se que Jameson aponta a alegoria nacional como a capacidade que uma obra artística tem de reescrever/reinterpretar/ressignificar a história de um indivíduo, de uma sociedade, de um país. Para o teórico norte-americano, a alegoria é “a abertura do texto a múltiplos significados, a sucessivas reescrituras e sobreescrituras que são geradas segundo os muitos níveis e interpretações suplementares” (JAMESON: 1992, p. 26). Então, um artista acaba por tentar refazer a história de seu país, mas não o idealizando, senão redimensionando atos, acontecimentos, para entendê-los melhor ou para extrair deles uma visão mais crítica, portanto, mais madura daquilo que integra a nação. Além disso, como Fábio Lucas (1985) destaca, “o discurso literário, permeado por uma intenção de apelo, acaba por mover o receptor da mensagem e a estimulá-lo a engajar-se em uma prática” (LUCAS: 1985, p. 72), principalmente com a manifestação artística do teatro, por este ser uma arte que é construída frente a frente ao receptor.

E ainda quanto à ressignificação, em seu livro *O inconsciente político*, Jameson (1992) postula que a vida de Cristo narrada no Novo Testamento acaba por ser o cumprimento das profecias sagradas e sinais anunciatórios do Velho Testamento, ou seja, este é reescrito naquele. Então, entende-se aqui que a proposta de Jameson para alegoria nacional é a de que o momento histórico atual funciona como uma espécie de palimpsesto de fatos históricos que ajudam a compor a construção do conceito de nação¹⁵.

Quanto ao caso brasileiro especificamente, observar as implicaturas do contexto histórico-social das décadas de 1960 e de 1970, destacado no primeiro capítulo desta pesquisa, possibilita uma amplitude no entendimento do conceito de nação que é construído a partir do olhar do artista, que conta a história de seu povo valendo-se da objetividade do discurso histórico, mas com uma imprescindível subjetividade presente em seu discurso artístico. Para

¹⁵ Essa ideia está diretamente ligada ao conceito de nação defendido por Homi Bhabha (2003), quando este defende as identificações culturais de uma nação por meio de uma interferência total de forças do passado no presente.

tanto, a linguagem alegórica é recurso recorrente, conotando relações políticas, sociais, históricas, ideológicas, permitindo-se, ainda assim, ser entendida por quem se aventura a ser-lhe receptor. Desse modo, a obra de Dias Gomes – destacando-se *O Pagador de Promessas* e *O Santo Inquérito* – ao lado do discurso da história oficial, contribui para a construção de uma imagem de nação e de como os brasileiros fazem parte desse processo. Assim, em *O Santo Inquérito*, que reconta/refaz/ressignifica a história oficial de uma cristã-nova perseguida entre Pernambuco e Paraíba, o destino individual de Branca Dias pode ser tomado como uma alegoria da situação em apuros do povo brasileiro em um determinado momento da História do Brasil.

Dentro desse panorama histórico, acredita-se que esses textos dramáticos de Dias Gomes podem também ser ferramentas para, em uma linguagem alegórica, denunciar e desmascarar formas de exploração e de poder. Sendo assim, o próprio recurso utilizado pelo Dramaturgo na composição das ações dramáticas e dos conflitos já favorece a classificação dessas duas obras como alegóricas. Nesse caso, então, a proposta teórico-crítica de Fredric Jameson não se confirma como uma generalização da literatura do Terceiro Mundo, mas como uma realidade inerente ao próprio gênero da obra. Nas ações dramáticas e nos conflitos de *O Pagador de Promessas*, por exemplo, a ambientação das camadas mais populares, sejam ligadas ao homem simplório que é Zé-do-Burro, sejam ligadas à prostituta explorada Marli ou, ainda, ao sincretismo religioso, contribui para a construção da imagem de um Estado desacreditado e marginalizado. Quanto a *O Santo Inquérito*, a figura de Branca Dias alegoriza um enfrentamento de parte do povo brasileiro e um poder ditatorial, a partir do confronto entre o comportamento ideológico e religioso de uma cristã-nova e as cobranças e limitações impostas pelo Poder Inquisitorial.

Ademais, em seu ensaio, Jameson não trata exatamente de textos considerados fundadores de uma cultura, como são exemplos óbvios a *Ilíada* e a *Odisseia* para os gregos antigos. Ele faz referência, na verdade, a textos que dialogam diretamente com o momento histórico em que são produzidos. Mas se a abordagem for acerca de textos fundadores, em relação ao Brasil, pode-se mencionar a trilogia indianista de José de Alencar, uma vez que o Autor, como

ele mesmo afirma em seu ensaio *Como e por que sou romancista* (1893), assume o desejo de escrever uma obra que contemple a formação de seu país.

Assim, *Ubirajara* – romance que aborda o índio pré-cabralino e tenta, embora de maneira idealizada, dar conta de uma cultura mais original, antes da chegada do navegante português –, *Iracema* – o momento da miscigenação e do nascimento do primeiro brasileiro – e *O Guarani* – a dominação da cultura indígena pela branca europeia, mimetizadas nas figuras de Peri e de Ceci, respectivamente – se apresentam como textos fundadores da cultura brasileira. Mesmo que a ordem de publicação tenha sido outra, primeiro *O Guarani* (1857), depois *Iracema* (1865) e por fim *Ubirajara* (1874), percebe-se claramente a intencionalidade por parte de Alencar em dar conta do nascimento de uma nação, bem ao gosto do que propunham os românticos, já que estes se dedicaram a cantar sua pátria, idealizando-a, evidentemente, mas preocupados com a história de seu povo. A trilogia indianista de José de Alencar, portanto, constitui-se como alegorias nacionais em textos fundadores¹⁶.

¹⁶ *Uruguai*, de José Basílio da Gama, e *Caramuru*, de Frei de Santa Rita Durão, sugerem-se como embriões da alegoria nacional, visto que trazem em seu bojo traços nativistas, mesmo considerando-se a influência camoniana na composição dos versos. Nas palavras de Antonio Candido, “o *Uruguai* (1769) se tornou um dos momentos-chave da nossa literatura, descrevendo o encontro de culturas (europeia e ameríndia), que inspiraria o Romantismo indianista, para depois se desdobrar, como preocupação com o novo encontro entre a cultura urbanizada e a rústica, até *Os sertões*, de Euclides da Cunha, o romance social e a sociologia. No tempo de Basílio, tratava-se de optar, neste processo, entre a tradicional orientação catequética e a nova direção estatal, colocando-se ele francamente ao lado desta.” (CANDIDO: 2010, p. 78). “A época e o talento fizeram Frei José de Santa Rita Durão (1722-1784) buscar, superando a falsa e afetada epopeia pós-camoniana, um veio quinhentista mais puro, para celebrar a história da sua pátria no *Caramuru* (1781). Resultou um poema passadista como ideologia e fatura, mas fluente e legível, com belos trechos descritivos e narrativos, devido à imaginação reprodutiva e à capacidade de metrificar as melhores sugestões das fontes que utilizou. Ele representa uma posição intermediária importante, por ter atualizado a linha nativista de celebração da terra, abrindo caminho para a sua florescência no século XIX. É curioso que o *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão, haja sido pouco apreciado no seu tempo, indo ter, quase meio século depois de publicado, um papel eminente na definição do caráter nacional da nossa literatura. Os estudiosos conhecem a abundância, durante o Romantismo, de referências a Durão e a Basílio da Gama como verdadeiros poetas nacionais, precursores e, mesmo, segundo alguns, fundadores da tendência que então se preconizava. Este ensaio pretende investigar como e por que isto aconteceu, sugerindo que a função histórica ou social de uma obra depende da sua estrutura literária. E que esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita. Devemos levar em conta, pois, um nível de realidade e um nível de elaboração da realidade; e também a diferença de perspectiva dos contemporâneos da obra, inclusive o próprio autor, e a da posteridade que ela suscita, determinando variações históricas de função numa estrutura que permanece esteticamente invariável. Em face da ordem formal que o autor estabeleceu para sua matéria, as circunstâncias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o

No prefácio a *O inconsciente político*, Jameson (1992) defende a ideia de que a interpretação de textos culturais é “um ato essencialmente alegórico, que consiste em se reescrever um determinado texto em termos de um código interpretativo específico” (JAMESON: 2010, p. 10). Assim, aplicar a definição de alegoria de acordo com Jameson à obra de Dias Gomes é observar uma relação dinâmica que a literatura nacional das décadas de 1950 e 1960 pode ter estabelecido e adquirido com o seu contexto histórico, a partir de uma linha de continuidade, consolidação e de crise dos processos democráticos brasileiros, dialogando-os com o quadro internacional de hegemonia que se desenhava e que afetava, diretamente, o desenvolvimento das democracias locais e de suas literaturas. O conceito de alegoria nacional, então, permite que se conecte o presente histórico ficcional das duas peças de Dias Gomes com a contemporaneidade brasileira em que esses textos foram produzidos. A proposta de alegoria nacional e a produção dramatúrgica de Dias Gomes, nesse sentido, podem ser lidas como uma chave para uma crítica da relação entre literatura e história.

Ademais, defende-se a ideia de que Dias Gomes conseguiu publicar *O Pagador de Promessas* e *O Santo Inquérito* isentos de censura por conta do caráter alegórico que se depreende das ações dramáticas, as quais constituem uma trama que atrai, de maneira mais acurada, leitores/espectadores mais afeitos a questões políticas tradutoras de um pensamento de esquerda e, por isso, mais sensíveis à compreensão das referencialidades das duas peças. Por esse prisma, a construção das ações dramáticas, a partir, principalmente, do confronto entre o Poder Eclesiástico e personagens simples – como Zé-do-Burro e Branca Dias – permite vislumbrar uma leitura crítica ao poder político de um Estado Autoritário. De acordo com Jameson, o leitor/espectador deve ter tido alguma experiência análoga ao que o texto artístico apresenta, de um mundo vivido e malignamente transformado em realidade e de que não se pode, mesmo mentalmente, escapar. Munido desse entendimento, o leitor/espectador toma ciência de que Dias Gomes, ao encenar a história de Zé-do-Burro e a de Branca Dias, está apresentando uma leitura dos

destino da obra no tempo. (CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. 9 edição, 2010.)

acontecimentos contemporâneos naquele contexto da esquerda política. Assim, estas duas falas das personagens centrais

ZÉ-DO-BURRO

(Balança a cabeça, na maior infelicidade)

Não sei, Rosa, não sei. Há duas horas que tento compreender... mas estou tonto tonto como se tivesse levado um coice no meio da testa. Já não entendo nada parece que me viraram pelo avesso e estou vendo as coisas ao contrário do que elas são. O céu no lugar do inferno... o demônio no lugar dos santos.

(GOMES: 2012, p. 66-67)

BRANCA DIAS

Não sei... não sei o que eles pretendem. Já não entendo mesmo o que eles falam. Deve ter havido um equívoco. Não sou eu a pessoa... Há alguém em perigo e que precisa ser salvo, mas não sou eu! É preciso que eles saibam disso! Houve um equívoco!

(GOMES: 2012, p. 86)

não se referem somente à tragédia que cada um vivencia, mas, sobretudo, à inteligibilidade de um momento histórico. A relação que se estabelece entre essas duas falas das peças e a mensagem que as constitui alegoriza uma leitura da história política pela qual o Brasil passava, correspondendo, inclusive, a um questionamento do discurso da história do Estado Autoritário. Nessa perspectiva, segundo Jameson, “the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society”¹⁷ (JAMESON: 1986, p. 69).

Além de tudo isso, a significação alegórica que se compreende na obra de Dias Gomes vai se tornando ainda mais evidente quando o Dramaturgo explora de maneira especial procedimentos formais típicos do gênero dramático: ações dramáticas e conflitos que geram ambiguidades entre ambientação artística e fatos históricos reais. A tessitura dessas ações e desses conflitos, ao relacionar a trama a ocorrências históricas brasileiras, contribui para a edificação de uma dramaturgia do que de melhor se produziu no Brasil. O conceito de alegoria nacional consegue promover uma redescoberta de perspectivas para as personagens Zé-do-Burro e Branca Dias, então.

¹⁷ na cultura e na sociedade do terceiro mundo, a história do destino particular é sempre uma alegoria da situação de apuros do público. *(Tradução nossa)*

Visto que a tendência da alegoria dos poetas é a de ser mais *criativa*, e a dos teólogos, mais *crítica*, como já mencionado, este trabalho dá mais ênfase à segunda concepção, sem levar, evidentemente, em consideração as questões teológicas que envolvem tal concepção, situação que será destacada nos conflitos e nas ações dramáticas de *O Pagador de Promessas* e de *O Santo Inquérito*. Claro que os elementos de composição formal são importantes, por contribuírem para a construção das intencionalidades discursivas, mas a ênfase que será dada no capítulo que corresponde à análise das peças está centrada no conteúdo do discurso.

Nessa perspectiva, interessa analisar nas referidas peças a significação figurada, correlacionando o sentido pragmático dessa significação – presente nos acontecimentos de um contexto em que há um Estado Autoritário opressor – ao sentido revelado nas alegorias criadas nos textos de Dias Gomes. Desse modo, a partir das observações de Hansen, entende-se que “a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com o gênero e a circunstância do discurso” (HANSEN: 2006, p. 9).

À análise das peças de Dias Gomes interessa o conceito de que a alegoria estabelece a relação de um discurso que faz entender outro, que faz alusão a outro discurso, uma linguagem que traz uma significação oculta, que fala de ações dramáticas de um homem simples do povo ou de uma cristã-nova querendo referir-se a realidades de toda uma nação. Em outras palavras, como destaca Lausberg, “alegoria é uma espécie de discurso inicialmente apresentado com um sentido próprio e que apenas serve de comparação para tornar inteligível um outro sentido que não é expresso” (LAUSBERG: 2004, p. 249).

Dias Gomes, com a história de Zé-do-Burro e a de Branca Dias, busca, pois, representar imagens que tornem mais sensível e mais surpreendente, aos olhos do leitor e aos do expectador, situações sociopolíticas pelas quais o país passava. Ao fazer isso, o Dramaturgo ressignifica e reconta a História do Brasil, já que o teatro consegue adequar, de maneira funcional, a relação mundo concreto X mundo abstrato, ao expor aos olhos do receptor a recriação de conflitos e de ações dramáticas que ele vivencia na realidade. No espetáculo

teatral, o receptor lê, ouve e, principalmente, vê – condição que faz o teatro ser munido de grande apelo político. De acordo com Jaime dos Reis Sant’Anna, “No propósito essencial de representar outros que não são eles, os signos da linguagem não-verbal do teatro contribuem com uma rica carga de imagens suficientes para a elucidação de sua ideologia motivadora” (SANT’ANNA: 2003, p. 29).

Aplicando-se o uso da alegoria ao universo teatral, percebe-se que o espectador que contempla uma encenação de uma peça participa mais intimamente do pensamento do dramaturgo do que se possa imaginar, visto que os signos postos em cena – literatura dramática, marcação cênica, interpretação dos atores, iluminação, figurino, citando alguns – contribuem para que as imagens criadas pelo todo sejam compreendidas e interpretadas na leitura daquele mundo exposto pelo dramaturgo. Assim, as imagens, não só as palavras, alegorizadas dramatizam ainda mais o tema e contribuem para uma receptividade, senão mais eficaz, possivelmente, mais impactante.

Já que Dias Gomes estava diante de uma situação de Estado Autoritário e de limitações acerca da criação artística, condição que o impedia de analisar diretamente a realidade, restava ao Dramaturgo fazer o uso inteligente da alegorização da linguagem. Dessa forma, as personagens com caráter histórico – é o caso de Branca Dias – que compõem a trama de suas peças funcionam como uma maneira de encobrir a análise da situação histórica real, encorajando o público a refletir acerca do “delicado” momento político pelo qual o Brasil passava. Quanto a Zé-do-Burro, a sua figura alegórica revela a desproteção do homem em um mundo que é dominado por forças autoritárias, que lhe são, de tal forma, opressoras.

1.3 – A construção do conceito de nação

Geralmente, a ideia que se tem de nação é de “agrupamento humano cujos membros são fixados em um mesmo território” ou, ainda, de “povo organizado politicamente sob um mesmo governo”, como registra o dicionário Aurélio (2010). Nessa perspectiva, depreende-se que nação é mais sinônimo de povo do que qualquer outro conceito mais politizado e menos “humanizado”,

por assim dizer. Dessa forma, quase não se tem conhecimento de que o conceito histórico de nação como Estado definido pela soberania política e pela unidade territorial é algo recente, situado historicamente por volta de 1830. Em seu livro *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*, Marilena Chauí (2013) faz um levantamento do conceito de nação desde a etimologia latina até a contemporaneidade, trajeto bastante válido a este trabalho, por isso sua retomada e sua reprodução neste tópico.

A palavra “nação” é oriunda do verbo latino *nascor* (nascer) e do substantivo *natio* – parto de uma ninhada –, origens que por si mesmas cooperam para que se tenha o significado de nação como de indivíduos nascidos em um mesmo lugar. Em fins da Antiguidade até a Idade Média, a Igreja Romana estabeleceu seu vocabulário latino e oficializou o plural *nationes* (nações) para referir-se aos pagãos e para distingui-los do *populus Dei*, o “povo de Deus”, em uma atitude claramente política. Ou seja, o termo “povo” representava um grupo de indivíduos organizados institucionalmente, sob o preceito de normas e de leis comuns a todos, e o termo “nação” correspondia, apenas, a um grupo de descendência comum, inclusive com o objetivo de contrapor pagãos a cristãos. Além disso, os termos eram usados também para diferenciar estrangeiros – desígnio, em Portugal, para judeus, chamados de “homens da nação” – de grupos que não dispunham de um estatuto civil e político – a exemplo dos índios na visão dos colonizadores, visto que estes falavam em “nações indígenas”, “sem fé, sem rei e sem lei”¹⁸. Nas palavras de Marilena Chauí, “Povo, portanto, era um conceito jurídico-político, enquanto nação era um conceito biológico” (CHAUÍ: 2013, p. 156).

A Autora ainda informa que outro termo, além de “povo”, era utilizado antes que se tomasse como uso histórica e politicamente a palavra nação como Estado: “pátria”. Derivada do vocábulo latino *pater* (pai), a acepção,

¹⁸ Referência a um trecho do livro *História da Província do Brasil a que vulgarmente chamamos Brasil* (1576), de Pero Magalhães de Gândavo, o qual, por volta de 1569-1570, apresentou uma segunda versão dessa obra, intitulada *Tratado da Terra do Brasil*. A ideia de que os índios eram ágrafos e não dispunham dos fonemas /f/, /l/ e /r/ - o que os fazia sem fé, sem lei ou sem rei, conforme sugere Gândavo, na segunda metade do século XVI, constitui-se uma das justificativas para a necessidade de um processo “civilizatório”. Inclusive, os comentários de Gândavo, tidos como verdade indiscutível, foram retomados e confirmados posteriormente por Gabriel Soares de Sousa, em seu *Tratado descritivo do Brasil*, de 1587. Essas observações, portanto, a despeito de serem verdadeiras ou não, davam ao colonizador uma grande sensação de superioridade, por isso a imposição do Catolicismo português, das leis portuguesas e do Rei de Portugal, respectivamente referências às letras F, L e R, ditas ausentes do universo indígena brasileiro.

definida pelo antigo direito romano, dizia respeito ao “senhor”, ao “chefe”, que possuía terras, propriedades, e cuja vontade era lei, tendo, inclusive, o poder de vida sobre todos os que estavam sob seu domínio. Dessa forma, “pai” é uma referência direta ao poder patriarcal e “pátria” é o que diz respeito ao pai e está sob o seu jugo. Daí deriva a expressão “Deus é pai”, que sempre deu, evidentemente, força e poder à Igreja. Além disso, de *pater* derivam os termos “patrimônio” – aquilo que pertence ao pai –, “patrício” – aquele que tem um pai nobre e livre – e “patriarcal” – sociedade estruturada a partir do poder do pai.

Tais termos denominavam a divisão das classes sociais, nas quais “patrícios” equivaliam aos senhores da terra e dos escravos, equivalendo ao Senado Romano, e “povo” designava os homens livres plebeus, representados no Senado pelo tribuno da plebe. Os “patrícios” eram, pois, os “pais da pátria” à medida que os “plebeus” eram os “protegidos pela pátria”. Nesse momento histórico, a Igreja Romana já havia se estabelecido como instituição e precisava, portanto, marcar sua diferença do Império Romano pagão e substituir os pais da pátria por “Deus Pai”, para tanto, ela afirmou que, diante do Pai ou Senhor universal, todos são plebeus ou povo. É a partir disso que ela, conforme afirma Marilena Chauí, “inventa a expressão ‘Povo de deus’, que (...) desloca a divisão social entre patrícios e plebeus para a divisão religiosa entre nações pagãs e povo cristão” (CHAUÍ: 2013, p. 160).

As revoluções norte-americana, holandesa e francesa configuram-se, quanto a esse tema, como um período em que a palavra “pátria” significa o território em que o senhor é o povo organizado sob a forma de Estado independente. A partir dessa situação que, nas revoluções ocorridas no Brasil em fins do século XVIII e início do século XIX, os revoltosos passaram a usar as expressões “pátria mineira”, “pátria pernambucana”, “pátria americana”. Apenas mais tarde, com José Bonifácio, o chamado “patriarca da Independência”, que o país irá fazer uso da expressão “pátria brasileira”. Quanto ao termo “nação”, este era usado apenas para designar índios, negros e judeus.

Chauí (2013) se vale das propostas de Eric Hobsbawm (1990), quanto ao percurso histórico do conceito de Estado-nação, para situar no tempo a primeira vez que a palavra “nação” foi arrolada ao vocabulário político. Trata-se do ano de 1830, com uma sequência que compreende três etapas: de 1830 a

1880, usou-se a expressão “princípio da nacionalidade”, vinculando nação e território; de 1880 a 1918, falou-se em “ideia nacional”, articulando nação à língua, à religião e à raça; e de 1918 aos anos 1950-1960, falou-se em “questão nacional”, enfatizando a consciência nacional, concebida a partir de um conjunto de lealdades políticas. Ademais, o que se sugere a partir do que mencionam Chauí (2013) e Hobsbawm (1990) é que, em busca de uniformidade na divisão econômica, social e política, fez-se necessário o conceito de nação.

Conforme os estudos de Homi Bhabha (2003), nação se constitui como uma ‘estratégia narrativa’. Sendo assim, povo e nação se configuram como uma ‘comunidade imaginada’, e a nacionalidade seria, nas palavras do Autor, uma “forma de afiliação social e textual” (BHABHA: 2003, p. 199). De acordo com essas ideias, deduz-se que nação não é algo a priori, mas um construto narrativo criado a partir de, segundo o Autor, “estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em nome 'do povo' ou 'da nação' e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias” (BHABHA: 2003, p. 199). E essa construção se consubstancia quando se articulam o passado e o presente, como um fio que vai se tecendo e, concomitantemente, construindo existências comuns, sociais, as quais compõem a ideia de nação. Edward Said também afirma que “as próprias nações são narrativas” (SAID: 2011, p. 11). Ademais, prossegue Edward Said, as histórias “se tornam o método usado pelos povos colonizados para afirmar sua identidade e a existência de uma história própria deles” (SAID: 2011, p. 11).

No capítulo VIII do livro *O local da cultura*, sob o título de *O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna*, Bhabha (2003) propõe que se observem as identificações culturais de um grupo através de uma disputa de forças entre o passado e o presente. O dinamismo que se encontra no presente é resultado de articulações realizadas no passado, visão que sugere ser uma narrativa nacional construída a partir de signos que compõem uma tradição e a ressignificação desses signos. Sendo assim, pode-se pensar a nação como narrativa – em consonância com Bhabha – e como alegoria, partindo da ideia de ressignificação, de releitura que a alegoria pode realizar da formação histórica de uma nação. Tal leitura, que apreende o tempo narrativo

dividido, questiona a visão homogênea e horizontal sobre a nação e valoriza as intervenções subjetivas, políticas e ideológicas. Portanto, as relações de poder sociopolítico, a exemplo de um Estado Autoritário, têm uma interferência muito grande na formação de uma nação, já que essas relações acabam por determinar quem são os protagonistas dessa narrativa e quais os paradigmas a serem seguidos.

Entrecruzando o conceito de nação proposto Bhabha (2003) e o de alegoria nacional, pode-se afirmar, por exemplo, que Dias Gomes alegoriza a origem do povo brasileiro na trajetória feita por Zé-do-Burro do campo para a cidade, em *O Pagador de Promessas*. Poder-se-ia dizer, também, que essa ideia de trajeto é importante, porque o povo brasileiro é resultado de trajetos em sua formação, ou seja, o elemento indígena já estava nas terras brasileiras, mas o português e o negro chegaram depois. Na relação colonizador-colonizado, também discutida por Bhabha (2003), o homem simples do campo representado na figura de Zé-do-Burro seria o elemento colonizado, ao passo que os homens da cidade, representados principalmente na figura das personagens Bonitão e Jornalista, que inclusive ludibriam Zé-do-Burro e sua mulher, estariam relacionados ao colonizador. Nessa perspectiva, submerge o conceito de nação enquanto narrativa no que diz respeito à alegorização que Dias Gomes faz das relações sociais e políticas nas ações dramáticas de *O Pagador de Promessas*.

Tabela comparativa entre as mencionadas concepções de alegoria

Referência	Concepção de alegoria
João Adolfo Hansen	técnica metafórica de representar e personificar abstrações.
Heinrich Lausberg	substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento em causa. A alegoria pode também tornar-se um princípio de interpretação , quando, por exemplo, se atribui, devido à modificação da situação, um novo sentido ao discurso de uso repetido.
Dante Tringali	é uma ficção com duplo sentido, um literal outro moral ou espiritual. É alusiva à medida que diz uma coisa e se entende outra.
Nicola Abbagnano	Sob o ponto de vista filosófico, a alegoria está inicialmente relacionada a um significado bem específico: um modo de interpretação das Escrituras Sagradas.
Walter Benjamin	é na alegoria que a História é fixada, visto que é na escrita alegórica em que melhor se retém o passado.
Fredric Jameson	discurso artístico-cultural que reconta/ressignifica a história do povo.

2. ESTADO AUTORITÁRIO: CONCEPÇÕES HISTÓRICAS E ESTÉTICAS

2.1 – – Concepções sobre Estado Autoritário – uma breve discussão

O teatro é a única arte (...) que usa a criatura humana como meio de expressão. Este caráter de ato político-social da representação teatral, ato que se realiza naquele momento e com a participação do público, não pode ser esquecido.
(Dias Gomes)

Uma das mais evidentes características de um Estado Autoritário é o que se pode chamar de desmobilização social. De acordo com Ricardo Silva (2001), desmobilização social constitui-se uma estratégia em que se nega qualquer organização por parte das camadas mais populares, para que se tenha um controle total sobre o povo e suas atitudes. Ainda em relação a essa ideia, Silva destaca que “o sonho do autoritarismo desmobilizador é a passividade dos cidadãos, e a possibilidade, correlativa, de obrar para o bem deles” (SILVA: 2001, p. 9). A partir das observações de Silva, nesse caso, vê-se que um dos objetivos do Estado Autoritário é evitar qualquer mobilização social, especialmente das camadas mais populares, por isso que a formação e a informação oferecidas por tal Estado são alienadoras, em busca de obediência e de passividade sociais. O Autor destaca, ainda, que “A restauração e a reprodução da ‘disciplina social’ são a razão de ser do Estado autoritário” (SILVA: 2001, p. 8). Nesse sentido, o Estado se impõe como o único sujeito histórico capaz de moldar a sociedade, organizar a nação e de disciplinar o povo.

Buscando levar a sociedade a uma obediência passiva e a uma despolitização, o Estado Autoritário tem como uma das principais metas a subordinação dos poderes Judiciário e Legislativo ao poder Executivo, posicionamento que autoriza a repressão a toda e qualquer oposição política e ideológica ao governo em vigência. A instauração de um Estado altamente centralizado tem início na Constituição de 1934 e consolidação na de 1937.

Ademais, a partir desta Constituição, quem controla o Legislativo é o Executivo, a União, além de controlar, também, os estados federativos e os direitos do cidadão. Dessa maneira, ao atribuir ao Presidente da República o poder de intervir livremente nos estados e de expedir decretos-leis, a Constituição de 1937 consolidou as bases para a realização de um Estado Autoritário (SILVA, 2010). Ou seja, a vivência de um processo de total repressão durante a Ditadura Militar a partir de 1964 tem seus prolegômenos no Estado Novo de Getúlio Vargas, momento histórico preparatório para aqueles 'anos de chumbo'.

Muito embora essa discussão possa parecer hoje 'superada', desde que nos anos de 1980 a expressão 'Estado Autoritário' serviu a uma série de discussões sociológicas, ela ainda é válida, principalmente para que a sociedade esteja sempre alerta e melhor compreenda a formação do Estado Brasileiro a partir dos anos da Era Vargas, especialmente, o Estado Novo, até os anos finais da década de 1970, quando a transição política garantiu, teoricamente, o estabelecimento de um 'Estado Democrático'.

Marilena Chauí (2013), em seu livro *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*, destaca alguns traços gerais que provocaram a formação daquele Estado: a ausência de uma burguesia nacional plenamente constituída; a ausência de uma classe operária madura, autônoma e organizada, preparada para propor e opor um projeto político que desbaratasse o das classes dominantes fragmentadas; a presença de uma classe média desatinada, ao oscilar entre uma oposição à classe dominante e um entrave à classe operária. Tudo isso gerou um vazio em relação à tomada de poder, espaço que será preenchido pelo Estado, o qual, nascido do vazio político, então, passa a assumir-se como o sujeito histórico do Brasil.

Frente a esse contexto, era necessário que o país se organizasse em um conjunto de representações e normas por meio do qual os sujeitos sociais e políticos se representassem a si mesmos e à coletividade, em busca de defesa dos direitos à cidadania (CHAUÍ: 2013). Era preciso mostrar resistência e demonstrar que nem todos eram alienados, que as percepções ideológicas de autoritarismo estavam sendo notadas. Para tanto, a contribuição de uma produção cultural voltada a essas questões era bem-vinda e funcional. E vários artistas se engajaram em causas de sua época, sobretudo os envolvidos com o

teatro – manifestação artística que, histórica e especialmente, tem demonstrado grande envolvimento político, em busca de conscientizar, de esclarecer seu público. A existência de um Estado Autoritário não foi suficiente para estagnar o florescimento artístico-cultural que acompanhou as questões políticas e sociais desde o final dos anos de 1950, a exemplo do Teatro de Arena, do Teatro Oficina, do Cinema Novo. A partir de então, os ‘donos do poder’ não sabiam como desfazer ou evitar toda a movimentação cultural que se espalhava pelo país e que só teria fim após o AI-5 (RIDENTI, 2000).

Importante mencionar-se que a produção artístico-cultural não pode ser vista de maneira salvacionista; mas a provocação que ela consegue promover é imprescindível a toda e qualquer sociedade. A arte nasceu para desacomodar instâncias; e em determinados momentos políticos, ela pode representar a mais funcional saída de toda uma sociedade. Relacionando arte e o momento político da década de 1960, Marcelo Ridenti acentua que “as artes não poderiam deixar de expressar a diversidade e as contradições da sociedade brasileira da época, incluindo, por exemplo, a reação e o sentimento social ante o Golpe de 1964” (RIDENTI: 2000, p. 73). Relacionar a produção artístico-cultural e o Estado Autoritário provocaria variadas pesquisas, contudo, o propósito deste trabalho é apenas evidenciar essa relação, para que se possam estabelecer alguns referenciais históricos e estéticos que interferiram na produção de *O Pagador de Promessas* e de *O Santo Inquirido*. Afinal, cada uma dessas peças dialoga diretamente com seu contexto histórico-político e estético, revelando uma das funções do teatro e de dramaturgos engajados ideologicamente, como Dias Gomes. Além disso, é preciso que se diga que o uso da arte para reprimir manifestações de autoritarismo por parte do Estado não é um gesto incomum.

O teatro com perspectivas alegóricas ocorre desde a Grécia antiga. Acerca desse caráter, Kathrin Rosenfield afirma que “O teatro grego não é lazer privado, nem liturgia, mas uma espécie de contemplação do fundamento da religião, da política e da sociabilidade” (ROSENFELD: 2002, p. 9). Nesse sentido, as questões de cidadania e as referentes ao universo sociopolítico estavam diretamente relacionadas às questões estéticas. Os enredos estabeleciam ligação direta entre os mitos, a fundação e o desenvolvimento da civilização humana e as linhagens que daí resultavam. Dessa forma, tais

enredos punham em destaque valores e regras de sociabilidade, mimetizados nas figuras mitológicas, que são reescritas e reinterpretadas nas peças. Nas palavras de Rosenfield, “Nessa reescritura, o passado remoto da lenda heroica transforma-se em pano de fundo para uma reflexão sobre problemas atuais” (ROSENFELD: 2002, p. 9).

Em tal ambientação alegórica do teatro grego, percebe-se a imbricação de três concepções acerca da alegoria: 1) a exposta por Lausberg – um princípio de interpretação, quando se atribui um novo sentido ao discurso em nome da modificação de uma situação; 2) por Benjamin – o discurso alegórico contribui para que a História seja fixada, já que é nele que melhor se retém o passado; e, finalmente, a exposta por Jameson – o discurso artístico-cultural contribui para que se reconte/ressignifique a história do povo. É essa imbricação que compõe o estratagema tomado por Dias Gomes na criação, por exemplo, da personagem Branca Dias – uma cristã-nova que viveu no Brasil colonial –, para pôr em destaque situações problemáticas do tempo histórico em que o Autor produziu a peça: a Ditadura Militar. Assim, alegorizou-se na tragédia grega, visto que esta refletia sobre a organização social e sobre modos de governar a partir de lendas mitológicas, e Dias Gomes alegorizou em *O Santo Inquérito*, ao discutir questões sociopolíticas da Ditadura a partir da vida de uma cristã-nova que enfrentou o Poder Eclesiástico.

Tome-se como exemplo do teatro grego alegórico *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo (525 a 456 a.C.). Nessa tragédia grega, Zeus, que acabara de assumir o trono após ter vencido a Guerra dos Titãs, manda acorrentar Prometeu em uma rocha como punição por este ter dado aos humanos uma centelha de fogo. Opressor, Zeus se vinga de seu tio Prometeu de maneira cruel. Alegoria das relações de poder, a peça expõe aos olhos do espectador um embate entre um deus obstinado, firme, que é capaz de tudo para conseguir o que deseja, e um deus tirano, inflexível, injusto e ingrato, que esqueceu, inclusive, a ajuda de Prometeu para ter chegado aonde chegou.

PODER

(...) Ele roubou uma flor que era tua, o brilho do fogo, vital em todas as artes, e deu-a de presente aos mortais; é preciso que pague aos deuses a pena desse crime, para aprender a acatar o poder real de Zeus e renunciar o mau vezo de querer bem à Humanidade.

HEFESTO

(...) Eis o que te rendeu o vezo de querer bem à Humanidade. Tu, um deus, não te encolheste de medo à cólera dos deuses e entregaste, com violação da justiça, as suas prerrogativas aos mortais; em paga, montarás guarda a este penhasco desprezível, de pé, sem dormir, sem dobrar os joelhos. Debalde exalarás gemidos e ais sem fim, porque inexorável é o coração de Zeus; todo poder recente é implacável.

(ÉSQUILO: 2005, p. 19)

Embora Zeus não apareça fisicamente em nenhum momento na peça, a referência a sua presença é constante, e sua figura funciona como a de um déspota que age em silêncio e a distância. Nesse caso, ele se consubstancia, pois, como a representação de um Estado Autoritário e assume o papel de sujeito histórico que oprime aqueles que lhe tentam obstruir o caminho para a conquista do poder absoluto¹⁹.

Fora do âmbito divino, outra tragédia clássica grega em que se pode encontrar a concepção de um Estado Autoritário, desta vez representado por personagens humanas, é *Antígona*, de Sófocles (495 a 406 a. C.), em que Creonte ganha contornos de um tirano.

CREONTE

O que importa é que havia uma guerra e a guerra tem dois lados. Polinices escolheu o lado errado.

ANTÍGONA

Não é o que dizem os cidadãos de Argos. Tu sabes muito bem que eles perderam a batalha, mas não se consideram derrotados. Afirmam que usas o cadáver para aterrorizar os que poderiam se passar para o lado deles.

CREONTE

Assim, andas ouvindo o inimigo?

ANTÍGONA

O povo fala. Por mais que os tiranos apreciem um povo mudo, o povo fala. Aos sussurros, a medo, na semiescuridão, mas fala.

CREONTE

Pois diga a esses que chamas de povo que não falem mais. É o que aconselho aos que amam a vida.

(SÓFOCLES: 2003, p. 29)

¹⁹ A esse respeito, veja-se, por exemplo, *Prometheus Desmotes: um «olhar» no titã*, de Carmen Isabel Leal Soares, Universidade de Coimbra, 1995; e a dissertação *A histeria como desordem mimética no Prometeu Acorrentado: uma leitura psicanalítica*, de Patricia Vivian Von Benkö Horvat, Universidade Veiga de Almeida, 2009.

Inicialmente, é preciso que se diga que o confronto entre Antígona e Creonte está relacionado a um conflito político e dinástico. À Antígona é atribuída não apenas a referência a ideais humanitários abstratos, como a justiça, mas uma figura com peso político. Afinal, pertencente à linhagem dos Labdácidas, Antígona, como seu próprio nome sugere (*Anti* = no lugar de, *gone* = a progenitura), é aquela que substitui os descendentes de Édipo. Nessa perspectiva, Antígona, por representar a linhagem de todo um povo, a partir de Édipo, pode ser tomada como uma alegoria nacional daqueles que pertencem à linhagem dos Labdácidas. Ademais, a heroína tem consciência de seu papel político e social, a partir da sucessão que lhe cabe²⁰. Quanto a Creonte, representando Tebas – o Estado –, ele quer fazer valer as leis que regem Tebas, mas abusa do poder.

Assim, um Estado Autoritário, como a figura de Creonte alegoriza, aprecia um ‘povo mudo’²¹, que precisa dos ‘sussurros’, da ‘semiescuridão’, para poder falar.²² É notável a figura autoritária de Creonte, quando este afirma: “diga a esses que chamas de povo que não falem mais. É o que aconselho aos que amam a vida”. Tal imagem pode ser relacionada alegórica e comparativamente à soberania que nasce no Estado Novo e que ganha dimensões gigantescas na Ditadura Militar brasileira. Do mesmo modo, o ‘conselho’ de Creonte pode ser tomado como as bases dos Atos Institucionais, especialmente do AI-5. Não que Dias Gomes haja feito uma intertextualidade direta entre o texto de Sófocles e sua produção dramática, mas a referencialidade aos textos gregos se faz presente nos grandes dramaturgos contemporâneos, seja na construção das ações dramáticas, seja na concepção das personagens. No caso de *Antígona*, Sófocles constrói ações dramáticas que conduzem progressivamente os espectadores a associarem a trajetória da descendente de Édipo frente ao posicionamento político de Creonte com a

²⁰ Como destaca Rosenfield, desde as primeiras palavras no Prólogo, Antígona fala com inaudita altivez, com uma superioridade surpreendente para uma moça tão jovem, comparável apenas à aura dos heróis lendários. (ROSENFELD: 2002, p.15)

²¹ Embora a Grécia antiga seja o berço da democracia (demo=povo, kracia=governo), mulheres, estrangeiros, escravos e crianças não tinham participação ativa nas decisões políticas da cidade. Enquanto em suas origens históricas a democracia era uma condição limitada, hoje se busca uma participação mais efetiva não de uma minoria, mas da maioria do povo. Acerca da construção do conceito de democracia na Grécia antiga e a comparação com o uso atual, veja-se o artigo *O ideal de Sólon e a democracia na Grécia Antiga*, de Orly Kibrit, Mackenzie, 2012.

²² Vale lembrar Chico Buarque e a canção *Apesar de você*: “Hoje você é quem manda / Falou, tá falado / Não tem discussão / A minha gente hoje anda / Falando de lado / E olhando pro chão, viu”.

realidade dos gregos da época clássica (ROSENFELD: 2002). No que diz respeito a *O Pagador de Promessas* e a *O Santo Inquérito*, Dias Gomes também conduz, progressivamente, os espectadores a associarem a trajetória de Zé-do-Burro e a de Branca Dias, respectivamente, com a realidade sociopolítica por que o Brasil passava à época da produção das peças.

Ademais, o posicionamento emblemático de Antígona chama a atenção e pode ser comparado, conotativamente, ao posicionamento de todos aqueles que não temeram e não se curvaram diante das condições adversas pelas quais o Brasil passou nos referidos momentos históricos. Para elucidar tal posicionamento, veja-se a coragem de Antígona ao chamar Creonte de ‘tirano’ e de contrariá-lo: ‘Aos sussurros, a medo, na semiescuridão, mas fala’. O vocábulo ‘mas’, nesse contexto, é mais que uma conjunção adversativa; ganha uma força político-ideológica imensa, tanto que a resposta de Creonte é de quem se incomodou com o desafio e, por isso, fez uma ameaça. E essa ameaça se traduz no falso conselho – “aos que amam a vida” – e no falso desdém do ‘poderoso tirano’ em relação ao povo: “Pois diga a esses que chamas de povo que não falem mais”. Ou seja, ‘esses’ a que Antígona faz referência não têm representatividade; foi preciso, então, que a heroína os nomeasse.

Mesmo que essa abordagem tenha virado lugar comum, por ter sido repetida inúmeras vezes, não se pode deixar de mencionar que a heroína Antígona enfrenta, sozinha, o tirano Creonte, defendendo o direito de enterrar o irmão Polinice, em nome de uma liberdade e de direitos de cidadã que lhe cabiam. Nas palavras de Kathrin Rosenfield, “Nós a admiramos por ter-se insurgido contra regras arbitrárias que contrariam o direito natural da família e por defender a consciência religiosa contra a opressão do Estado” (ROSENFELD: 2002, p. 12). O decreto de Creonte ao corpo de Polinice é, para a cultura grega antiga, um dos maiores desrespeitos ao ser humano, o que, de certa forma, justifica o posicionamento extremado de Antígona. Não se trata de uma simples rebeldia à ordem da pólis grega. A heroína defende, na verdade, direitos naturais, costumes imemoriais; são leis não escritas, mas que representam um direito inalienável ao ser humano.

Por outro lado, a atitude de Antígona alegoriza uma luta pelo poder. Ou, como defendia o poeta Hölderlin²³, uma luta pelo palácio de Tebas – símbolo de poder. Nos estudos que o poeta alemão desenvolve sobre essa peça sofocliana, destaca-se o enfrentamento das linhagens representadas por Antígona, que é a de Édipo, e a de Creonte, que assume o poder pelo parentesco mais próximo – já que ele é irmão da rainha Jocasta. Qual das duas linhagens é mais capaz e mais digna de assumir o governo de Tebas? A presença do conflito é imprescindível ao gênero dramático: o confronto entre Antígona e Creonte está presente do início ao fim da peça. Ademais, na tragédia, afirma Aristóteles, a reviravolta é essencial. O perfil de um “ser superior” que se pode notar inicialmente em Creonte vira ruína, situação que atesta vitória à figura de Antígona, concedendo-lhe uma enigmática superioridade²⁴.

Além da presença de alegorias do Estado Autoritário no Teatro Clássico, exemplificadas em *Prometeu Acorrentado* e em *Antígona*, pode-se dar sequência a essa presença com o teatro vicentino, na Idade Média. Dentro dessa perspectiva, em seu livro *Literatura e Ideologia*, Jaime dos Reis Sant’Anna (2003) analisa o trabalho político-literário de Almeida Garret – autor do Romantismo português – e o de Luís de Sttau Monteiro – autor português do século XX. Este, com o desejo de construir uma forte crítica ao regime ditatorial salazarista vigente em sua época, recria o *Auto da Barca do Inferno*, de 1517, através do seu texto *Auto da Barca do Motor Fora da Borda*, escrito em 1966; ao passo que Garret, movido pelo saudosismo e em nome da restauração do teatro nacional português, toma como base a fantasia alegórica *Cortes de Júpiter*, de 1521. Esses dois dramaturgos retomam, sem dúvida, a obra de Gil Vicente, por este ter manifestado seu descontentamento com a situação socioeconômica portuguesa de sua época e por ter desafiado seus espectadores à reflexão acerca do que lhes acometia.

O trabalho de Sant’Anna tem como eixo central a intertextualidade, visto que a peça de Sttau Monteiro – *Auto da Barca do Motor Fora da Borda* – propõe o fim de um sistema social de exclusão. Segundo o Autor, isso ocorre

²³ HÖLDERLIN, Friedrich. Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona/Friedrich Hölderlin. Precedido de Hölderlin e Sófocles/Jean Beaufret. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

²⁴ Essa discussão é sugerida por Kathrin Rosenfield, em seu livro *Sófocles e Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ao se tomar “o dialogismo com a obra vicentina como instrumento para criticar duramente a estrutura da sociedade portuguesa, geradora das injustiças sociais que a caracterizam” (SANT’ANNA: 2003, p. 15). Quanto à de Almeida Garret, o objetivo é restaurar a dramaturgia lusitana e o passado de uma monarquia e de uma nobreza virtuosas, que o Dramaturgo acredita, de acordo com Sant’Anna, “capazes de servir de modelo para uma melhor coroa e uma mais aperfeiçoada burguesia, dentro de um sistema social do século XIX que ele deseja se mantenha basicamente inalterado” (SANT’ANNA: 2003, p. 15).

Ou seja, mais uma vez, o teatro, diante de um desalentador contexto de autoritarismo, contribui para que a sociedade busque se conscientizar de seus direitos e questione o poder político despótico vigente. Por esse prisma, na procura dos motivadores ideológicos que conduzem os momentos históricos em questão, Ésquilo, Sófocles, Gil Vicente, Almeida Garret, Sttau Monteiro e Dias Gomes oferecem aos espectadores, de maneira alegórica, uma necessária discussão acerca de ideologias que os circundam. Analisando o papel do texto literário na discussão sobre o Estado Autoritário, Sant’Anna afirma que esse papel deve ser compreendido “de modo não desassociado do elemento utópico que garante ao texto literário o seu caráter proponente diante da sociedade que ele critica e deseja ver transformada” (SANT’ANNA: 2003, p. 15). Esse ‘caráter proponente’ a que Sant’Anna faz referência diz respeito a uma das funções da arte, o papel social que lhe cabe. Nessa perspectiva, uma literatura engajada, que represente a esperança de um mundo melhor, ao evidenciar a luta pelos direitos de liberdade de expressão, nasce de uma indignação e de um desejo de expor à sociedade a repressão generalizada em governos autoritários.

2.2– Ambientação sócio-histórica: os entornos dos anos 1960

*Lembremos a inesquecível ordem do general João Figueiredo, ao deixar o palácio: “Que me esqueçam!”. E os vencidos, pelo contrário, continuaram o confronto, na “guerra da memória”.
(Martins Filho)*

Particularmente, países enfrentaram mudanças sociopolíticas e obtiveram reações a essas mudanças de maneira bem específica, evidenciando contradições próprias, de acordo com a realidade política e cultural com que estavam envolvidos: Maio de 1968, na França; a Primavera de Praga; a Passeata dos 100 mil, no Rio de Janeiro, e a Caminhada Pacifista à Casa Branca foram reações que representaram o último anseio utópico e libertário. Essas reações conheceriam o silêncio definitivo na década de 1970 (MADEIRA, VELOSO: 2000). Como é nesse contexto histórico-social nacional em que são produzidas as peças *O Pagador de Promessas* (1959) e *O Santo Inquérito* (1966), é importante que se observem os acontecimentos políticos e sociais que determinaram os eventos nos entornos dos anos 1960 na nação brasileira, a fim de relacioná-los às alegorias criadas nessas peças.

E já que a imprensa tinha seu poder de informação limitado, especialmente pelos militares, a arte passou a representar, sobretudo nesse cenário, um importante meio de informação e de formação de uma consciência político-social, não de maneira messiânica, mas como contribuinte para uma visão com mais criticidade. “Se nos jornais e meios de comunicação de massa a informação era controlada, cabia à literatura exercer uma função parajornalística” (SUSSEKIND: 1985, p. 10). Entretanto, para lograr tal conscientização crítica, cabia ao artista buscar uma linguagem que driblasse os limites impostos por censuras, fossem as linguagens quais fossem. Logo, uma linguagem mais alegórica passou a constituir obras artísticas, a exemplo do que Dias Gomes fez em sua dramaturgia, particularmente em *O Pagador de Promessas*.

Jânio Quadros, que havia sido eleito em 1961, renunciou sete meses depois e passou o poder a seu vice – João Goulart –, contexto que abriu espaço para uma crise política. Esse período foi, então, permeado por

instabilidade e tensão. Isso porque a direita conservadora e as esquerdas viam Jânio Quadros como incompetente e como mero instrumento das classes dominantes, respectivamente. Dentro desse ambiente político, Jânio Quadros pensava que a renúncia seria um excelente ardil.

A rigor, a renúncia constituía-se no primeiro ato de uma trama golpista. Julgava o demissionário que os ministros militares não apenas impediriam a posse de seu vice João Goulart, como também procurariam impor, juntamente com o massivo (*sic*) e sonoro ‘clamor popular’, o retorno do ‘grande líder’. Na sua fantasia, Quadros voltaria, pois, nos ‘braços do povo’.
(TOLEDO: 2004, p. 8)

A estratégia teatralizada de Quadros não funcionou; a ‘encenação teatral’ do Presidente não convenceu a sociedade, e tudo não passou, na verdade, de um equívoco político e pessoal. Mais do que isso: uma tentativa de golpe, por ter preparado a volta do ‘grande líder’ para se impor como presidente. De acordo com Caio Navarro de Toledo (2004), se na década de 1960 a denúncia de golpe por parte de Jânio Quadros foi vista como mera especulação, hoje restam poucas dúvidas a esse respeito. O povo brasileiro, enfim, não promoveu o ‘clamor’ que Quadros esperava e o Congresso Nacional não se opôs em nenhum momento à atitude da renúncia. Na realidade, “os setores populares e democráticos saíam às ruas para defender, isto sim, a posse de João Goulart, ameaçada por um arbitrário veto militar” (TOLEDO: 2004, p.8). João Goulart, ainda vice-presidente, no momento da renúncia de Jânio Quadros, estava em missão diplomática na China comunista, o que desagradou fortemente aos militares, embora Jango, em uma atitude sagaz, tenha ido visitar, ao sair da China, os Estados Unidos, suavizando, desse modo, a alcunha de comunista que lhe impunham. Em consequência disso, durante seu governo, Jango teria, pelo perfil comunista que lhe atribuíam, um acompanhamento sorrateiro por parte de militares²⁵.

²⁵ O governo de João Goulart (1961-1964) foi pontuado pelo signo de golpe de Estado, do início ao fim. Na sequência dos acontecimentos dessa época, o Congresso Nacional havia decidido impor uma medida inconstitucional: instalar o regime parlamentarista no país, em busca de limitar os poderes do novo presidente, o qual teria a presença intermediária de um Conselho de Ministros, “a quem caberia a direção e a responsabilidade da política do governo, assim como a administração federal” (TOLEDO: 2004, p. 20). Ou seja, a Jango caberia apenas a função de chefe de Estado, sem o poder, por exemplo, de elaborar leis, de orientar processos políticos, de interferir em orçamentos. Junto a essa medida inconstitucional, o Congresso havia estabelecido um plebiscito, para que o povo escolhesse entre o regime parlamentarista e o presidencialista. Com mais de 80% dos votos, o presidencialismo foi reestabelecido em 1963, o que

Ainda Conforme Toledo (2004), a associação entre as manifestações populares e as de políticos democráticos e de militares nacionalistas havia impedido o golpe militar que germinara em agosto de 1961. Entretanto, essa associação representava fatalmente um preço muito elevado que esses setores sociais teriam de pagar. Pagaram três anos depois, quando se alcançou uma forte coesão ideológica dentro das Forças Armadas, juntamente com a mobilização política das classes dominantes, e se impôs uma nova ordem político-institucional no Brasil. E como Jango havia estabelecido medidas nacionalistas que se opuseram aos interesses dos Estados Unidos e dos grandes latifundiários brasileiros, o golpe era esperado. Além do mais, setores da direita se empenharam em uma campanha contra o governo de Jango, por este ter proposto a diminuição do limite máximo de envio de remessas das empresas estrangeiras para o exterior e por ele ter proposto uma ampla reforma agrária. Isso era o suficiente para que o Presidente fosse tachado de comunista e desagradasse muito aos norte-americanos. Aliás, no cenário político internacional, a Guerra Fria estava instalada: Estados Unidos e URSS se confrontavam, estabelecendo a oposição 'mundo livre' e comunismo. Com o objetivo de conter o regime comunista na América Latina, os Estados Unidos afirmavam categoricamente que um processo democrático seria incapaz de evitar o desenvolvimento desse tipo de regime, artil que justificaria a presença dos golpes militares em vários países da América Latina²⁶.

motivou Jango a adotar o Plano Trienal, medida econômica que objetivava conter a inflação e promover o crescimento do país, atitude que funcionou como uma espécie de resposta àquela expressiva votação. (GASPARI: 2011). Além desses dois objetivos, o Plano teria a missão de lograr uma melhor distribuição de renda, em busca de se diminuir as desigualdades sociais. Porém, se a inflação não fosse reduzida a um nível tolerável, toda a atividade econômica brasileira seria paralisada, o que geraria, conseqüentemente, ameaçadoras e indesejadas lutas sociais. Assim, foram feitos grandes investimentos no mercado interno e se esperava um crescimento de cerca de 70% na área industrial brasileira. Os péssimos resultados, todavia, eram mais reais que as expectativas em torno de uma proposta econômica mal pensada: aumento de impostos, de tarifas e busca de recursos externos em meio a uma política de combate ao produto estrangeiro. O resultado da experiência com o Plano foi um amplo número de greves sendo deflagradas em várias partes e a direita culpando Jango por ter desestabilizado o país.

²⁶ A participação dos Estados Unidos no golpe de 1964 está diretamente associada ao fato de que o ambiente econômico brasileiro apresentava-se desfavorável aos norte-americanos. Essa situação pode justificar a intervenção dos Estados Unidos e sua participação direta no golpe, em nome dos rentáveis interesses econômicos que o Brasil poderia oferecer e principalmente porque o país poderia ser um grande entrave para a hegemonia do poder norte-americano sobre a América Latina. Era necessário, por isso, ter o Brasil como aliado e sob controle. Segundo Gaspari (2011), no dia 31 de março de 1964, foi aprovada uma operação sigilosa chamada de Brother Sam. Tal operação representava apoio logístico, material e militar aos precedentes do golpe: o envio para o Brasil de porta-aviões de ataque pesado, transportando armas, munições e outros recursos. Mas para a retirada de João Goulart da presidência, esses recursos não foram necessários, o que fez a operação Brother Sam ser cancelada antes mesmo de ela começar. A

Além disso, a representativa ocorrência de protestos, passeatas e de atos públicos realizados por estudantes, trabalhadores e grupos sociais no governo de Jango provocou uma imensa preocupação nos militares e na ala conservadora do país, pois estes julgavam que aquelas manifestações representavam um enorme perigo comunista. O clima no país era bastante tenso, situação que se tornou mais grave quando João Goulart resolveu realizar, no dia 13 de março, na Estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro, um grande comício que reuniu mais de duzentas mil pessoas. Nesse momento, diante da multidão, o Presidente assinou decretos de forte impacto popular, a exemplo da nacionalização das refinarias de petróleo privadas e a desapropriação de terras, para a reforma agrária, situadas às margens de ferrovias e de rodovias federais (TOLEDO: 2004). Em consequência dessa situação social, política e econômica, vários grupos ligados aos militares, a movimentos religiosos conservadores e a setores do empresariado e da classe média nacionais promoveram, em São Paulo, a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”²⁷.

Indiscutivelmente, essa marcha já indicava o clima tenso instalado no país e denotava que um golpe militar poderia ser legitimado por parte da população. O estopim se deu no dia 30 de março, quando Jango resolveu dar apoio à manifestação dos marinheiros, que reivindicavam por planos de carreira e maiores possibilidades de ascensão dentro das Forças Armadas. O Alto Comando Militar, então, acusou João Goulart de ser conivente com uma atitude de insubordinação à hierarquia militar e resolveu tomar o poder, para melhor controle do Brasil. No dia seguinte, portanto, os militares tomaram o

respeito dessa intervenção norte-americana, o embaixador dos Estados Unidos da América no Brasil no período de 1961 a 1966, Mr. Lincoln Gordon, foi entrevistado pela Revista Veja, em 1997, e afirmou o seguinte: “a melhor solução era mesmo a substituição do presidente Goulart. Temia muito que ele fosse engolido pelos comunistas, a quem ele dava as maiores liberdades” (VEJA, 15/10/1997). A entrevista completa pode ser conferida neste link: http://veja.abril.com.br/151097/p_040.html. Além dessa, há uma outra entrevista concedida por Lincoln Gordon, desta vez à Revista Época, acessível neste link: <http://epoca.globo.com/edic/20001225/brasil3a.htm>. Além das entrevistas, pode-se conferir o livro *A Segunda Chance do Brasil a Caminho do Primeiro Mundo* (tradução de Sérgio Bath e Marcelo Raffaelli; Editora Senac; 415 páginas), lançado por Gordon em 2002.

²⁷ Sobre esse tema, conferir Thomas Skidmore – *O Brasil visto de fora* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994); Octavio Ianni – *A formação do Estado populista na América Latina* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975); René Armand Dreifuss – *1964: a conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe* (Petrópolis: Vozes, 1981).

controle do país, e Jango, com quase nenhuma resistência por parte de seu governo, seguiu para o exílio no Uruguai.

Na sequência ao golpe, o que se sucedeu foi um ambiente caótico, o que, devido ao contexto, já era esperado. Os setores ligados à esquerda se mobilizaram, a exemplo do Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), da União Nacional dos Estudantes (UNE), da Ação Popular (AP), das Ligas Camponesas e de grupos católicos, como a Juventude Universitária Católica (JUC). A partir daí, houve um expressivo número de prisões que apresentavam claramente abuso de poder, por serem irregulares, além de casos de tortura. Um emblemático caso da opressão dos militares foi o que ocorreu ao líder comunista Gregório Bezerra, o qual foi amarrado e arrastado pelas ruas do Recife, de modo semelhante a uma cena cruel e antológica da *Ilíada*, quando Aquiles, em sua fúria, arrasta por Troia o corpo de Heitor. Essa cena epopeica revela-se alegoricamente como a representação da humilhação daqueles que encontram um algoz impiedoso, inescrupuloso, que não se contém em tirar do inimigo a vida; deseja, além disso, tyrannizar o poder, a superioridade. O gesto alegórico de Aquiles é mais que a confirmação da vitória; é, por assim dizer, a confirmação de uma superioridade e de um poder supremo sobre aqueles que lhe foram contrários à vontade.

A despeito de se afirmar no decorrer da história, em diversos meios de formação e de informação, que o motivo do golpe de 1964 tenha sido um somatório de fatores, como o discurso de João Goulart na Central do Brasil, a proposta das reformas de base, da reforma agrária e a de um plebiscito para aprovar uma nova Constituição e a nacionalização das refinarias estrangeiras de petróleo, certamente apoiado pelo povo brasileiro, Rodrigo Patto Sá Motta²⁸ defende que a causa é outra. Ao discutir o Golpe de 1964 e o Regime Militar sob novas perspectivas, Motta (2006) afirma que, na verdade, o anticomunismo é que foi o principal elemento que provocou o golpe, pois a possibilidade de o

²⁸ Autor do livro *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2002. Segundo Motta, em 1966, descobriu-se que o anticomunismo havia sido relegado a segundo plano por historiadores e cientistas sociais. Na verdade, o assunto fora abordado, mas não com atenção e profundidade necessárias. Os poucos trabalhos que tratavam do tema eram obras dedicadas ao Estado Novo ou ao movimento de 1964, tendo o anticomunismo como questão subsidiária, desdobramento analítico operado a partir do enfoque em que conjunturas históricas mais abrangentes, que compõem o centro da abordagem. Poucos estudos foram dedicados integralmente à questão anticomunista e, entre eles, quase todos enfocaram um único período histórico, normalmente as décadas de 1930 e 1960, e/ou uma única região (MOTTA: 2006, 9).

Brasil ser dominado pelos comunistas constituiu-se como principal justificativa para a derrubada de Goulart (MOTTA: 2006).

O discurso apresentado por aqueles que eram favoráveis à saída de Jango do poder era o de que o Presidente tinha a intenção de implantar no país um regime autoritário de esquerda. Afinal, quando da renúncia de Jânio Quadros, Jango, o vice-presidente, havia visitado a antiga URSS e a China comunistas. A suspeita, então, de que ele estava diretamente ligado à esquerda revolucionária apavorava conservadores e militares, assumidamente anticomunistas. Foi, portanto, a percepção de que Jango poderia implantar no país um regime autoritário de esquerda e a divulgação disso por jornais, televisão, manifestações populares que permitiu, segundo Motta, “a formação da grande coalizão pró-golpe, bem como a desmobilização ou a conquista de setores que antes viam com simpatia os projetos governamentais” (MOTTA: 2006, p.13)²⁹.

Sem dúvida, todo esse ambiente de instabilidade política e de dominação sobre o povo brasileiro instigou artistas a enviarem ‘mensagens’ para a sociedade, com o objetivo de conscientizar e de despertar aqueles que se deixavam levar por um discurso que, sorrateira e intencionalmente, disfarçava o caráter opressor. Parece verdadeira a relação entre opressão e provocação ao ato da criação artística, principalmente quando o autor se vê obrigado a disfarçar, com sutileza poética, as denúncias a que se propõe realizar, cosendo-as com uma linguagem alegórica, na qual o povo, geralmente, se vê refletido. São construídas contestações de escritores e de artistas às estruturas de supremacia, com diferentes estratégias e táticas de ação, no teatro, na música, no cinema, na literatura, enfim. Esses artistas enfrentam pressões políticas para adequar seus propósitos à realidade social, desenvolvendo estratégias artísticas que conciliem ideologia e uma produção

²⁹ Essa proposta de revisão feita por Motta é bastante relevante, para que se possa compreender a história do Brasil de maneira mais crítica e ciente de detalhes que permitem uma grande diferença quanto à postura que se pode tomar em relação a determinados temas. É fato que não se deve afirmar categoricamente que o objetivo principal da coalizão golpista tenha sido o combate ao comunismo. Porém, pode-se afirmar, a partir de uma análise mais apuradamente crítica, que “alguns atores políticos manipularam efetivamente ou ‘industrializaram’ o anticomunismo no contexto do golpe. Mas não todos” (MOTTA: 2006, p.13). Conforme Motta, “a ‘ameaça comunista’ serviu como pretexto para justificar golpes, reprimir movimentos populares, garantir interesses imperialistas ameaçados pelas campanhas nacionalistas” (MOTTA: 2006, p.10), tal qual aconteceu no governo de João Goulart, para que se mantivesse inalterado o *status quo*.

alegórica. Essas observações podem ser corroboradas, por exemplo, com a contribuição do teatro, na figura de Dias Gomes, contra as limitações político-sociais impostas pelo golpe de 1964. Em um depoimento publicado pela Revista Civilização Brasileira, em 1968, assim se manifestou o Dramaturgo:

É óbvio que a nossa luta pela liberdade de pensamento insere-se e é parte inalienável da luta pela liberdade do povo brasileiro. Entenda-se aí a palavra liberdade no seu sentido mais amplo. Liberdade individual e coletiva.

(...)

Dentro da estreita faixa de liberdade controlável foram deixados o teatro, o livro e o cinema. Este, apesar de atingir grandes massas, por ser ainda diminuto o número de filmes feitos no Brasil. Os dois primeiros por agirem sobre um público reduzido, pelo menos em sua ação imediata. E o processo de ação mediata do teatro e do livro concede ao Governo tempo suficiente para neutralizá-la no momento oportuno. Foi por isso que ainda em fins de 1964 os primeiros protestos começaram a surgir em cena.

(GOMES: 2012, p.30)

As observações de Dias Gomes demonstram sua consciência no engajamento artístico: para ele, o teatro, a arte é sempre um ato social. Sua concepção artística deixa clara a ideia do envolvimento político do teatro. Lembra, inclusive, o teatro político de Bertolt Brecht, quando este afirma que o mundo atual só pode ser reproduzido para os homens do presente se for descrito como um mundo em transformação³⁰. E essa transformação é operada, em 1964, fundamentalmente, por iniciativa de dois grupos teatrais, o Oficina – em torno de seu diretor José Celso Martinez Corrêa (no exílio de 1974 a 78) – e o Arena – em torno de Augusto Boal (no exílio a partir de 1969) –, que se dedicaram a criar uma dramaturgia brasileira e emprestaram o palco a um momento histórico para refazer a História de um povo. Ademais, essas observações revelam um governo bastante equivocado, por não saber e nem perceber o poder social/coletivo que emana do teatro, do livro e do cinema. Entretanto, esse equívoco ou o que gira em torno dele será revertido com a imposição de Atos Institucionais, instrumentos de repressão e de controle social, especialmente o Ato nº 5.

³⁰ Acerca do teatro épico e político de Brecht, conferir Bertolt Brecht – *Estudos sobre teatro* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005); Anatol Rosenfeld – *Brecht e o teatro épico* (São Paulo: Perspectiva, 2012); Ingrid Dormien Koudela – *Brecht na pós-modernidade* (São Paulo: Perspectiva, 2001); Gerd Bornheim – *A estética do teatro* (Rio de Janeiro: Graal, 1992).

O Ato Institucional nº 1, em 1964, cassou direitos políticos e promoveu eleições indiretas para a Presidente da República. Quem votava e elegia o presidente era um Colégio Eleitoral, para que se tivesse a ideia, completamente falsa, de que havia, sim, democracia no país, pois se mantinha uma imagem de votação, embora esta fosse indireta. Esse Ato nº 1 serviu, em realidade, para legitimar a Ditadura instaurada no Brasil. Em 1965, Castelo Branco, o primeiro general a assumir a presidência do Brasil, após criar o SNI – Serviço Nacional de Informações –, órgão responsável por manter o Governo informado acerca de tudo que se passava à sua volta, decretou o Ato Institucional nº 2, o qual extinguiu os partidos políticos, promovendo, assim, uma verdadeira ditadura militar. Schmidt afirma que “Os soldados armados de fuzis prendiam milhares de pessoas: dirigentes populares, intelectuais, políticos democratas. (...) A ordem era calar a boca de qualquer oposição” (SCHMIDT: 1997, p.328-329). Esses atos representaram exatamente a repressão política. E não era mais a ‘caça’ aos apenas identificados como comunistas. Qualquer um que estivesse dentro das fronteiras do país e sugerisse a mínima ideia de discordância do que era estipulado pelos militares no poder poderia passar por um interrogatório, muitas vezes sinônimo mais de tortura do que de um conjunto de perguntas.

Nesse processo, o Governo se atribuía a tarefa de acabar com a corrupção e, principal e essencialmente, com a subversão, a qualquer custo. Para tanto, usava os inquéritos policial-militares (IPMS), justificados por serem um instrumento para dar fim ao “grande mal” político-social: a subversão. Era tão fixa essa ideia, que o Governo acreditava que, nas palavras de Elio Gaspari, “perseguir subversivos era tarefa bem mais fácil do que encarcerar corruptos, pois se os primeiros defendiam uma ordem política, os outros aceitavam quaisquer tipos de ordens” (GASPARI: 2006, p.135). Pode-se estimar que centenas de IPMS foram abertos entre 1964 e 1966 e que eles, acentua Gaspari, “apuravam desde a subversão nas universidades até a corrupção no governo federal” (GASPARI: 2011, p.134).

Provavelmente, vários dos interrogatórios que aparecem na literatura pós-64 sejam a versão alegórica desses inquéritos. Em *O Santo Inquérito*, por exemplo, além do título imensamente sugestivo, Dias Gomes abre a peça com um interrogatório que apresenta características cruéis de acusações que não

deixam à personagem Branca Dias nenhuma saída. Fazem-se perguntas muito mais afirmativas e acusatórias que propriamente interrogativas. Em outras palavras, a existência do interrogatório é mais um disfarce da falsa democracia – a qual daria direitos à personagem Branca Dias de se defender – que exatamente o direito que ela teria de ser ouvida, para depois ser julgada. Branca Dias, nessa perspectiva, já surge em cena com sua condenação instaurada.

No ano de 1966, Costa e Silva foi empossado e contribuiu para o enrijecimento do regime militar, a consolidação do Estado Autoritário, promovendo a cassação de mandatos políticos e o representativo aumento de prisões e de perseguições. No ano seguinte, em janeiro, foi aprovada a Constituição de 1967, e, em seguida, a nova Lei de Imprensa instituiu a censura. No que diz respeito à Constituição, o Governo promoveu um ambiente sociopolítico bastante conturbado, já que a Lei defendia o uso da pena de morte para crimes ligados à segurança nacional. Ademais, a Carta retirava qualquer direito dos trabalhadores de realizarem greves ou de organizarem sindicatos e lançava as bases necessárias para outras leis que instituiriam a censura e o enfraquecimento dos direitos dos cidadãos. Além desse ambiente conturbado, a situação política, em 1968, se agravou ainda mais: contrariando as limitações impostas pelos militares no poder, greves e manifestações de rua eclodiram no país, situação que se consubstanciou como pretexto para a decretação do Ato Institucional nº 5, o qual assegurou poderes de um ditador ao Presidente. As liberdades individuais, então, foram sendo eliminadas, pois um Estado autoritário, centralizador, apoiado, por exemplo, pelo Departamento de Ordem Política e Social – DOPS –, perseguiu, prendeu, torturou e exilou aqueles que eram favoráveis a reformas e a mudanças daquela situação de opressão.

Na perspectiva de maior coerção social, o AI-5 representou o mais longo e mais vergonhoso período ditatorial na história do Brasil. Para Jarbas Passarinho, Ministro do Trabalho e Previdência Social da época, a luta armada é que gerou o AI-5, e não o contrário. Ainda de acordo com o Ministro, o Ato Institucional n. 5 se justificava porque, segundo postulam Bittar e Ferreira Jr., “era necessário combater os ‘guerrilheiros e terroristas’ comunistas que haviam mergulhado o país no ‘estado de guerra subversiva’ (BITTAR, FERREIRA JR.:

2006, p. 215). A verdade é que tudo já estava traçado e o Governo ansiava por um instrumento de controle total da situação. Assim, grande parte da sociedade ficou dominada pelo medo, pela angústia e pelo sofrimento. Foi um momento em que as emissoras de televisão, as rádios e os jornais foram ocupados por censores. Era muita ousadia dizer o que se pensava e, sobretudo, questionar atitudes tomadas pelo Governo, o qual, de acordo com Gaspari, “começara sinalizando um interesse na volta dos intelectuais e cientistas exilados”, mas que “expulsaria das universidades 66 professores” (GASPARI: 2011, p.342).

Junto à Música, manifestação artística mais popularizada, a Dramaturgia era um grande espaço de questionamento e de provocação³¹. Por isso, era necessária uma linguagem mais conotativa, não explícita, que fomentasse, no mínimo, uma reflexão acerca do que ocorria no país. Nesse sentido, o estratagema de Dias Gomes em utilizar a história de uma cristã-nova que é perseguida e condenada pela Inquisição à fogueira para denunciar e desmascarar aqueles que utilizam a carência e a falta de perspectiva do outro como formas de exploração e de poder revela-se uma grande contribuição do dramaturgo à História nacional.

Comentando, quase vinte anos depois, a reunião que definiu a instituição do AI-5, Antônio Delfim Netto, Ministro da Fazenda do governo Costa e Silva, fez a seguinte declaração:

Naquela época do AI-5 havia muita tensão, mas no fundo era tudo teatro. Havia as passeatas, havia descontentamento militar, mas havia sobretudo teatro. Era um teatro para levar ao Ato. Aquela reunião foi pura encenação. O Costa e Silva de bobo não tinha nada. Ele sabia a posição do Pedro Aleixo e sabia que ela era inócua. Ele era muito esperto. Toda vez que ia fazer uma coisa dura chamava o Pedro Aleixo para se aconselhar e, depois, fazia o que queria. (...) O que se preparava era uma ditadura mesmo. Tudo era feito para levar àquilo.

(GASPARI: 2011, p.339)

³¹ Os dois jovens atrevidos que cantavam “É proibido proibir”, Caetano Veloso e Gilberto Gil, “tiveram a cabeça raspada, foram confinados em Salvador e exilados para Londres” (GASPARI: 2011, p.342). Nesse mesmo ambiente artístico, em janeiro de 1968, o Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez, estreou a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, espetáculo que fazia provocações e questionamentos considerados atrevidos para a época e que discutia o papel da classe média no contexto autoritário brasileiro. De acordo com as pesquisas de Elio Gaspari (2011), durante uma das apresentações da peça, cerca de vinte homens, todos encapuzados com o distintivo do CCC – Comando de Caça aos Comunistas, armados de cassetetes e soco inglês sob as luvas, invadiram o teatro, quebraram todo o cenário, destruíram os equipamentos utilizados no espetáculo e espancaram os atores, principalmente as mulheres.

Como se pode perceber, segundo Delfim Netto, que estava presente à reunião, portanto, fonte direta de informação, Costa e Silva armou todo um roteiro de encenação para pôr em prática os próprios desejos, as próprias intenções. O objetivo já havia sido determinado: o enrijecimento total da ditadura no Brasil a partir da instituição do AI-5. Ou seja, fazer valer a voz de quem manda, de quem tem o 'poder divino' sobre o outro.

O Poder Executivo da Ditadura Militar instituiu a censura não só às artes mas também à cultura de um modo geral, para 'salvaguardar' a moral e os bons costumes da sociedade brasileira. Embora não se tratasse de um procedimento exclusivo desse período ou de apenas regimes autoritários, já que a censura sempre foi exercida na história do homem, o que houve a partir do AI-5 se configura de maneira muito intensa na história do Brasil pela forma e pela intensidade. Não se tratava de algo local, setorizado, regionalizado; tratava-se de toda uma nação sob a égide do medo e da desconfiança, porque qualquer um, por mais inocente que pudesse parecer, poderia ser um alcaguete disfarçado de 'companheiro'. Muitos cidadãos brasileiros foram cooptados para delatar intelectuais, professores, artistas, embora aqueles fossem, aparentemente, insuspeitos. Uma das piores sensações/situações provocadas pelos chamados 'anos de chumbo' era a falta de confiança: fosse um conhecido apenas, um amigo, um companheiro ou até mesmo parente. Todos eram, em potencial, suspeitos. Como poderia haver um convívio sadio nesse contexto sócio-político?

Importante também mencionar-se que a censura no campo artístico/cultural já existia, mesmo no período pré-1964, embora de maneira mais suave³². Antes da instituição do AI-5, na verdade, a perseguição ferrenha

³² Segundo Miliandre Garcia, em sua pesquisa *A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988* (Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009), "como prática social, a censura no Brasil remete aos tempos da Colônia, quando a Igreja Católica conduzia os processos inquisitoriais, mas como prática institucional tem raízes no Império, quando D. João VI inaugurou a censura de livros e jornais e, depois, D. Pedro oficializou a censura teatral. Em meados do século XIX, a criação do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB) tinha como princípio incentivar o desenvolvimento do teatro nacional, mas na prática assumiu o papel de guardião da Igreja Católica, dos poderes políticos, da moral vigente e da língua portuguesa. Em linhas gerais, essa nova configuração não só desviou-se dos propósitos fundadores de desenvolvimento do teatro como também se constituiu em obstáculo à formação da dramaturgia brasileira. A partir de então, a censura oficial não só invadiu a cena brasileira como também se expandiu para as diversões públicas e transformou-se em 'caso de polícia'. No Estado Novo, a estrutura da censura apresentou alterações consideráveis quando Getúlio Vargas criou um órgão responsável para a realização da censura que, por sua vez, subordinava-se à Presidência da República. A criação do Departamento de Imprensa e

existente era quanto aos movimentos populares e aos denominados de esquerda, que soavam aos militares como subversivos e ameaçadores à ordem nacional, considerados ‘comunistas’. Os movimentos culturais e as produções artísticas passaram a ser vistos e a funcionar como uma ‘válvula de escape’ para a crítica política e o protesto especialmente no pós-64, a perseguição em torno deles foi intensificada. Por isso, a interferência da Ditadura, por exemplo, na música popular brasileira com seus temas de protesto, no Teatro Opinião, na dramaturgia questionadora, no Cinema Novo: prisão e exílio de muitos e a intensa censura a quase todos³³.

Embora a censura seja considerada a vilã no contexto do período pós-64, Flora Sussekind (1985) chama a atenção para o fato de que se considera a produção literária como se o seu grande interlocutor fosse efetivamente a censura. A autora enfatiza que “Esquece-se assim o diálogo que ao mesmo tempo mantém com a tradição e com o seu público” (SUSSEKIND: 1985, p. 10). A partir daí, informa-se que a censura não foi a única estratégia utilizada pelos militares no campo da cultura e da arte no pós-64 para tentar fazer calar os questionamentos sociais. Ardilosamente, o sistema de poder instalado no Brasil a partir de 1964 associava, também, duas características que, à primeira vista, parecem antagônicas: a durabilidade e a mutabilidade, destacadas por Carlos Estevam Martins e por Sebastião Velasco e Cruz (2008), em seu ensaio *De Castelo a Figueiredo: uma incursão na pré-história da abertura*.

De acordo com esses autores, mencionados por Sussekind (1985), o duradouro era a permanência do Regime Militar no poder e o mutável era a forma assumida pelo Estado para lidar com questões político-sociais da época. Assim, Martins e Cruz destacam que “Esses dois aspectos – o quem e o como – longe de se antagonizarem, se complementam: as mudanças (do regime) viabilizaram a conservação (do poder)” (CRUZ; MARTINS: 2008, p. 13). Ou seja, para se manterem no poder, os militares articularam estratégias a partir dos quais cediam aqui ou ali, embora de maneira mínima, desviando atenções

Propaganda (DIP), portanto, inaugurou uma nova fase da censura oficial, pois, além de retirá-la da competência da polícia, atribuiu-lhe funções especiais como as de controlar a comunicação social e impedir a contrapropaganda da oposição.” Sobre a censura pré-64, veja-se também Maria Luiza Tucci Carneiro (org.) – *Minorias silenciadas: a história da censura no Brasil* (São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial do Estado: FAPESP, 2002)

³³ Veja-se o artigo de Leonor Souza Pinto – *O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*, 2006, e o livro de Ana Cabrera – *Censura nunca mais!*, ALETHEIA, 2013.

da sociedade e garantindo a permanência no poder da coalizão que, desde 1964, assumira o controle do Estado.

Das artimanhas dos militares, Flora Sussekind (1985) ressalta três estratégias específicas adotadas nesse período: 1) o desenvolvimento de uma estética do espetáculo, 2) uma estratégia repressiva ladeada pela determinação de uma política nacional de cultura e 3) um hábil jogo de incentivos e cooptações. No que diz respeito à primeira, por mais curioso que possa parecer, até 1968, houve certa liberdade para a produção cultural engajada. No governo de Castelo Branco, a urdidura dos que detinham o poder era, por um lado, superdesenvolver os meios de comunicação de massa, principalmente a televisão; e por outro, posicionarem-se liberais com relação à arte de protesto e à intelectualidade de esquerda; para tanto, enfatiza Flora Sussekind, “desde que cortados seus possíveis laços com as camadas populares” (SUSSEKIND: 1985, p. 13).

No ensaio *Cultura e política, 1964-1969*, publicado em 1970, Roberto Schwarz (1978) tece estes comentários quanto a essa primeira estratégia posta em prática pelo Estado:

Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente.
(SCHWARZ: 1978, p. 62)

Como sugere Schwarz, limitar o campo de ação a uma “área restrita” foi imensamente conveniente ao Estado, pois dessa forma o discurso questionador e conscientizador circularia entre os seus produtores e entre aqueles que já sabiam a importância de tal discurso. Com um movimento circular, as provocações teriam sempre os mesmos emissores e os mesmos interlocutores, não atingindo as massas, que poderiam sublevar-se e colocar em perigo o poder do Regime Militar/Estado Autoritário. Essa situação provocou certa dificuldade no tom da abordagem e no trato com as palavras dos intelectuais ligados à produção ideológica, visto que eles estavam mais acostumados a um diálogo com os seus companheiros.

Quanto a isso, Flora Sussekind destaca que “Quando se imaginavam em diálogo com a massa operária ou camponesa, seus interlocutores eram bem outros” (SUSSEKIND: 1985, p. 14). Tal condição pode explicar o fato de que, ainda acentua a autora, “a maior parte da arte de protesto de fins dos anos 60 e início da década de 70 encaminha-se para um vazio ideológico” (SUSSEKIND: 1985, p. 14). Essa não parece ser a situação, como veremos na sequência desta pesquisa, da produção dramatúrgica de Dias Gomes. As alegorias utilizadas tanto em *O Pagador de Promessas* quanto em *O Santo Inquérito* estão mais próximas de uma maior compreensão, já que o dramaturgo opta por situações cotidianas e por personagens pertencentes a setores mais populares no momento em que as peças foram produzidas, isto é, personagens “críveis”, diretamente ligados ao dia-a-dia do povo brasileiro.

Além da relação circular do discurso politizante, outro elemento destacado na estratégia inicial do Governo dizia respeito à situação das camadas mais populares da sociedade brasileira. O que de verdade deveria ser oferecido a elas era um instrumento que, além de poder alienar, tinha a função de divulgar uma imagem conveniente aos que estavam no comando: a televisão. Dessa maneira e nessa perspectiva, conforme destaca Flora Sussekind, “com a expansão nacional das redes de televisão concedidas pelo Estado, haveria a certeza de um controle social efetivo em cada casa que possuísse o seu aparelho transmissor” (SUSSEKIND: 1985, p. 13).

Somado ao espetáculo via televisão, o governo de Castelo Branco fez um investimento na área do cinema, popularizando a sétima arte. Sussekind ressalta que um profissional de cinema, entusiasmadíssimo, afirmou, em 1967: “Jamais o cinema no Brasil contou, como no governo Castelo Branco, com tão nítido apoio” (SUSSEKIND: 1985, p. 13). Em decorrência do entusiasmo e das oportunidades reais de se produzir cinema possibilitadas pelo Estado, esse profissional mencionado por Flora Sussekind talvez não tenha percebido que estava diante de uma estratégia do Governo, a de desenvolver a política do espetáculo, a velha fórmula do ‘pão e circo’, para alienar o povo e manter-se no poder: tratava-se de se colocar em prática a tal durabilidade.

Nesse panorama, a literatura dramatúrgica, caracterizada como teatro de resistência, optou por um enfoque mais político que social. Nas palavras de Caio Prado Jr., “Se não era esse todo, nem talvez o melhor teatro, foi sem

dúvida aquele em que a comunidade teatral, representada por suas facções mais combativas, melhor se reconheceu” (PRADO JR: 1966, p. 95). Essa visão se configurou principalmente pelo fato de que muitos artistas, de maneira geral, não desejavam ficar à margem dos acontecimentos que os circundavam. Desse modo, buscavam uma arte engajada, mesmo que o Estado Autoritário tivesse, de certa forma, dificultado a produção teatral, por conta da hegemonia da censura. Porém, alguns dramaturgos, a exemplo de Dias Gomes, instigados pela inquietude da contestação, investiram em uma dramaturgia de forte teor político e com uma linguagem esteticamente bem elaborada. Conforme Sabato Magaldi, nesse momento histórico, “o florescimento da literatura dramática brasileira tornou-se signo da nossa maturidade artística” (MAGALDI: 1997, p. 315), visto que tal literatura buscou-se inimiga das injustiças e advogava a igualdade entre os brasileiros.

A maioria das manifestações culturais desse período apresentava a ideia do ‘nacional-popular’ como forma de resgatar as origens do que se concebia como nação brasileira, a qual estava sob domínio do imperialismo e do sistema capitalista. Segundo Caio Prado Jr (1966), o PCB defendia a visão de que a concepção do feudalismo medieval ainda se fazia presente no Brasil, especialmente no campo. Para modificar essa situação absurda, seria necessária uma revolução nacional e democrática, contra a imposição de um subdesenvolvimento insuportável, defendido pelo imperialismo, pelos latifundiários e por setores diretamente ligados a multinacionais. Essa ‘revolução’ teria como arautos jovens, artistas, grupos sociais interessados em um país mais justo e democrático – idealistas e revolucionários, sem dúvida. Inclusive, muitos artistas dessa época estavam diretamente ligados ao PCB, o qual viu suas atividades serem ainda mais dificultadas, porque a repressão ao partido e a sua clandestinidade se acirraram com o AI-5. As manifestações tinham à frente uma juventude que buscava, por fim, a liberdade e refletia um período de intensa contestação, a partir de ideais contraculturais, políticos e revolucionários.

Com o afastamento de Costa e Silva da Presidência, já em 1969, por conta de problemas de saúde – trombose cerebral –, uma Junta Militar assumiu o poder no país. Foi exatamente essa junta que escolheu o novo presidente: o general Emílio Garrastazu Médici, considerado o mais repressivo do período, o

‘linha dura’ que fazia daqueles tempos ‘anos de chumbo’. O governo de Médici agiu severamente contra a luta armada de uma juventude resistente e crente de que poderia obter resultados positivos contra a Ditadura. Tratava-se de um governo, segundo as observações de Del Vecchio, “com um sistema político que aliava a baixa participação da cidadania à grande eficiência dos mecanismos de controle político” (DEL VECCHIO: 2006, p. 129). Ademais, a política de censura foi radicalmente executada, o que intensificou a patrulha a jornais, revistas, músicas, a peças de teatro, e provocou o exílio e a tortura de muitos intelectuais, escritores, professores, políticos, músicos, artistas.

A partir de 1969, a Ditadura se sedimentou e fez uso do AI-5 para centralizar e fortalecer o poder dos militares e vetar qualquer tipo de voz dissonante ao que eles consideravam como desenvolvimento do Brasil dentro das regras da segurança nacional. Juliana Gazzotti destaca que “Nesse período, a tortura passou a ser o principal método de obtenção de informação dos prisioneiros” (GAZZOTTI: 2006, p. 69), embora o Governo negasse a existência desse método. Quando assumia, dizia se tratar de um desvio de conduta de policiais militares de baixo escalão.³⁴ Em *Brasil nunca mais*, Dom Evaristo Arns (1987) afirma que no governo ‘linha dura’ de Garrastazu Médici, “desenvolve-se um aparato de ‘órgãos de segurança’, com características de poder autônomo, que levará aos cárceres políticos milhares de cidadãos, transformando a tortura e o assassinato numa rotina” (ARNS, 1987, p. 63). Ultraje à humanidade, vergonha nacional, negação aos Direitos Humanos, a tortura na Ditadura militar modificou o cotidiano da sociedade brasileira, uma vez que o Estado Autoritário instalado, fazendo uso desse perverso instrumento de controle, subtraiu de vários cidadãos o direito à participação popular da vida nacional. E esse processo de subtração de direitos era posto em prática pelos ‘órgãos’ a que Dom Evaristo Arns faz referência, dos quais se destacam o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e o DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operação e Defesa

³⁴ A esse respeito, vale a pena registrar aqui a sugestão de leitura da pesquisadora Juliana Gazzotti, à página 69 (GAZZOTTI: 2006): “Ao contrário, para Elio Gaspari (2000, p. 16), ‘A tese segundo a qual as violências e mortandades foram obras de oficiais agindo à margem da estrutura do Estado é falsa. Covarde mistificação. Os torturadores eram agentes qualificados do governo. Se em alguns episódios mostraram-se indisciplinados, esse era um problema que a ditadura tinha comprado ao supor que poderia resolver o conflito político por meio da violência’. Ver *Alice e o camaleão*, in Gaspari et al. (2000, p. 16)”.

Interna)³⁵. Ambos eram responsáveis por interrogar, reprimir e torturar qualquer suspeito de ser contrário às ordens estabelecidas pelo Governo militar. Era, assim, mais ‘fácil’ conter a resistência à Ditadura, principalmente quando se ‘caçavam’ os líderes ‘revolucionários’.

É nesse ambiente histórico-social que Alfredo de Freitas Dias Gomes (19/10/1922 – 18/05/1999) desenvolve sua obra no teatro e na televisão, influenciando, sem dúvida, o pensamento político-ideológico do povo brasileiro. Com uma aguçada percepção acerca das imbricações sociopolíticas, o Dramaturgo fez valer a ideia de que o palco e a palavra cedem o espaço de que dispõem para contribuir com a construção da História do país. ‘Mais do que um subversivo’, Dias Gomes, como frisam Luana e Mayra Dias Gomes, filhas do Dramaturgo e organizadoras do livro *Encontros – Dias Gomes*, o Autor deixou um legado que registra e denuncia a “História do Brasil melhor do que qualquer historiador fiel à sua imparcialidade, pois contém uma necessária parcialidade e um fervor indispensável para um homem que fala com o povo” (GOMES: 2012, p. 11). Afinal, como ele mesmo defendia, “quem não veio ao mundo para incomodar não devia ter nascido”.

Tabela comparativa entre as obras mencionadas e o Estado Autoritário

Obras	Representação do Estado Autoritário
<i>Prometeu Acorrentado</i>	A figura de Zeus, deus cruel, obstinado, firme, capaz de tudo para conseguir o que quer, tirano, inflexível, injusto e ingrato, desprezando a ajuda que Prometeu havia lhe dado para conseguir chegar aonde chegou.
<i>Antígona</i>	Creonte, com desejo de reerguer Tebas, nega a linhagem dos Labdácidas e impõe, tiranamente, sua própria linhagem, buscando anular o direito natural e inalienável de Antígona para enterrar o seu irmão Polinice.
<i>Cortes de Júpiter/ Auto da Barca do Motor Fora da Borda</i>	Retomando o teatro alegórico de Gil Vicente, essas obras estabelecem uma relação com a ideia de um Estado Autoritário para proporem o fim de um sistema social de exclusão, gerador de injustiças sociais, por ser Autoritário.

³⁵ Segundo Ildeu Manso Vieira, em seu livro *Memórias torturadas (e alegres) de um preso político* (Curitiba: SEEC, 1991) o DOI-CODI se infiltrou também na Bolívia, no Chile, no Uruguai e na Argentina.

3. DRAMATURGIA E REPRESENTAÇÃO ALEGÓRICA

3.1 – Produção dramaturgica brasileira: aspectos históricos

O teatro é a arte por excelência da luta, do amor e da paixão do homem.
(Dias Gomes)

O homem engajado permanece um homem livre, isto é, que se liberta permanentemente pela humanização.
(Paul-Louis Landsberg)

A grande produção dramaturgica brasileira inserida no contexto histórico-social e político das décadas de 1960 e de 1970 dialoga diretamente com a produção dos anos de 1950. Trata-se de uma criação artística que alegoriza anseios de parte de uma sociedade que começava a dar sinais de insatisfação e que, por consequência, buscava saídas: os ‘antenados’, tais como alguns artistas, alguns intelectuais e alguns membros da sociedade, já percebiam que, por trás das cortinas de uma aparente tranquilidade sócio-política nacional e de um controle social, havia manipuladores sinalizando ações em seu próprio benefício, em busca de um discurso hegemônico. E essa percepção era reflexo de um ambiente em que, nacionalmente, havia a luta de classes e muitas outras questões concernentes a grupos que enfrentavam dificuldades de inserção social, a exemplo de pobres, de negros, de mulheres, de homossexuais – membros de classes sociais que não tinham assegurada sua cidadania. Quanto ao cenário internacional, destacavam-se os conflitos entre os países capitalistas – liderados pelos Estados Unidos – e os países socialistas – que tinham à frente a URSS.

Dentro desse ambiente histórico-social, o teatro se desenvolve e se fortalece não apenas como um produto de diversão pública, de entretenimento. Na verdade, a produção teatral no Brasil assume, dos anos de 1950 aos de 1960, um papel mais sociopolítico, motivo que mobiliza a censura a observá-la e a cercá-la de maneira mais rigorosa. Então, lado a lado aos primeiros passos

da maturidade política e de uma prática mais conscientizadora e direcionada do teatro brasileiro, a censura estabeleceu uma relação difícil para dramaturgos e produtores artísticos com o Estado. Em decorrência desse contexto censório, os textos teatrais desse período passaram a refletir, de maneira alegórica, as modificações da conjuntura social e política do país.

Nessa perspectiva, um ambiente assim, de confronto, instiga a criatividade de dramaturgos, visto que choque entre visões que se opõem é ponto de partida e elemento essencial para o gênero dramático, terreno em que a dramaturgia tem gerado, desde o Teatro Clássico grego, os melhores frutos. Afinal, como destaca Eric Bentley, “Ver el aspecto dramático de un acontecimiento significa tanto percibir los elementos en conflicto como reaccionar emocionalmente ante ellos”³⁶ (BENTLEY: 2001, p. 16). Para tanto, principalmente naquele contexto sociopolítico nacional, era necessária uma linguagem que representasse figurativamente os elementos concretos que molestavam a sociedade brasileira, além, é claro, dos elementos “invisíveis”, dos “fragmentos invisíveis” – problemas culturais e morais que não eram discutidos. Eram, na verdade, deixados de lado, por determinados segmentos sociais e políticos, mas que transbordavam nas peças de teatro, como, por exemplo, o fato de o médico protagonista de *Dr. Ninguém* ser negro e o de Branca Dias ser cristã-nova. Assim, o esquema de relacionar o triunfo do bem social aos acontecimentos históricos se apresentava como urgentemente conscientizador. Quanto a isso, Décio de Almeida Prado observa que “Nenhuma peça reproduzia exatamente tal esquema. Mas todas o tomavam tacitamente como guia ideológico” (PRADO: 2003, p. 64).

E no caso específico do teatro, questões políticas e sociais passaram a compor com mais constância as ações dramáticas entre as décadas de 1950 e de 1960. Nessa perspectiva, em 1955, surgiu *A moratória*, de Jorge Andrade³⁷.

³⁶ Ver o aspecto dramático de um acontecimento tanto significa perceber os elementos em conflito como reagir emocionalmente diante deles. (*Tradução nossa.*)

³⁷ Aluísio Jorge Andrade Franco (Barretos/SP, 1922 – São Paulo/SP, 1984). Por ter vivido a cultura do meio rural, esse ambiente aparece fortemente marcado em sua obra, especialmente a derrocada e a adaptação ao meio urbano, fonte de conflitos que atravessam a maior parte de suas criações. Algumas obras dramáticas: *O Telescópio* (1951); *A Moratória* (1955); *Pedreira das Almas* (1957); *Vereda da Salvação* (1958); *Os Ossos do Barão* (1962); *A Senhora da Boca do Lixo* (1963); *As Confrarias* (1969); *Sumidouro* (1970); *Milagre na Cela* (1977); *Labirinto* (1978).

No ano seguinte, Ariano Suassuna³⁸ lançou o *Auto da Compadecida*, texto que, por meio do riso provocado pelas ações dramáticas e pela construção das personagens, busca a criação de um – na expressão de Sábato Magaldi – “populário religioso” (MAGALDI: 2001, p. 236), não menos politizante, porém menos explícito. Na sequência, em 1958, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri³⁹; em 1959, *Chapetuba futebol clube*, de Oduvaldo Vianna Filho⁴⁰; em 1960, duas peças, dois autores: *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal⁴¹. Com a média de um autor por ano, essa representativa produção dramaturgica apresentava em comum a militância teatral e a posição “nacionalista”. A produção dramaturgica desses autores está diretamente relacionada aos anseios das produções culturais que almejavam a manutenção e a restauração de condições democráticas no país. A proposta presente nos textos desses dramaturgos era, pois, a de persuadir os espectadores a promoverem reflexões acerca da situação imposta à sociedade.

³⁸ Ariano Vilar Suassuna (João Pessoa/PB, 1927). Em sua dramaturgia, busca unir o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal (MAGALDI: 2003, p.237). Algumas obras dramáticas: *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947); *Torturas de um Coração* (1951); *Auto da Compadecida* (1955); *O Casamento Suspeitoso* (1957); *O Santo e a Porca, imitação nordestina de Plauto* (1957); *A Pena e a Lei* (1959); *Farsa da Boa Preguiça* (1960); *A Caseira e a Catarina* (1962); *As Conchambranças de Quaderna* (1987).

³⁹ Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Martinenghi de Guarnieri (Milão/Itália, 1934 – São Paulo/SP, 2006). Chegou ao Rio de Janeiro aos dois anos de idade, quando seus pais decidiram sair da Itália, por causa da onda fascista que tomava conta do país. O público recebe bem a estreia do novo dramaturgo, que coloca em cena, pela primeira vez na história do teatro brasileiro, a vida de operários durante uma greve. A montagem, dirigida por José Renato, transforma-se em um sucesso estrondoso e Guarnieri passa para a história como um autor preocupado com a realidade, com densidade dramática e coragem de abordar problemas sociopolíticos. Algumas obras dramáticas: *Eles Não Usam Black-Tie* (1958); *Gimba* (1959); *A Semente* (1960); *Arena Conta Zumbi* (1965); *Arena Conta Tiradentes* (1967); *Basta!* (1972); *Um Grito Parado no Ar* (1973); *Ponto de Partida* (1976); *Que País É Esse, Que Zorra!* (1979); *Anjo na Contramão* (1998); *Luta Secreta de Maria da Encarnação* (2001).

⁴⁰ Oduvaldo Vianna Filho ou Vianninha (Rio de Janeiro/RJ, 1936 – Rio de Janeiro/RJ, 1974). Participante ativo do Teatro de Arena, fundador do Centro Popular de Cultura da UNE e do Grupo Opinião, Oduvaldo Vianna Filho personifica a trajetória de uma luta contra o imperialismo cultural. Sua dramaturgia coloca em cena a realidade brasileira através do homem simples e do trabalhador. Dramaturgia: *Bilbao, Via Copacabana* (1957); *Chapetuba Futebol Clube* (1959); *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* (1960); *Brasil, Versão Brasileira* (1961); *Opinião* (1964); *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* (1966); *Brasil & Cia.* (1970); *Corpo a Corpo* (1971); *Rasga Coração* (1979); *Moço em Estado de Sítio* (1981); *Mão na Luva* (1984).

⁴¹ Augusto Pinto Boal (Rio de Janeiro/RJ, 1931 – Rio de Janeiro/RJ, 2009). Por ser um dos únicos homens de teatro a escrever sobre sua prática, formulando teorias a respeito de seu trabalho, torna-se uma referência do teatro brasileiro. Principal liderança do Teatro de Arena de São Paulo nos anos 1960. Criador do teatro do oprimido, metodologia internacionalmente conhecida que alia teatro à ação social.

Apesar de a imprensa ter feito alertas quanto ao processo ditatorial que se consolidava no país, a exemplo do jornalista Carlos Heitor Cony⁴², o primeiro setor da intelectualidade brasileira a, de fato, se organizar para protestar contra a ditadura que havia se instalado em 1964 foi o teatro. Foi, portanto, nos palcos brasileiros que se deu o início de denúncias organizadas contra a situação sociopolítica criada pelo golpe militar direitista. Dias Gomes afirma que “No palco, abriu-se a primeira trincheira. Nas salas de espetáculos [...] se efetuaram as primeiras reuniões de intelectuais inconformados com o terrorismo cultural desencadeado no país” (GOMES: 2012, p. 28). Nesse sentido, foram os ‘homens de teatro’ que lideraram os movimentos de protesto da intelectualidade brasileira no cenário político nacional, situação que, em vários momentos, incomodou os que estavam à frente do poder.

A chamada ‘classe teatral’ se uniu, com cartazes e faixas, nas escadarias do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e enfrentou um choque com a polícia do Exército. Inclusive, todos os teatros da cidade foram fechados por 72 horas, em sinal de protesto, obtendo, a ‘classe teatral’, assim, “um atestado público da sinceridade de seus propósitos e do vigor de sua indignação”, nas palavras de Dias Gomes (GOMES: 2012, p. 29). Ou seja, a classe teatral teve a coragem de se expor aos desmandos de um Estado Autoritário, em nome de uma função política, insubordinando-se e buscando saídas para aquelas atitudes de arbitrariedades e de perseguições.

A luta pela liberdade de pensamento empunhada pelos ‘homens de teatro’ e pelos dramaturgos de então estava diretamente relacionada à luta pela liberdade do povo brasileiro. Nesse sentido, a arte teatral era um espaço aberto de apoio a lutas individuais – de cada dramaturgo – e coletivas – de toda uma nação. Logo, a luta era indivisivelmente do povo brasileiro, já que

⁴² Carlos Heitor Cony nasceu no Rio de Janeiro em 1926, fez humanidades e curso de filosofia no Seminário de São José. Estreou na literatura ganhando por duas vezes consecutivas o Prêmio Manuel Antônio de Almeida (em 1957 e 1958) com os romances “A Verdade de Cada Dia” e “Tijolo de Segurança”. Cony trabalha na imprensa desde 1952, inicialmente no Jornal do Brasil, mais tarde no Correio da Manhã, do qual foi redator, cronista e editor. Depois de várias prisões políticas durante a Ditadura Militar e de um período no exterior, entrou para o grupo Manchete. Atualmente, é colunista da Folha de S. Paulo, comentarista da rádio CBN. Como diretor da teledramaturgia da Rede Manchete, apresentou os projetos e as sinopses das novelas “A Marquesa de Santos”, “Dona Beija” e “Kananga do Japão”. Em 1998, o governo francês, no Salão do Livro, em Paris, condecorou-o com a *L'Ordre des Arts et des Lettres*. Foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em março de 2000. “O Ventre” romance de estreia de Cony fez em 2008 cinquenta anos. (www.carlosheitorcony.com.br, acessado em outubro de 2013)

naquele abril de 1964 havia se iniciado no país um processo implacável que tinha como objetivo final enquadrar, conforme Dias Gomes, o “povo dentro de limites de liberdade que tornassem essa mesma liberdade um perigo facilmente controlável pelo poder militar constituído” (GOMES: 2012, p. 30).

A prova desse controle era a imobilidade dos sindicatos, o conveniente desentendimento dos partidos políticos e o domínio sobre os meios de comunicação de massa – rádio e televisão. Diante disso, cabia ao teatro o papel de pôr em cena protestos e indignações; inicialmente, de maneira indireta, nos subtextos das montagens de peças estrangeiras, como *Antígona*, *Electra* ou *Andorra*⁴³ e, sem seguida, mesmo que de maneira não tão explícita, das produções brasileiras, com o show *Opinião* e as peças *Liberdade*, *Liberdade* e *Arena Conta Zumbi*. Tais espetáculos, por meio de uma linguagem alegórica, punham em cena diferentes formas de opressão que marcavam a história do Brasil, contribuindo, desse modo, para o combate às desigualdades sociais e buscando reflexões em torno da luta de classes.

A boa e crescente presença do público para esses espetáculos chamou a atenção dos encarregados de manter o controle da ‘liberdade’ dentro dos limites impostos pela Ditadura. Resultado inevitável: uma sucessão de atitudes repressoras com o objetivo principal de silenciar o teatro. A partir desse encontro entre ‘homens de teatro’ e público, começou a se tornar visível aos militares o caráter político-social inerente a toda representação teatral. A união de um grupo que preparou um espetáculo para ser visto e um grupo que vai ver esse espetáculo é, indiscutivelmente, um ato social e politicamente alegórico inerente ao próprio poder de contestação que o teatro exerce. É fato que essas observações servem para toda e qualquer manifestação artística, mas no teatro tal condição se torna mais especial por ser uma manifestação artística que se exprime diante da plateia, ao vivo. Ou seja, o teatro é uma arte que, ao invés de ser entregue ao público depois de realizada, acontece diante do público.

No que concerne ao conteúdo de problemas políticos e sociais brasileiros, a maioria dos grupos teatrais buscavam representá-lo em seus

⁴³ *Antígona*, de Sófocles, utiliza como base de suas ações dramáticas o debate a respeito da opressão do Estado sobre o indivíduo e a condição de alguém que enfrenta esse Estado opressor. Na verdade, com as personagens Antígona e Electra Sófocles privilegiou a luta dos heróis contra o destino e a influência que os deuses possuíam na vida dos homens. Quanto à *Andorra*, do alemão Max Frisch, em memorável montagem do Grupo de Teatro Oficina, discutem-se questões de xenofobia e de antissemitismo.

espetáculos, seja por inclinação política, seja por retratar em cena aspectos menos conhecidos ou menos explorados dramaticamente no Brasil. Ou, ainda, pelo fato de as Companhias de Teatro produzirem espetáculos de autores nacionais, já que o comum eram as montagens de autores estrangeiros. Esse momento é extremamente importante para o teatro brasileiro, principalmente por haver, nesse sentido, um incentivo ao surgimento de dramaturgos nacionais, que não produziam antes e passaram a produzir ou aqueles que pouco produziam e não mostravam a ninguém, em decorrência da falta de procura por textos nacionais e por autores desconhecidos.

Assim, aos poucos, os palcos foram abasileirando-se, especialmente em virtude do apoio do Teatro de Arena, que tinha à frente o inquieto Augusto Boal, mas também pelo próprio momento histórico que o Brasil enfrentava, de questionamentos políticos, e pela necessidade de se estabelecerem novos referenciais estéticos e sociais para a renascente dramaturgia nacional. Ademais, o nacional ganhou, segundo Guinsburg e Patriota, a feição de “nacionalismo crítico, e as formas artísticas passaram a perseguir uma consciência crítica em relação ao aceleração histórico vivenciado pelas décadas subsequentes” (GUINSBURG; PATRIOTA: 2012, p. 134). Ou seja, à medida que a situação sociopolítica se tornava mais complexa, o teatro cumpria seu papel como instrumento de conscientização e de espaço para debates de questões políticas e culturais do país.

A contribuição do teatro para o momento histórico e sociopolítico em torno da década de 1960 foi grande e profícua, mas era necessário que se estabelecesse um elo com outras instâncias, em busca de melhores resultados no campo ideológico brasileiro. Então, abrir diálogos com instâncias do movimento estudantil e com representantes políticos de esquerda representava um fortalecimento dos ideais democráticos que se buscavam. Compartilhavam dessa percepção militantes do Movimento Estudantil e integrantes do Partido Comunista Brasileiro, a exemplo de Gianfrancesco Guarnieri e de Oduvaldo Vianna Filho, os quais haviam criado o Teatro Paulista do Estudante (TPE). Segundo Guarnieri,

Era quase um exercício de viver brigando por ideais, mas tudo muito fechado, muito entre nós. Depois de uns três anos de movimento estudantil firme, percebemos que realmente estávamos errando.

Depois de uns três anos é que chegamos à conclusão de que precisávamos ampliar aquilo, que o movimento estudantil não era só nosso, não era só de uma cúpula e sim de grupos que se formavam em várias capitais, grupos pequenos, mas que praticamente se identificavam. E que era necessário então fazer um trabalho sério entre todos os estudantes. Chegamos à conclusão de que o *movimento cultural e principalmente o movimento artístico seriam um meio eficaz de organização*, onde se poderia discutir, reforçar os grêmios, estruturar diretórios e procurar *criar um debate cultural no meio estudantil*.

(GUINSBURG; PATRIOTA: 2012, p. 138, *grifos nossos*.)

A partir das observações de Gianfrancesco Guarnieri, percebe-se que havia claramente a busca por caminhos que estabelecessem uma ligação direta e cúmplice entre questões políticas e questões artísticas. Então, essa proposta cultural em que se possa ter a arte como agente em favor de um ideário político possibilitou que, em determinados segmentos do teatro brasileiro, se desenvolvessem atividades artísticas que almejavam estar em total sintonia com o momento histórico pelo qual o Brasil passava.

Se as ideias e os ideais já existiam no pensamento daqueles que militavam e/ou simpatizavam com posicionamentos de esquerda, era imprescindível que tais ideias e ideais fossem postos em prática, para disseminá-los, para fazê-los ganhar materialidade. E o teatro se constituiu uma ferramenta funcional, visto que se trata, destacadamente, de uma arte em que a apreciação é sempre coletiva. Nesse sentido, prosseguem Guinsburg e Patriota, “no âmbito da atividade teatral começou-se a vislumbrar estímulos para o desabrochar de uma consciência histórica” (GUINSBURG; PATRIOTA: 2012, p. 139). Frente a esse compromisso, a construção de uma dramaturgia nacionalizada nunca tinha sido tão conveniente, pois a atividade teatral havia assumido compromissos públicos, os quais não estavam apenas relacionados a princípios gerais de cultura e de civilização, mas também a um processo que contribuísse para que se impulsionasse a luta pela igualdade social.

Da dramaturgia que gira em torno da década de 1960, destaca-se *Eles não usam black-tie* (1958). Sábato Magaldi (2001) chama a atenção para o fato de que o baluarte do movimento nacionalista no teatro foi a atuação do Grupo de Teatro de Arena, em São Paulo, o qual produziu a peça de Guarnieri, permanecendo doze meses em cartaz, embora ocupasse uma sala de 150 lugares apenas. Espantosa a recepção do público, que considerou a peça

como um sucesso indiscutível. Conforme Sábato Magaldi, “Acreditou-se [a partir dessa receptividade] que os espectadores quisessem ouvir seus problemas em linguagem brasileira”, (MAGALDI: 2001, p. 214). E a peça expunha no palco os problemas sociais provocados pela industrialização, junto a lutas reivindicatórias por melhores salários. Pela abordagem que o autor lhe imprimiu, informa Magaldi, “a peça de Gianfrancesco Guarnieri se definia como a mais atual do repertório brasileiro, aquela que penetrava a realidade do tempo com maior agudeza” (MAGALDI: 2001, p. 245), promovendo a concepção de que o palco era um funcional espaço de debate em torno do momento histórico brasileiro.

Um dos elementos mais destacáveis do texto é a tese segundo a qual o indivíduo que despreza o coletivo e anseia salvar-se sozinho enfrentará uma solidão e um desprezo enorme dos demais componentes da sociedade. As observações de Magaldi acerca de *Eles não usam black-tie* deixam transparecer que a ideia de solidariedade presente no texto, portanto, dialoga diretamente com a visão marxista de que o povo deve unir-se em torno do bem social. Mas se o argumento pode soar ingênuo ou simplista demais, postula Magaldi, o próprio texto se incumbe de filtrar a ideologia em questão e dar-lhe um caráter verossímil e conveniente ao contexto histórico-social: “Na contextura da peça, a simplicidade é elemento obrigatório, sem o qual as personagens não teriam razão de ser” (MAGALDI: 2001, p. 246). As personagens, na verdade, são bastante críveis, retiradas do cotidiano, para que se mantivesse a espontaneidade e se promovesse a identificação do público com as ações dramáticas. Acredita-se que tenha sido essa estratégia dramática que garantiu o espantoso sucesso da peça.

Sendo assim, a perspectiva nacionalista explicitada pelo teatro se apresentou de maneira bastante funcional, por apresentar, na visão de Décio Almeida Prado (2003), uma missão imediata e cumpri-la, ao restituir aos brasileiros o lugar que lhes competia, restabelecendo o equilíbrio momentaneamente perdido. Desse modo, o grande êxito de *Eles não usam black-tie* possibilitou que o público voltasse, novamente, sua atenção para a dramaturgia nacional. Talvez essa situação tenha impulsionado Augusto Boal a realizar o que ele chamou de “a nacionalização dos clássicos”: imprimir ao espetáculo, independente da nacionalidade do autor do texto, uma intenção

nacionalizante. Ou seja, imprimir às montagens das peças um estilo brasileiro, buscando e preservando peculiaridades nacionais, a partir de peculiaridades idiomáticas e gestuais, a despeito de ser um texto de Molière ou de Lope de Vega. Como defende o próprio Boal: “Pensávamos naqueles a quem nos queríamos dirigir, e pensávamos nas inter-relações humanas e sociais das personagens, válidas em outras épocas e na nossa” (BOAL: 1967, p. 19). O resultado dessa proposta foi uma linha teatral politicamente engajada que permitiu ao público brasileiro se reconhecer em cena.

Tais posicionamentos político-ideológicos que o teatro desse período propunha, observa Décio de Almeida Prado (2003), soam como populismo na abordagem dramaturgica. Não que fosse a primeira vez que gente humilde tenha sido destaque nos palcos brasileiros, haja vista a produção de Viriato Corrêa⁴⁴ e a de Oduvaldo Vianna⁴⁵ (o pai) para a comédia de costumes, entre 1920 e 1930. Mas as entrelinhas do que ocorria nas produções do Teatro de Arena sugeriam – como uma espécie de compensação – que os pobres têm uma inocência, uma pureza de sentimentos, uma alegria de viver e uma felicidade superiores a tudo o que os ricos possam ter. Essa percepção limitada de luta de classes atribuía um valor natural ao povo, visto, em uma perspectiva marxista, como resultado da soma do operariado e do camponês, do pobre oprimido que necessita de defesa. Quanto à ideia de nação, esta se encontrava restrita ainda às camadas populares, excluindo-se, conforme Décio de Almeida Prado, a burguesia – “o antipovo e a antinação por excelência” (PRADO: 2003, p. 65).

Trata-se de uma visão lírica, romântica. O povo, Prado (2003) chama a atenção, é visto, na verdade, enquanto seu modo de viver, e não enquanto

⁴⁴ Viriato Corrêa (Manuel V. C. Baima do Lago Filho), jornalista, contista, romancista, teatrólogo e autor de crônicas históricas e livros infanto-juvenis, nasceu em 1884, em Pirapemas, MA, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 1967. O meio teatral, que frequentou como crítico de jornal e mais tarde como professor de história do teatro, propiciou a Viriato Corrêa amplo domínio das técnicas dramáticas, transformando-o num dos mais festejados e fecundos autores teatrais em sua época. Escreveu perto de 30 peças, entre dramas e comédias, que focalizam ambientes sertanejos e urbanos, vinculando-o à tradição do teatro de costumes que vem de Martins Pena e França Júnior. (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS)

⁴⁵ Nasceu em 1892, em São Paulo, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1972. Suas primeiras comédias de costumes de temas regionais e urbanos, lançadas no Teatro Trianon, foram *Terra Natal* (1920), *A Casa do Tio Pedro* (1920), *Manhãs de Sol* (1921) e *A Vida é um Sonho* (1921). Entretanto, o ano promissor para o autor foi 1919, com nove peças encenadas, entre elas, *Amor de Bandido*, que rendeu mais de cem representações. Depois vieram: *O Almofadinha*, *O Clube dos Pierrots*, *Viva a República* e *Flor da Noite*. Foi no Teatro Trianon que teve início o movimento pela nacionalização do nosso teatro, e Oduvaldo Vianna era, certamente, o seu grande líder. Tanto que, em 1921, estava ele à frente de uma campanha pela adoção da prosódia brasileira no palco, substituindo o “tu” lusitano pelo “você” brasileiro. (FUNARTE)

classe social. Esse é o teor, por exemplo, de *Eles não usam black-tie*, embora se perceba que o tom romântico é diminuído à proporção que as personagens se veem arrancadas do universo idílico e jogadas em plena luta social, enfrentando greves, manifestações coletivas, repressões policiais violentas, caracterizando, em resumo, a situação sociopolítica do Brasil nas décadas de 1950 e de 1960. Eram operários em luta contra o patrão, o oprimido em luta contra o opressor. Diante desse tratamento artístico, percebe-se que o Grupo de Teatro de Arena desejava mostrar ao país o Brasil dos oprimidos, inclusive nas montagens dos clássicos, que eram, além de nacionalizados, reinterpretados em termos populares. Décio de Almeida Prado (2003) destaca, ainda, que tão grande era esse anseio, que se chegou a uma alteração drástica: na adaptação de *O melhor juiz, o rei*, de Lope de Vega, o melhor juiz deixou de ser o rei, encarnando-se na figura de um homem do povo. Nesse sentido, antes de tudo estava a militância revolucionária marxista, com sua tradição de luta, e só depois interessavam as questões teatrais (PRADO: 2003).

Conforme as observações de Prado (2003), o Arena, ao conceber seus espetáculos, mais do que propor uma discussão acerca de questões de cunho nacional, transpôs para o palco o confronto entre a burguesia e o proletariado, classes sociais compostas pelo modo de produção capitalista e pela militância como meio de luta política revolucionária. Na verdade, acima da divisão de classes deveria estar a questão nacional, independentemente, e ao teatro, tanto quanto manifestação artística como espaço físico onde ocorre tal manifestação, caberia, defendem Guinsburg e Patriota, “ser um dos amálgamas na construção de elementos de identidade entre os cidadãos” (GUINSBURG; PATRIOTA: 2012, p. 150). Afinal, a concepção de elementos nacionais deveria ser capaz de aliar em torno de si quaisquer segmentos políticos e sociais.

Esse tratamento dado ao teatro fez que o Arena trocasse seu público, que antes era composto em sua maioria por burgueses para ser composto agora por estudantes, os quais eram mais abertos às reivindicações sociais e políticas propostas pelas montagens do Grupo. Assim, se o Teatro de Arena desejava ser popular por inspirar-se no povo, não era o que sucedia, já que não congregava a todos, sem distinção de classes. Ao contrário, insinuava-se

em seu trabalho mais uma divisão que propriamente uma união. Não se dirigia, dessa forma, ao povo brasileiro de maneira integral, por representar claramente seus interesses particulares. Segundo Décio de Almeida Prado, “Teatro de intelectuais de esquerda, agiu sempre de cima para baixo, através da propaganda doutrinária” (PRADO: 2003, p. 68).

Mas, indiscutivelmente, o Arena contribuiu bastante para uma renovação no teatro brasileiro, principalmente com o Seminário de Dramaturgia, promovido, em 1958, em São Paulo. Acerca dessa contribuição, a atriz e jornalista Vera Gertel afirma que (*apud.* RIDENTI: 2000)

Esse Seminário foi muito importante, porque o Arena se propôs a – durante dois anos, pelo menos – só montar peças nacionais. E aí aconteceu o que se poderia chamar de novo salto do teatro brasileiro; tem gente que o chama de revolução, eu não diria tanto. (...) A partir daí [do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena], colocaram-se em cena problemas da favela, de greve.
(RIDENTI: 2000, p. 105)

Vê-se, conforme esse depoimento, que o Teatro de Arena e o Seminário, por consequência, buscavam uma dramaturgia autêntica, que representasse verdadeiramente o Brasil. Além disso, essa dramaturgia deveria não apenas tematizar assuntos referentes ao Brasil, senão lograr uma linguagem brasileira. E os frutos desse investimento do Arena fizeram surgir outro grupo teatral de importante atuação nas décadas de 1960 e de 1970, o Teatro Oficina, atuante até hoje. Mas se o Arena proporcionou ganhos significativos, promoveu também limitações. As montagens traduziam uma visão romântica em relação ao morro e à greve, atitude reducionista para uma representação da cultura nacional. “O resultado é que não era um teatro participante” (RIDENTI: 2000, p. 106), frisa Vera Gertel. Esse teor está presente não só em *Eles não usam black-tie* (1958) mas também em *Chapetuba futebol clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho, texto que denuncia a corrupção no meio futebolístico, e em *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal, peça que coloca em cena todo o processo eleitoral corrupto que havia no Brasil.

Construído como um show musical, mas concebido a partir de princípios claramente teatrais, o show *Opinião* foi, após o golpe de 1964, uma das mais importantes manifestações culturais de protesto contra a Ditadura Militar. Artistas e militantes do Centro Popular de Cultura ligados ao PCB – Denoy de

Oliveira, Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, João das Neves, Armando Costa, Paulo Pontes, Pichin Plá e Tereza Aragão – conceberam e montaram o show. Mas como não poderiam aparecer, porque eram procurados pelos militares, tidos como subversivos, recorreram a Boal, que dirigiu o espetáculo, enfatizando, pois, o enfoque teatral/cênico do show. Para caracterizar a cultura brasileira e dar um toque mais nacionalizante, juntaram-se três elementos sociais: de acordo com Marcelo Ridenti, “um homem do campo, que era o João do Vale, o malandro urbano – era o Zé Kéti – e a menina da Zona Sul carioca, a Nara Leão” (RIDENTI: 2000, p. 125), que foi substituída posteriormente por Maria Bethânia. Um dado importante é que nenhum desses artistas era ligado ao PCB.

Assistente de direção de Augusto Boal no espetáculo, Izaías Almada avalia que

O *show Opinião* é um marco do teatro no Rio de Janeiro e no Brasil. O sucesso foi grande: era a primeira manifestação mais pública, mais midiática – para usar um termo de hoje – contra o golpe de 64. Um ano depois dele, tinha um show num teatro bem localizado no Rio de Janeiro, que superlotava diariamente. As pessoas iam fazer uma catarse ali, contra a repressão violenta que se iniciava no Brasil. (RIDENTI: 2000, p. 125)

Não muito diferente é a visão de Ferreira Gullar, o qual afirma que

O *show* teve uma enorme repercussão; era feito com habilidade, uma coisa engraçada, cheia de música, Narinha Leão, lindinha, conquistando as pessoas, o João do Vale, que era um compositor do Nordeste e Zé Kéti, um compositor do morro. Ninguém com compromisso político, com marca política nenhuma, mas o conteúdo do show, no meio das brincadeiras, era contra a ditadura mesmo. No fundo, reafirmar o plano da reforma agrária, a luta de classes, contra a exploração. O povo, a intelectualidade toda e o pessoal de classe média se identificaram, viram que aquilo era a expressão contrária à ditadura e o teatro era lotado com meses de antecedência. Quando a ditadura se deu conta, não pôde fazer nada, porque não podia fechar um espetáculo que era o sucesso do teatro na época. (RIDENTI: 2000, p. 125-126)

Embora Izaías Almada e Ferreira Gullar tenham posto em destaque a meritória contribuição do espetáculo *Opinião* para a sociedade no período imediato ao golpe de 1964, especialmente quanto às questões de envolvimento político e politizante, dois pontos de vista contrariam essa análise. Para Paulo Francis, um jornalista de esquerda,

qualquer protesto é útil [...] pois, desde 1º de abril, o país parece imerso em catatonia, precisando de ser sacudido (*sic*). Mas *Opinião*, quando chega ao público, pelos intérpretes e a música, nada contém de indutivo à ação política. Basta-se a si próprio, é muito agradável [...]. Mas daí a considerá-lo como um evento político vai uma certa distância, pois, nesse terreno, o espetáculo nunca sai do *Kindergarten* sentimental da esquerda brasileira.”
(*apud.* RIDENTI: 2000, p.126).

Para Roberto Schwarz (1978), embora haja um tom “quase cívico” no espetáculo de “conclamação e encorajamento, era inevitável certo mal-estar estético e político diante do total acordo que se produzia entre palco e plateia [...]. Nenhum elemento de crítica ao populismo fora absorvido” (SCHWARZ: 1978, p. 80). Conforme a análise de Paulo Francis, o espetáculo cumpre seu papel de entretenimento, no qual a plateia, se entra passiva quanto aos problemas políticos nacionais, sai do evento com a sensação de que passou momentos em que a arte correspondeu a sua função de lazer, de entretenimento.

Mais suave na forma de expor sua crítica, Schwarz denota um posicionamento pouco entusiasmado, morno até, em relação às propostas apresentadas durante o espetáculo, chamando a atenção para o fato de que os artistas e o público apresentaram a mesma leitura acrítica. Dessa maneira, aquela proposta de unir elementos da sociedade brasileira que o espetáculo desejava e a de ser uma criação de protesto à Ditadura Militar, no entendimento de Schwarz, não passaram de uma intencionalidade que deve ter ficado na cabeça dos idealizadores, mas não aconteceu no palco.

Em realidade, o que tais observações não podem negar é a imensa contribuição das artes cênicas quanto à produção cultural nos idos da década de 1960. E essa situação pode ser justificada pelo fato de o teatro representar uma arte que requer um trabalho coletivo, de grupo. Desde a escritura do texto até a montagem do espetáculo, várias modalidades artísticas interpenetram-se, exigindo a contribuição de dramaturgo, diretor, ator, produtor, figurinista, maquiador, cenógrafo, iluminador e de outros profissionais, o que gera comunhão de ideias. A própria essência dessa arte, portanto, permite uma inter-relação de teatro e política. Em um período sociopolítico conturbado, Guinsburg e Patriota comentam que “o olhar crítico e histórico continuou

voltado para a dramaturgia, em seu status de escritura e da palavra propriamente dita” (GUINSBURG; PATRIOTA: 2012, p. 154). E isso porque o teatro permite uma situação pragmática que torna a palavra forte e funcional. Ademais, a palavra não é apenas escrita ou lida. Principalmente, ela é dita, pronunciada, escutada, crivada no palco e na plateia. O teatro assinala, assim, mais que uma luta: um compromisso sociopolítico.

A dramaturgia brasileira seguia, desde *Eles não usam black-tie* (1958), sem muitos problemas em sua abordagem das questões nacionais. Gianfrancesco Guarnieri, por exemplo, lançou, em 1959, *Gimba, o Presidente dos Valentes*, texto que retrata personagens faveladas, mas sem o matiz político do texto anterior, e, em 1961, *A semente*, que tematiza a autocrítica da militância de esquerda, perdida nos desvios do fanatismo. De parceria com Augusto Boal, Guarnieri ainda produziu, sucessivamente, em 1965 e em 1967, *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*⁴⁶, espetáculos em que os heróis históricos servem para que se conotem questões políticas da época, sugerindo ao público uma resistência ao regime que lhe era imposto. Percebe-se nessas duas peças que Guarnieri deixou de lado a linguagem direta presente em *Eles não usam black-tie* para investir, de maneira mais inteligente, em uma linguagem alegórica. Essa foi a atitude dos dramaturgos mais sagazes e com mais maturidade artística, a exemplo de Dias Gomes. O uso da alegoria nacional como linguagem teatral era, desse modo, uma atitude política de combate e de resistência a um Estado Autoritário.

Em suma, os dramaturgos que produziram nas décadas de 1950 e 1960, de maneira geral, imprimiram a seus textos uma forma de conhecimento da realidade nacional, pondo em prática um papel decisivo na formação da consciência de que liberdade e arte devem estabelecer entre si e para o público uma relação intrínseca. Tal consciência foi um fator determinante na resistência a um Estado repressor e a uma infame censura. Importante frisar que a produção dramaturgica desse período histórico revelou que uma produção teatral, feita com honestidade e respeito, leva, inevitavelmente, ao

⁴⁶ *Arena conta Tiradentes* é a história da Inconfidência Mineira revista como autocrítica da esquerda em face da política de hoje. Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri sublinharam, nos episódios de 1791, as correspondências com a situação brasileira atual, de modo a explicar a derrota em 1964. O texto conclui com uma exortação para o aparecimento de heróis que proclamem a liberdade, sempre que necessário. (MAGALDI: 2008, p. 124)

engajamento político. Esse um dos motivos por que os componentes da Ditadura Militar no Brasil tenham imposto especialmente censura às produções teatrais, por perceberem que o teatro é um ato de conhecimento coletivo e, por essa natureza, uma forte ameaça ao controle de uma sociedade. Ou, como diz o próprio Dias Gomes, em uma entrevista ao Jornal Opinião, em 1973: “[...] penso que, se o teatro não pode transformar o mundo, através dele, podemos, sem dúvida, transmitir a consciência da necessidade de transformá-lo” (GOMES: 2012, p. 46).

3.2 – Dias Gomes e o teatro como resistência político-social

O estudo apaixonado da natureza humana do homem faz parte da essência de toda literatura e de toda arte autêntica; daí que toda boa arte e toda boa literatura sejam humanistas, não só ao estudarem apaixonadamente o homem e a verdadeira essência da natureza humana, mas, também, por defenderem apaixonadamente a integridade humana do homem contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram.

(George Lukács)

Considerado um dos mais importantes dramaturgos de sua geração, Alfredo de Freitas Dias Gomes nasceu a 19 de outubro de 1922, em Salvador/BA, e faleceu a 18 de maio de 1999, em São Paulo. Foi romancista, contista e teatrólogo. Em sua trajetória artística, Dias Gomes sempre buscou defender a visão de um mundo mais justo e igualitário. Suas peças de teatro revelam essa defesa, principalmente quando se percebe a constante busca do Dramaturgo por liberdade de expressão, por direitos sociais assegurados. Mesmo em um país censurado – pelo governo de Getúlio Vargas, pela Ditadura Militar e até pela Nova República –, acabou transformando suas obras em

críticas sociais atemporais, que povoam o subconsciente do país inteiro e são lembradas até hoje.

O primeiro texto teatral de Dias Gomes – *A comédia dos moralistas* (1939) –, quando ele tinha apenas dezessete anos, foi imediatamente premiado pelo Serviço Nacional de Teatro, mesmo o Autor não tendo quase nenhum contato com o universo teatral. Segundo ele, chegou a ver, nessa época, algumas operetas vienenses e um par de óperas. “De teatro dramático, em prosa, eu nada tinha visto, e o que tinha lido resumia-se a uma única peça – *A noite dos reis*, de Shakespeare”, confessa Dias Gomes. Em seguida, ele reforça que “era essa toda a minha cultura teatral, ao tentar minha primeira experiência de dramaturgia” (GOMES: 2012, p. 67). Sua sensibilidade, seu poder de observação da realidade e sua indignação frente a esta, portanto, foram guias na escritura de sua obra.

Na sequência, o Dramaturgo enfrentaria uma situação delicada: seu segundo texto teatral, *Amanhã será outro dia* (1941), foi julgado um grande risco literário por apresentar um conteúdo antinazista no período em que a Segunda Guerra Mundial estava em plena vigência. Na visão de Dias Gomes, o defeito maior era ser um drama e o menor, o fato de a humanidade estar mergulhada ‘no drama universal’ da Segunda Guerra. Na verdade, o problema era a alienação dos palcos brasileiros, observa o Dramaturgo, “dominados pelas comédias francesas e pelas chanchadas nacionais, [então,] era preciso certa dose de loucura visionária para alguém se aventurar a encenar um drama naqueles tempos” (GOMES: 2012, p. 9). Percebe-se, assim, que a justificativa de Dias Gomes para o conflito em torno de seu texto era, na verdade, resultado mais da escolha do gênero teatral e menos do conteúdo da peça. Ou seja, o público, segundo o Dramaturgo, tinha se acostumado com a massificação apresentada nos palcos, e quebrar essa mesmice instaurada era muito difícil, sobretudo a um dramaturgo iniciante.

Entretanto, sabe-se que durante a Segunda Guerra Mundial o Brasil se posicionou, inicialmente, de maneira neutra. Essa atitude de Getúlio Vargas foi reprovada pelo então presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt, que cobrou não apenas um posicionamento do presidente brasileiro mas também total apoio aos norte-americanos. De acordo com Letícia Pinheiro (2004), “a neutralidade brasileira foi por diversas vezes manipulada em favor da causa

aliada, ou mais precisamente em favor dos Estados Unidos, donde o próprio conceito de neutralidade fica (...) comprometido” (PINHEIRO: 2004, p. 110). Ou seja, a partir de 1940, o governo Vargas, em busca de obter alguma compensação, consolidou a aproximação com Washington. Diante disso, deduz-se que o texto de Dias Gomes tenha sido, sim, um incômodo, por questionar e desafiar o posicionamento neutro de Getúlio Vargas, e não por ser um drama, como justifica o Dramaturgo.

Aos 19 anos, Dias Gomes tem sua primeira peça encenada – *Pé de cabra* – e banida, no dia da estreia, pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). A liberação veio apenas duas semanas depois. O DIP alegou que havia proibido a apresentação da peça porque ela era marxista, “quando ele [Dias Gomes], até aquele momento, ainda não havia lido uma só linha de Marx” (GOMES: 2012, p. 9). Quanto a isso, mais tarde, em uma entrevista a Ferreira Gullar e a Moacyr Félix, para a Revista Civilização Brasileira, o Dramaturgo admitiria que naquela peça havia “certo esquerdismo que não deveria ter boa acolhida na censura estado-novista” (GOMES: 2012, p. 69). Dias Gomes continuou fazendo dos palcos seu espaço de considerações e de indignações sociais, posicionamento perceptível nos dois textos seguintes: *Dr. Ninguém* (1943) e *Um pobre gênio* (1943).

O primeiro texto questionava o mito de que não havia preconceito racial no Brasil e apresentava um herói negro. O país não estava preparado para admitir um herói negro, situação que provocou uma mudança fulcral: o ator e produtor mais famoso da época, Procópio Ferreira, quando da montagem de *Dr. Ninguém*, transformou o herói da peça em um homem branco pobre, um filho de lavadeira, mantendo o apelo socioeconômico, mas descartando completamente a discussão em torno da questão racial. Com essa modificação, para Dias Gomes, a peça virou uma tolice, perdeu seu objetivo sociopolítico. Porém, o Dramaturgo não acusa Procópio Ferreira pelo resultado negativo. Era realmente a mentalidade teatral e a social da época, das quais Dias Gomes discordava e às quais ele não queria se moldar⁴⁷. Criou-se, dessa forma, um impasse. “Impasse que não era entre mim e Procópio, mas entre

⁴⁷ Acerca desse tema, sugere-se a leitura do livro *Entre Orfeu e Xangô: a emergência de uma nova consciência sobre a questão do negro no Brasil 1944/1968*, de José Jorge Siqueira, Pallas: 2006, sobretudo o capítulo III.

mim e o teatro da época, e que iria determinar meu afastamento dos palcos por vários anos” (GOMES: 2012, p. 71), declarou o Autor.

O já consagrado dramaturgo Nelson Rodrigues produziria, em 1946, uma peça com a mesma temática, *Anjo negro*⁴⁸, dedicada ao ator e ativista negro Abdias Nascimento, que havia fundado, em 1944, o Teatro Experimental do Negro⁴⁹. O teatro, portanto, cumprindo um de seus papéis – o sociopolítico, punha frente à sociedade questões mais que necessárias: urgentes. Tratava-se de um período em que o Brasil passava por transformações políticas e sociais, em busca de um país mais livre, mais desenvolvido, que deveria, nessa perspectiva, respeitar valores que concedessem cidadania a todos, sem discriminações. Assim, a prática do respeito às classes desfavorecidas deveria

⁴⁸ Em *Anjo negro*, Nelson Rodrigues enfrenta corajosamente o problema racial, pondo a nu o preconceito, que, não obstante todas as recusas, existe velado na sociedade brasileira. Nelson não faz estudo sociológico sobre a questão racial. Não lhe interessa apontar um caminho para a solução do problema – essa é tarefa de outra natureza, não projeto dramaturgic. Incumbe à ficção ir ao cerne das motivações humanas, e *Anjo negro* desnuda o conflituoso relacionamento da mulher branca e do homem de cor. Ao invés de indicar um desfecho prosaico, a tragédia termina depois que o casal encerra num túmulo de vidro a filha de Virgínia e de Elias, o irmão de criação (branco) de Ismael, personagem central. O coro sabe que o ventre de Virgínia foi de novo fecundado pelo marido e pressagia o “futuro anjo negro que morrerá como os outros”. O ritual se repete, imutável. O Autor, em várias ocasiões, afirma ter criado a personagem para seu amigo Abdias Nascimento representar, pois, de acordo com Nelson Rodrigues, era o “único negro do Brasil”. (MAGALDI: 2008, p. 25-26) O poeta Vinicius de Moraes produziu, em 1954, a peça *Orfeu da Conceição*, uma adaptação do mito grego de Orfeu, aqui transposto à realidade das favelas cariocas. Mas a peça de Vinicius só estreou no dia 25 de setembro de 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A montagem foi realizada pelo Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento, e corresponde à primeira vez que um elenco de atores negros ocupava o mais famoso teatro brasileiro. Ademais, em 1959, baseado na peça e sob a direção de Marcel Camus, foi lançado o filme *Orfeu Negro*, premiado com a Palma de Ouro, o Oscar e o Globo de Ouro. Curiosamente, em 1956, Ariano Suassuna, ao lançar *Auto da Compadecida*, punha em cena a personagem Manuel – Cristo se apresentando negro e suscitando o preconceito do Bispo, do Padre João e de João Grilo, o único que tem coragem de admitir seu preconceito em relação à negritude de Cristo. Ou seja, se as outras instâncias sociopolíticas não se preocupam em discutir determinadas temáticas, a arte, nesse sentido, se mostra um canal aberto e funcional.

⁴⁹ Em 1944, Abdias Nascimento funda, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro (TEN), do qual é o principal dirigente e porta-voz até 1968, quando essa experiência se dissolveu com o exílio de Abdias nos Estados Unidos. A proposta do TEN era mais vasta que o simples incentivo a um ‘teatro negro brasileiro’: na verdade, esse seria o meio principal de sensibilizar o público – tanto negro, quanto branco – para os problemas sociais, políticos e existenciais que marcavam e ainda marcam a população dita negra em nosso país. O sentido educador parece ressaltar aí como o eixo intencional mais importante dessa iniciativa: transformar as mentalidades do povo negro, de que ele despertando-lhe a consciência de seu valor próprio, de sua cultura particular, inculcar-lhe uma dignidade perdida, reabilitá-lo antes de mais nada de si mesmo. Para os brancos, enfatizar sua responsabilidade na produção e reprodução desse problema, convocá-los a partilhar do esforço na mudança dos padrões de relacionamento inter-étnico, mas sobretudo desfazer a ideologia racista cristalizada entre eles, mesmo entre os ‘bem-intencionados’. O caráter pedagógico do TEN era, por fim, a ênfase em um esforço de localização do homem negro em uma sociedade que se sublinha ser sua também, em um propósito de colocá-lo como beneficiário pleno e equalizado de um patrimônio de que ele é um dos principais criadores. (*Revista Dionysos*, MINC/FUNDACEN - N° 28, 1988)

ser uma constante nacional, e não apenas um questionamento levantado por dramaturgos brasileiros⁵⁰.

Embora se mencione apenas *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, lançada em 1958, como o grande texto impactante em torno da temática da greve operária no Brasil, em *Um pobre gênio* (1943), Dias Gomes já havia abordado tal assunto, bastante perigoso para aquele momento histórico. Desde muito cedo, Dias Gomes percebeu o teatro como um ato social e como uma arte que permite a participação direta de pessoas que são, na verdade, alheias ao processo de construção do espetáculo pelo artista, mas que, quando estão diante da encenação, transformam-na em um ato coletivo.

Nesse sentido, desde *Dr. Ninguém* e de *Um pobre gênio*, mais especificamente, o Autor já punha em prática a ideia de que “do mesmo modo que o espetáculo atua sobre a plateia, esta atua sobre o espetáculo que, assim, é uma resultante de fatores ponderáveis e imponderáveis, previsíveis e imprevisíveis” (GOMES: 2012, p. 14). Tal relação se dá porque, no gênero dramático, a realização artística corresponde ao tempo presente, possibilitando à plateia o testemunho não da obra realizada, mas em realização. Por esse motivo, por utilizar o homem realizando diante de seus semelhantes, o teatro se torna um meio de expressão, afirma Dias Gomes, “mais poderoso que qualquer outro, [...] a mais social de todas as artes, aquela que, de maneira

⁵⁰ Esta pesquisa não tem o objetivo de discutir questões raciais e do mito da democracia racial. Mas vale a pena uma menção a essa temática, afinal, a dramaturgia da época não deixou passar ao largo essa realidade brasileira. Segundo Joaze Bernardino, a partir do momento de se encarar como racista aquele que separa, evitou-se no Brasil, do ponto de vista oficial, reconhecer o tratamento diferenciado de brasileiros em decorrência da raça, mesmo se este reconhecimento pudesse significar uma oportunidade para a correção de desigualdades. Assim, por exemplo, o movimento social dos negros é acusado de racista, uma vez que diferencia os negros dos brancos. Em outras palavras, a regra no que diz respeito ao enfrentamento das desigualdades raciais no Brasil será uma “disposição para ‘esquecer o passado’ e ‘deixar que as coisas se resolvam por si mesmas’”, segundo afirma Florestan Fernandes, uma vez que, conforme acreditam, não existem raças no Brasil. E, conseqüentemente, como não existem raças, não cabe falar de população negra. Diante dessa realidade social estruturada pelo mito da democracia racial e pelo ideal de branqueamento, manteve-se intacto o padrão de relações raciais brasileiro, não sendo posto em prática nenhum tipo de política que pudesse corrigir as desigualdades raciais. Isso aconteceu dessa forma simplesmente porque a interpretação hegemônica acerca das relações raciais brasileira, até mesmo entre setores progressistas, não identificava nenhum problema de justiça racial. Estava vedada, portanto, a possibilidade de intervenção organizada na realidade, restando à população de cor a via da infiltração pessoal, que obviamente não possui alcance coletivo. Assim, o mito da democracia racial e o ideal de embranquecimento deram origem a uma realidade social em que a discussão sobre a situação da população negra foi identificada como indesejável e, até mesmo, perigosa. A recusa de reconhecer a realidade da categoria raça, tanto em um sentido analítico quanto de intervenção pública, fez do regime de relações raciais brasileiro um dos mais nefastos e estáveis do mundo ocidental. (Joaze Bernardino, Estudos Afro-Asiáticos – vol.24 n ° 2, Rio de Janeiro, 2002)

mais *íntima* e reconhecível, pode apresentar o homem em sua luta contra o destino” (GOMES: 2012, p. 16), desde os embates do Rei Édipo até os embates do homem do século XXI.

Mas a consagração do Dramaturgo baiano se daria exatamente no ano de 1959, em pleno governo de Juscelino Kubitschek, com o lançamento de *O Pagador de Promessas*. Segundo o crítico Sábato Magaldi, o retumbante sucesso dessa peça se deu porque “na formação dos frequentadores habituais de teatro pesou, fundamentalmente, a defesa contra as violências da personalidade, características dos regimes políticos dominantes” (MAGALDI: 2008, p. 133), naquele período em que o Brasil se encontrava. Até porque, prossegue Magaldi, “quaisquer que sejam as convicções intelectuais, a sensibilidade moderna está impregnada de horror às tiranias, às ditaduras, às prepotências” (MAGALDI: 2008, p. 133). Dessa forma, pode-se dizer que o teatro, mesmo que em proporções menores, desempenhava, como sugere Décio de Almeida Prado (2003), o papel que, mais tarde, com o advento da democracia, caberia à praça pública.

O Pagador de Promessas ganhou projeção internacional, traduzida para vários idiomas e encenada em todo o mundo. Ruggero Jacobbi, por exemplo, traduziu e publicou a peça, em 1966, para uma transmissão radiofônica e sucessivamente encenou o texto, em 1973, na escadaria da Igreja de San Miniato, em Florença, com o título *Il pellegrino del Nordest* (JACOBBI: 2012, p. 166). Além disso, adaptada para o cinema pelo próprio Dias Gomes e dirigida por Anselmo Duarte, essa consagrada peça ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes em 1962, tornando-se o único filme brasileiro premiado em Cannes, e depois o primeiro filme brasileiro a concorrer ao Oscar. Indiscutivelmente, a consagração de *O Pagador de Promessas* iria exigir muito do Dramaturgo, já que se cobraria dele um texto de igual impacto dramático e dramatúrgico, nunca menos que isso.

Ao clima tenebroso e de instabilidade sociopolítica estabelecido no Brasil após o Golpe de 1964 correspondiam atitudes autoritárias, que buscavam controlar os meios de comunicação e inviabilizar qualquer atitude que lhes fosse contrária. Por uma relação sugestivamente lógica, vários artistas nacionais foram censurados e filmes interditados, a exemplo de *O Pagador de Promessas*, evidentemente, por seu tom contestatório e conscientizador dos

embates entre forças populares e um poder estabelecido e repressivo, alegorizado na imagem de uma Igreja menos religiosa e mais política.

Não obstante ocorrerem tais proibições, a palavra e o palco de Dias Gomes não deixaram de imiscuir-se diante da indignação social e política. Esse posicionamento contribuiu para que sua fama de comunista se tornasse de conhecimento geral, principalmente depois de sua viagem à antiga União Soviética, em visita ao túmulo de Stálin. Consequência fatal: sua imagem foi convertida em inimiga pelo Estado, situação que forçou o Dramaturgo a escrever, várias vezes, sob pseudônimos, mas não a desistir de suas convicções ideológicas: “Eu fiquei em uma espécie de lista negra, e durante um ano, eu não consegui trabalhar” (GOMES: 2012, p. 10).

Em consequência dessas limitações impostas pelo Governo Militar, Dias Gomes, inclusive para pagar suas contas, aceitou trabalhar para a televisão. Conquanto se vejam as concessões às redes de televisão feitas pelo Estado como um processo que visava a uma massa alienada ou, ainda, conforme Flora Sussekind, como um “tiro certo” de estratégia autoritária, o qual deixava “a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores tinham sido roubados pela televisão” (SUSSEKIND: 1985, p. 14), com a qual se manipularia de forma mais fácil e mais abrangente o povo brasileiro, o texto televisivo de Dias Gomes contraria tais considerações. Na verdade, ele viu que esse veículo de massa poderia dar a ele e a seu discurso uma amplitude maior em busca da conscientização política que seus textos buscavam transmitir, até porque, conforme Flora Sussekind, “a utopia do ‘Brasil Grande’ dos governos militares pós-64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo” (SUSSEKIND: 1985, p. 14). E essa construção fez que a produção artística e ensaística de esquerda se visse transformada, prossegue Sussekind, em uma “espécie de Cassandra. Podia falar sim, mas ninguém a ouvia. A não ser outras idênticas cassandras” (SUSSEKIND: 1985, p. 14).

O processo de mudança e de renovação do texto televisivo que a Rede Globo veiculava era urgente; Dias Gomes, então, fez que as novelas dessa emissora passassem por esse processo, ao abordar, de maneira alegórica, questões de enfrentamento político e ideológico da sociedade brasileira. Nessa perspectiva, o Autor buscou encontrar uma linguagem comum a um público de

milhões de pessoas e bastante heterogêneo, composto de todas as classes sociais, que contemplava desde o intelectual ao marginal. Como ele mesmo disse, “Faço parte de uma geração de dramaturgos que levantou, entre os anos de 1950 e de 1960, a bandeira quixotesca de um teatro político e popular” (GOMES: 2012, p. 51). Mas esse teatro a que ele se refere convivia com uma contradição básica: mesmo que dirigido a uma plateia popular, era, realmente, visto por uma plateia de elite. Sendo assim, Dias Gomes conclui: “De repente, a televisão me ofereceu essa plateia popular. Recusar, virar as costas, seria incoerente, burro e reacionário” (GOMES: 2012, p. 51).

Dessa forma, surge a primeira novela da Rede Globo que falava sobre o Brasil: *Verão vermelho*⁵¹ (1970), ao abordar o desquite, atitude polêmica à época, vista com preconceito e muitas ressalvas. O divórcio só foi instituído legalmente no Brasil em 1977. Em seguida, *Assim na terra como no céu* (1970-1971) – que abordava o consumo de drogas e o celibato, tomando como pano de fundo o dia-a-dia da juventude do bairro de Ipanema – e *Bandeira 2* (1971-1972) – que retratou o submundo do jogo do bicho, com todos os problemas que esse universo pode conter. O objetivo de Dias Gomes “sempre foi de envolvimento nacional: revelar a sua própria realidade para que pudesse conscientizar sua plateia, ou, no mínimo, informá-la, para que ela pudesse, por fim, causar impacto social” (GOMES: 2012, p. 10).

Nessa perspectiva, cada novela tinha sua finalidade. *Saramandaia* (1973), por exemplo, na qual se apresenta um confronto político encabeçado por duas facções: os tradicionalistas, que usam argumentos históricos para manter o nome atual da cidade, Bole-Bole; e os mudancistas, que alegam vergonha do nome, querendo mudá-lo para Saramandaia, revela o universo popular do nordeste. Usando uma linguagem popular, próxima ao cordel, e um realismo fantástico, a novela parece dar voz a uma cultura regional tida como ‘menor’ diante do país.

Além disso, os elementos fantásticos e a linguagem diferente, um pouco cifrada, bastante alegorizada, parecem lidar com a defesa de uma cultura local a invasores estranhos que lhe tentam tolher a vida. Ou quem sabe, ainda, a novela traduza a ideia de que a realidade é tão insuportável, que precisa,

⁵¹ O registro das informações acerca dessa novela e das outras comentadas nesta pesquisa está em www.memoria_globo.com, site acessado em 2 de outubro de 2013.

muitas vezes, ser fantasiada. Junto à *Saramandaia* (1973), outro grande sucesso também de 1973 é a primeira novela em cores da Rede Globo: *O bem amado*, que apresenta uma cidade fictícia, Sucupira, a qual é na verdade uma alegoria do Brasil, e a personagem Odorico Paraguaçu – imagem de todos os políticos corruptos e demagogos que já assumiram o poder no Brasil. Vê-se, portanto, que o Autor utilizou o veículo televisivo não como fator alienante, mas sim como um grande comunicador de ideias ‘subversivas’, ‘contestatórias’, ‘conscientizadoras’, contrariando a estratégia do Estado em oferecer concessões televisivas como forma de massificar o pensamento e as ações do povo brasileiro.

Retomando-se a produção teatral de Dias Gomes, duas peças merecem destaque, mesmo que não seja por sua eficiência dramática, mas por sua temática: *A invasão* (1960) e *Revolução dos beatos* (1961). Nessa primeira peça, o Autor desenvolve, paralelamente, histórias de famílias distintas, reunidas por um denominador comum – a falta de um teto. São, na verdade, três núcleos desenvolvendo-se em situações típicas de moradores de comunidades carentes: uma família ligada a um passado de glórias no futebol, cujo filho é operário, uma família de retirantes nordestinos e um casal de negros, do qual ele se destaca, por estar em busca da consagração por meio do samba. A aproximação com *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, é inevitável, já que este foi, segundo informa Sábato Magaldi, “o primeiro dos nossos jovens dramaturgos a tratar de conflitos sociais sob a perspectiva das camadas menos favorecidas” (MAGALDI: 2008, p. 134).

No caso da *Revolução dos beatos*, percebe-se certa aproximação com *O Pagador de Promessas*, no sentido que os dois textos abordam o sincretismo religioso, embora de forma diferente, já que na primeira peça se discute o culto ao Padre Cícero e a um boi. Em busca de um melhor desenvolvimento das ações dramáticas, Dias Gomes vai além da história dos ‘milagres’ do Juazeiro e lhes acrescenta, segundo observa Sábato Magaldi, “os ‘milagres’ do boi e põs no primeiro plano a figura de um político inescrupuloso, para extrair as ilações queridas” (MAGALDI: 2008, p. 134). Em decorrência dessa estratégia, o Autor produziu uma nota explicativa para a publicação do texto, definindo-o como “uma tentativa de Teatro Popular”, que é “também político – não poderia deixar de sê-lo”. Se a ação dramática da promessa feita ao boi sugere uma

ligação com a ação dramática da promessa feita por Zé-do-Burro a Iansã em *O Pagador de Promessas*, tal ligação é apenas sugestiva, já que, destaca o crítico Sábato Magaldi, “o tratamento da realidade e das personagens procura afastar o mais possível as duas obras” (MAGALDI: 2008, p. 135).

Segundo Décio Almeida Prado, quando Dias Gomes se aproxima muito da realidade, “buscando interpretá-la à luz da psicologia [...] ou da política, [...] não aprofunda devidamente o debate de ideias ou das relações entre as ideias e os homens”, visto que o Autor “tende a simplificações” (PRADO: 2003, p. 90). Então, a obra do Dramaturgo baiano ganha em força dramática e em qualidade estética quando ele faz uso de uma linguagem mais alegórica; afinal, a simplificação acaba por deixar de lado a possibilidade de aprofundamento de questões que interferem diretamente na formação e no dia-a-dia da sociedade brasileira. Ademais, o investimento em questões psicológicas ou políticas de maneira ‘desnudada’, direta, sem a alegorização provocadora, parece não chamar a atenção do receptor. Isso porque o discurso tende a ficar pedagógico, instrutivo, menos artístico, por conseguinte. Provocar o receptor, estimular nele a visão crítica a partir de alegorias e analogias é fazê-lo se sentir tentado a descobrir, a desvendar, a construir, por fim. Ao invés de receber instruções, sentir-se capacitado a entender a si e ao mundo em que está inserido parece ser um desafio mais interessante.

E no que diz respeito especificamente à questão política, Dias Gomes deixa entrever aspectos que podem ser tomados como alegorias nacionais, a exemplo da atmosfera dramática que há na personagem Zé-do-Burro, de *O Pagador de Promessas*, e na atmosfera da personagem Branca Dias, de *O Santo Inquirito*. A história de vida dessas duas personagens pode ser tomada como a História do Brasil, naquele período de repressão política e de lutas sociais, construção dramática que será analisada na sequência deste trabalho. O próprio Autor sugere essa concepção, quando afirma que teve de recorrer, em muitas peças suas, a elementos antirrealistas, porque nem sempre um realismo formal é a melhor maneira de refletir a realidade. “Principalmente quando esta apresenta conotações grotescas, como é o caso da nossa” (GOMES: 2012, p. 47). Portanto, a linguagem alegórica se revela bastante funcional na construção da atmosfera dramática das peças de Dias Gomes.

No que se refere a inquietações sociais e políticas, *O Santo Inquérito* também representa bem as relações de poder e de repressão presentes nos anos ditatoriais, de um Estado Autoritário. Nessa peça, Dias Gomes mostra mais uma vez o terror estabelecido, deturpador do sentido das palavras, que tentava silenciar os gritos dos inconformistas. A exemplo do que já ocorrera em *O Pagador de Promessas*, em *O Santo Inquérito* a temática da incomunicabilidade humana vem à tona e consegue dialogar alegoricamente com aqueles chamados ‘anos de chumbo’, em que falar o que se pensava e questionar o que era imposto significavam atos heroicos, mas que cobravam um preço inestimável – a própria vida. Dessa maneira, nas duas referidas peças, a tentativa de silenciar o discurso dos protagonistas é a grande arma usada por uma atmosfera autoritária, em uma flagrante similitude entre a ficcionalidade dessas obras e a própria realidade que o Brasil estava vivenciando.

3.3 – Estratégias dramáticas: o teatro grego como paradigma

De acordo com Patrice Pavis (2001), estratégia dramática é a atitude e o modo de proceder do autor ante o assunto a ser tratado, ante a ação alegórica a ser exercida sobre o leitor/espectador. Trata-se de uma construção em que o dramaturgo busca determinada recepção do público a partir da forma dada à construção dramática. Dito de outra maneira, a comunicação dramática não é pensada para ser meramente lida, mas consubstanciar-se como uma simbiose entre palavra, ação, imagem, simbiose à qual o público é exposto na hora da apresentação. Ainda segundo as palavras de Patrice Pavis (2001), “a arte do teatro consiste em levar o espectador a efetuar uma série de ações simbólicas e em travar com ele um diálogo graças à interação das táticas e a partir da descoberta paulatina das regras do jogo” (PAVIS: 2001, p. 148).

Nessa perspectiva, quem lê a dramaturgia de Dias Gomes se depara com uma obra em que as estratégias dramáticas chamam a atenção pelo fato de o Dramaturgo colocar em cena conflitos muito semelhantes àqueles vivenciados pela sociedade em geral. O período histórico vivido por Dias

Gomes foi marcado por situações políticas e sociais que incomodaram não só ao Dramaturgo, mas ao mundo contemporâneo a ele (aliás, até hoje). Sendo assim, a obra desse dramaturgo constitui-se uma comunicação dramaturgicamente funcional por mostrar as crenças, as instituições, as práticas que se encontram em conflito umas com as outras e por apresentar como esse conflito expõe noções tão centrais a uma sociedade, como as de autoridade, soberania e as de sujeito social, por exemplo.

Após uma breve e necessária visão panorâmica acerca do contexto histórico-social da dramaturgia das décadas de 1950 e 1960 e da produção dramaturgicamente de Dias Gomes, propõe-se aqui estudar a ação dramática e o conflito como categorias importantes na construção do texto dramático. Nesse sentido, tomando-se como base os textos fundadores do teatro clássico grego – prolegômenos da dramaturgia de qualidade –, busca-se destacar, no capítulo referente à análise das peças, a maneira alegórica e funcionalmente artística como Dias Gomes construiu as ações dramáticas, os conflitos e as personagens em sua dramaturgia, condição que, de certa maneira, dificultou a percepção da censura no que diz respeito ao conteúdo de caráter politizante e conscientizador presente nas duas referidas peças.

Quanto à ação dramática, Hegel (2012) a define, de maneira clara e objetiva, como a vontade humana que persegue seus objetivos. Nas palavras dele, “Os sentimentos determinados da alma humana tomam, [...] no drama, o caráter de móveis internos, de paixões que se desenvolvem em uma complicação de circunstâncias exteriores que assim se *objetivam* [...]” (HEGEL: 2012, p. 147). Nesse sentido, a construção do dramático está diretamente atrelada ao envolvimento entre vontade e finalidade, integradas em uma totalidade que tem por fim a ação dramática. Tal ação é revelada através do que as personagens realizam e das situações vivenciadas em cena. Nessa perspectiva, pode-se entender que a tão referida e discutida Lei das Três Unidades, atribuída a Aristóteles – de tempo, de lugar e de ação –, corresponde, na verdade, apenas à de ação, já que essa unidade consubstancia-se na realização de um objetivo determinado, tecido em um conjunto de conflitos que visa ao final do texto. O tempo e o lugar, de maneira geral, acabam por ser suportes e cooperar para a efetivação da ação

dramática. A ação é, pois, o elemento transformador e dinâmico que contribui para a passagem lógica e temporal de uma situação a outra (Pavis: 2001).

Diferentemente da narrativa, no universo teatral não há, de maneira geral, uma história a ser contada, e sim a ser mostrada. Não se trata de um diálogo, de uma conversa sobre o palco. Trata-se de uma situação em que as personagens falam em função de ações, de atitudes, já que as intenções surgem antes da palavra. Mais do que as palavras, são as ações dramáticas que mostram quem e o que é a personagem. Apenas dizer-se que tal personagem é insegura ou que aquela é determinada não é suficiente no universo teatral; é preciso que essa ou que aquela personagem aja como insegura e como determinada, já que, segundo Hegel, “O herói dramático traz em si o fruto de seus próprios atos” (HEGEL: 2012, p. 148). Pavis (2001) destaca que, conforme a teoria clássica do teatro dramático, a principal finalidade do teatro é a apresentação das ações humanas, promovendo a evolução de uma crise, o surgimento e a resolução de conflitos. Assim, à medida que a personagem age, ela vai se mostrando, se revelando, pois a cada ação, a cada motivação interior, a cada desejo, a cada conflito, constrói-se a personagem dramática.

Tomando ação dramática como, principalmente, motivação, diz-se que o dramaturgo, em geral, pode desenvolver a sequência de seu texto a partir de uma sensação da personagem interferindo e modificando o mundo exterior, como, também, o contrário disso. Na verdade, essas duas mudanças estão necessariamente ligadas entre si. No caso de *Édipo Rei*, de Sófocles, a transformação de Édipo se realiza porque no interior dele travam uma luta a sua ignorância dos fatos e o seu desejo de saber a verdade. E essa situação interna é motivada, destacadamente, pela peste que assolou a cidade de Tebas, fato que irá desencadear na personagem uma busca por conhecer a verdade acerca de tudo que está relacionado à ocorrência da peste. As ações dramáticas internas de Édipo, então, foram acionadas por uma ação dramática externa.

Toda fala no palco é ação, e nele, mais do que em qualquer outro lugar, dizer é fazer (Pavis: 2001). Assim, a palavra deve, além de gerar imagens, cenas, suscitar no público um incômodo ou um prazer que só poderia ter sido gerado naquele instante, dito pela boca de um ator, pois, se lida, o impacto

seria menor ou menos direcionado. Essas observações parecem teóricas demais, entretanto, cabe ao dramaturgo pensar a palavra como uma atitude para desacomodar o público, principalmente quando ela serve de elo entre as cenas, entre as ações dramáticas ou mesmo ela representa o prenúncio de uma acentuação dramática. Essa conexão da ação dramática via palavra pode ser vista em *Édipo Rei*, por exemplo. Logo no início do texto de Sófocles, as palavras acionam e preparam uma ambientação dramática geradora de enorme expectativa no público/leitor. Essa sensação está presente nestes trechos do diálogo de Édipo com o Corifeu e, posteriormente, com Tirésias:

ÉDIPO

Creonte, meu cunhado (...), foi por mim enviado ao templo de Apolo, para consultar o oráculo sobre o que nos cumpre fazer para salvar a cidade.

(...)

Que nenhum habitante deste reino, onde exerço o poder soberano, receba esse indivíduo, seja quem for; e não lhe dirija a palavra, nem permita que ele participe de preces ou de holocaustos, ou receba a água lustral. Que todos se afastem dele, e de sua casa, porque ele é uma nódoa infamante, conforme acaba de nos revelar o oráculo do deus. Eis aí como quero servir à divindade, e ao finado rei. E, ao criminoso desconhecido, eu quero que seja para sempre maldito!

(...)

... deveríamos realizar todas as pesquisas possíveis! Para tanto esforçar-me-ei agora, eu, que herdei o poder que Laio exercia, eu que tive o seu lar, que recebi sua esposa como minha esposa, e que teria perfilhado seus filhos, se ele os tivesse deixado!

(...)

TIRÉSIAS

Oh! Terrível coisa é a ciência, quando o saber se torna inútil! Eu bem assim pensava; mas creio que o esqueci, pois do contrário não teria consentido em vir até aqui.

ÉDIPO

Que tens tu, Tirésias, que estás tão desalentado?

TIRÉSIAS

Ordena que eu seja reconduzido a minha casa, ó rei. Se me atenderes, melhor será para ti, e para mim.

ÉDIPO

Tais palavras, de tua parte, não são razoáveis, nem amistosas para com a cidade que te mantém, visto que lhe recusas a revelação que te solicita.

TIRÉSIAS

Para teu benefício, eu bem sei, teu desejo é inoportuno. Logo, a fim de não agir imprudentemente...

ÉDIPO

Pelos deuses! Visto que sabes, não nos ocultes a verdade! Todos nós, todos nós, de joelhos, te rogamos!

TIRÉSIAS

Vós delirais, sem dúvida! Eu causaria a minha desgraça, e a tua!

ÉDIPO

Que dizes?!... Conhecendo a verdade, não falarás? Por acaso tens o intuito de nos trair, causando a perda da cidade?
(SÓFOCLES: 1968, p. 54-58)

Ignorando as reais consequências de suas palavras, Édipo prediz o seu desgraçado destino, acusa a si mesmo; atribuindo todos os males ao infame assassino de Laio, condena-se aos infortúnios. As palavras iniciais das personagens foram escolhidas por Sófocles como fortes indícios que ligam as ações dramáticas e preparam uma grande revelação. O confronto entre a cegueira de Tirésias e a de Édipo atribui às palavras ‘*ver*’, ‘*saber*’, ‘*conhecer*’, ‘*verdade*’ um peso dramático que atinge diretamente o público/leitor. Principalmente nos trechos “(...) Está bem; havemos de voltar à origem desse crime, e pô-lo em evidência; (...) E, ao criminoso desconhecido, eu quero que seja para sempre maldito!; (...) Pelos deuses! Visto que sabes, não nos ocultes a verdade!”, a palavra é ação por suscitar no público, já conhecedor do infortúnio de Édipo, uma sensação de incômodo, por estar diante de fortes referenciais do grande conflito da peça. Trata-se de palavras que não só revelam o estado psicológico da personagem, mas, sobretudo, estabelecem conexões entre as ações dramáticas mais intensas do texto.

Hegel (2012) compreende que o conflito é essencial ao bom desenvolvimento da ação dramática. Elemento básico do dramático, o conflito se consolida no confronto de diferentes forças, dando um direcionamento, principalmente por meio do diálogo, à ação dramática. Quando, na realização de seu intento, uma personagem é interceptada por outra ou por qualquer obstáculo, inclusive moral, geram-se ações e reações que vão se conectando e conduzindo toda a tensão para o desfecho. Nessa perspectiva, a consolidação da ação dramática se dá nas tentativas de se embargarem as atitudes de uma personagem – geração e desenvolvimento de conflitos.

O conflito pode ser gerado antes da exposição das ações, e estas serem a exposição analítica do que ocorreu. O caso mais clássico em que o passado é gerador do conflito que move as ações dramáticas presentificadas em cena é

Édipo Rei, de Sófocles. Nessa tragédia, toda a movimentação dramática é gerada por atitudes que antecedem a primeira cena. Essa mesma estratégia ocorre em *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, pois a provocação para o desenvolvimento do conflito estimulador da ação dramática nasce de atitudes anteriormente tomadas por Prometeu: o roubo do fogo divino e a entrega deste aos mortais, principalmente. A partir daí, Zeus se sente traído e, por isso, pune Prometeu, o qual se julga inocente e injustiçado, por conceber sua atitude como nobre, ao invés de algo vilipendioso. É desse conflito que se desenvolverá a ação dramática dessa tragédia esquiliana.

Embora os textos teatrais apresentem um conflito central, para o qual todas as ações dramáticas ocorrem, não é difícil que os autores criem conflitos paralelos, os quais dialogam diretamente com o conflito central. Na verdade, essas situações conflituosas paralelas funcionam não apenas como coadjuvantes, senão como elementos intensificadores do drama central. Pode-se até dizer que tais situações espargem dramaticidade às personagens que convivem com o herói da trama. É o que ocorre, por exemplo, a Tirésias, de *Édipo Rei*. O adivinho inspirado, como é chamado o cego Tirésias pelo Coreuta, se vê diante de Édipo e diante de uma verdade que ele não desejaria saber, muito menos ter que revelar. A metáfora da cegueira nessa tragédia sofocliana é um dos elementos mais intensificadores da ação dramática, já que se constitui um paradoxo: Tirésias, o cego, 'enxerga' toda a verdade sobre Édipo; este, o que enxerga e consegue vencer a Esfinge, é 'cego' quanto a sua própria história, mas quando conhece os infortúnios de sua vida, cega-se, como uma metáfora de 'desconhecer' o conhecido e tentar viver isolado, em sua solidão sem luz.

Nesse sentido, Tirésias vive o conflito de conhecer, mas de perceber que é melhor Édipo não saber a verdade. A insistência de Édipo acentua essa sensação conflituosa em Tirésias:

EDIPO

Ó Tirésias, que conheceis todas as coisas, tudo o que se possa averiguar, e o que deve permanecer sob mistério; os signos do céu e os da terra... Embora não vejas, tu sabes do mal que a cidade sofre; para defendê-la, para salvá-la, só a ti podemos recorrer, ó Rei!⁵²

⁵² Por ser respeitado como sacerdote, Tirésias tinha um tratamento especialmente diferenciado, de reverência. Isso explica a altivez e o desassombro com que falava, muitas vezes, a Édipo.

Apolo, conforme deves ter sabido por meus emissários, declarou a nossos mensageiros que só nos libertaremos do flagelo que nos maltrata se os assassinos de Laio forem descobertos nesta cidade, e mortos ou desterrados. Por tua vez, Tirésias, não nos recuses as revelações oraculares dos pássaros, nem quaisquer outros recursos de tua arte divinatória; salva a cidade, salva a ti próprio, a mim, e a todos, eliminando esse estigma que provém do homicídio. De ti nós dependemos agora! Ser útil, quando para isso temos os meios e os poderes, é a mais grata das tarefas!

TIRÉSIAS

Oh! Terrível coisa é a ciência, quando o saber se toma inútil! Eu bem assim pensava; mas creio que o esqueci, pois do contrário não teria consentido em vir até aqui.

ÉDIPO

Que tens tu, Tirésias, que estás tão desalentado?

TIRÉSIAS

Ordena que eu seja reconduzido a minha casa, ó rei. Se me atenderes, melhor será para ti, e para mim.

ÉDIPO

Tais palavras, de tua parte, não são razoáveis, nem amistosas para com a cidade que te mantém, visto que lhe recusas a revelação que te solicita.

TIRÉSIAS

Para teu benefício, eu bem sei, teu desejo é inoportuno. Logo, a fim de não agir imprudentemente...

ÉDIPO

Pelos deuses! Visto que sabes, não nos ocultes a verdade! Todos nós, todos nós, de joelhos, te rogamos!

TIRÉSIAS

Vós delirais, sem dúvida! Eu causaria a minha desgraça, e a tua!
(SÓFOCLES: 1968, p. 56-57)

Melhor seria para Tirésias a ignorância. O conflito que se abate sobre ele deixa-o numa grande dúvida: contar o que sabe ou sair rapidamente dali, para não ser o responsável pela revelação do cruel destino de Édipo? As palavras do Rei de Tebas acentuam o desconforto do adivinho, principalmente estas: (...) *salva a cidade, salva a ti próprio, a mim, e a todos, eliminando esse estigma que provém do homicídio. De ti nós dependemos agora! Ser útil, quando para isso temos os meios e os poderes, é a mais grata das tarefas!* Nesse sentido, embora menor que o de Édipo, o conflito de Tirésias é um forte componente para que se acentue a ação dramática dessa tragédia.

É similar a situação de Hefesto, em *Prometeu acorrentado*:

HEFESTO

Poder e Violência, a incumbência de Zeus para vós está terminada; nada mais vos embarga. Eu, porém, não me animo a agrilhoar à força um deus meu parente a um píncaro aberto às intempéries. Todavia, é imperioso criar essa coragem; é grave negligenciar as ordens de meu pai. Filho de Têmis bem avisada, cheio de ousados intentos, vou, grado meu, mau grado teu, prender-te com cravos de bronze impossíveis de arrancar a este penhasco deserto, onde não ouvirás a voz nem verás o vulto de nenhum mortal. (...)

PODER

Basta! Para que te atardares em lástimas perdidas? Por que não abominas o deus mais odioso aos deuses, que entregou aos mortais um privilégio teu?

HEFESTO

O parentesco e a amizade são forças formidáveis.
(ÉSQUILO: 1968, p. 19-20)

Forçado a realizar o seu trabalho, Hefesto vivencia momentos de grande incômodo frente as suas convicções, sintetizadas nesta fala: *O parentesco e a amizade são forças formidáveis*. Assim, a exemplo de Tirésias, embora, também, em menor grau, pode-se falar que há uma sugestão de conflito paralelo na personagem do deus ferreiro. Mas por ordem de Zeus e por seu ofício, Hefesto, mesmo a contragosto, deve realizar a incumbência a que foi determinado. Sua vontade lhe dita que ele tome outras atitudes, mas sua obrigação lhe impõe o cumprimento de obrigações. Tirésias e Hefesto, portanto, vivem conflitos paralelos que estão, necessariamente, atrelados ao conflito central; dessa maneira, cooperam para que a ação dramática seja intensificada.

4. ALEGORIZAÇÃO DO BRASIL EM O PAGADOR DE PROMESSAS E EM O SANTO INQUÉRITO

A obra de Dias Gomes tem provocado interesse por parte de críticos literários, críticos teatrais e de pesquisadores. Destacam-se, nesse sentido, os estudos de Anatol Rosenfeld (1982), em *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*, em que o autor analisa as semelhanças entre *O Pagador de Promessas* e a tragédia antiga; Sábato Magaldi (1996) e seu *Panorama do Teatro Brasileiro*, no qual ele situa a obra de Dias Gomes; Arnaldo Niskier (2007), com *Branca Dias: o martírio*, apresentando informações que situam historicamente a personagem criada por Dias Gomes em *O Santo Inquérito*, e Décio de Almeida Prado (2008), com *O Teatro Moderno Brasileiro*, livro que analisa os mais representativos dramaturgos no Brasil do século XX.

Além disso, ultimamente, a produção dramatúrgica de Dias Gomes tem se constituído em tema de dissertações de Mestrado, a exemplo de *Denúncias e Confissões em Ritos de Alteridade: O Santo Inquérito de Dias Gomes*, defendida em 2007, na Universidade Estadual de Feira de Santana, pela pesquisadora Patrícia Fialho Cerqueira, a qual analisa como o advento da intolerância pode ter interferido no julgamento de Branca Dias. Em 2009, na Universidade Federal da Paraíba, Sebastiana Siqueira e Silva defendeu a dissertação *O Pagador de Promessas – um drama trágico em tempos modernos*, trabalho que discute o texto de Dias Gomes como uma tragédia moderna. Na mesma Universidade, no ano de 2010, Roberta Vanessa Crispim Pinheiro, apresentou a dissertação *O Pagador de Promessas: dramaticidade e tragicidade, da literatura ao cinema*, pesquisa que fala dos efeitos dramáticos e trágicos na peça e na adaptação fílmica. Em *O Pagador de Promessas no contexto do drama/teatro brasileiro moderno: discussão sobre a tragédia nacional-popular*, de Josué Pereira dos Santos, na Universidade Estadual da Paraíba, trabalho apresentado em 2012, o pesquisador estuda, também, o paradigma aristotélico de tragédia. Como se pode notar, os estudos têm sido mais frequentes em relação a *O Pagador de Promessas*, e giram em torno da classificação da peça como tragédia moderna. Este trabalho, por sua vez,

investiga a relação entre concepções de Estado Autoritário e alegorização desse Estado nas peças *O Pagador de Promessas* e *O Santo Inquérito*⁵³.

4.1 – A trama de dois momentos históricos

A relação entre quem manda e dispõe do poder de punir e a vítima desse exercício de poder e de punição se torna evidente nas duas referidas peças de Dias Gomes. No caso de *O Pagador de Promessas*, o texto apresenta uma trama bastante simples. Trata-se da história de um homem do campo, Zé-do-Burro, o qual, para salvar a vida de seu fiel companheiro – um burro chamado Nicolau – que sofrera um acidente, faz uma promessa a Iansã/Santa Bárbara: dividir suas terras com lavradores pobres e levar nas costas uma cruz pesada como a de Cristo até a igreja de Santa Bárbara, na cidade de Salvador, para depositá-la no altar, em agradecimento pela salvação de Nicolau. Acompanhado da esposa, Rosa, que o trai com outro homem, Zé-do-Burro caminha sete léguas em nome de suas convicções, mas se depara com um universo de intolerância e autoritarismo por parte da Igreja Católica. Ao amanhecer, nas escadarias da igreja, Padre Olavo ouve toda a história que Zé-do-Burro lhe conta e nega a permissão para adentrar na igreja com a cruz, impedindo-o de cumprir plenamente a promessa. Assim, a intolerância da Igreja, a incapacidade da polícia – como representante do Estado – de compreender a situação daquele homem e a falta de escrúpulos da imprensa – interessada apenas na audiência que o caso pode provocar – chegam ao limite e levam ao desfecho trágico: a morte de Zé-do-Burro.

O Santo Inquérito, por sua vez, consiste na história de Branca Dias, moça simples e ingênua que, para salvar um homem de um afogamento – Padre Bernardo –, faz-lhe respiração boca a boca, seu erro trágico, que lhe custará a paz, a liberdade e, por fim, a vida. Proveniente de uma família de cristãos-novos, filha de Simão Dias e noiva de Augusto, Branca Dias irá desenvolver uma amizade com o Padre Bernardo, o qual será, então, seu

⁵³ Ana Cristina Simões dos Santos defendeu, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em 2013, o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *Uma crítica à ditadura militar, por meio de alegoria, na peça o Santo Inquérito*.

confessor. Deixando-se levar pelo poder eclesiástico do Padre, Branca Dias irá se confrontar com um ambiente imposto por ele, em que tudo soa pecaminoso e ela deve pagar penitências. Na verdade, o Padre projeta suas angústias e suas frustrações, seus pensamentos pecaminosos na moça. A partir dessa perigosa relação, várias ações dramáticas são desencadeadas: a Inquisição julga o pai de Branca Dias, o qual abjura, assumindo-se culpado de todas as acusações de judaísmo e de heresia que a Igreja lhe impunha, embora fosse inocente; Augusto é torturado até a morte e Branca Dias é queimada na fogueira inquisitorial. A morte deles, inclusive, é resultado de um posicionamento político-ideológico: não assumem uma culpa que não tinham, visto que esta, na verdade, era fruto de artimanhas e imposições do Santo Ofício.

Zé-do-Burro e Branca Dias são acusados pelos poderosos da Igreja de estarem muito próximos ao Demônio, de estarem sendo tentados por ele. Vejam-se estes trechos de *O Pagador de Promessas* e de *O Santo Inquérito*, respectivamente:

PADRE

Lúcifer iludiu o Senhor até o último momento!

(Leva o dedo em riste)

Mas eu conheço seus adeptos! Mesmo quando se disfarçam sob a pele do cordeiro! Mesmo quando se escondem atrás da cruz de Cristo! A mesma cruz que querem destruir! Mas não destruirão! Não destruirão!

(GOMES: 2012, p. 99)

PADRE BERNARDO

Aqui estamos, senhores, para dar início ao processo. Os que invocam os direitos do homem acabam por negar os direitos da fé e os direitos de Deus, esquecendo-se de que aqueles que trazem em si a verdade têm o dever sagrado de estendê-la a todos, eliminando os que querem subvertê-la, pois quem tem o direito de mandar tem também o direito de punir. (...) Devemos deixar que continue a propagar heresias, perturbando a ordem pública e semeando os germes da anarquia, minando os alicerces da civilização que construímos, a civilização cristã? Não vamos esquecer que, se as heresias triunfasssem, seríamos todos varridos! Todos! Eles não teriam conosco a piedade que reclamam de nós! E é a piedade que nos move a abrir este inquérito contra ela e a indiciá-la. Apresentaremos inúmeras provas que temos contra a acusada. Mas uma é evidente, está à vista de todos: ela está nua!

(GOMES: 2012, p. 29-30)

Sugere-se nessas falas uma correspondência direta com o contexto histórico contemporâneo em que as peças foram produzidas, pois o demônio, nos dois casos, pode ser tomado, sob a análise da Igreja/Estado, como a figura do subversivo, daquele que não aceita o que lhe é imposto e, por conseguinte, tem coragem de desafiar o poder. Zé-do-Burro e Branca Dias, nesse sentido, estariam se deixando levar por ideias revolucionárias – ‘demoníacas’ – que ameaçavam o poder ‘divino’ que o opressor julga ter, sempre, em relação ao oprimido. Dentro dessa representação alegórica, as duas personagens mimetizam a condição histórica do povo brasileiro frente a um poder político com o qual a História do país teve de conviver durante anos. Tomando-se a Igreja como a representação do Estado, e o padre como o líder dominador que não deve ser contrariado, as duas peças podem ser consideradas alegorias da situação político-social por que o Brasil passava nas décadas de 1950 – no caso de *O pagador de Promessas* – e de 1960, em relação a *O Santo Inquérito*.

Tal situação político-social se vê refletida e figurada no cuidado, por exemplo, que o Dramaturgo dispensou às construções cênica e textual. No primeiro caso, o ‘dedo em riste’ do Padre apontado para Zé-do-Burro lembra uma imagem de imposição, de autoritarismo, como a do cartaz para a campanha de recrutamento de soldados nos Estados Unidos, em 1917⁵⁴:

⁵⁴Em 1917, o artista James Flagg desenhou Tio Sam em um cartaz com o dedo em riste e com a frase "I Want You for U.S. Army" ("Eu Quero Você para o Exército dos EUA"), encomendado pelas Forças Armadas norte-americanas, que recrutavam soldados para a Primeira Guerra Mundial. Esse cartaz foi inspirado pelo de Lord Kitchner, feito três anos antes do Tio Sam. Kitchener era o Secretário de Guerra da Grã-Bretanha quando estourou o conflito. (pt.wikipedia.org) Vejam-se estes artigos acerca da análise desse cartaz: 1. ALVES, Heverton Cristian Maia. "*I Want You for the U.S Army*": Um estudo sobre a construção ideológica do cartaz e sua análise semiótica. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – João Pessoa – PB/2014 2. BORTULUCCE, Vanessa B. *O uso do cartaz como propaganda de guerra na Europa - 1914-1918*. IN: Observatório Journal, v.4. Campinas: Unicamp, 2010. 3. DE AZEVEDO, Aline F.; PONSONI, Samuel; RUBIO, Virginia. "*I WANT YOU*": ACONTECIMENTO, MEMÓRIA E IDEOLOGIA. Campinas: Unicamp, [s. d.], 13p. 4. MALHEIROS, Irlena; LIMA, Monalisa; CAMERINO, Andréa. *O Patriotismo nos Estados Unidos*. IN: World Tensions. Fortaleza: UECE, s.d., p.119-140. VIANA, Fernanda. *O cartaz e o outdoor ao serviço da comunicação política: uma abordagem sobre propaganda política vs. "publicidade política"*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2003.



(pt.wikipedia.org/wiki/Tio_Sam)

Essa imagem do Tio Sam com o dedo em riste parece dizer *Tenha consciência! Defenda sua nação!*, com o desejo de tocar nos brios nacionalistas dos jovens norte-americanos. A construção discursiva que a imagem encerra serviu de inspiração para o cartaz que promoveu o chamado para o alistamento de jovens soldados brasileiros, a fim de que fossem para as frentes de combate dos conflitos da Revolução Constitucionalista de 1932⁵⁵.

⁵⁵ Anos de Incerteza (1930 - 1937) Revolução Constitucionalista de 1932. Um dos mais importantes acontecimentos da história política brasileira ocorridos no Governo Provisório de Getúlio Vargas foi a Revolução Constitucionalista de 1932 desencadeada em São Paulo. Foram três meses de combate, que colocaram frente a frente nos campos de batalha forças rebeldes e forças legalistas. A revolta paulista alertou o governo de que era chegado o momento de pôr um fim ao caráter revolucionário do regime. Foi o que ocorreu em maio do ano seguinte, quando finalmente se realizaram as eleições para a Assembleia Nacional Constituinte, que iria preparar a Constituição de 1934.

(cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RevConstitucionalista32)



(<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos3037/RevConstiucionalista32/>)

A proposta do cartaz brasileiro, repetindo o dedo em riste, era convencer, a partir de São Paulo, o restante do país para a derrubada do governo provisório de Getúlio Vargas. Nota-se que a imagem do Tio Sam, a do soldado constitucionalista e a cena do Padre Olavo com Zé-do-Burro trazem à memória, por analogia, obrigatoriedade e autoritarismo. São, dessa forma, alegorizações, por se construírem em uma relação entre um discurso literal e um discurso figurativo. De maneira objetiva, ‘econômica’ em seu conteúdo, as três imagens camuflam a ideia de autoritarismo e de cobrança de um dever a ser cumprido, visto que não há explicitamente nenhuma palavra agressiva ou alguma sugestão de punição. Mais suavemente, conta-se com a tomada de consciência dos receptores da mensagem. No caso da ação dramática, o peso ditatorial se esparge por estar em um discurso com referencialidades religiosas, cristãs. Não é por acaso que a cena da peça de Dias Gomes pode ser associada alegoricamente às duas referidas imagens, quando se pensa que a peça *O Pagador de Promessas* foi produzida – embora no segundo – durante o

governo de Getúlio Vargas e no teor alegorizante que o dramaturgo imprimiu à peça.

No que tange ao segundo excerto, correspondente a *O Santo Inquérito*, destacam-se expressões que evocam imagens comumente relacionadas ao universo jurídico. É o caso de *processo*, *subverter*, *ordem pública*, *anarquia*, as quais, isoladamente, se distanciam do ambiente religioso, por estarem, quase sempre, atreladas a um espaço de uso linguístico em que cabem questões político-sociais: a situação-exemplo de alguém que, em um momento de ditadura, tem seu *processo* julgado, por ter sido acusado de promover a *subversão* e ameaçar a *ordem pública*, com atitudes ditas *anarquistas*. Em plena efervescência do pós-64, o texto acaba por trazer em seu bojo alegorias de tal momento histórico brasileiro. Afinal, Branca Dias foi indiciada por ter sido acusada de cometer um crime contra o Poder Eclesiástico: a cristã-nova desejava ter liberdade em suas atitudes, condição que a leva a julgamento e a condenação. Tal situação se repetiu várias vezes, com muitos brasileiros, durante a Ditadura Militar, e a cena da peça parece figurativamente representar esse momento histórico.

Em *O Pagador de Promessas*, o que se percebe também é o confronto entre um Brasil rural e um Brasil urbano e a caracterização messiânica de uma revolução social. No fim da década de 1950, as Ligas Camponesas propunham, com a tese “Reforma agrária, na lei ou na marra!”, transformações na situação do homem do campo, em busca de uma política que garantisse melhores condições e a organização de trabalhadores assalariados.

Neste outro trecho da peça, a imprensa, pela figura da personagem Repórter, intervém na situação de Zé-do-Burro e busca tirar proveito da ingenuidade daquele homem que queria apenas cumprir sua palavra, pagar sua promessa:

ROSA

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

ZÉ-DO-BURRO

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

REPÓRTER

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

ZÉ-DO-BURRO*(Não entende)*

Reforma agrária? Que é isso?

REPÓRTER

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

(GOMES:2012, p. 71-72)

O Repórter, de maneira inescrupulosa, para explorar uma reportagem de destaque, atribui à atitude de Zé-do-Burro intencionalidades políticas e sociais vistas como subversivas, o que irá despertar o ódio dos representantes do Estado que aparecem na frente da igreja e acionar uma atitude de repressão e contenção por parte da polícia. Assim, a defesa da ordem pública assumida pela polícia e a intransigência da Igreja, representada pela atitude de Padre Olavo, acabam por promover a morte do homem Zé-do-Burro e o nascimento do mito que luta por seus ideais e não desiste nunca.

Quanto a *O Santo Inquérito*, pode-se mesmo dizer que há uma correspondência com a Ditadura Militar pós-64, já que durante esse período histórico e durante a presença da Inquisição no Brasil, época em que a peça é situada – 1750, o ambiente era de tortura e de perseguição àqueles que se posicionavam contrários ao regime imposto. Dessa maneira, pode-se afirmar que a relação dos dois momentos históricos e da peça revela-se no confronto entre opressores e oprimidos. Afinal, como acentua Elio Gaspari, “o governo acreditava em bruxas, elas efetivamente existiam, e ele se dispunha a caçá-las; mas o problema não estava nas bruxas, e sim na maneira como as caçavam” (GASPARI: 2011, 222). Portanto, é possível defender a ideia de que a trajetória de Branca Dias identifica-se com a trajetória de muitos brasileiros vítimas da Ditadura Militar.

Em decorrência desse ambiente sócio-político brasileiro, diversos trabalhos artísticos foram censurados⁵⁶; por isso, era necessário que se

⁵⁶ Durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), cerca de 140 livros de autores brasileiros foram oficialmente vetados pelo Estado. O livro *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*, de Sandra Reimão, publicado pela Edusp/Fapesp, em 2011, apresenta resultados de um projeto que visou fazer o levantamento sistemático das obras censuradas e traçar um panorama da atuação censória do governo militar em relação a livros, destacadamente obras de autores brasileiros, com ênfase no período posterior a 1970. Além de fontes bibliográficas, foi utilizado o arquivo de pareceres do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão do Ministério da Justiça, que a partir de 1970 passou a exercer a censura a livros e a revistas.

buscasse uma linguagem que não abrisse mão de denúncias, mas que se revestisse de componentes conotativos, alegóricos, os quais permitissem um drible na censura e uma comunicação com a sociedade brasileira. Nesse universo, além da Música, a Dramaturgia se revelou como importante espaço artístico para a resistência alegórica e a conscientização da sociedade. Não que os censores fossem incapazes de perceber a alegorização das situações que os textos artísticos representavam. Mas, segundo os autores que escreveram sobre a censura nesse período, a exemplo de Flora Sussekind (1985), Marcelo Ridenti (2005), Cristina Costa (2006) e de Elio Gaspari (2011), os censores tinham uma visão fechada quanto aos recursos linguístico-poéticos presentes nas produções artísticas. Apenas as situações alegóricas mais evidentes eram percebidas, ou, ainda, outras situações em que nem havia a intencionalidade denunciativa eram vistas equivocadamente como subversivas. Sem sombra de dúvida, a censura tinha um quê de obtusa.

Dentro dessa perspectiva, além de Augusto Boal renovar, em 1956, o Teatro de Arena, revelam-se grandes autores nacionais, como Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Ariano Suassuna e Jorge Andrade, principalmente, os quais passam a desenvolver uma obra de forte teor político e nacionalista. Acerca dessa produção artística, o historiador Mário Schmidt (1997) afirma:

De 1964 a 1968 a cultura brasileira viu o surgimento de novos valores, que direta ou indiretamente anunciavam certa contestação ao que acontecia no país e no mundo. A censura ainda aceitava algumas brechas (ela se tornou mais feroz a partir do final de 1968). O teatro foi claramente de protesto, buscando conscientizar (...) o público através de choques culturais, usando recursos como (...) cenário caótico, falas e gestos agressivos ou com sentido vago e uma temática abertamente politizada. (...) autores como Oduvaldo Viana Filho, Plínio Marcos, Augusto Boal e João Cabral de Mello Neto (*Morte e Vida Severina*) marcaram época.
(SCHMIDT: 1997, p. 331)

No caso de Dias Gomes, segundo a crítica especializada, sobretudo Anatol Rosenfeld (1982), essa 'contestação' de 'temática abertamente politizada' é mais evidenciada a partir de 1959, com *O Pagador de Promessas*. Na sequência, o dramaturgo produz, ainda sob o caráter politizado, *A Invasão*, *O Santo Inquirido*, *A Revolução dos Beatos*, *Odorico, o bem-amado*, *O Berço do Herói*, *O Túnel* e *Vamos Soltar os Demônios*. Nas palavras de Rosenfeld, "Dias

Gomes pertence aos rebeldes sadios, aos dramaturgos que fazem de sua obra "focos de perturbação" (ROSENFELD: 1982, 56). A situação de Zé-do-Burro, em *O Pagador de Promessas*, e a de Branca Dias, em *O Santo Inquérito*, permitem que se percebam relações entre a vigência de um Estado Autoritário e a pretensão do dramaturgo em denunciar justamente as arbitrariedades das autoridades brasileiras. Para tanto, Dias Gomes faz uso, principalmente, de uma linguagem alegórica, levando-se em consideração que a alegoria pode ser tomada como uma maneira de se interpretar o mundo, a partir do momento em que se atribui, em decorrência da modificação de uma determinada situação, um novo sentido ao discurso, como Lausberg (2004) sugere.

Não havia uma obrigatoriedade de abordagem politizante na dramaturgia produzida no Brasil dos anos de 1950 aos de 1960, mas era praticamente impossível o não envolvimento com determinadas temáticas e realidades impactantes como as vivenciadas nesses anos. Assim, quase todos os dramaturgos desse período abordaram questões sócio-políticas em suas peças. Nessa perspectiva, esses autores se apresentaram como artistas conscientes da historicidade de seu tempo, promovendo um engajamento político muito importante, por assumirem a responsabilidade de produzirem uma obra com diretrizes que apontavam para o esforço da formação de uma sociedade mais justa e igualitária.

Embora não fosse um esquema preestabelecido, a maioria dos dramaturgos demonstrou tal envolvimento, a exemplo de Jorge Andrade, em *A Moratória* (1955), peça na qual se abordam reflexões sobre a realidade paulista e a decadência dos latifúndios cafeeiros, após a crise econômica de 1929 e a ordem social imposta por Getúlio Vargas. No caso de Ariano Suassuna, em *Auto da Compadecida* (1955), o texto se destaca pela focalização da estratificação social e do poder autoritário, representado pelo coronelismo tão presente no nordeste brasileiro. Outra peça que serviu de marco decisivo para uma dramaturgia de caráter mais politizante, pela temática ligada a greves e a manifestações populares de resistência a um poder repleto de autoritarismo é *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, drama urbano que mostra a formação dos grandes centros. Mas é com *O Pagador de Promessas* (1959) que se encontra alegoricamente elaborada uma crítica contundente a um poder esmagador, opressor, representada por eventos políticos ocorridos

entre o Estado Novo de Getúlio Vargas e o Governo de Juscelino Kubitschek. Essas peças, de certa forma, antecipam tematicamente a produção literária mais engajada politicamente produzida nos chamados ‘anos de chumbo’.

Em relação a esse assunto, Dias Gomes, em um depoimento à Revista Civilização Brasileira, em 1968, assim se manifestou:

O artista, ao engajar-se, não abdica da menor parcela de sua liberdade, ao contrário, ele a ganha, permanentemente. Pois a liberdade não é um estado, mas um ato. O artista engajado exerce a liberdade sob a forma de libertação contínua. E a exerce de uma maneira integral, como artista e como homem, já que o homem pode existir sem o artista, mas o artista jamais pode abdicar de sua qualidade e de sua experiência humana.
(GOMES: 2012, p. 39)

Em uma primeira leitura, essa citação resgata a relação entre a experiência do artista e a sua relação com a política de seu tempo. Desse modo, o artista, de certa forma, ganha a liberdade pelo fato de poder, por meio da obra, expressar-se esteticamente, situação em que o homem também está presente. Afinal, a influência de um no outro é permanente e contínua. Dessa maneira, emerge na obra o cidadão Dias Gomes – que paga seus impostos e tem direitos e deveres – somado ao dramaturgo Dias Gomes – que lança mão de uma obra a qual contribui diretamente para a discussão acerca da liberdade de toda uma nação, metaforicamente assegurada a todos os componentes da sociedade, uma liberdade alegorizada pelos direitos e pelos deveres como uma condição representada pela existência assegurada ao indivíduo, o seu engajamento pessoal e o social.

Ao ser censurado em um de seus primeiros textos – *Pé de cabra*, de 1942 –, Dias Gomes parece ter se sentido provocado a buscar uma dramaturgia em que a liberdade de pensamento fosse uma das tônicas. Mas sua obra não pode ser reduzida a uma leitura limitada de mero engajamento político; pelo contrário, há uma gama de questões sendo abordadas, e a busca pela liberdade acaba por dialogar com outras questões de caráter existencial. Esse “engajamento humano” foi entendido por Dias Gomes como uma condição inerente à própria historicidade humana. Além disso, o Dramaturgo declarou o seguinte: “... minha visão do teatro, desde os primeiros textos, me levava inevitável e compulsivamente ao engajamento, pois eu nunca entendi o

teatro fora de sua historicidade humana” (GOMES: 2012, p. 85). E sua produção dramatúrgica atesta esse posicionamento, já que suas peças têm como protagonistas pessoas simples, como *O Pagador de Promessas*, que fala do homem brasileiro, das promessas bem brasileiras, envolvidas por um sincretismo bem popular.

Anatol Rosenfeld (1989) aponta que um dos temas mais recorrentes na obra de Dias Gomes é o de “heróis vencidos”, dos quais se destacam Zé-do-Burro e Branca Dias. Mesmo que “vencidos”, não são perdedores, já que representam o imaginário coletivo brasileiro em busca de liberdade, e a morte deles, cada vez que encenada, concentra em si um incentivo à luta por um país melhor. Essas duas personagens, inclusive, são compreendidas aqui como alegorias nacionais, por estarem em luta contra um impiedoso Estado Autoritário e em consonância com a situação real do povo brasileiro. É conveniente afirmar-se que não se buscam aqui os elementos ideológicos das peças de forma explícita, porém visa-se ponderar os artifícios estéticos, tais quais as alegorias, os conflitos e as ações dramáticas, que permitem transformar o texto em um dispositivo crítico alegoricamente político. Ademais, principalmente, almeja-se estabelecer uma relação entre esses elementos e a construção dramatúrgica de *O Pagador de Promessas* e de *O Santo Inquérito*.

Tal estratégia dramatúrgica dialoga diretamente com as estratégias utilizadas por Sófocles em *Antígona* e por Ésquilo em *Prometeu Acorrentado*, apresentadas no terceiro capítulo deste trabalho. Logo, defende-se aqui a ideia de que, do Teatro Clássico, além da criação da figura do herói trágico – tema muito evidenciado por estudos acadêmicos –, Dias Gomes incorporou também o estratagema dramático de confrontar indivíduos que alegorizam uma nação com a representação de um Estado Autoritário. A heroína Antígona, mimetizando a linhagem dos Labdácidas, enfrenta a figura tirânica de Creonte; o corajoso Prometeu enfrenta o poder opressor de Zeus; o simples camponês Zé-do-Burro enfrenta a intolerância opressora de membros da Igreja Católica; a ingênua Branca Dias enfrenta a tirania do Santo Ofício. Podem-se, então, conceber essas figuras heroicas como representações de alegorias nacionais e seus opositores como representações de um Estado Autoritário.

Conforme discutido no primeiro capítulo deste trabalho, a concepção de alegoria absorve um conceito específico através das colocações do crítico

marxista Fredric Jameson. Embora o conceito de alegoria de Jameson tenha sido visto por Aijaz Ahmad como universalizante, o presente conceito pode ser aplicado às referidas obras de Dias Gomes, por particularizar determinadas situações históricas circunscritas por uma situação política específica cujo objeto de representação é a própria nação. Aliás, um aspecto beneficiado pela própria definição de nação como uma narrativa, através da qual a história da nação será contada sob a visão de um narrador livre, cujo espaço de liberdade formaliza-se no próprio texto, como se referiu o autor.

Por essa razão, o conceito de alegoria nacional utilizado por Fredric Jameson, nesse caso específico, atende às prerrogativas do texto, como um propósito bem específico. Dessa forma, tal conceito pode ser relacionado tanto a *O Pagador de Promessas* quanto a *O Santo Inquérito* como a representação de uma resposta alegórica a situações políticas referentes às décadas de 1950 e de 1960. Frente a isso, podem-se tomar as personagens Zé-do-Burro e Branca Dias como alegóricas de um determinado momento histórico brasileiro. Nas duas referidas peças, dessa forma, tem-se um discurso literário ressignificando momentos da História do Brasil.

Dentro dessa concepção, analisar a produção dramaturgica brasileira a partir dos conflitos criados em consequência do Estado Novo e da Ditadura Militar pressupõe, como ressalta Ginzburg, “romper com a tradição nacionalista idealista, com a submissão ao colonialismo, a historiografia evolutiva e a noção de progresso” (GINZBURG: 2012, p. 13). Logo, seguindo-se tais pressupostos, é interessante que se busque a reflexão acerca de como a intensa presença de um Estado Autoritário na formação do Brasil pode ter se articulado com temas, formas, modos de produção e de recepção no que concerne aos conflitos e às ações dramáticas de *O Pagador de Promessas* e de *O Santo Inquérito*. Além disso, é preciso que se discuta o alcance da importância, para o estudo da dramaturgia brasileira, da consideração de questões ligadas ao campo referencial do autoritarismo, da repressão, da tortura, a fim de que se mostre, também, como destaca Ginzburg, que “não se trata apenas de um campo de interesse para levantamento de temas, mas estético, isto é, um campo de implicações formais” (GINZBURG: 2012, p. 14). Para tanto, foi relevante que se tivesse, ao menos, uma visão panorâmica do contexto histórico nos entornos

da década de 1960 e de suas implicações com a produção cultural, principalmente em relação à dramaturgia brasileira.

Nesse sentido, conforme a primeira peça:

MONSENHOR

Com a autoridade de que estou investido, eu o liberto dessa promessa, já disse. Venha fazer outra...

PADRE

Monsenhor está dando uma prova de tolerância cristã. Resta agora você escolher entre a tolerância da Igreja e a sua própria intransigência.

ZÉ-DO-BURRO

(Pausa)

O senhor me liberta... mas não foi ao senhor que eu fiz a promessa, foi a Santa Bárbara. E quem me garante que como castigo, quando eu voltar pra minha roça não vou encontrar meu burro morto.

MONSENHOR

Decida! Renega ou não renega?

(...)

ZÉ-DO-BURRO

Não! Não posso fazer isso! Não posso arriscar a vida do meu burro!

PADRE

Então é porque você acredita mais na força do demônio do que na força de Deus! É porque tudo que fez foi mesmo por inspiração do diabo!

MONSENHOR

Nada mais posso fazer então.

(Atravessa a praça e sai)

ZÉ-DO-BURRO

(Corre na direção de Monsenhor)

Monsenhor! Me deixe explicar! *(No auge do desespero)* Me deixe explicar!

PADRE

Que ninguém agora nos acuse de intolerantes. E que todos se lembrem das palavras de Jesus: "Porque surgirão falsos cristos e falsos profetas, e farão tão grandes sinais e prodígios, que, se possível fora, enganariam a muitos".

ZÉ-DO-BURRO

Padre, eu não quero enganar ninguém.

PADRE

Enganaria a muitos, sim. E muitos o seguiriam ao sair daqui.

ZÉ-DO-BURRO

Eu não quero que ninguém me siga!

PADRE

Mas seguiriam, como já o seguiram pelas estradas, sem saber que seguiam a Satanás!
(GOMES: 2012, p.102-103)

Com base nesse excerto, pode-se perceber que Zé-do-Burro, ingenuamente, não compreende as jogadas políticas e os ditames daqueles que detêm o poder. A imposição da Igreja, como se fora um Estado Autoritário, e a reação de Zé-do-Burro parecem representar as relações entre um perverso poder político e uma ingênua parte da sociedade que não percebe estar sendo manipulada. Dentro dessa perspectiva, para Sábado Magaldi (2001), “o apego a certas aparências e o culto rigoroso da razão”, no caso de *O Pagador de Promessas*, “tornam-se, inevitavelmente, formas de intolerância (...) e essa intolerância erige-se, na peça, em símbolo da tirania de qualquer sistema organizado contra o indivíduo desprotegido e só” (MAGALDI: 2001, p. 267). As ações dramáticas da obra fariam, portanto, uma relação entre a história pessoal do indivíduo Zé-do-Burro e uma alegoria da situação combativa e de ordem pública da cultura e da sociedade de um país, pois, dominado por um Estado Autoritário.

Situação análoga ocorre em *O Santo Inquérito*: com características de ‘pura encenação’, o Santo Ofício constrói um discurso, por meio da personagem Padre Bernardo, para justificar o poder da Santa Inquisição como forma de defesa da fé cristã:

PADRE BERNARDO

(...) Os que invocam os direitos do homem acabam por negar os direitos da fé e os direitos de Deus, esquecendo-se de que aqueles que trazem em si a verdade têm o dever sagrado de estendê-la a todos, eliminando os que querem subvertê-la, pois quem tem o direito de mandar tem também o direito de punir.
(GOMES: 2012, p.29)

O discurso do Santo Ofício, de resguardar os direitos divinos e vê-los como incompatíveis com os direitos humanos, justifica o posicionamento do Poder Eclesiástico. Tal situação consubstancia-se como a preparação da sentença condenatória de Branca Dias à fogueira. No julgamento de Branca Dias, tudo eram acusações e interrogatórios dos quais a moça inutilmente tentava se inocentar. Era ignorada sua versão dos fatos, uma vez que seu destino já havia sido definido pelos Inquisidores, confirmando a ideia de que “quem tem o

direito de mandar tem também o direito de punir”. Esse discurso do Santo Ofício, portanto, exprime alegoricamente o discurso de um Estado Autoritário, um poder que se julga divinamente superior àqueles que o contestam.

4.2 – Leituras sobre a personagem Zé-do-Burro

O elemento fulcral do conflito que movimenta *O Pagador de Promessas* é exatamente o confronto entre o desejo de Zé-do-Burro de pagar a promessa feita e o impedimento desse ato pelo Poder Eclesiástico, representado nas figuras de Padre Olavo e de Monsenhor, principalmente. Levando-se em consideração o fato de que, no âmbito religioso, promessa é um pedido feito por determinada pessoa, mediante um juramento e uma recompensa, a um ser julgado superior, pode-se dizer que no texto de Dias Gomes esse acordo entre um indivíduo e uma instância maior não se consolida, como se pode perceber neste momento da peça, em que Zé-do-Burro se vê cercado pela polícia, acuado, pressentindo seu destino trágico, sua iminente morte:

ZÉ-DO-BURRO

(Balança a cabeça, sentindo-se perdido e abandonado)

Santa Bárbara me abandonou! Por quê, eu não sei... não sei!

(GOMES: 2012, p. 133)

Ou seja, a relação de troca que se presume em uma promessa não se consubstancia, situação que implica um enfraquecimento da fé de Zé-do-Burro no Poder Eclesiástico, alegorizado, nesse excerto, pela referência à Santa Bárbara. Ainda que a personagem Minha Tia tenha dito, exatamente na fala anterior a essa de Zé-do-Burro, que "É a mesma coisa, meu filho! Iansã⁵⁷ é

⁵⁷ O Orixá Iansã (Oiá) está relacionado diretamente com as tempestades, ventos fortes, furacões e raios. Representada na natureza pelo relâmpago, Iansã é uma guerreira que alegoriza o violento e o impetuoso. É também o orixá do rio Níger, chamado Oya. BARBOSA JÚNIOR, Ademir. *O Essencial do Candomblé*. São Paulo: Universo dos Livros, 2011. No sincretismo brasileiro, Iansã foi associada à Santa Bárbara, correlação que se justifica, inclusive, pela oração, presente nos breviários, a essa Santa: “Santa Bárbara, sois mais forte que a violência dos furacões e o poder das fortalezas. Fazei que os raios não me atinjam, os trovões não me assustem. Ficai sempre ao meu lado para que eu possa enfrentar de frente erguida e rosto sereno todas as tempestades e batalhas de minha vida, para que, vencedor de todas as lutas, com a consciência do dever cumprido, possa agradecer a vós, minha protetora, e render graças a Deus, criador do céu, da terra e da natureza: Este Deus que tem o poder de dominar o furor das tempestades e abrandar a crueldade das guerras. Ficai sempre comigo para me dar forças. Conservai meu coração em paz. Que em todas as lutas da vida, eu saiba vencer, sem humilhar ninguém. Santa Bárbara,

Santa Bárbara. Eu lhe mostro lá no ‘peji’⁵⁸ a imagem da santa” (GOMES: 2012, p. 133), chama a atenção o fato de que Zé-do-Burro não diz “lansã me abandonou!”, visto que assim seria uma referência ao povo, representado pela entidade afro-brasileira, que teria abandonado o pagador de promessas. A referência textual é a um santo da Igreja Católica, alegorizando, portanto, o Poder Eclesiástico. Tomando-se as relações entre eles como representativas de um determinado momento histórico, é possível afirmar-se que o povo brasileiro não consegue estabelecer aquela relação de troca com o Estado, enfraquecendo sua fé, já que Zé-do-Burro – alegoria do povo brasileiro – não é autorizado a cumprir sua promessa. Assim, a promessa se manifesta na consciência do indivíduo Zé-do-Burro, embora ela exista na consciência coletiva dos membros sociais⁵⁹. E nesse caso da referida peça, ao invés de o Estado se posicionar como aquele que protege, ele se manifesta como um poder tirano e castrador, condição que se pode perceber neste trecho:

PADRE

(...) nesta igreja você não entrará com essa cruz!
(*Dá as costas e dirige-se à igreja. O sacristão trata logo de segui-lo*).

ZÉ-DO-BURRO

(*Em desespero*)
Mas Padre... eu prometi levar a cruz até o altar-mor! Preciso cumprir a minha promessa!

PADRE

Fizesse-a então numa igreja. Ou em qualquer parte, menos num antro de feitiçaria.

ZÉ-DO-BURRO

Eu já expliquei...

PADRE

Não se pode servir a dois senhores, a Deus e ao diabo!

minha protetora, ensina-me a louvar a Deus no fundo do meu coração. Intercedei junto a Ele, quando eu me encontrar em meio à tempestade. Alcançai-me Dele, para todos nós, a proteção nos perigos. E alcançai, para todo mundo, a paz, fazendo desaparecer todo rancor e toda a guerra. Santa Bárbara rogai por nós e pela paz dos corações, das famílias, das comunidades, das nações e do mundo inteiro. Amém!”

⁵⁸ No rito do candomblé, é o santuário onde são colocados os fetiches dos orixás e diante dos quais se colocam tigelas com a comida especial de cada um, ou outras oferendas. O peji pode ser externo (sob árvores sagradas ou em casinhas) ou interno (armado no interior da casa do candomblé). A pessoa encarregada de olhar por ele recebe o título de pejigã e deve ser escolhida entre os ogãs (protetores ou patrocinadores) da casa. (www.dicio.com.br/peji)

⁵⁹ A partir da obra de Émile Durkheim, Sebastião Faustina Pereira Filho discute as concepções de religião no âmbito das práticas socioculturais do sujeito em seu artigo *Promessas: Contrato Individual e Social com Seres Superiores*, no VI Congresso Português de Sociologia – Universidade Nova de Lisboa, 2008.

ZÉ-DO-BURRO

Padre...

PADRE

Um ritual pagão, que começou num terreiro de candomblé, não pode terminar na nave de uma igreja!

ZÉ-DO-BURRO

Mas Padre, a igreja...

PADRE

A igreja é a casa de Deus. Candomblé é o culto do diabo!

ZÉ-DO-BURRO

Padre, eu não andei sete léguas para voltar daqui. O senhor não pode impedir a minha entrada. A igreja não é sua, é de Deus!

PADRE

Vai desrespeitar a minha autoridade?

ZÉ-DO-BURRO

Padre, entre o senhor e Santa Bárbara, eu fico com Santa Bárbara.

PADRE

(Para o Sacristão)

Feche a porta. Quem quiser assistir à missa que entre pela porta da sacristia. Lá não dá para passar essa cruz.

(Entra na igreja)

(GOMES: 2012, p. 52)

A fala “Vai desrespeitar a minha autoridade?” sintetiza e representa o caráter de Estado Autoritário e castrador a que se faz referência. Além disso, o discurso de Padre Olavo à porta da igreja, impedindo que Zé-do-Burro entre, evidencia intolerâncias entre classes sociais distintas e demonstra que a Igreja Católica, nessa peça, não reconhece a religião afro-brasileira, por esta ser popular e estar ligada às camadas socioeconomicamente desprivilegiadas da sociedade. Tal posicionamento prepotente da Igreja pode ser atestado por este momento da peça:

ZÉ-DO-BURRO

Mas mesmo que soubesse, eu não deixava de fazer a promessa. Porque quando vi que nem as rezas do preto Zeferino davam jeito...

PADRE

Rezas?! Que rezas?!

ZÉ-DO-BURRO

Seu vigário me disculpe... mas eu tentei tudo. Preto Zeferino é rezador afamado na minha zona: sarna de cachorro, bicheira de animal, peste de gado, tudo isso ele cura com duas rezas e três rabiscos no chão. Todo o mundo diz... e eu mesmo, uma vez, estava com uma dor de cabeça danada, que não havia meio de passar...

Chamei preto Zeferino, ele disse que eu estava com o Sol dentro da cabeça. Botou uma toalha na minha testa, derramou uma garrafa d'água, rezou uma oração, o sol saiu e eu fiquei bom.

PADRE

Você fez mal, meu filho. Essas rezas são orações do demo.

ZÉ-DO-BURRO

Do demo, não senhor.

PADRE

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

ZÉ-DO-BURRO

Para o inferno? Como pode ser, Padre, se a oração fala em Deus?

(Recita)

“Deus fez o Sol. Deus fez a luz, Deus fez toda a claridade do Universo grandioso. Com sua Graça eu te benzo, te curo. Vai-te, Sol, da cabeça desta criatura para as ondas do Mar Sagrado, com os santos poderes do Padre, do Filho e do Espírito Santo”. Depois rezou um Padre Nosso e a dor de cabeça sumiu no mesmo instante.

(...)

PADRE

Meu filho, esse homem era um feiticeiro.

ZÉ-DO-BURRO

Como feiticeiro, se a reza é pra curar?

PADRE

Não é pra curar, é para tentar. E você caiu em tentação.

ZÉ-DO-BURRO

Bem, eu só sei que fiquei bom. (...)

(GOMES: 2012, p. 47-49)

Na sua simplicidade de povo, Zé-do-Burro consegue argumentar, contra-argumentar, justificar seu posicionamento. Ele busca nos exemplos do dia a dia fatos, intenções que atestem como verdadeiro aquilo que ele afirmou. Ele tem sua sabedoria proveniente de uma atemporalidade de procedência quase mítica, enquanto as acusações de Padre Olavo são contextualizadas em uma racionalidade cujo apogeu foi representado por um poder eclesiástico munido de dimensões autoritárias, as quais extinguem as liberdades religiosas de determinadas pessoas. Ou seja, nesse excerto, Padre Olavo exerce o poder de quem não quer escutar o outro, já que o outro não tem direito de expor o que pensa, por ser visto como inferior, menos sábio. Ouvir a sabedoria popular é admitir-se igual ou inferior, posicionamento abominado pela classe privilegiada.

Nesse sentido, Zé-do-Burro é o povo brasileiro, o homem simples, a ‘massa’, e Padre Olavo, ao conotar a elite, demoniza a sabedoria popular. Afinal, a elite precisa de elementos que a tornem distinta daqueles que vivem à margem da sociedade.

Ainda sob a ótica da simplicidade de Zé-do-Burro explicitada nesse trecho da peça, destaca-se o rezador Preto Zeferino. Normalmente são as mulheres as conhecidas como rezadeiras ou benzedadeiras, que buscam reestabelecer a quem as procura o equilíbrio espiritual ou material. Trata-se de um ritual bastante popular, transmitido de geração a geração, como um grande legado familiar. Especificamente no caso de *O Pagador de Promessas*, apresentar uma figura masculina como rezadeira sugere esta situação dramática: Padre Olavo parece sentir-se desafiado em seu poder eclesiástico, já que, segundo o relato de Zé-do-Burro, se atribuem a Preto Zeferino ações de cura que o Padre julgava caber somente a si ou à Igreja tradicional, que via Deus como a única fonte de todos os milagres.

Trata-se de uma situação dramática que tematiza a disputa de poder, acentuada pela recitação que Zé-do-Burro faz da reza de Preto Zeferino e, principalmente, pela informação da cura que este tem conseguido na região em que vive. Afinal, o preto, ‘feiticeiro’ – como o Padre o acusa – foi capaz de resolver um grande problema na vida de Zé-do-Burro, por ter-lhe tirado o Sol – alegoria de algo grandioso e quente – de dentro da cabeça do camponês. Aliás, a referência à africanidade de Preto Zeferino consubstancia-se como a reiteração de um discurso que perpetuou estereótipos contra a religião popular (indígena, afrodescendente, cabocla) e seus sujeitos, normalmente iletrados e, portanto, aquém do projeto de modernização almejado como modelo de nação. Mais uma vez, constata-se que Zé-do-Burro é compreendido por alguém simples, suas palavras estabelecem comunicação com pessoas como ele.

Ainda sobre a presença de Preto Zeferino, elucida-se nessa personagem um sincretismo⁶⁰ – muito comum nas sociedades colonizadas – resultante de um catolicismo popular, desacreditado e marginalizado. Uma vez que Preto Zeferino representa a fusão de dois sistemas religiosos – tradição cristã e conhecimentos de influência africana –, Padre Olavo o demoniza, sobretudo

⁶⁰ Veja-se o ensaio *Sincretismo em O Pagador de Promessas, de Dias Gomes*, de Silvio Ruiz Paradiso (UEL/CNPq) – Revista Diálogo e Interação, vol. 3, 2010.

por entender que a africanidade daquele alterou a pureza da eurocêntrica religião católica que este representa. É possível se perceber essa leitura a partir desta fala do Padre: “Você fez mal, meu filho. Essas rezas são orações do demo.” Tais palavras revelam resquícios do discurso jesuítico colonial, o qual considerava as religiões indígenas e africanas como demoníacas. O controle de manifestações de crença, então, que essa atitude de Padre Olavo representa está alegoricamente relacionado ao controle de ideias, isto é, está relacionado à censura que eclodia naqueles anos ditatoriais do governo de Getúlio Vargas, momento histórico em que a peça foi produzida. Presente no Brasil desde o período colonial, através da Igreja e do Estado, o autoritarismo religioso e político vem combatendo dissidentes políticos, negros, mestiços, pobres.

Na verdade, Zé-do-Burro não vê maldade ou problema em juntar Iansã, Santa Bárbara, Igreja Católica, benzedeiro, padre; para ele, é tudo povo, é tudo nação, independente dos limites socioeconômicos que os distanciam. Ou, em outra possibilidade de interpretação, sua atitude pode ser entendida como a de alguém para quem essas expressões do popular tornam-se idênticas quando se leva em consideração o processo discriminatório. Ingenuidade de Zé-do-Burro. Enquanto este não concebe a dicotomia bem x mal, Catolicismo x Candomblé, religiosidade popular x religiosidade castiça, Padre Olavo faz questão de estabelecer essa relação como um elemento diferenciador entre os componentes de uma sociedade. Dessa maneira, as negociações criam e confirmam um ambiente de intolerâncias, as quais são instituídas na peça como, segundo Sábado Magaldi (1996), símbolo da tirania de qualquer sistema organizado contra o indivíduo desprotegido e só. Ou seja, pode-se afirmar que Dias Gomes alegoriza a desproteção de um homem simples e ingênuo em um mundo dominado por forças que são superiores a esse homem.

Seguindo-se essa perspectiva hermenêutica, o conflito central de *O Pagador de Promessas* faz uso de um confronto religioso entre Zé-do-Burro e Padre Olavo para alegorizar o confronto entre aquele que detém o poder e aquele que é obrigado a aceitar o que lhe é imposto ou morrer em nome de uma ideologia. Desse modo, Dias Gomes aponta para uma análise marxista, na qual a Igreja se metamorfoseia no Estado, suscitando o fato de que momentos históricos demonstram que a Igreja, por séculos, substituiu o Estado

na coerção de indivíduos. Nesse sentido, durante o período colonial, a Igreja Católica e a Monarquia Absoluta, com objetivos civilizatórios de expansão europeia, imprimiram, de forma hegemônica, mecanismos coercitivos ao Brasil. Estariam nesses momentos históricos, portanto, os referenciais que se manteriam presentes nos processos censórios de períodos históricos posteriores, como o apresentado na experiência de Zé-do-Burro, o qual se encontra diretamente marcado para ser destruído pelas forças de opressão⁶¹.

Conquanto haja em Zé-do-Burro, assim como em Branca Dias, um teor universalizante, já que os dois poderiam figurar em outras culturas, pois a relação opressor x oprimido não conhece delimitações geográficas, como se observou, por exemplo, em *Antígona* e em *Prometeu Acorrentado*, a brasilidade das personagens de Dias Gomes salta aos olhos do público. Em *O Pagador de Promessas*, o protagonista convive com uma discussão ética universal, mas com uma dramaticidade que dialoga diretamente com um momento histórico de um “atraso social” na zona rural e com um sincretismo conflituoso presente na cultura brasileira, sobretudo porque reúne historicidades em choque, como as matrizes afro-brasileiras e cristãs. Ademais, a brasilidade passeia também pela solidarização do povo nas ruas e pela invasão à igreja, no final da peça, indicando uma vitória popular sobre uma estrutura castradora dos direitos de parte da sociedade. Veja-se a rubrica que descreve o final da peça:

(...) Mestre Coca consulta os companheiros com o olhar. Todos compreendem a sua intenção e respondem afirmativamente com a cabeça. Mestre Coca inclina-se diante de Zé-do-Burro, segura-o pelos braços, os outros capoeiras se aproximam também e ajudam a carregar o corpo. Colocam-no sobre a cruz, de costas, com os braços estendidos, como um crucificado. Carregam-no assim, como numa padiola e avançam para a igreja. (...) Intimidados, o Padre e o Sacristão recuam, a Beata foge e os capoeiras entram na igreja com a cruz, sobre ela o corpo de Zé-do-Burro. O Galego, Dedé e Rosa fecham o cortejo. Só Minha Tia permanece em cena. Quando uma trovoadá tremenda desaba sobre a praça.
(GOMES: 2012, p. 140)

A partir dessa rubrica, então, verifica-se a vitória alegórica do povo, consolidada pelo povo. A personagem em questão mimetiza um Brasil oprimido

⁶¹ Um importante estudo acerca de se ter a Igreja substituindo o Estado durante a colonização é *O diabo e a terra de Santa Cruz*, de Laura de Mello e Souza. Cia. das Letras: 1986.

desde a essência dela. O fato de a promessa de Zé-do-Burro, por exemplo, ter sido feita em um terreiro, mesmo que em intenção de uma santa da Igreja Católica, traz à cena um Brasil discriminado, alijado socialmente, já que o Candomblé é uma religião dos escravos e de seus descendentes, perseguidos e discriminados por uma tradição eurocêntrica e hegemônica. Logo, o confronto entre Zé-do-Burro e Padre Olavo alegoriza também o confronto entre Iansã e Santa Bárbara. Em outros termos, entre Candomblé e Igreja Católica ou, ainda, entre cultura negra e cultura branca, povo e elite, entre oprimido e opressor. Mais do que uma abordagem religiosa, o texto de Dias Gomes expõe a necessidade de se lutar por uma ideologia em que todos possam ter acesso a todos os espaços sociais, sem que alguém feche a porta e impeça a participação social do outro, pela interdição dos direitos constitucionais.

Se o Poder Eclesiástico proíbe Zé-do-Burro de concretizar sua promessa, é o “Poder Popular” que lhe dará permissão para que ele realize seu intento. Mimetizado sobretudo na figura de Minha Tia, esse “Poder Popular” quebra as amarras que separam Santa Bárbara de Iansã e propõe que a contenda tenha fim, ao se trocar a igreja pelo terreiro de Candomblé como local de pagamento da promessa. Ou seja, enquanto Padre Olavo fecha as portas da igreja para Zé-do-Burro, denotando uma atitude de intolerância tirânica, o Candomblé as abre, revelando-se essa atitude como um apoio do povo ao povo. Minha Tia mimetiza o apoio necessário para a realização da promessa feita a uma entidade que, conquanto apresente duas faces – Santa Bárbara e Iansã –, trata-se de uma só na concepção de fé sincrética do povo.

MINHA TIA

(Assume uma atitude de extrema cumplicidade)

Meu filho, eu sou “ekédi” no candomblé da Menininha. Mais logo o terreiro está em festa. Você fez obrigação pra Iansã, Iansã está lá pra receber!

ZÉ-DO-BURRO

(Ele não entende)

Como?

MINHA TIA

Eu levo você lá! Você leva a cruz e a santa recebe! Você fica em paz com ela!

ZÉ-DO-BURRO

Iansã...

MINHA TIA

Foi ela quem lhe atendeu!

ZÉ-DO-BURRO

Mas a igreja...

MINHA TIA

Mande o padre pro inferno! Leve a sua cruz no terreiro! Eu vou com você!

ZÉ-DO-BURRO

(Hesita um pouco e por fim reage com veemência)

Não, não foi num terreiro que eu disse que eu ia levar a cruz, foi numa igreja. Numa igreja de Santa Bárbara.

MINHA TIA

Santa Bárbara é lansã. E lansã está lá! Vai baixar nos seus cavalos! Vamos!

(GOMES: 2012, p. 79)

Demonstrando sua autoridade, visto que é uma “ekedi”, ou seja, aquela que tem um cargo importante dentro do Candomblé, por prestar assistência aos Orixás⁶², Minha Tia tenta dar fim ao sofrimento de Zé-do-Burro, ao passo que Padre Olavo e Monsenhor, demonstrando seu autoritarismo, aumentam o sofrimento do pagador de promessas. Assim, do ponto de vista hierárquico, as ações dramáticas opõem Minha Tia e sua religiosidade popular a Padre Olavo/Monsenhor, com seu “Catolicismo castiço”⁶³.

Esse confronto se espalha por todo o texto: está na abertura e no fechamento da peça, sugerindo uma circularidade dramática, uma volta ao começo ou, ainda, a ideia de que a história de Zé-do-Burro não tem fim, pois se repete, todos os dias, pelo país a fora, como uma sina popular que tem de enfrentar um discurso hegemônico, que deixou de ser colonial, mas que se tornou neocolonial; de um controle coercitivo que se manifesta ora de maneira explícita, ora de maneira silenciosa, obrigando a sociedade brasileira a viver sempre em estado de alerta. No início do texto, as rubricas informam:

Devem ser, aproximadamente, quatro e meia da manhã. Tanto a igreja como a vendola estão com suas portas cerradas. *Vem de longe o som dos atabaques dum candomblé distante, no toque de lansã.* Decorrem alguns segundos até que Zé-do-Burro surja, pela rua da

⁶² Ekedi é a mulher que não entra em transe e presta assistência aos Orixás. No Gantois, casa de Mãe Menininha, a que o texto de Dias Gomes faz referência, a ekedi é conhecida como Iyárobá, com a função de auxiliar a Mãe de Santo na preparação das comidas e das vestimentas para os Orixás. BARBOSA JÚNIOR, Ademir. *O Essencial do Candomblé*. São Paulo: Universo dos Livros, 2011.

⁶³ Essa ideia está sugerida no ensaio *Sincretismo em O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, de Silvio Ruiz Paradiso, mas com outro foco de discussão, o do especificamente sincretico.

direita, carregando nas costas uma enorme e pesada cruz de madeira.

(GOMES: 2012, p. 13, *grifos nossos*)

A peça se abre, então, com um toque para Iansã, anunciando uma ambientação dramática em que se destaca a religiosidade popular, e só depois surge a presença de um Catolicismo mais castiço. Ademais, o conflito central também se inicia com uma referência ao Orixá:

ZÉ-DO-BURRO

Foi. Nicolau foi ferido, seu Padre, por uma árvore que caiu, num dia de tempestade.

SACRISTÃO

Santa Bárbara! A árvore caiu em cima dele?!

ZÉ-DO-BURRO

Só um galho, que bateu de raspão na cabeça. Ele chegou em casa, escorrendo sangue de meter medo! Eu e minha mulher tratamos dele, mas o sangue não havia meio de estancar.

(GOMES: 2012, p. 45)

A alusão à tempestade dialoga com a figura de Iansã, visto que esse Orixá é considerado, segundo a cultura de matriz africana, deusa dos raios e dos trovões e tem seu poder manifestado através de tempestades. Estratégia para dar força a ações dramáticas e a conflitos, Santa Bárbara também está ligada à imagem de tempestades, já que, conforme a Igreja, no momento em que ela foi morta, seu carrasco foi fulminado por um raio⁶⁴. Nas palavras de Mestre Coca – mestre dos capoeiras, gente do povo – e nas de Minha Tia, confirma-se essa referência:

COCA

(...)

(*Ouvem-se trovões longínquos*) Dia de Santa Bárbara... tem que roncar trovoada.

(GOMES: 2012, p. 87)

MINHA TIA

(*Para Zé-do-Burro*)

⁶⁴ Conferir *Festa de Santa Bárbara*, Caderno IPAC, n° 5, Salvador - BA, 2010; *Sincretismo em O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, de Silvio Ruiz Paradiso.

Não desanime, moço. Hoje é dia de Iansã, mulher de Xangô⁶⁵, Orixá dos raios e das tempestades. Mais nos terreiros, ela está descendo no corpo dos seus cavalos⁶⁶. Vai falar com ela moço, vai pedir a proteção de Iansã, que tudo quanto é porta há de se abrir!
(Ouvem-se trovões mais fortes que da vez anterior)
 Óia!...
(Aponta para o céu)
 Iansã está falando!...
(Abaixa-se, toca o chão com a ponta dos dedos, depois a testa e saúda Iansã)
 Êparrei⁶⁷, minha mãe!
 (GOMES: 2012, p. 129)

Explorando esses recursos dramáticos, Dias Gomes dimensiona e valoriza a alegorização de um confronto entre Estado Autoritário e um anseio de liberdade, metamorfoseados no discurso cristão e na afro-brasilidade religiosa, respectivamente. Quanto ao final da peça, as últimas palavras são ditas por Minha Tia:

(...) Só Minha Tia permanece em cena. Quando uma trovoadá tremenda desaba sobre a praça.

MINHA TIA

(Encolhe-se toda, amedrontada, toca com as pontas dos dedos o chão e a testa)
 Êparrei, minha mãe!
 (GOMES: 2012, p. 139)

Mostra-se, diante da importância dada à saudação a Iansã como elemento que conclui o texto e que representa a última comunicação do Dramaturgo com o público, que é a visão popular que prevalece. Portanto, o Candomblé, manifestação religiosa popular e atrelada às camadas menos privilegiadas socialmente, porque advinda dos escravos e de seus descendentes, que alegoriza o povo, se destaca frente ao Catolicismo, eivado de autoritarismo e de superioridade. Essa situação é tão alegórica que se transforma no elemento

⁶⁵ Um dos Orixás mais populares do Brasil, provavelmente por ter sido a primeira divindade iorubana a chegar às terras brasileiras, com os escravos. Além disso, especialmente em Pernambuco e em Alagoas, o culto aos Orixás recebe o nome genérico de Xangô. Orixá da Justiça, representa a decisão, a concretização, a vontade, a iniciativa e, sobretudo, a justiça (que não deve ser confundida com vingança). BARBOSA JÚNIOR, Ademir. *O Essencial do Candomblé*. São Paulo: Universo dos Livros, 2011.

⁶⁶ O mesmo que médium, Filho de Santo, que serve de instrumento para que o Orixá nele se incorpore, em certas ocasiões do culto. BARBOSA JÚNIOR, Ademir. *O Essencial do Candomblé*. São Paulo: Universo dos Livros, 2011.

⁶⁷ Êparrei é a saudação ao Orixá Iansã e significa “Olá”, com admiração. Esse espanto de grandeza e de admiração ao ver a Orixá está relacionado à importância dessa deusa africana. BARBOSA JÚNIOR, Ademir. *O Essencial do Candomblé*. São Paulo: Universo dos Livros, 2011.

provocador de toda a estrutura dramática da peça: é um raio, o qual derruba uma árvore, que fere Nicolau e motiva Zé-do-Burro a fazer a promessa, em um terreiro, a Iansã/Santa Bárbara e é também com um trovão que se fecha a peça, de maneira cíclica.

Por outro lado, a trovoada que fecha a peça também pode estar relacionada à outra alegoria, dessa vez, de conotação cristã. Segundo relatos bíblicos, também houve trovões e relâmpagos na hora da morte de Jesus Cristo. Então, é possível dizer-se que o efeito natural da cena em *O Pagador de Promessas* retoma, alegoricamente, o efeito que ocorre na morte de Cristo – trovoada enquanto o véu do templo se rasgava. Mais um elemento que lembra a Paixão de Cristo está presente neste momento da peça:

Subitamente, abre-se a porta da igreja e entram o Delegado, o Secreta, o Guarda, o Padre e o Sacristão.

SECRETA

(Aponta para Zé-do-Burro)

É esse aí.

(Avança para Zé-do-Burro, seguido do Delegado e do Guarda).

(GOMES: 2012, p. 134)

Aparentemente simples, o gesto de apontar que o Secreta faz em relação a Zé-do-Burro carrega em si uma grande força dramática. Tal gesto parece trazer a morte-anunciada de Zé-do-Burro, pela intertextualidade com a Paixão e a Morte de Cristo reveladas nestas palavras: ‘É esse aí’, à semelhança das palavras de Pôncio Pilatos entregando Jesus à multidão e as de Judas Iscariotes entregando-O aos sacerdotes. Ademais, esta fala do Delegado: ‘Se ele reagir, pior para ele. Não estou disposto a perder tempo e conheço de sobra esses tipos. Só se entregam mesmo é a bala.’ sugere prenúncio do destino trágico da vítima.

Zé-do-Burro, nessa perspectiva, pode ser metaforizado como o próprio Cristo porque, nesse caso, ele representa a alegoria do sacrifício de alguém que, à semelhança de Jesus, morre inocentemente. E as similitudes com o universo cristão se revelam em outros elementos, a exemplo da figura do burro Nicolau. É preciso que se diga inicialmente que a presença do jumento nas narrativas bíblicas está diretamente ligada a Cristo, seja nas cenas do nascimento de Jesus, seja na fuga dEle para o Egito ou ainda em Sua entrada

em Jerusalém. Nessas três situações e nas ações dramáticas de *O Pagador de Promessas*, o jumento alegoriza, indiscutivelmente, a humildade. Além disso, o nome Nicolau também é referência bíblica: um dos sete homens habilitados para auxiliar os apóstolos para a tarefa de distribuir alimentos, a fim de assegurar um tratamento justo e equitativo entre os da primitiva congregação de Jerusalém após o Pentecostes. O nome Nicolau significa o conquistador do povo⁶⁸. Diante dessa leitura, pode-se afirmar que a referida peça traz em seu bojo o essencial ao gênero dramático, que é o conflito. Nesse caso, um discurso sob influência cristã e um discurso sob influência candomblecista. Com isso, mais uma vez, constata-se que Dias Gomes cria determinadas estratégias dramáticas, de maneira alegórica, para alertar o público sobre relações de poder. Veja-se esta cena:

GUARDA

(Como que se desculpando)

Eu já cansei de pedir a ele pra sair daqui, seu Delegado, não adiantou...

DELEGADO

(Faz o Guarda calar com um gesto autoritário)

Seus documentos.

ZÉ-DO-BURRO

(Estranha)

Documentos?...

DELEGADO

Carteira de identidade.

ZÉ-DO-BURRO

Tenho não...

DELEGADO

Outra carteira, outro documento qualquer.

ZÉ-DO-BURRO

Moço, eu vim só pagar uma promessa. A Santa me conhece, não precisava trazer carteira de identidade.

(GOMES: 2012, p. 134)

Outro elemento de forte alegorização são os documentos, ou a falta deles. Zé-do-Burro não tem ‘identidade’, até seu nome lhe é concedido a partir de um animal, que inclusive tem nome – Nicolau – e é motivo da promessa geradora do conflito principal da peça. Sem ‘identidade’, Zé, um dos nomes mais

⁶⁸ Dentre os sete, Nicolau é o único chamado de “prosélito de Antioquia”, o que sugere que ele talvez fosse o único não-judeu do grupo. <http://www.bibliacomentada.com>

populares do Brasil, alegoriza toda uma parte da sociedade que é alijada socialmente, que tem seus direitos negados, que vive à margem de garantias sociais e desrespeitada, sem cidadania. Nem 'outro documento qualquer' ele tem. Isto é, faltam-lhe referências a uma origem social digna de respeito, falta-lhe uma pertinência a uma sociedade que distingue os indivíduos por sua identidade social, étnica, regional.

Em seu universo rural, Zé-do-Burro estabelece com os santos uma relação de amizade íntima. É bastante comum que se encontrem nas casas do interior do país altares para os santos da Igreja Católica, para os quais os fiéis acendem velas, fazem pedidos e com que se relacionam diretamente. Em nome de sua intimidade com Santa Bárbara, a quem ele pode se dirigir também por meio de lansã, como agradecimento pela salvação de seu melhor amigo, o burro Nicolau, Zé-do-Burro faz a promessa de carregar e de depositar dentro de uma igreja que leve o nome da Santa uma cruz, como a que Cristo carregou na *via crucis*. Se a promessa é grandiosa, é porque grandiosas são a amizade por Nicolau e a intimidade com a Santa/o Orixá. E na condição de pessoa justa e ética que é Zé-do-Burro, sua palavra tinha de ser cumprida à risca. Se era para levar a cruz até a igreja e depositá-la no interior do templo, ele não poderia deixá-la, como lhe foi sugerido, na escadaria. Isso não estava certo. Palavra é palavra. Afinal de contas, havia o medo de se "sujar" com a Santa/o Orixá e, por consequência, chegar a casa e encontrar Nicolau morto.

O que soa para Padre Olavo e para os moradores da cidade como asneira, para Zé-do-Burro, palavra empenhada é lei que deverá ser cumprida. Trata-se, então, de um homem que sabe valorizar sua palavra como um código de honra:

ZÉ-DO-BURRO

Não, nesse negócio de milagres, **é preciso ser honesto**. Se a gente embrulha o santo, perde o crédito. De outra vez o santo olha, consulta lá os seus assentamentos e diz: - Ah, você é o Zé-do-Burro, aquele que já me passou a perna! E agora vem me fazer nova promessa. Pois vá fazer promessa pro diabo que o carregue, seu caloteiro duma figa! E tem mais: santo é como gringo, passou calote num, todos os outros ficam sabendo.

(GOMES: 2012, p. 15 – *grifo nosso*)

O Pagador de Promessas não corresponde, como o próprio Autor fez questão de destacar, a uma peça religiosa, em que se dicotomizam Igreja Católica e

Candomblé. Esta pesquisa defende que, na verdade, o conflito é entre um posicionamento tiranicamente prepotente, que não compreende a simplicidade e a ingenuidade de alguém bastante crente de suas convicções, e a ação de alguém que não recua e cegamente avança no cumprimento da palavra investida. Até porque há de se admitir que se o Padre Olavo é intransigente, Zé-do-Burro também o é.

A referida peça de Dias Gomes não se compõe de uma situação dramática de herói contra vilão, mas de discussões acerca de posicionamentos e compreensões que poderiam se “solidarizar”, “fraternizar”, construir um país em que coubessem todos, sem distinções. Isto é, a busca e a confirmação da verdadeira democracia⁶⁹. Entretanto, como é entrevisto na obra, as forças divergentes constituem perspectivas que remontam à ideologia colonial da Igreja sob diferentes perspectivas religiosas. Nesse sentido, Zé-do-Burro é uma personagem alegórica por representar a tensão entre o popular e o erudito, entre o cristianismo popular e o predomínio de antagonismos culturais e modelos impostos pelo cristianismo tradicional e religiões sincréticas, como os cultos afros e influências indígenas.

Ademais, a ‘burrice’ de Zé-do-Burro – por ser teimoso e empancar como uma mula –, seja mimetizada na figura do animal ou em suas atitudes de insistência e de resistência, sem ceder um só milímetro do que havia prometido à Iansã/Santa Bárbara, demonstra, além de ingenuidade, uma fé implacável em seus princípios, algo bem característico de quem é simples, de quem quer tirar seus conhecimentos das lições da vida, do dia a dia, e não das teorias religiosas apresentadas pela Igreja. Nesse contexto, a ‘burrice’ de Zé-do-Burro é considerada principalmente por Padre Olavo e pelo Monsenhor e se configura por ele não ceder, por ele levar à risca a palavra dada, empenhada.

⁶⁹ A figura de Zé-do-Burro faz menção a um Brasil simples e rural, que buscava espaço na cidade grande e ansiava ser aceito como integrante da sociedade, reconhecido e respeitado pelas camadas mais abastadas e mais privilegiadas. Inclusive, no contexto histórico em que a peça foi produzida, o Plano de Metas de Juscelino Kubitschek proporcionou ao país um desenvolvimento significativo, mas quase que exclusivamente às áreas urbanas, privilegiando a industrialização. Houve, portanto, um favorecimento à indústria e a bens de consumo duráveis e a abertura a capital estrangeiro, posicionamentos governamentais que contribuíram para a modernização do país, privilegiando a população urbana. Uma das mais imediatas consequências desse panorama econômico foi o êxodo rural. A expectativa de empregos promoveu o deslocamento de muitas famílias do campo para a cidade, gerando um excesso de oferta de mão-de-obra barata, à qual correspondiam baixos salários e precárias condições de vida. (FERNANDES; PRADO JÚNIOR: 2005) Frente a esse contexto, entende-se que a história pessoal de Zé-do-Burro está diretamente ligada a uma alegoria de situação cultural e social por que grande parte dos brasileiros passava. Zé é o povo brasileiro.

Ainda é possível entender Zé-do-Burro como personagem alegórica pelo fato de que as autoridades eclesiásticas e policiais não compreendem as palavras, as atitudes e as crenças populares que ele representa, mas o povo o entende. No campo, ele é um homem respeitado. Na cidade grande, algumas pessoas simples que pararam na frente da igreja para ver aquele pagador de promessa – a vendedora de acarajé, os capoeiristas – compreenderam as intenções da personagem. O povo, mimetizado por essas personagens anônimas, se reconhece em Zé-do-Burro, ao passo que a elite deseja ignorá-lo⁷⁰.

Além do confronto com Padre Olavo e com Monsenhor, outro conflito demonstra a opressão sofrida por Zé-do-Burro: a incompreensão da polícia, representante – naquele momento e naquele espaço – do Estado. Uma situação multicultural é interpretada como um caso de polícia, e um simples camponês passa a ser visto como um criminoso:

COCA

(A Zé-do-Burro)

Meu camarada, trate de ir embora! Estão lhe arrumando uma patota!

ZÉ-DO-BURRO

O quê?

COCA

Chegou um carro da Polícia! Eles estão com o Padre, na sacristia.

MINHA TIA

Vieram por causa dele?

⁷⁰ Quanto a isso, Yan Michalski, no prefácio à 30ª edição de *O Santo Inquérito*, comenta que a grande arma usada contra Zé-do-Burro é a sistemática e conveniente exploração das palavras e dos atos da personagem para a distorção da essência do que ela deseja, de suas intenções. Afigura-se nesse contexto uma atitude típica de autoritarismo. Na ótica de Michalski, “a capacidade de comunicação dos homens entre si é muito relativa e (...) a linguagem, em vez de ser um elo entre os homens, pode se transformar numa terrível fonte de mal-entendidos e de destruição” (In GOMES: 2012, p. 7). Para comprovar essas observações e o esforço que Zé-do-Burro faz para convencer seus antagonistas, Yan Michalski destaca este trecho da peça: ZÉ-DO-BURRO – Não sei, Rosa, não sei... Há duas horas que tento compreender... mas estou tonto, tonto como se tivesse levado um coice no meio da testa. Já não entendo nada... parece que me viraram pelo avesso e estou vendo as coisas ao contrário do que elas são. O céu no lugar do inferno... o Demônio no lugar dos santos... (GOMES: 2012, p. 8). Este trabalho entende que a personagem parece estar sob efeito de tortura, pressionada por um poder que lhe nega a compreensão a fim de lhe negar a liberdade, a isenção de culpas, ou até o direito de se defender. Oprimido e sem direito à defesa, Zé-do-Burro acaba por perder a vida em nome da ideologia que defende individualmente. Morre um homem. Nasce um mártir. No que diz respeito à dramaticidade, o uso das exclamações e das reticências revela um ambiente conflituoso, atestado, por exemplo, por antinomias, como céu e inferno, Deus e Demônio, compreensão e incompreensão. Funcionando como ações dramáticas internas, essa fala destacada confirma o perigo do uso das palavras diante de um poder autoritário, pois, nesse tipo de confronto, estas tendem a ser a fonte de destruição dos oprimidos.

COCA

Então!

ZÉ-DO-BURRO

Mas eu não roubei, não matei ninguém!

DEDÉ

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

COCA

Ande depressa que nós aguentamos eles aqui até você ganhar o mundo!

ZÉ-DO-BURRO

Não, eu não vou fugir como qualquer criminoso, se estou com a minha consciência tranquila.

DEDÉ

Ele não se separa da cruz.

COCA

A gente esconde a cruz.

MINHA TIA

E de noite ele leva ela pra lansã.

COCA

Vamos todo mundo levar! Todos os capoeiras da Bahia!

MINHA TIA

É a mesma coisa, meu filho! lansã é Santa Bárbara. Eu lhe mostro lá no "peji" a imagem da santa.

COCA

É preciso se decidir, meu camarada! Antes que seja tarde.

ZÉ-DO-BURRO

(Balança a cabeça, sentindo-se perdido e abandonado)

Santa Bárbara me abandonou! Por que, eu não sei... não sei!

ROSA

(Desce a ladeira correndo)

Zé! Não adianta... não adianta mais... Falei com ele, mas não adianta. A Polícia já está aí! Vem cercar a praça!

COCA

Eu não disse?

DEDÉ

É preciso andar depressa, meu irmão!

MINHA TIA

Some daqui, meu filho!

ROSA

Vamos, Zé!

ZÉ-DO-BURRO

Santa Bárbara me abandonou, Rosa!

ROSA

Se ela abandonou você, abandone também a promessa. Quem sabe se não é ela mesma que não quer que você cumpra o prometido?

ZÉ-DO-BURRO

Não... mesmo que ela me abandone... eu preciso ir até o fim... ainda que já não seja por ela... que seja só pra ficar em paz comigo mesmo. (GOMES: 2012, p. 132-134)

Percebe-se por esse trecho da peça que a polícia julgou Zé-do-Burro pelo prisma do Padre Olavo e do Monsenhor. Ela deveria, no mínimo, ter feito uma investigação do caso. Mas o poder concedido a Padre Olavo isenta-o de qualquer possibilidade de dar uma versão que não fosse a ‘verdadeira’ dos fatos. Nesse sentido, para que escutar Zé-do-Burro, se ele era realmente culpado? Apesar de ele nem saber que crime havia cometido, encontra-se encurralado. Em sua consciência de não haver desrespeitado nada e ninguém, sentencia: ‘Mas eu não roubei, não matei ninguém!’ ‘Não, eu não vou fugir como qualquer criminoso, se estou com a minha consciência tranquila.’ A situação é insustentável, e Zé-do-Burro lamenta: ‘Santa Bárbara me abandonou, Rosa!’ Entretanto, a dignidade que lhe é característica se evidencia: ‘... eu preciso ir até o fim... ainda que não seja por ela... que seja só pra ficar em paz comigo mesmo.’

Tal qual um ‘filho que não foge à luta’, Zé-do-Burro sustenta a densidade semântica de um ponto de vista, cuja diversidade de sentidos pode ser resultado de uma amplitude de experiências humanas e ideológicas, nas quais a dimensão das atitudes é componente central. Assim, um mesmo ponto de vista guarda significados que, trabalhados de modos distintos, podem tornar-se referências a mais de uma experiência e estabelecer nexos entre momentos históricos distintos. O fosso social entre o homem do campo e a gente da cidade, nesses termos, ganha dimensões atemporais, e o discurso literário consubstancia-se mais como complemento da História e menos como ficção. Nas palavras de Aristóteles, a literatura é o discurso sobre o que poderia ter acontecido. Dentro dessa perspectiva, salientam-se as observações de Dias Gomes acerca da relação entre si mesmo e a figura de Zé-do-Burro:

O Pagador de Promessas nasceu, principalmente, dessa consciência que tenho de ser explorado e impotente para fazer uso da liberdade que, em princípio, me é concedida. (...) Zé-do-Burro faz aquilo que eu

desejaria fazer – morre para não conceder. Não se prostitui. E sua morte não é inútil, não é um gesto de afirmação individualista, porque dá consciência ao povo, que carrega o seu cadáver como bandeira. (GOMES: 1972, p. 11)

Como bem destaca o Dramaturgo por meio da citação, Zé-do-Burro não é homem de recuar, pois tem certeza de suas boas intenções e não deseja nada além de cumprir uma promessa feita à Santa Bárbara/lansã. Refletindo sobre seu trabalho, sobretudo no universo teatral, Dias Gomes não se furta de realizar uma autocrítica e de admitir que, na condição de cidadão, teve, muitas vezes de ceder e de se deixar explorar. Todavia, já que essa exploração foi realizada com seu consentimento, conscientemente, caberia ao artista perscrutar, no ambiente estético, relações sociopolíticas e alegorizá-las em suas criações literárias, a exemplo do que fez com a trajetória de Zé-do-Burro. Se ao homem são impostas limitações no plano da realidade, cabe ao artista driblá-las no mundo ficcional. Ciente de seu papel sócio-histórico, Dias Gomes demonstra uma lucidez acerca da criação artística.

Na sequência das ações dramáticas, Zé-do-Burro, vítima de limitações, caminha para seu fim trágico⁷¹:

PADRE

Este homem teve todas as oportunidades para arrepende-se. Deus é testemunha de que fiz todo o possível para salvá-lo. Mas ele não quer ser salvo. Pior para ele.

DELEGADO

(Que ganhou decisão com o sermão do Padre)

Sim, pior para ele.

(Avança um passo na direção de Zé-do-Burro, que recua e fica encurralado contra a parede).

ZÉ-DO-BURRO

(Decidido a resistir)

Não! Ninguém vai me levar preso! Não fiz nada pra ser preso!

DELEGADO

Se não fez não tem o que temer, será solto depois. Vamos à Delegacia.

ROSA

Não, Zé, não vá!

⁷¹ Mesmo que este trabalho reconheça a forte relação entre Zé-do-Burro e o herói trágico, não é fruto de discussão neste momento, já que o foco incide sobre a alegorização da personagem frente a um Estado Autoritário.

GUARDA

É melhor... na Delegacia o senhor explica tudo.

DEDE

Não caia nessa, meu camarada.

ZÉ-DO-BURRO

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

SECRETA

(Vê a faca na mão de Zé-do-Burro)

Tome cuidado, Chefe, que ele está armado!

(...)

ROSA

Zé!

ZÉ-DO-BURRO

Me deixe, Rosa! Não venha pra cá!

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

ROSA

(Num grito)

Zé!

(Corre para ele)

PADRE

(Num começo de reconhecimento de culpa)

Virgem Santíssima!

DELEGADO

(Para o Secreta)

Vamos buscar reforço

(Sai, seguido do Secreta e do Guarda)

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

ROSA

(Com rancor)

Não chegue perto!

PADRE

Queria encomendar a alma dele...

ROSA

Encomendar a quem? Ao Demônio?

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

MINHA TIA

(Encolhe-se toda, amedrontada, toca com as pontas dos dedos o chão e a testa)

Êparrei, minha mãe!

(GOMES: 2012, p. 136-139)

A fala do Padre dizendo que fez tudo para salvar Zé-do-Burro é o típico discurso de quem procura se isentar de qualquer culpa, situação confirmada pelo lamento, pela intenção de encaminhar a alma do camponês e pelo silêncio diante do questionamento de Rosa – ‘Encomendar a quem? Ao Demônio?’. As perguntas ferinas de Rosa – as quais funcionam como um contradiscurso/uma recusa aos sacramentos católicos – parecem desequilibrar Padre Olavo, silenciando prepotência e poder. Até porque, além de toda a resistência para aceitar a promessa e a não-compreensão daquele homem simples e ingênuo, a pancada dada no braço de Zé-do-Burro, fazendo com que a faca fosse cair no meio da praça, foi o elemento deflagrador para a morte do camponês. Dessa forma, o silêncio do Padre contribui imensamente para uma maior carga dramática ao texto.

Muitas vezes, o silêncio de uma personagem consegue traduzir, de maneira mais funcional que as palavras, a intencionalidade da cena. É o que ocorre nesse momento final de *O Pagador de Promessas*, quando o Padre baixa a cabeça, sugerindo uma reflexão, uma introspecção, evidenciando que o silêncio no teatro é um grande incômodo dramático. Em última instância, no texto de caráter dramático, a ação precede a palavra, porque a fala da personagem é construída em função do que ocorre em cena. As ações das personagens, como a cabeça baixa de Padre Olavo, revelam muito mais o que elas são do que suas próprias palavras.

No auge da tensão, Zé-do-Burro se transforma, e aquele homem tranquilo, que até então usava apenas as palavras, os argumentos para cumprir o que havia determinado para si mesmo, abre espaço para uma ação física. Desde o comunicado 'Agora eu decidi: só morto me levam daqui. Juro por Santa Bárbara, só morto.', aparece em cena um homem modificado, que é capaz de puxar uma faca e ameaçar quem se aproximar dele, contrariando-lhe as vontades.

Pode-se dizer que a mudança no comportamento de Zé-do-Burro apresenta uma ligação direta entre ação interna e ação externa. Em decorrência de ações externas – o impedimento de entrar na igreja, a incompreensão das autoridades, a tentativa do Delegado de lhe levar preso –, a personagem se modifica completamente. Abandona a insistência argumentativa, as justificativas e se depara com angústias, incertezas, pressões sociais e políticas. De um homem tranquilo, com uma vida simples e cotidiana, a personagem se transforma em alguém amargurado, desnorteado, sem perspectivas. Da fortuna ao infortúnio, Zé-do-Burro apresenta suas ações dramáticas internas modificadas por ações dramáticas externas.

Nesse sentido, o camponês tem suas atitudes alteradas por consequência de posicionamentos de outrem. Um elemento marcadamente dramático que já vinha sendo delineado e que explode nessa cena, portanto, é a relação transformadora entre a mudança externa e a mudança interna do personagem. Trata-se de um homem que vai mudando sua qualidade como personagem quando vai recebendo e aceitando sua realidade. Então, não é absurdo se dizer que a morte de Zé-do-Burro, como resultado do confronto entre um Brasil oprimido e um Brasil opressor, era inevitável, alegorizando uma espécie de abismo que separava o universo rural do universo urbano.

Reconhecido pela gente simples, Zé-do-Burro tem o apoio do povo. Assim, em sua defesa vão os capoeiristas, que não se negam a enfrentar, junto ao camponês, a polícia. Literalmente nos braços do povo, embora morto, cumpre sua promessa: entra na igreja de Santa Bárbara em sua cruz. E se nas escadarias ele era sozinho em seu propósito, dentro da igreja ele é uma realidade coletiva, ele é o povo. Diferente do povo real, que parece ter permanecido alienado, o povo representado pelo pagador de promessas adquire consciência e resistência. Desse modo, o sentido de alegoria nacional

materializa-se através da resistência alegórica do texto como um espaço nacional. Portanto, Zé-do-Burro “dá consciência ao povo, que carrega seu corpo como uma bandeira”.

Paralelamente à representação figurada de Estado Autoritário que o confronto entre Padre Olavo e Zé-do-Burro encerra, percebe-se outra representação alegórica opressora: a autoridade lasciva de macho que a personagem Bonitão exerce sobre as mulheres. Dessa forma, impondo-se como um dominador que não dá chance de reação a quem subjuga, Bonitão, a exemplo das personagens Padre Olavo e Monsenhor, também se configura como uma alegoria do Estado Autoritário, concepção que pode ser percebida nas rubricas que apresentam o cafetão e a prostituta Marli:

(...) Seus gestos e atitudes [*de Marli*] refletem o conflito da mulher que quer libertar-se de uma tirania que, no entanto, é necessária ao seu equilíbrio psíquico - a exploração de que é vítima por parte de Bonitão vem, em parte, satisfazer um instinto maternal frustrado. (...) Bonitão é insensível a tudo isso. Ele é frio e brutal em sua “profissão”. Encara a exploração a que submete Marli e outras mulheres como um direito que lhe assiste, ou melhor, um dom que a natureza lhe concedeu, juntamente com seus atributos físicos. Em seu entender, sua beleza máscula e seu vigor sexual, aliados a um direito natural de subsistir, justificam plenamente seu modo de vida. (...).
(GOMES: 2012, p. 19)

A frieza e a insensibilidade de Bonitão acentuam sua tirania sobre a prostituta, figura fragilizada e submissa. Na condição de cafetão e de macho “sensual e irresistível”, Bonitão explora sexual e financeiramente Marli e outras mulheres. Exerce sua tirania de maneira impiedosa e vê nas mulheres um objeto de desejo e uma fonte de dinheiro. Ele tem consciência de seu poder libidinoso, e por essa razão, ele o usa conscientemente, crente dos resultados positivos que alcançará. Dessa tirânica lascívia, Rosa, a mulher de Zé-do-Burro, também será vítima. Inclusive, Zé-do-Burro, da mesma forma que tem a razão obliterada frente ao Poder Eclesiástico, em sua ingenuidade e convicto de pagar sua promessa, não percebe as artimanhas maliciosas de Bonitão em relação a Rosa.

BONITÃO

Eu espero. Sua esposa me contou a caminhada que fizeram, o senhor carregando nas costas essa cruz através de léguas e léguas, para cumprir uma promessa. Isso me comoveu.

ZÉ-DO-BURRO

Mas não é justo. Não foi o senhor quem fez a promessa.

ROSA

Ele está querendo ajudar, Zé.

ZÉ-DO-BURRO

Mas não é direito. Eu prometi cumprir a promessa sozinho, sem ajuda de ninguém. E essa história de dormir no hotel não está no trato.

BONITÃO

E sua senhora está no trato?

ZÉ-DO-BURRO

Rosa? Não, ela pode ir.

BONITÃO

Nesse caso, se quiser que eu leve sua senhora... ao menos ela descansa enquanto espera pelo senhor.

ZÉ-DO-BURRO

Você quer, Rosa? Quer ir esperar por mim no hotel?

(Volta-se para Bonitão)

É hotel decente?

BONITÃO

(Fingindo-se ofendido)

Ora, o senhor acha que ia indicar...

ZÉ-DO-BURRO

Desculpe, é que sempre ouvi dizer que aqui na cidade...

BONITÃO

Pode confiar em mim.

(GOMES: 2012, p.

Envolvido com a ideia fixa de pagar sua promessa e de cumprir sua palavra, Zé-do-Burro não entende as intenções de Bonitão. A ingenuidade se evidencia até quando o pagador de promessas pensa estar sendo esperto e pergunta, timidamente, se o “hotel é decente”, para, imediatamente em seguida, desculpar-se da suposta ofensa. Rosa, ao contrário, percebe a malícia do cafetão:

ZÉ-DO-BURRO

Que é que você diz, Rosa?

ROSA

(Percebendo o jogo de Bonitão)

Quero não, Zé. Prefiro ficar aqui com você.

ZÉ-DO-BURRO

Ainda agora mesmo você estava se queixando.

BONITÃO

Não é pra menos. Deve estar exausta. Sete léguas.

ZÉ-DO-BURRO

Afinal de contas, você tem razão, a promessa é minha, não é sua. Vá com o moço, não tenha acanhamento.

BONITÃO

Eu vou com ela até lá, apresento ao porteiro, que é meu conhecido - sim, porque uma mulher sozinha, o senhor sabe, eles não deixam entrar - depois volto para lhe dizer o número do quarto. Daqui a pouco, depois de cumprir a sua promessa, o senhor vai pra lá.

ZÉ-DO-BURRO

Se o senhor fizesse isso, era um grande favor. Eu não posso me afastar daqui.

BONITÃO

Nem deve. Primeiro, Santa Bárbara.

ROSA

Zé, é melhor eu ficar com você...

ZÉ-DO-BURRO

Pra que, Rosa? Assim você vai logo descansar numa boa cama, não precisa ficar aí deitada nesse batente frio...

BONITÃO

Um perigo! Pode pegar uma pneumonia.

ROSA

(Inicia a saída. Para, hesitante. Pressente o perigo que vai correr. Procura, com o olhar, fazer Zé-do-Burro compreender o seu receio)
Zé...

ZÉ-DO-BURRO

Ahn, sim.

(Enfia a mão no bolso, tira um maço de notas)
Pode ser que precise pagar adiantado...

ROSA

(Recebe o dinheiro. Encara o marido)
Talvez seja melhor, depois de entregar a cruz, você mandar também rezar uma missa em ação de graças...

ZÉ-DO-BURRO

(Sem entender o alcance da sugestão)
É, não é má ideia.

(Rosa sobe a ladeira e Bonitão a segue.)

BONITÃO

(Saindo)
Volto num minuto.

ZÉ-DO-BURRO

Está bem.

(Senta-se ao pé da cruz e procura uma maneira de apoiar o corpo sobre ela. Aos poucos, é vencido pelo sono. As luzes se apagam em resistência)

(GOMES: 2012, p. 36-37)

Embora Rosa exprima uma reação, sua resistência é tão tímida, que pouco convence. A sedução a que ela é submetida mescla sensualidade e necessidades – físicas, psicológicas, quiçá existenciais:

ROSA

Não fale em cama pra quem tem o corpo moído, como eu.

BONITÃO

Tão cansada assim?

ROSA

Duas noites sem dormir, sete léguas no calcanho...

BONITÃO

Sete léguas? Quantos quilômetros?

ROSA

Sei lá... só sei que sete vezes amaldiçoei aquele dia em que fui roubar caju com ele na roça dos padres...

BONITÃO

Ah, foi assim...

ROSA

A gente faz cada besteira...

BONITÃO

Quanto tempo faz?

ROSA

Oito anos...

BONITÃO

E você casou com ele?

ROSA

Casei.

BONITÃO

Sem gostar?

ROSA

(Depois de um tempo)

Gostava, sim. Sabe, na roça, o homem é feio, magro, sujo e mal vestido. Ele até que era dos melhores. Tinha um sítio...

BONITÃO

E daí?

ROSA

Daí, eu achei que ele garantia tudo que eu queria da vida: homem e casa. A gente quando é franga, com licença da palavra, tem merda na cabeça.

(...)

BONITÃO

(Senta-se junto dela)

ROSA

Não chegue perto, estou muito suada.

BONITÃO

No hotel tem banheiro... para quem andou sete léguas, um banho de chuveiro e depois uma cama com colchão de mola...

ROSA

Colchão de mola mesmo?

BONITÃO

Então...

ROSA

Nunca dormi num colchão de mola. Deve ser bom.

BONITÃO

Uma delícia...

(GOMES: 2012, p.

Rosa também é vencida pelo poder autoritário. Mas nesse caso, diferente de Zé-do-Burro, ela é vencida por necessidades e anseios, construídos por uma vida simples a que é submetida. Bonitão percebe essa condição da mulher de Zé-do-Burro e investe em oferecer as realizações que a mulher anseia. Para o cafetão, não passam de coisas simples, comuns; mas para ela, trata-se de algo quase inalcançável, como um 'colchão de mola', desejo de consumo que talvez ela não tenha outra oportunidade de realizar. Dessa forma, o cafetão realiza seu exercício de poder: revela-se como o 'homem esperto', cheio de artimanhas e de uma capacidade persuasiva que consegue seduzir e dominar as mulheres frágeis, já que estas, em uma sociedade machista, se posicionam de uma maneira submissa, além daquelas que estão 'fadadas' a uma vida simples no campo, mas que sonham com algumas 'maravilhas' que a cidade grande oferece.

Assim, o conflito paralelo vivenciado por Rosa e pelas mulheres subjugadas por Bonitão dialoga direta e dramaticamente com o conflito central,

funcionando não apenas como uma situação dramática coadjuvante, mas como um elemento intensificador do drama vivenciado por Zé-do-Burro. A partir dessa perspectiva hermenêutica, o conflito central de *O Pagador de Promessas* atrita não só o conflito religioso entre Zé-do-Burro e Padre Olavo/Monsenhor mas também o exercício de lascívia de Bonitão e a condição de mulheres submissas a ele, para alegorizar o confronto entre aquele que detém o poder e aquele que é obrigado a aceitar o que lhe é imposto. Portanto, pode-se afirmar que na referida peça de Dias Gomes a alegoria, tal qual exposta por Lausberg, representa um princípio de interpretação, porque atribui um novo sentido ao discurso em nome da modificação de uma situação. Em consonância com essa concepção, Jameson defende que o discurso artístico-cultural contribui para que se recontem, que se ressignifiquem histórias.

4.3 – O tribunal de Branca Dias

Sabendo-se que Dias Gomes desenvolveu uma literatura dramática de denúncia e tradutora de uma indignação político-social, *O Santo Inquirido*, ao utilizar a figura de Branca Dias sendo perseguida, julgada e condenada pelo Santo Ofício, representa, de maneira alegórica, a situação política pela qual o Brasil passava na época da Ditadura Militar pós-64. Acredita-se, assim, que a perseguição inquisitorial a Branca Dias – um fato histórico do Brasil Colônia – equivale ao presente histórico em que o Dramaturgo escreveu a obra. Ou seja, equivale ao Estado opressor imposto pela Ditadura Militar nos anos de 1960. Branca Dias, dentro dessa compreensão, funciona como personagem alegórica através da qual a História será narrada.

A heroína sofre perseguição por questões religiosas. O fato de Branca Dias ser cristã-nova, ter sido discriminada, perseguida e, de certa forma, torturada no período da colonização brasileira parece ser o argumento ideal de que Dias Gomes precisava para alegorizar a situação política pela qual o país passava, com um regime ditatorial. A personagem, por esse prisma, representa uma alegoria de resistência a um ambiente opressor. O engajamento político do Dramaturgo imprime a sua peça, portanto, uma alegorização daquele

período marcado por um desejo reprimido de liberdade e pela valorização do humano.

As informações acerca do mito histórico de Branca Dias aqui abordadas estão pautadas, principalmente, no artigo *Duas faces de um mito*, de Bruno FEITLFFER (2004). De acordo com esse autor, Branca Dias nasceu no ano de 1515, em Portugal, e foi casada com Diogo Fernandes, um dos primeiros cristãos-novos que se instalaram no Brasil, no século XVI. Estabelecidos em Pernambuco, dedicaram-se aos engenhos de cana-de-açúcar. Outra versão situa Branca Dias na Paraíba, onde teria nascido, em 1734, e morrido na fogueira, em 1761. Essa é a versão em que Dias Gomes se baseou para escrever *O santo inquérito*.

Na verdade, os dois relatos contribuíram para a criação do mito em torno dessa cristã-nova, e todas as pessoas que eram perseguidas pelo Santo Ofício no Brasil Colônia tiveram nela um paralelo, ocorrência histórica que ajudou a preservar a memória da figura de Branca Dias, apesar de haver alguns desencontros quanto a sua existência. Esse paralelo entre a história da cristã-nova e as pessoas perseguidas constitui-se como um dos mais representativos motes para que Dias Gomes pudesse denunciar as barbaridades de um Estado Autoritário sem ser direto, óbvio e, por consequência, censurado.

A ideia de que a trajetória de Branca Dias alegoriza o momento histórico em que Dias Gomes estava inserido sugere uma espécie de palimpsesto, já que nessa relação o presente histórico é reescrito 'por cima' de um fato histórico passado. Em outras palavras, superpõem-se e entrelaçam-se História e ficção, sendo esta a alegorização daquela, visto que o discurso literário reinterpreta e ressignifica o discurso histórico. A esse respeito, o Autor se manifestou da seguinte maneira:

A mim, como dramaturgo, o que interessa é que Branca existiu, foi perseguida e virou lenda. A verdade histórica, em si, no caso, é secundária; o que importa é a verdade humana e as ilações que dela podemos tirar. Se isto não aconteceu exatamente como aqui vai contado, podia ter acontecido, pois sucedeu com outras pessoas, nas mesmas circunstâncias, na mesma época e em outras épocas. E continua a acontecer.
(GOMES: 2012, p. 16)

Segundo o capítulo IX da Poética de Aristóteles (2005), “é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade”. Dias Gomes confirma, então, esse princípio aristotélico, quando diz que o enredo de *O Santo Inquérito* se não aconteceu poderia ter acontecido, além de deixar clara a ideia de que as situações vivenciadas por Branca Dias continuam acontecendo, referência, como vem sendo defendido neste trabalho, àquela época de perseguições e de torturas que marcou, principalmente, a década de 1960 no Brasil.

Inclusive o uso da palavra nesse período conturbado da História do Brasil era um temor, por isso a necessidade de se alegorizarem ideias, de se alegorizarem situações, de se alegorizarem histórias. Em *O Santo Inquérito*, a perseguição ao uso palavra pode ser comparada à que ocorria na Ditadura Militar. As palavras de Branca Dias são distorcidas pelo Poder Eclesiástico – analogamente ao que ocorre a Zé-do-Burro, em *O Pagador de Promessas* –, assim como muitos cidadãos tiveram suas palavras distorcidas durante a Ditadura. O Governo Militar afirmava que era necessário dar fim ao grande mal político-social: a subversão, a qualquer custo. Para tanto, usava os inquéritos policial-militares (IPMS), justificados por ser um instrumento que estabeleceria a ordem social.

Diante de tal panorama, podem-se estabelecer, analogicamente, pontes entre o momento histórico contemporâneo da Santa Inquisição, o momento histórico da Ditadura Militar e o momento histórico ressignificado no enredo de *O Santo Inquérito*. De acordo com Anita Novinsky, a Inquisição “procurou hereges (...), perseguiu, torturou, puniu homens e mulheres (...) por crerem, pensarem ou se comportarem de maneira diferente dos padrões morais e religiosos impostos pela Igreja” (NOVINSKY: 1982, p. 8). Quanto à Ditadura, Dom Paulo Evaristo Arns informa que, nesse período, “Desenvolve-se um aparato de ‘órgãos de segurança’, com características de poder autônomo, que levava aos cárceres políticos milhares de cidadãos, transformando a tortura e o assassinato numa rotina” (ARNS, 1987, p. 63). No texto de Dias Gomes:

NOTÁRIO

(*Apresenta-lhe os Evangelhos.*) Jura sobre os Evangelhos dizer toda a verdade?

BRANCA

(*Hesita.*) Toda a verdade? Como posso prometer dizer toda a verdade, se nem sequer sei sobre que vão interrogar-me? Não tenho a sabedoria dos padres jesuítas, sou uma pobre criatura ignorante.

NOTÁRIO

(*Tem um gesto de contrariedade.*) Mas tem de jurar. É praxe.

BRANCA

Jurar o que não sei se vou poder cumprir?

NOTÁRIO

Se não jura, não tem valor o depoimento.

PADRE

Branca, só se exige que você diga a verdade que for de seu conhecimento.

BRANCA

Bem, se é assim... (*Coloca a mão sobre o livro.*)

NOTÁRIO

Jura?

BRANCA

Juro.

(GOMES: 2012, p. 96-97)

Percebe-se, de início, que Branca Dias não tem a menor consciência do que a conduziu àquele tribunal. Na verdade, ela foi perseguida, presa e acusada de herege sem que ela mesma tivesse referenciais em seu comportamento que a levassem a ser acusada de praticar heresias. Insinua-se, nesse contexto, que houve manipulação e distorção das palavras e das atitudes de Branca Dias, para que o Santo Ofício pudesse justificar suas arbitrariedades. Essa insinuação se fortalece com a observação da acusada: “Heresia... Atos contra a moralidade... Talvez essas palavras tenham outra significação para os senhores.” e é corroborada pela advertência de Padre Bernardo: “Branca, pense bem no que está fazendo, meça com cuidado suas palavras e atitudes. Como disse o senhor bispo, estamos aqui para tentar reconciliá-la com a fé. Mas isso depende muito de você.”

Na sequência do texto:

VISITADOR

Não se justifica, Branca, sua prevenção contra este Tribunal. Nenhum de nós deseja a sua condenação, acredite. Ao contrário, o que queremos é tentar ainda salvá-la, recuperá-la para a Igreja. Tudo

faremos para isso. E será sempre nesse sentido que orientaremos este inquirido, no sentido da misericórdia.

BRANCA

Misericórdia. Mas é um ato de misericórdia deixar uma pessoa dias e dias encerrada numa cela sem luz e sem ar, sem ao menos lhe dizer por quê, de que a acusam?

O Notário tem um gesto de contrariedade, enquanto o Padre Bernardo acompanha as reações de Branca em crescente angústia.

VISITADOR

Você conhece as obras de misericórdia?

BRANCA

Conheço.

VISITADOR

Recite em voz alta.

BRANCA

Dar de comer a quem tem fome; dar de beber a quem tem sede; vestir os nus; dar pousada aos peregrinos; visitar os enfermos e os encarcerados; remir os cativos; enterrar os mortos; dar bom conselho; ensinar os ignorantes; consolar os aflitos; perdoar as injúrias; sofrer com paciência as fraquezas do próximo; rogar a Deus pelos vivos e defuntos.

VISITADOR

Você saltou uma: castigar os que erram.

BRANCA

É verdade. Desculpe-me.

VISITADOR

Sim, Branca, castigar os que erram é uma obra de misericórdia.

BRANCA

E começam logo a castigar-me; isto quer dizer que já me consideram culpada antes de ouvir-me.

PADRE

Você ainda não sofreu nenhum castigo, Branca; a prisão é uma medida exigida pelo processo.

(GOMES: 2012, p. 97-98)

O tom do diálogo apresenta tensões e insinuações que cabem perfeitamente em um momento da Ditadura Militar. Para tanto, é bastante significativa a referência aos atos de misericórdia, exigidos, em voz alta, pelo Visitador e o esquecimento, por parte de Branca Dias, exatamente daquele que fala dos castigos aos que erram. Conduzindo-a à autoacusação, o Visitador é sagaz no uso das palavras, buscando isentar o Santo Ofício de agir de maneira desumana, antirreligiosa. Quanto a isso, aliás, os diálogos em que Branca Dias está sendo julgada são cuidadosamente elaborados por Dias Gomes, para que

se tenham ambiguidades e sutilezas construindo ações dramáticas e conflitos, constituição textual que coloca *O Santo Inquérito* entre as grandes produções dramatúrgicas brasileiras. Ainda sobre essas sutilezas, não pode passar despercebida esta fala do Padre Bernardo: “Você ainda não sofreu nenhum castigo, Branca; a prisão é uma medida exigida pelo processo.” Como não é um castigo alguém ser privado de sua liberdade?

A peça prossegue na insinuação de que não se trata de um interrogatório, e sim de um processo de acusação:

NOTÁRIO

Essa medida foi tomada com base nas denúncias e provas que temos contra ela.

BRANCA

Denúncias e provas? De quê?

VISITADOR

De heresia e prática de atos contra a moralidade.

BRANCA

(Mostra-se perturbada com a acusação.) Heresia... Atos contra a moralidade... Talvez essas palavras tenham outra significação para os senhores. Pelo que eu entendo que querem dizer, não posso, de modo algum, aceitar a acusação.

O Notário tem um gesto de reprovação.

PADRE

Branca, pense bem no que está fazendo, meça com cuidado suas palavras e atitudes. Como disse o senhor bispo, estamos aqui para tentar reconciliá-la com a fé. Mas isso depende muito de você.

BRANCA

Mas que querem? Que eu me considere uma herege, sem ser?

PADRE

De nada lhe adiantará negar-se a reconhecer os próprios pecados. Essa atitude só poderá perdê-la.
(GOMES: 2012, p. 99)

A Inquisição e os agentes da Ditadura Militar já levavam aos tribunais as acusações prontas. Os inquéritos em um e no outro caso não passavam de encenações teatrais, em busca de uma suavização do autoritarismo com que agiam. Isso fica claro nas observações da acusada: “E começam logo a castigar-me; isto quer dizer que já me consideram culpada antes de ouvir-me.” e “Mas que querem? Que eu me considere uma herege, sem ser?”, embora o Visitador destaque que “Não se justifica, Branca, sua prevenção contra este

Tribunal. Nenhum de nós deseja a sua condenação, acredite. Ao contrário, o que queremos é tentar ainda salvá-la, recuperá-la para a Igreja. Tudo faremos para isso. E será sempre nesse sentido que orientaremos este inquérito, no sentido da misericórdia.”. Mas como uma pessoa poderia ficar tranquila e achar que estava tudo bem, se era “dias e dias encerrada numa cela sem luz e sem ar, sem ao menos lhe dizer por quê, de que a acusam?”. Segundo vários registros, muitos presos políticos passaram por essa situação durante o Regime Militar. Tomar o autoritarismo eclesiástico para analisar o poder da Ditadura pela qual o Brasil passou é bastante válido, visto que a Inquisição parece constituir um excelente exemplo para estados autoritários ao redor do mundo. Portanto, os hereges apontados pelo Santo Ofício dão a entender que são, na verdade, os subversivos apontados pela Ditadura, inclusive o próprio autor, que foi vítima de investigações.

Em sua autobiografia – *Apenas um subversivo* –, Dias Gomes conta um episódio constrangedor de sua vida e que fatalmente apareceria em uma de suas obras:

Tendo minha casa invadida pelo Exército à procura de livros “subversivos” (durante a constrangedora revista, um oficial chegou a abrir uma bolsa de Janete, que protestou com veemência), indiciado em vários Inquéritos Policiais Militares, os famigerados IPMs, novamente desempregado, eu vinha desenvolvendo imperiosa necessidade de revidar de alguma forma, de denunciar o barbarismo que se instalava. Um texto direto, dando nome aos bois, era impossível. Teria que apelar para uma metáfora.
(GOMES: 1998, p. 212)

Há em *O Santo Inquérito* uma cena análoga à vivida pelo Dramaturgo:

NOTÁRIO

(*Entra com a pilha de livros. Como se encontrasse uma bomba.*)
Livros!

BRANCA

Meus livros! São meus! Que vai fazer com eles?

VISITADOR

Sabe ler?

BRANCA

Sei.

VISITADOR

Por quê?

BRANCA

Porque aprendi.

VISITADOR

Para quê?

BRANCA

Para poder ler.

VISITADOR

Mau.

BRANCA

Não são livros de religião, são romances, poesias...

NOTÁRIO

Amadis de Gaula! (*Passa o livro ao Visitador.*)

VISITADOR

Amadis!

BRANCA

Estórias de cavalaria. Me emocionam muito.

NOTÁRIO

As Metamorfoses. (*Passa o livro ao Visitador*)

VISITADOR

Ovídio. Mitologia. Paganismo.

NOTÁRIO

Eufrósina. (*Repete o jogo.*)

VISITADOR

Também!

NOTÁRIO

E uma bíblia — em português!

VISITADOR

Em português!

BRANCA

Foi meu noivo quem me trouxe de Lisboa. Vejam que tem uma dedicatória dele para mim.

VISITADOR

Estou vendo...

BRANCA

Fiquei muito contente porque, como não sei ler latim, pude ler a bíblia toda e já o fiz várias vezes.

VISITADOR

(*Entrega os livros ao Notário.*) Todos esses livros são reprovados pela Igreja; vamos levá-los.

BRANCA

Também a bíblia?!

NOTÁRIO

Em linguagem vernácula!

BRANCA

Mas é a bíblia!

VISITADOR

Em linguagem vernácula.

Saem o Visitador, o Notário e os guardas. Há uma grande pausa, como se eles tivessem cavado um enorme precipício diante de Branca e Simão, que se olham perplexos.

(...)

SIMÃO

Em linguagem vernácula. *(Depois de uma pausa, volta-se contra ela.)*

Eu bem lhe disse... eu bem que me opus sempre... Esses livros — para quê? Uma moça aprender a ler — para quê? Que ganhamos com isso? Estamos agora marcados. *(Sai.)*

(GOMES: 2012, p. 80-83)

Além de a alusão ao fato da vida do Autor ser evidente, é curiosa no texto de *O Santo Inquérito* a comparação de livros com bomba, presente na rubrica. Metaforicamente, nas duas situações, a real e a ressignificada, os livros alegorizam deveras uma bomba para o poder autoritário, por representarem acesso ao conhecimento, ao esclarecimento, à conscientização, a tudo de que um ditador não necessita. Sabe-se que tanto a Inquisição quanto a Ditadura Militar impuseram uma lista de livros proibidos – “Todos esses livros são reprovados pela Igreja; vamos levá-los.”. E quem teimasse em lê-los e fosse flagrado se incomodaria tal qual Simão: “Estamos agora marcados.”.

À situação a que Dias Gomes faz referência em sua autobiografia corresponde a alegorização do contexto histórico brasileiro. Ou seja, a história pessoal de um indivíduo corresponde a uma alegoria da situação combativa e de ordem pública da cultura e da sociedade. Ao enredo da vida de Branca Dias equivale a história de um país que se quer livre de um Estado Autoritário. E o palco é um espaço em que essa trajetória consegue ser comunicada de maneira bastante efetiva ao povo. Nesse entendimento, o discurso de Branca Dias reflete um desejo do Dramaturgo em reestabelecer a ordem social, para que o povo brasileiro pudesse viver em harmonia e disfrutasse de algo imprescindível ao ser humano: a liberdade. Vista por esse prisma, principalmente, a heroína de *O Santo Inquérito* confirma a ideia de personagem alegórica, já que sua trajetória de luta, de busca por justiça e de resistência a

um poder opressor traduz na ficção a real situação sociopolítica pela qual o país passava naqueles anos da década de 1960.

O início da peça consiste em mais um momento textual que confirma a presença dessa alegoria:

PADRE BERNARDO

Aqui estamos, senhores, para dar início ao processo. Os que invocam os direitos do homem acabam por negar os direitos da fé e os direitos de Deus, esquecendo-se de que aqueles que trazem em si a verdade têm o dever sagrado de estendê-la a todos, eliminando os que querem subvertê-la, pois quem tem o direito de mandar tem também o direito de punir. É muito fácil apresentar esta moça como um anjo de candura e a nós como bestas sanguinárias. Nós que tudo fizemos para salvá-la, para arrancar o Demônio de seu corpo. E se não conseguimos, se ela não quis separar-se dele, de Satanás, temos ou não o direito de castigá-la? Devemos deixar que continue a propagar heresias, perturbando a ordem pública e semeando os germes da anarquia, minando os alicerces da civilização que construímos, a civilização cristã? Não vamos esquecer que, se as heresias triunfassem, seríamos todos varridos! Todos! Eles não teriam conosco a piedade que reclamam de nós! E é a piedade que nos move a abrir este inquérito contra ela e a indiciá-la. Apresentaremos inúmeras provas que temos contra a acusada. Mas uma é evidente, está à vista de todos: ela está nua!

BRANCA

(Desce até o primeiro plano.) Não é verdade!

(...)

BRANCA

Vejam, senhores, vejam que não é verdade! Trago as minhas roupas, como todo o mundo. Ele é que não as enxerga!

Padre sai, horrorizado.

BRANCA

Meu Deus, que hei de fazer para que vejam que estou vestida? (...) Não, não é só por isso que eles me perseguem e me torturam. Eu não entendo... Eles não dizem... só acusam, acusam! E fazem perguntas, tantas perguntas!
(GOMES: 2012, p. 29-31)

Além do recurso cênico da utilização do público constituindo o tribunal, as palavras ‘anarquia’, ‘revolucionárias’ e ‘subversivas’, que estão no discurso de Padre Bernardo, dão a dimensão de que se trata de alegorias, já que tais palavras não cabem em um discurso inquisitorial, religioso, ou não fazem parte dele. Em realidade, as falas do Padre e as de Branca geram um teor de ambiguidades, sugerindo que se poderia estar diante de um Tribunal da Inquisição ou de um Tribunal de Segurança Nacional. Essa ambiência de

ambiguidades confere ao início da peça uma grande dramaticidade. Seja dito de passagem que no discurso do Padre Bernardo as palavras são tão acusativas, que não dão a Branca Dias a possibilidade de defesa. Não se tem propriamente um interrogatório, senão uma denúncia, sem deixar saídas à acusada.

Padre Bernardo constrói um discurso de quem se coloca acima de todos os valores sociais, políticos, religiosos: “É a piedade que nos move a abrir este inquérito contra ela e a indiciá-la”. Ademais, as falas da acusada se dirigem à plateia de maneira bem explícita – “Vejam, senhores, vejam que não é verdade!” e “Eles não dizem... só acusam, acusam! E fazem perguntas, tantas perguntas!”, como um recurso de ação dramática indutor ao pensamento do uso da alegoria, por envolver tão diretamente a plateia, que esta se sente tocada, ao passo de poder relacionar direta e instantaneamente aquela situação ficcional a sua realidade histórica.

Na sequência do texto, a força dramática da palavra no palco se evidencia, também, a partir do momento em que Branca Dias é vista como a representação do próprio povo brasileiro e quando o discurso de Augusto, o noivo da heroína, por exemplo, apresenta momentos de uma lucidez correspondente à mensagem de um Dias Gomes politizado – não apenas um subversivo –, que deseja contribuir para uma melhor situação sociopolítica em seu país. O próprio Dramaturgo, então, parece falar pela boca da personagem: “Por uma causa qualquer, grande ou pequena, alguém tem que sofrer. Porque nem de tudo se pode abrir mão. Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol.” (GOMES: 2012, p. 122-123).

Além dessa fala de Augusto, em outro momento, Branca Dias diz que ninguém pode ser convertido por meio de perseguições: “Se alguém converteu-se, sem estar de fato convicto, é que foi obrigado a isso pela força.” (GOMES: 2012, p. 101) ou, ainda, esta de Augusto: “A dor física não é tanta; dói mais o aviltamento. Vamos nos sentindo cada vez menores, num mundo cada vez menor.” (GOMES: 2012, p. 120). O efeito dessas palavras em uma leitura isolada tende a ser imensamente menor do que se elas forem ditas no teatro, com o auxílio dos elementos que compõem a cena, ao lado das palavras, como a interpretação do ator, a luz, o desenho cênico, entre outros recursos teatrais.

Desse modo, percebem-se as particularidades do texto dramático, que se move e move o espectador munido de recursos e de estratégias que só a cena revela.

Além de denunciar, de buscar contribuições para conscientizar a sociedade naquele momento de perseguições e de limitações de direitos sociais, Dias Gomes, como um arguto dramaturgo, deixa transparecer em sua obra que se o discurso histórico, por um motivo qualquer, permitir que alguns elementos da História do país não sejam levados ao conhecimento da sociedade, o discurso literário, artístico, teatral traz à tona e põe em discussão esses elementos, incita o povo a refletir sociopoliticamente, cumpre uma das funções da arte.

A personagem se inscreve, na verdade, entre o fato e a ficção, interpondo-se entre o que realmente aconteceu e o que poderia ter acontecido. Em uma ou na outra situação, Branca Dias sugere-se como um instrumento funcional para denunciar um ambiente tirânico, principalmente porque a “transgressão” de Branca se constitui por duas vias: por ser mulher e por supostamente desenvolver práticas judaicas em segredo. Ademais, a leitura da repressão à sexualidade feminina é essencial para se distinguir as formas de opressão abordadas no texto de Dias Gomes. Diferente do processo de Zé-do-Burro, o “pecado” de Branca Dias é a “sedução” pelo sexo lida através de um patriarcalismo que concebe mulheres como santas, como a mãe de Cristo.

Lembra bem Mary Del Priore (1993) que “adestrar a mulher fazia parte do processo civilizatório, e, no Brasil, este adestramento fez-se a serviço do processo de colonização” (DEL PRIORE: 1993, p. 27). Nessa perspectiva, o comportamento feminino no Brasil Colônia não poderia estar desassociado de uma estrutura eurocêntrica, formada a partir de limitações e de tabus de caráter medieval e acompanhado de perto pelas atividades religiosas exercidas na Colônia. Como instrumento de vigilância e de controle, a Igreja agia, sobretudo, em relação ao papel da mulher na sociedade, com um discurso normativo em que o poder androcêntrico era evidente. Sendo assim, o homem e a Igreja exerciam um poder tirânico e castrador sobre a figura feminina.

Relacionado a esse contexto e a essa visão, o corpo da mulher era visto como um espaço de descaminhos, um elemento que punha em perigo toda uma sociedade. O corpo feminino, desse modo, era um perigo para a

sociedade, para a Igreja, para o homem e, também, para a própria mulher, por ser insistente e historicamente associado à luxúria. Quanto a esse tema, Del Priore destaca que “a mulher luxuriosa, sem qualidades e devassa, opunha-se à santa-mãezinha. E, por extensão, opunha a rua a casa, o ‘trato ilícito’ e a paixão ao casamento, o prazer físico ao dever conjugal” (DEL PRIORE: 1993, p. 177-178). Em outros termos, o corpo da mulher era ‘morada’ de Satã. Por isso que ela, observa Del Priore, “deixava de ser agente do Estado e da Igreja no interior do lar”, já que, completa a autora, “a sedução mefistofélica servia para que se erigisse um modelo infrator e culpável, dentro do qual se enquadrasse a mulher avessa a servir ao povoamento colonial” (DEL PRIORE: 1993, p. 178). Esse discurso histórico demonizador do corpo feminino se esparge por todo o texto de *O Santo Inquérito*, desde o início:

PADRE BERNARDO

(...) Nós que tudo fizemos para salvá-la, para *arrancar o Demônio de seu corpo*. E se não conseguimos, *se ela não quis separar-se dele, de Satanás, temos ou não o direito de castigá-la?* Devemos deixar que continue a propagar heresias, *perturbando a ordem pública e semeando os germes da anarquia*, minando os alicerces da civilização que construímos, a civilização cristã? (...) Apresentaremos inúmeras provas que temos contra a acusada. Mas uma é evidente, está à vista de todos: *ela está nua!*

(...)

PADRE BERNARDO

Desavergonhadamente nua!

(GOMES: 2012, p. 30 – *grifos nossos*)

Ainda que Branca esteja vestida, o Padre a vê nua. As motivações acusatórias, dessa forma, parecem ser outras, e não as religiosas. Sinaliza-se nesse momento dramático um dos pilares de todo o texto: a tentação de Padre Bernardo, mote gerador das ações dramáticas que conduzem Branca Dias à condenação e à fogueira. Aliás, é o fogo da paixão proibida e impossível que arde em Padre Bernardo que irá se metamorfosear no fogo inquisitorial a que Branca Dias é condenada. Os dois corpos são, nesse sentido, consumidos pelo fogo – o primeiro, de maneira alegoricamente afetiva; o segundo, dentro de uma prática real da Santa Inquisição.

Outro ponto do “desrespeito” de Branca diante do sistema tirânico religioso é o fato de a heroína tomar banho nua, de madrugada. O que para ela

significa um processo natural, com o qual deseja apenas refrescar-se, aos olhos dos inquisidores se constitui um símbolo de bruxaria, de satanismo.

BRANCA

(...) É verdade que uma vez — numa noite de muito calor — eu fui banhar-me no rio... e estava nua. Mas foi uma vez. Uma vez somente e ninguém viu, nem mesmo as guriatãs que dormiam no alto dos jerbás! Será por isso que eles dizem que eu ofendi gravemente a Deus? Ora, o senhor Deus e os senhores santos têm mais o que fazer que espiar moças tomando banho altas horas da noite. Não, não é só por isso que eles me perseguem e me torturam. (...)
(GOMES: 2012, p. 30)

Evidencia-se, nessas atitudes de Branca Dias, conforme os inquisidores, um desrespeito ao poder, uma insubordinação insuportável, que deverá ser severamente punida, para que não se coloque em perigo toda uma sociedade cristã construída com tanto sacrifício, desde o período colonial. Ao mesmo tempo, a fala da heroína sugere um subtexto, uma conotação com o momento histórico ditatorial: “Não, não é só por isso que eles me perseguem e me torturam.” Mais uma vez, percebe-se que o texto de Dias Gomes constrói-se de maneira alegórica, representando figurativamente o momento histórico contemporâneo da Ditadura Militar.

Em decorrência de ter sido salvo por Branca Dias de um afogamento, Padre Bernardo buscará, em sua concepção jesuítica, salvar a jovem das tentações da carne e dos perigos da prática judaica. Em sua inocência, Branca não vê as atitudes dela como desrespeitosas, heréticas. Fonte de conflitos, a concepção de vida e de Deus que Padre Bernardo e os inquisidores defendem entra em choque com a concepção defendida por Branca Dias. Essa situação é que promoveu o infortúnio à heroína, visto que ela, mesmo que de maneira involuntária, confrontou-se com os valores impostos pela Igreja.

Assim, a atitude do Santo Ofício frente à jovem se consubstancia como uma representação alegórica do sistema tirânico da Ditadura Militar contra um indivíduo ingênuo e, por isso mesmo, desprotegido. E a evidência dessa alegorização está na estratégia teatral de Dias Gomes em iniciar a peça com um inquérito no qual os comentários e as palavras do Padre Bernardo são mais coerentes em um inquérito policial do que em um Tribunal da Santa Inquisição. Some-se a isso a estratégia dramática de se utilizar o público cênica e

supostamente como os participantes de tal tribunal e se terá a estranheza estética necessária à reflexão por parte do receptor do texto.

De acordo com o que se viu até aqui, a criação dramaturgica da personagem Branca Dias representa uma alegoria contra um Estado Autoritário, a luta contra uma forma de agir com opressão e torturas. Inclusive, quem tortura deseja extrair do torturado confissões que justifiquem a brutalidade e, principalmente, que possam calar aquela voz questionadora/desafiadora, essa voz que não aceita passivamente o que lhe é imposto. Por isso, não há limites por parte do torturador; ele é capaz de ir às últimas consequências para conseguir o que deseja escutar. Assim, aqueles que tinham um posicionamento ideológico resistente, que acreditavam em suas ideias, não temeram a morte e não disseram o que os torturadores desejavam escutar. É o caso de Augusto Coutinho, o noivo de Branca:

VISITADOR

(Alto, para fora.) Tragam Augusto Coutinho!

O Guarda sai e volta com Augusto. Está algemado e seu aspecto é deplorável. Foi torturado.

BRANCA

(Precipita-se para ele.) Augusto!

VISITADOR

(Enérgico.) Não, Branca! Afaste-se.

Ela obedece, afasta-se para um canto, enquanto o Guarda traz Augusto até o meio da cena, deixa-o diante dos inquisidores e volta ao seu posto.

NOTÁRIO

(Coloca as mãos algemadas de Augusto sobre os Evangelhos.) Jura sobre os Evangelhos dizer a verdade?

AUGUSTO

Juro.

O Notário volta ao seu lugar.

VISITADOR

Augusto Coutinho, sabe que está ameaçado de excomunhão?

AUGUSTO

Sei.

VISITADOR

Como cristão, isso não o apavora?

AUGUSTO

Apavora mais não ter a fibra dos primeiros cristãos.

VISITADOR

Para que desejaria ter a fibra dos primeiros cristãos?

AUGUSTO

Para resistir às torturas.

VISITADOR

Ordenei a tortura pela sua obstinação em esconder a verdade.

AUGUSTO

E vão acabar obtendo de mim a mentira. Isto é o que me apavora, mais do que a excomunhão.

VISITADOR

(*Ao Guarda.*) Durante quanto tempo o torturaram?

GUARDA

(*Adianta um passo.*) Quinze minutos.

VISITADOR

Lembre-se de que o limite máximo permitido pelas normas do processo é uma hora.

GUARDA

Paramos porque ele desmaiou.

VISITADOR

(*Severo.*) Não deviam ter chegado a tanto. A finalidade da tortura é apenas obter a verdade. Tenho recomendações muito enérgicas do Inquisidor-mor para evitar os excessos.

GUARDA

Mas a culpa foi dele, senhor. Ele assinou a declaração.

NOTÁRIO

É verdade, antes de ter início a tortura, ele assinou a declaração de praxe. Tenho-a aqui. (*Mostra um papel, que lê, depois de engolar algumas palavras.*) "... e declaro que se nestes tormentos morrer, quebrar algum membro, perder algum sentido, a culpa será toda minha e não dos senhores inquisidores. Assinado: Augusto Coutinho."

GUARDA

Já veem os senhores que a culpa é toda dele. (*Volta ao seu posto.*)

VISITADOR

Aquilo que não foi obtido por meio de torturas, talvez o simples bom senso obtenha.

(GOMES: 2012, p. 112-114)

Inicialmente, observa-se que o ato da tortura, embora nesse caso em uma situação ligada a questões religiosas, denuncia-se como diálogo com o contexto em que a peça foi produzida. Além disso, o discurso do Visitador é

permeado por frases que soam cínicas, em um contexto de tortura – “Não deviam ter chegado a tanto. A finalidade da tortura é apenas obter a verdade. Tenho recomendações muito enérgicas do Inquisidor-mor para evitar os excessos.” A personagem demonstra certa preocupação e certo cuidado com o torturado, a fim de diminuir o ato de desumanidade pelo qual é responsável, e fazê-lo na frente de Branca Dias funciona, de maneira ardilosa, como um processo persuasivo de que as intenções do Visitador são as melhores possíveis, principalmente para com ela.

Outro fator de destaque nessa cena é a transferência de culpa. Os sofrimentos, as humilhações de que Augusto é vítima, segundo o Visitador, não são provocados pela crueldade do Santo Ofício, mas resultado da insistência do rapaz em esconder a verdade, a verdade que a Inquisição desejava escutar. Além disso, a informação do Guarda – “Mas a culpa foi dele, senhor. Ele assinou a declaração.”, reiterada pelo que estava escrito no papel, assinado por Augusto Coutinho, e por “Já veem os senhores que a culpa é toda dele.” sugere-se como síntese dramática de uma das maiores atrocidades cometidas pelo Poder Eclesiástico em *O Santo Inquirido*. A construção dramática que há nesse trecho do texto contribui para que as palavras ganhem uma dimensão alegórica interessante e provocadora para o público. Ademais, ao assinar a carta, Augusto Coutinho estava assinando sua sentença de morte. O comportamento da personagem, dessa maneira, é dramaticamente moldado não por ela mesma, senão por atos alheios a sua vontade, sintetizados e metonimicamente representados pela dramaticidade que esta declaração “... e declaro que se nestes tormentos morrer, quebrar algum membro, perder algum sentido, a culpa será toda minha e não dos senhores inquisidores” imprime à personagem e, conseqüentemente, ao texto.

Inclusive, um dos objetivos da tortura era confirmar a culpabilidade de Branca Dias. Augusto, dessa forma, deveria declarar sua noiva como culpada, como alguém que cometeu crimes contra o Poder Eclesiástico. E a força dramática da cena se avoluma, principalmente, porque Augusto está diante da noiva. Confirma-se, a partir daí, aquela declaração de Augusto: “A dor física não é tanta; dói mais o aviltamento.”

PADRE

[...] (*Para Augusto.*) Conhece essa moça, Augusto?

AUGUSTO

O senhor sabe que sim. É minha noiva e já seria minha esposa se... se tudo isso não tivesse acontecido.

PADRE

Pois ela ainda poderá ser sua esposa, se você nos ajudar a salvá-la.

AUGUSTO

Eu faria tudo para isso.

PADRE

Então, salve-a. Diga a verdade. Ainda que possa parecer o contrário, a única maneira de ajudá-la é fazê-la reconhecer os próprios erros e arrependê-la.

AUGUSTO

Mas que espécie de verdade querem que eu diga? Que a vi nua, banhando-se no rio? Que a vi invocando os diabos na boca dos formigueiros? Para salvá-la é então preciso lançar calúnias e infâmias contra ela? E quem me garante que não se aproveitarão disso justamente para condená-la? Não, podem arrancar-me um braço, uma perna, mas não me arrancarão uma palavra que não seja verdadeira.

BRANCA

(*Grita.*) Não, Augusto, não! Se o torturarem muito, pode dizer o que eles quiserem! Não quero que sofra por minha causa!

VISITADOR

(*Num gesto enérgico para que ela se cale.*) Chiiii!

PADRE

(*Mostra a bíblia apreendida.*) E este livro, é também calúnia?

AUGUSTO

Este livro é uma bíblia e fui eu quem lhe deu de presente.

PADRE

Uma bíblia em português. Não sabia que estava lhe dando um livro proibido pela Igreja?

AUGUSTO

Para mim a bíblia é a bíblia, em qualquer língua.

VISITADOR

O que está afirmando é uma grave heresia.

PADRE

Não se arrepende de tê-la arrastado a essa heresia?

AUGUSTO

Não. Não me arrependo porque assim a fiz conhecer a sabedoria e a beleza dos Evangelhos.

PADRE

Rebela-se então contra uma determinação da Igreja?

AUGUSTO

Não me parece que seja uma determinação da Igreja, mas de alguns preladados, que não são infalíveis.

PADRE

É uma determinação do papa.

VISITADOR

(Incisivo.) Nega, por acaso, a autoridade do papa?

AUGUSTO

Não, não nego.

VISITADOR

Nega a autoridade da Igreja?

AUGUSTO

Não, não nego.

VISITADOR

Acredita na justiça e na misericórdia do Tribunal do Santo Ofício?

AUGUSTO

(Tem uma leve hesitação.) Acredito na justiça e na misericórdia de Deus.

VISITADOR

(Já um pouco irritado.) Nega que o Santo Ofício seja justo e misericordioso?

AUGUSTO

Afirmo que Deus é justo e misericordioso.

VISITADOR

(Não pode conter um gesto de irritação.) Acho que devemos encerrar aqui esta parte do interrogatório.

O Padre Bernardo assente com a cabeça.

VISITADOR

Podem levá-lo.

O Guarda avança para levar Augusto.
(GOMES: 2012, p. 114-118)

Embora o conflito central de *O Santo Inquérito* seja a perseguição, a prisão e a morte de Branca Dias, para o qual todas as ações dramáticas ocorrem, há conflitos paralelos que ganham uma dimensão importante na peça, por dialogarem diretamente com o conflito central. Destacando-se o conflito vivenciado por Augusto Coutinho e o vivenciado por Simão Dias, percebe-se que essas situações conflituosas paralelas funcionam não apenas como coadjuvantes, senão como elementos intensificadores do drama vivenciado pela heroína. É significativamente relevante afirmar-se que tais situações

espagem dramaticidade às personagens que convivem com a heroína da trama. As ações dramáticas que compõem o conflito do noivo e o do pai da cristã-nova, por estarem diretamente ligadas ao conflito central da peça, estão atreladas às reações do Estado Autoritário no constructo dramaturgico criado por Dias Gomes.

As ações dramáticas desenvolvidas a partir da personagem Augusto Coutinho são decisivas para o destino de Branca Dias. O Santo Ofício, para tentar convencer a heroína a admitir seus pecados e a abjurar de suas origens e posicionamentos religiosos, usa não só a tortura física com Augusto, como também a psicológica, ao atribuir a ele a capacidade de “salvá-la”, isto é, convencê-la a ceder ao Poder Eclesiástico, a abrir mão de sua ideologia. “Então, salve-a. Diga a verdade.” E para intensificar ainda mais a cena e a ação dramática interna de Augusto, Branca Dias lhe pede que ceda, que diga “o que eles quiserem! Não quero que sofra por minha causa!” Em uma forte ascensão tensional, Padre Bernardo – algoz de Branca e de Augusto – e o Visitador dão início a um micro-interrogatório, no qual as perguntas e os comentários se constroem como armadilhas argumentativas para culpabilizar Augusto pela situação de Branca Dias. É ferina a acusação, em forma de pergunta, que Padre Bernardo faz ao rapaz: “Não se arrepende de tê-la arrastado a essa heresia?”, por ele ter dado de presente à noiva uma bíblia, em português. Ao Poder Eclesiástico não interessava que Branca Dias tivesse acesso ao conhecimento; afinal, é mais fácil controlar um povo ignorante, que não conhece as leis que regem o seu país. A leitura da bíblia daria à cristã-nova conhecimentos sobre as leis divinas, condição que lhe permitiria questionar as imposições do Santo Ofício. Essa fora a heresia praticada por Augusto.

Inicialmente, Banca Dias cede à pressão, que a sufoca:

PADRE

Está disposta a arrepender-se?

BRANCA

Estou disposta a tudo. Entrego-me em suas mãos e nas mãos do Santo Ofício.

PADRE

Entrega-se sinceramente arrependida, Branca?

BRANCA

Que importa? Os senhores venceram. Vá, diga ao visitador que reconheço os meus pecados e que estou disposta a arrepender-me e cumprir a penitência que me for imposta.

(GOMES: 2012, p. 129-130)

Seja na Inquisição, seja na Ditadura, a perseguição àqueles que ameaçavam o poder atribuído aos que tinham autoridade era implacável. Era preciso destruir os questionamentos e garantir que o opositor ao poder autoritário não teria a menor chance de ataque.

Simão Dias, pai de Branca, procura esconder, por medo, a ascendência judaica da família, insistindo em afirmar a todos que é cristão.

SIMÃO

Branca! *(Ele traz, pregada à roupa, no peito e nas costas uma grande cruz de pano amarelo.)*

BRANCA

Pai!

SIMÃO

(Corre a abraçá-la.) Filhinha! Eles a maltrataram?

BRANCA

Não muito. E o senhor, está bem?

SIMÃO

Estou vivo, pelo menos. E é isso que importa, não acha?

BRANCA

Sim, é o principal.

SIMÃO

É uma loucura pensar que, num momento desses, se possa salvar alguma coisa além da vida. Desde o primeiro momento compreendi que devia aceitar tudo, confessar tudo, declarar-me arrependido de tudo. Vamos nós discutir com eles, lutar contra eles? Tólice. Têm a força, a lei, Deus e a milícia — tudo do lado deles. Que podemos nós fazer? De que adianta alegar inocência, protestar contra uma injustiça? Eles provam o que quiserem contra nós e nós não conseguiremos provar nada em nossa defesa. Bravatas? Também não adiantam. Eu vi o que aconteceu com Augusto.

BRANCA

O senhor o viu ser torturado?

SIMÃO

Vi. As duas vezes.

BRANCA

Duas vezes? Então o torturaram novamente!

SIMÃO

Ele fez mal em não falar.

BRANCA

Mas queriam que ele me denunciasse. Que me acusasse de coisas terríveis e absolutamente falsas!

SIMÃO

Que importa que sejam falsas? Se você e ele confessassem, salvariam a pele!

BRANCA

Augusto acha que é preciso defender um mínimo de dignidade.

SIMÃO

Em primeiro lugar, o homem tem a obrigação de sobreviver, a qualquer preço; depois é que vem a dignidade. De que vale agora para nós, para os pais dele, para você, para ele mesmo, essa dignidade?

(GOMES: 2012, p. 131-133)

Em uma evidente oposição ao posicionamento de Augusto Coutinho e ao de Branca Dias, Simão representa, conforme exemplifica esse excerto, a aceitação de imposições, a submissão ao poder opressor. Alegoricamente, o gesto do pai de Branca faz referência a um momento bíblico: Pedro Simão nega a Cristo três vezes, por medo de ser denunciado como cristão e correr o risco de ser preso, torturado, morto. Nas duas personagens, então, percebe-se a negação de suas crenças e de suas ideologias em decorrência de uma flagrante covardia. O uso de alegorias representando homens e ações, como os medievos concebiam, confere ao texto de Dias Gomes uma imbricação de ações dramáticas que dão consistência à proposta politizante de sua dramaturgia.

A atitude de Simão Dias deixa transparecer, desse modo, que o medo implantado no país, desde a colonização, pela Igreja e pela Monarquia Absoluta, foi tão cruelmente forte, que se manteve, sob diversas formas e com diferentes intensidades, em momentos históricos posteriores. Quanto a Augusto, seu posicionamento político-ideológico fatalmente o levaria à mira do Poder Eclesiástico.

BRANCA

Como? (*Ela percebe.*) Que fizeram com Augusto?

SIMÃO

(*Faz uma pausa. As palavras custam a sair.*) Ele não resistiu...

BRANCA

(*Num sussurro.*) Morreu! (*Mais forte.*) Eles o mataram! (*Seus joelhos vergam, repete baixinho.*) Eles o mataram... Eles o mataram...

SIMÃO

Eu sabia que ele não ia resistir. Estava vendo!... depois de tudo, ainda o penduraram no teto com pesos nos pés e o deixaram lá... Quando os guardas voltaram, ainda tentaram reanimá-lo, mas... (GOMES: 2012, p. 133)

Simão Dias é um homem marcado pela Inquisição: traz no peito e nas costas uma cruz de tecido. Por ter abjurado, ficou “morto em vida”, pois traiu seus princípios. A atitude de Simão, portanto, conota aqueles que, por motivos diversos, acabaram por delatar conhecidos, amigos ou até mesmo parentes: “Em primeiro lugar, o homem tem a obrigação de sobreviver, a qualquer preço; depois é que vem a dignidade.” Longe do texto *O Santo Inquérito* fazer um julgamento desses que não resistiram, mimetizados na figura de Simão. Na verdade, a peça registra um componente histórico real, que era facilmente encontrável. É o discurso literário/artístico contando a história de um povo junto à História.

Curioso observar o uso recorrente do pronome *Eles* para se referir aos componentes do Santo Ofício. Essa não identificação aumenta o caráter ambíguo do referente: serão os componentes da Igreja mesmo ou os agentes/representantes da Ditadura Militar? Como arte é sugestão, alegorizar o uso desse pronome, indefinindo-o, caracteriza-se como uma estratégia dramatúrgica perspicaz.

Decepcionada com a atitude do pai, Branca Dias vê na morte de Augusto o encorajamento que estava por se esvair dela.

BRANCA

Se eu abjurar... o senhor quer que eu também seja cúmplice.

SIMÃO

Cúmplice de quê?

BRANCA

Da morte de Augusto.

SIMÃO

Absurdo! Você não tem nada com isso!

BRANCA

Tenho. Todos nós temos. Quem cala, colabora.

SIMÃO

Não tem sentido o que você está dizendo! Não é possível que você não entenda que está perdida se não ceder ao que eles querem, se não confessar e abjurar tudo.

BRANCA

Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol.

SIMÃO

(*Olha a filha horrorizado.*) Que Deus se compadeça de você!

O Guarda entra e arrasta Simão.

(GOMES: 2012, p. 138)

Como a alegoria de um momento histórico brasileiro, Branca Dias não desiste de sua ideologia e resiste ao poder autoritário, alegorizando o sacrifício por seu povo, por suas ideias, por suas crenças, principalmente por aquela que coloca a vida da heroína como a resistência e a esperança de dias melhores. Com uma atitude completamente oposta à de seu pai, Branca Dias, afigurando-se como uma “mátria”⁷², toma uma atitude de resistência, na condição de cristã-nova no discurso histórico e na de nação no discurso dramaturgico, salvaguardando a identidade de seu povo e consolidando a memória de seu país. Dessa maneira, o futuro, alimentado por essa memória e por essa resistência, deverá ser de menos opressão, pois houve o encorajamento de se buscar algo mais justo, mais igualitário, mais democrático. Mais livre. A fé e a coragem de Branca Dias alegorizam a luta por um espaço de liberdade maior do povo brasileiro. Assim, sua morte assume uma alegoria de toda uma parte da sociedade brasileira da década de 1960 que lutou por um país melhor.

Até mesmo o preconceito com o fato de Branca Dias ser cristã-nova alegoriza a opressão de parte da sociedade brasileira na década de 1960. Nessa perspectiva, muitas ações dramáticas presentes na trajetória da Branca Dias criada por Dias Gomes são atemporais. Se se toma, por exemplo, a discriminação à personagem e a perseguição a grupos minoritários, pode-se fazer relação, no caso específico do Brasil, com perseguições a negros, a

⁷² Na música *Língua*, que soa como um poema-protesto, Caetano Veloso escreve os seguintes versos: “Eu não tenho pátria, tenho mátria e quero frátria”. Por conta da referência na letra do hino nacional à figura maternal – “Deste solo és mãe gentil, pátria amada, Brasil”, entende-se que Caetano Veloso afirma que o Brasil é uma mãe – por ser a casa em que cabem todos –, e não um pai – figura mais austera. Em “quero frátria”, percebe-se a busca pela solidariedade de toda uma nação. A música está incluída no CD *Velô*, de 1989.

nordestinos, a homossexuais, fazendo destes bodes expiatórios. A coragem e a determinação de Branca Dias frente ao comportamento do pai a vislumbra como uma heroína, a exemplo de Antígona – que desafia o poder alegorizado na figura de Creonte –, e a figura do pai como um anti-herói, o acovardado. Os grandes heróis trágicos, desde o teatro clássico, questionam os deuses e as ações destes, como, por exemplo, Prometeu e Antígona. Branca Dias também desafia poderes divinos, representados pelo Santo Ofício.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve a finalidade de evidenciar que as obras *O Pagador de Promessas* (1959) e *O Santo Inquérito* (1966) revelam fortes indícios críticos sobre a situação política e social pela qual o Brasil passava no período das décadas de 1950 e 1960. A relação entre Literatura e Política se mostra de forma alegórica nessas duas peças, já que estas permitem que se destaque, como afirma Fábio Lucas (1985), “o discurso literário (...) permeado por uma intenção de apelo, pois visa a mover o receptor da mensagem e estimulá-lo a engajar-se em uma prática” (LUCAS: 1985, p. 97) sociopolítica, em busca de uma sociedade mais justa.

Profundamente marcada pela Política, a dramaturgia nos entornos de 1964 registra a dimensão de questionamentos sociopolíticos frente a um Estado cuja formação era considerada autoritária e que acabava, por isso, tolhendo direitos à cidadania. Nesse sentido, essas duas peças de Dias Gomes representam imbricações literárias e político-sociais que podem ser vistas como alegorias nacionais da realidade brasileira. Tomando-se o termo alegoria como “a substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, em uma relação de semelhança, a esse mesmo pensamento”, conforme postula Heinrich Lausberg (LAUSBERG: 1976, p. 283), o presente trabalho discutiu os efeitos estéticos dessas duas peças de Dias Gomes como resposta a um espaço autoritário representado nelas. Ademais, o termo alegoria contempla significados mais específicos que não poderiam deixar de ser levados em consideração quando se consideram questões políticas e ideológicas.

Considerando alegoria, também, como “a abertura do texto a múltiplos significados, a sucessivas reescrituras e sobreescrituras que são geradas segundo os muitos níveis e interpretações suplementares” (JAMESON: 1992, p. 26), este trabalho aplicou tal conceito àquelas duas peças como a representação de uma resposta ao sentido problemático da situação sociopolítica dos entornos da década de 1960. Nessa perspectiva, relacionou-se a história de Zé-do-Burro, de *O Pagador de Promessas*, e a de Branca Dias, de *O Santo Inquérito*, como alegorias nacionais de um determinado momento

histórico. Em outras palavras, Dias Gomes construiu nessas duas peças um discurso artístico-cultural recontando/ressignificando um momento histórico na História do país.

Assim, realizou-se uma análise dessas obras mediante o estudo estilístico do termo alegoria a partir de uma visão histórica. Essa discussão dialogou diretamente com problemas como autoria, posição ideológica das personagens, construção de conflitos e de ações dramáticas, discurso hegemônico e de resistência alegórica, representados tanto pela obra em si, quanto pelas suas circunstâncias de elaboração externa, como uma obra escrita da perspectiva do “Terceiro Mundo”. Afinal, acredita-se que o texto dramático pode também ser ferramenta para, em uma linguagem literária, denunciar e desmascarar aqueles que utilizam a carência e a falta de perspectiva do outro como formas de exploração e de poder. Nessa perspectiva, essas duas peças de Dias Gomes, quando confrontadas, representam alegorias de um Estado autoritário.

Sem dúvida, um ambiente de instabilidade política e de dominação sobre o povo brasileiro instigou artistas – a partir de sua sensibilidade aguçada – a enviar ‘mensagens’ para a sociedade, com o objetivo de conscientizar e de despertar aqueles que se deixavam levar por um discurso que, sorrateira e intencionalmente, disfarçava o caráter opressor. Parece verdadeira a relação entre opressão e provocação ao ato da criação artística, principalmente quando o autor se vê obrigado a disfarçar, com sutileza poética, as denúncias que se propõe realizar, cosendo-as com uma linguagem alegórica, na qual o povo, geralmente, se vê refletido.

São construídas contestações de escritores e de artistas às estruturas de supremacia, com diferentes estratégias e táticas de ação, seja no teatro, na música, no cinema, na literatura, enfim. Esses artistas enfrentam pressões políticas para adequar seus propósitos à realidade social, desenvolvendo manobras que conciliem ideologia e uma produção alegórica. Essas observações podem ser corroboradas, por exemplo, com a contribuição do teatro, na figura de Dias Gomes, contra as limitações político-sociais impostas pelo golpe de 1964. Em um depoimento publicado pela Revista Civilização Brasileira, em 1968, assim se manifestou o Dramaturgo:

É óbvio que a nossa luta pela liberdade de pensamento insere-se e é parte inalienável da luta pela liberdade do povo brasileiro. Entenda-se aí a palavra liberdade no seu sentido mais amplo. Liberdade individual e coletiva.

(...)

Dentro da estreita faixa de liberdade controlável foram deixados o teatro, o livro e o cinema. Este, apesar de atingir grandes massas, por ser ainda diminuto o número de filmes feitos no Brasil. Os dois primeiros por agirem sobre um público reduzido, pelo menos em sua ação imediata. E o processo de ação mediata do teatro e do livro concede ao Governo tempo suficiente para neutralizá-la no momento oportuno. Foi por isso que ainda em fins de 1964 os primeiros protestos começaram a surgir em cena.

(GOMES: 2012, p.30)

As observações de Dias Gomes demonstram sua consciência no engajamento artístico: para ele, o teatro, a arte é sempre um ato social. Sua concepção artística deixa clara a ideia do envolvimento político do teatro. Lembra, inclusive, o teatro político de Bertolt Brecht, quando este afirma que o mundo atual só pode ser reproduzido para os homens do presente se for descrito como um mundo em transformação. E essa transformação é operada, em 1964, fundamentalmente, por uma iniciativa de grupos teatrais, que emprestam o palco a um momento histórico para refazer a História de um povo. Ademais, essas observações revelam um governo bastante equivocados, por não saber e nem perceber o poder social/coletivo que emana do teatro, do livro e do cinema. Entretanto, esse equívoco ou o que gira em torno dele foi revertido com a imposição de Atos Institucionais, instrumentos de repressão e de controle social, especialmente o Ato n. 5.

“Os soldados armados de fuzis prendiam milhares de pessoas: dirigentes populares, intelectuais, políticos democratas. (...) A ordem era calar a boca de qualquer oposição” (SCHMIDT: 1997, p.328-329). Esses atos representaram exatamente a repressão política. E não era mais a ‘caça’ aos apenas identificados como comunistas. Qualquer um que estivesse dentro das fronteiras do país e sugerisse a mínima ideia de discordância do que era estipulado pelos militares no poder poderia passar por um interrogatório, muitas vezes sinônimo mais de tortura do que de um conjunto de perguntas.

Nesse processo, o Governo se atribuía a tarefa de acabar com a corrupção e, principal e essencialmente, com a subversão, a qualquer custo. Para tanto, usava os inquéritos policial-militares (IPMS), justificados por ser um instrumento para dar fim ao “grande mal” político-social: a subversão. Era tão

fixa essa ideia, que o Governo acreditava, conforme Gaspari, que “perseguir subversivos era tarefa bem mais fácil do que encarcerar corruptos, pois se os primeiros defendiam uma ordem política, os outros aceitavam quaisquer tipos de ordens” (GASPARI: 2006, p.135). Pode-se estimar que centenas de IPMS foram abertos entre 1964 e 1966 e que eles, ainda segundo Gaspari, “apuravam desde a subversão nas universidades até a corrupção no governo federal” (GASPARI: 2011, p.134). Provavelmente, vários dos interrogatórios que aparecem na literatura pós-64 sejam a versão alegórica desses inquéritos. Em *O Santo Inquérito*, por exemplo, além do título imensamente sugestivo, Dias Gomes abre a peça com um interrogatório que apresenta características cruéis de acusações que não deixam à personagem Branca Dias nenhuma saída. Fazem-se perguntas muito mais afirmativas e acusatórias que propriamente interrogativas. Em outras palavras, a existência do interrogatório é mais um disfarce da falsa democracia – a qual daria direitos à personagem Branca Dias de se defender – que exatamente o direito que ela teria de ser ouvida, para depois ser julgada. Branca Dias, nessa perspectiva, já surge em cena com sua condenação instaurada.

Embora haja a sensação de que já se esgotou a discussão acerca de uma ideologia autoritária no Brasil, principalmente com os muitos estudos desenvolvidos na década de 1980, é necessário que essa temática seja revista e observada, visto que a sociedade deve estar atenta às ideologias que a circundam e que a compõem. Sendo assim, é pertinente esta observação de W. Faulkner: “o passado nunca está morto, ele nem mesmo é passado”. Nesse sentido, Ricardo Silva (2001) ressalta ser “provável que a persistente revisitação da história das ideologias políticas e dos conflitos ideológicos no Brasil do século XX resulte num melhor esclarecimento dos problemas políticos e institucionais presentes neste limiar do século XXI” (SILVA: 2001, p. 3). Então, para que melhor se compreenda o contexto sociopolítico atual, visitar o passado se torna importante veículo de condução de conceitos e de valores neste início de século.

Tomando-se Estado autoritário como o representante de uma ideologia em que o sistema político é controlado por um indivíduo não eleito que apresenta um comportamento em que se excede no exercício da autoridade de que dispõe no momento, entende-se que a arte foi, durante o Regime Militar,

principalmente, uma recorrente estratégia de resistência para diversos artistas. O engajamento ideológico dialogava de forma direta com as produções do fim da década de 1950 até 1970, na música, na literatura, no teatro. O desejo reprimido de liberdade e o desejo de denunciar subjaziam e permeavam as produções artísticas da época, sob uma linguagem alegórica – mais que necessária naqueles tempos politicamente tão difíceis.

No caso específico do teatro, alguns dramaturgos brasileiros, a exemplo de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho e de Dias Gomes, desenvolveram uma dramaturgia que pode ser relacionada à ideia de uma ação cultural conscientizadora, capaz de desalienar a sociedade. Assim, o teatro se consubstancia como um importante instrumento de força social e política, por suscitar tomadas de consciência e contribuir para que o ponto de vista do cidadão seja, no mínimo, abalado em suas ingênuas certezas. Quanto a essas ideias, Kátia Rodrigues Paranhos (2010) destaca que

A defesa do engajamento, portanto, parte do princípio de que os autores que falam sobre a realidade brasileira (sob diferentes óticas) são engajados. Isso significa dizer que o teatro é uma forma de conhecimento da sociedade. Assim, mesmo quem se autoproclamava não engajado ou apolítico, na verdade, assume uma posição, também, política (PARANHOS: 2010, p. 2).

Nessa perspectiva, o teatro, especialmente, desempenhou um papel fundamental na luta contra a Ditadura brasileira, implantada a partir de 1964. Ou como afirma o próprio Dias Gomes, em artigo publicado em 1968:

o teatro é a única arte (...) que usa a criatura humana como meio de expressão. (...) Este caráter de ato político-social da representação teatral, ato que se realiza naquele momento e com a participação do público, não pode ser esquecido (GOMES: 1968, p. 10).

Para tanto, o uso de uma linguagem repleta de conotações é recurso imprescindível à comunicação de mensagens que a dramaturgia, por exemplo, buscava. Sendo assim, a utilização de elementos alegóricos é estratégia funcional na construção das ações dramáticas e no perfil das personagens, como Zé-do-Burro e Branca Dias. Como destaca Dias Gomes, “A verdade artística não é a verdade exterior, concreta, mas a submissão desta a um

processo de criação que resulta na descoberta de aspectos essenciais da realidade humana, em suma, na obra de arte” (GOMES: 2012, p. 23).

A produção dessa dramaturgia não é apenas importante; revela-se, na verdade, imprescindível para o desenvolvimento da literatura dramática brasileira, já que os autores de hoje dispõem de uma rica bagagem de criação textual para servir como referência. A leitura da dramaturgia de Dias Gomes contribui para se evidenciar a construção de uma consciência desalienante e politizada de parte da sociedade. Para tanto, deve-se chamar a atenção acerca da maneira alegórica como o Dramaturgo construiu as ações dramáticas e as personagens em sua dramaturgia. Estudar as obras *O Pagador de Promessas* e *O Santo Inquirido* sob o conceito de alegoria nacional é mais que propor um resgate da memória de nossa dramaturgia. “É, antes de tudo, a necessidade de análise de obras produzidas numa sociedade sujeita ao vigiar constante, às perseguições, ao exílio, à tortura, à censura, enfim, à possibilidade de retaliações arbitrárias” (BOTELHO: 2007, 12) por que a sociedade vem passando ao longo de sua história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMÁRIAS

GOMES, Dias. **O bem-amado**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

_____. **O Pagador de Promessas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **O Santo Inquérito**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

_____. **A invasão**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

_____. **As primícias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **Bandeira 2 – Campeões de audiência**: telenovelas. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

_____. **Dr. Getúlio, sua vida e sua glória**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **O berço do herói**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

_____. **Teatro de Dias Gomes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.

FONTES SECUNDÁRIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 6 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

AHMAD, Aijaz. **Linhagens do presente**: ensaios. São Paulo: Boitempo, 2002.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ARNS, Paulo Evaristo. **Brasil – nunca mais**. São Paulo: Vozes, 1987.

BARBOSA JÚNIOR, Ademir. **O essencial do candomblé**. São Paulo: Universo dos Livros, 2011.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENTLEY, E. **O teatro engajado**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BITTAR, Marisa; FERREIRA JR, Amarílio. O coronel Jarbas Passarinho e a ditadura militar: o último intelectual orgânico? In: MARTINS FILHO, João Roberto (Org.). **O golpe de 1964 e o regime militar**: novas perspectivas. São Carlos: EdUFSCar, 2006. p. 201-219

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido**. São Paulo: Sagarana, 1967.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CABRERA, Ana (Org.). **Censura nunca mais!**. Coimbra: Aletheia, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CANTINHO, Maria João. **O anjo melancólico**: ensaio sobre o conceito de alegoria de Walter Benjamin. Coimbra: Angelus Novus, 2002.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). **Minorias silenciadas**: a história da censura no Brasil. São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial do Estado: FAPESP, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro**. Org. André Rocha. Vol. 2. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2013.

COSTA, Cristina. **Censura em cena**: teatro e censura no Brasil. Arquivo Miroel. São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

DEL VECCHIO, Ângelo. Um paradoxo do regime militar brasileiro: terror de Estado e processo de distensão política no governo Médici. In: MARTINS FILHO, João Roberto (Org.). **O golpe de 1964 e o regime militar**: novas perspectivas. São Carlos: EdUFSCar, 2006.

DENIS, B. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Bauru: EDUSC, 2002.

DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto-UNESP, 1993.

ÉSQUILO. **Teatro grego**. Tradução, introdução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

GARCIA, S. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento político. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GARCIA, Miliandre. **A censura de costumes no Brasil**: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GAZZOTI, Juliana. O Jornal da Tarde e o pós AI-5: o discurso da imprensa desmistificado. In: MARTINS FILHO, João Roberto (Org.). **O golpe de 1964 e o regime militar**: novas perspectivas. São Carlos: EdUFSCar, 2006. p. 66-79.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: EDUSP-FAPESP, 2012.

GOMES, Dias. **Apenas um subversivo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOMES, Luana; GOMES, Mayra Dias (Orgs.). **Encontros**: Dias Gomes. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

GORDON, Lincoln. **A Segunda Chance do Brasil a Caminho do Primeiro Mundo**. Tradução de Sérgio Bath e Marcelo Raffaelli. São Paulo: Editora Senac, 2002.

GORENSTEIN, Lina. “Um Brasil subterrâneo: cristãos-novos no século XVIII”. In: GRINBERG, Keila (Org.). **Os judeus no Brasil**: Inquisição, imigração e identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GOUVEIA, Arturo. **Literatura e repressão pós-64**: o romance de Antonio Callado. João Pessoa: Ideia, 2006.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: UNICAMP, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**: textos seletos. Tradução de Cláudio J. A. Rodrigues. 1 ed. São Paulo: Ícone, 2012.

HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JACOBBI, Ruggero. **Teatro no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JAMESON, Fredric. **Thirdworld literature in the era of multinational capitalism**. *Social Text*, n. 15. Durham: Duke University Press, 1986.

_____. **O inconsciente político**. São Paulo: Ática, 1992.

KOTHE, Flavio. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. 5. Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LINO, Joselita Bezerra da Silva. **Dialegoria**. João Pessoa: Ideia, 2004.

LUCAS, Fábio. **Vanguarda, história e ideologia da literatura**. São Paulo: Ícone, 1985.

MACIEL, Diógenes André Vieira; GOMES, André Luís (Orgs.). **Dramaturgia e teatro**: intersecções. Maceió: EDUFAL, 2008.

MADEIRA, Maria Angélica; VELOSO, Mariza. **Leituras brasileiras**: itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MALARD, Letícia. **Literatura e dissidência política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MAGALDI, Sábato. **O Texto no Teatro**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2008.

_____. **Teatro em Foco**. São Paulo. Editora Perspectiva. 2008.

_____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro. DAC/Funarte. 1996.

_____. **O texto no teatro popular**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MARTINS FILHO, João Roberto (Org.). **O golpe de 1964 e o regime militar**: novas perspectivas. São Carlos: EdUFSCar, 2006.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o perigo vermelho**: o anticomunismo no Brasil. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2002

NISKIER, Arnaldo. **Branca Dias – o martírio**. Rio de Janeiro: Editora Consultor, 2006.

NOVINSKY, Anita. **A inquisição**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PINHEIRO, Letícia. **Política externa brasileira, 1889-2002**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo. Editora Perspectiva. 2008.

PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1966.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 2009.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **O fantasma da revolução brasileira**. 2. ed. Ver. e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar**. São Paulo: EDUSP-FAPESP, 2011.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. A obra de Dias Gomes. *In*: GOMES, Dias. **Coleção Dias Gomes. Os heróis vencidos**. V. 1. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Sófocles e Antígona**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.) **Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 1995.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANT'ANNA, Jaime dos Reis. **Literatura e ideologia**: Gil Vicente sob o olhar ideológico de Almeida Garret e Sttau Monteiro. São Paulo: Novo Século Literário, 2003.

SARAIVA, José António. **Inquisição e cristãos-novos**. Lisboa: Estampa, 1994.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2003.

SIQUEIRA, José Jorge. **Entre Orfeu e Xangô**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Millôr Fernandes. 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. **Teatro grego**. Tradução, introdução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a terra de Santa Cruz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TODOROV, Tzvetan. **Simbolismo e interpretação**. Tradução de Maria de Santa Cruz. Coleção Signos. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOLEDO, Caio Navarro de. **O governo Goulart e o golpe de 64**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TRINGALI, Dante. **Introdução à retórica**: a retórica como crítica literária. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

VELOSO, Mariza. MADEIRA, Angélica. **Leituras brasileiras**: itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

VIEIRA, Ildeu Manso. **Memórias torturadas (e alegres) de um preso político**. Curitiba: SEEC, 1991.

WIZNITZER, Arnold. **Os judeus no Brasil colonial**. São Paulo: Pioneira, 1966.

Artigos, Revistas e Teses

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. Repensando a literatura comparada: Edward Said e Fredric Jameson. **Revista de estudos de literatura**, Belo Horizonte, vol. 5, p. 11-38, outubro. 1997.

BONNICI, Thomas. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. **Mimesis**, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

BOTELHO, Jeanne Cristina Sampaio. **A escrita censurada na dramaturgia brasileira**. 2007. Dissertação de Mestrado - UFSJ, São João Del-Rey, 2007.

CADERNO IPAC. Festa de Santa Bárbara, n° 5, Salvador - BA, 2010.

CERQUEIRA, Patrícia Fialho. **Denúncias e Confissões em Ritos de Alteridade**: O Santo Inquérito de Dias Gomes. 2007. Dissertação de Mestrado – UEFS, Feira de Santana, 2007.

DIONYSOS. Rio de Janeiro: MEC/ SEAC-FUNARTE/ SNT, setembro de 1980. (Número 25, dedicado ao Teatro Brasileiro de Comédia).

FELTLFER, Bruno. **Doas faces de um mito**. www.academia.edu/3631885/Branca_Dias_as_duas_faces_de_um_mito. Acessado em 3 de março de 2014.

GOMES, Dias. **O engajamento é uma prática de liberdade**. Revista Civilização Brasileira, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

GRANDIS, Rita de. Uma alegoria nacional *Respiración Artificial*: 20 anos depois. **ALEA: Estudos Neolatinos**. Vol. 5. N. 2. Rio de Janeiro, ALEA, 2003.

HORVAT, Patricia Vivian Von Benkö. **A histeria como desordem mimética no Prometeu Acorrentado**: uma leitura psicanalítica. 2012. Dissertação de Mestrado – UVA. 2012.

MARTINS, Carlos Estevam; CRUZ, Sebastião Velasco e. De Castelo a Figueiredo: uma incursão na pré-história da abertura. In: SORJ, B.; ALMEIDA, MHT (Orgs.). **Sociedade política no Brasil pós-61** [on line]. Rio de Janeiro: Centro Edclstein de Pesquisas Sociais, 2008. P. 8-90.

NAVARRETE, Eduardo. **O Golpe de 1964 na dramaturgia de Dias Gomes**. Revista Urutágua, acadêmica multidisciplinar, DCS-UEM, 2011.

PARADISO, Silvio Ruiz. Sincretismo em O Pagador de Promessas, de Dias Gomes, **Revista Diálogo e Interação** (UEL/CNPq) – vol. 3, 2010.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Dramaturgos em cena: o(s) sentido(s) do engajamento no teatro. Artigo publicado em ANPUH – **XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA** – Fortaleza, 2009.

PEREIRA FILHO, Sebastião Faustina. Promessas: Contrato Individual e Social com Seres Superiores. In: **VI Congresso Português de Sociologia** – Universidade Nova de Lisboa, 2008.

PINHEIRO, Roberta Vanessa Crispim. **O Pagador de Promessas: dramaticidade e tragicidade, da literatura ao cinema.** Dissertação de Mestrado – UFPB, 2010.

PINTO, Leonor Souza. **O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988.** Março de 2006. Disponível em www.memoriacinebr.com.br. Acesso em: 3 de jul. 2014.

SANTOS, Josué Pereira dos. **O Pagador de Promessas no contexto do drama/teatro brasileiro moderno: discussão sobre a tragédia nacional-popular.** Dissertação de Mestrado – UEPB, 2012.

SANTOS, Ana Cristina Simões dos. **Uma crítica à ditadura militar, por meio de alegoria, na peça o Santo Inquérito.** 2013. 32 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em LETRAS) – UFPB, 2013.

SCHMIDT, Friedhelm. Literaturas heterogeneas y alegorias nacionales: ¿paradigmas para las literaturas poscoloniales? **Revista Iberoamericana**, Ciudad de México, Vol. LXVI, Núm. 190, p. 175-185, Enero-Marzo. 2000

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964 – 1969. In: **O pai de família e outros estudos.** Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SILVA, Ricardo. **A Ideologia do Estado autoritário no Brasil.** CADERNOS DE PESQUISA, nº. 26, abril 2001.

SILVA, Fernanda Xavier da. **O Estado constitucional da Era Vargas: uma abordagem à luz do pensamento social brasileiro dos anos 30.** 2006. 174 p. Dissertação de Mestrado – UFSCar, São Carlos, 2006.

SILVA, Sebastiana Siqueira e. **O Pagador de Promessas – um drama trágico em tempos modernos**. 2009. Dissertação de Mestrado – UFPB, João Pessoa, 2009.

SILVA , Aline Monteiro de Carvalho. A peça "O Túnel" e as perspectivas sobre o período entre 1964-1968 pelo olhar de Dias Gomes. *In: XX Encontro Regional de História: História e Liberdade*. 2010, Franca. ANPUH/SP – UNESP, 2010.

SOARES, Carmen Isabel Leal. *Prometheus Desmotes*: um «olhar» no titã. **Humanitas**, Coimbra, vol. 1-54. 2003.