



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

***O PAGADOR DE PROMESSAS NO CONTEXTO DO
DRAMA/TEATRO BRASILEIRO MODERNO: DISCUSSÃO
SOBRE A TRAGÉDIA NACIONAL-POPULAR***

JOSUÉ PEREIRA DOS SANTOS

Campina Grande, PB

2012

JOSUÉ PEREIRA DOS SANTOS

***O PAGADOR DE PROMESSAS NO CONTEXTO DO
DRAMA/TEATRO BRASILEIRO MODERNO: DISCUSSÃO
SOBRE A TRAGÉDIA NACIONAL-POPULAR***

Dissertação apresentada ao Programa em Literatura e Interculturalidade do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, na Linha de Pesquisa: “Literatura, memória e estudos culturais”.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel

Campina Grande, PB

2012

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

S237p Santos, Josué Pereira dos.

O pagador de promessas no contexto do drama/teatro brasileiro moderno [manuscrito] : discussão sobre a tragédia nacional-popular / Josué Pereira dos Santos. – 2012.

86 f.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2012.

“Orientação: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, Departamento de Letras e Artes”

“Co-Orientação: Antonio Carlos de Melo Magalhães, Departamento de Letras e Artes”.

1. Análise literária. 2. Teatro brasileiro. 3. Literatura brasileira. I. Título.

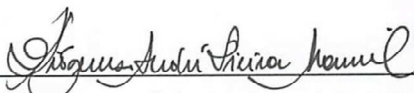
21. ed. CDD 801.95

JOSUE PEREIRA DOS SANTOS

**O PAGADOR DE PROMESSAS NO CONTEXTO DO
DRAMA/TEATRO BRASILEIRO MODERNO: DISCUSSÃO
SOBRE A TRAGÉDIA NACIONAL-POPULAR**

Aprovada em: 01 / 06 / 2012

BANCA EXAMINADORA



Dr. Diógenes André Vieira Maciel - Orientador



.Dr. Luciano Barbosa Justino - PPGLI/UEPB (Avaliador Interno)



Dr^a Márcia Tavares Silva - UFCG (Avaliador Externo)

Campina Grande
Abril, 2012

A tia Salomé Maria dos Santos (*in memoriam*)
Minha inspiração de generosidade, dedico.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo milagre da vida;

Aos meus pais, Pedro Pereira da Rocha e Livramento Maria dos Santos Rocha, pelo apoio incondicional;

Aos meus irmãos, em especial a Roseli Pereira dos Santos, pela acolhida em sua casa nos dias que eu precisava de abrigo;

A Universidade Estadual da Paraíba, pela oportunidade acadêmica;

A CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento do Nível Superior, pela concessão da bolsa;

Ao Professor Dr. Diógenes André Vieira Maciel, agradeço pelas orientações sempre valiosas. Sem elas (e o empréstimo de seus livros) a realização deste trabalho não seria possível.

Aos professores doutores Francisca Zuleide Duarte de Souza e Luciano Barbosa Justino, presentes na minha Banca de Qualificação, pelas contribuições para o enriquecimento deste trabalho;

Ao meu amigo Jairo Teixeira Esperidião, sempre presente nos momentos importantes;

A minha amiga querida Severina Faustino dos Santos (Lala), pelo incentivo desde o início deste projeto. Obrigado pelas conversas do dia-a-dia, por dividir comigo as preocupações e, também, as alegrias;

A TODOS os companheiros de sala. Obrigado por compartilharem suas experiências/ conhecimentos e por tornarem o cotidiano na sala de aula mais leve.

A todos que contribuíram para a realização deste trabalho, meu muito obrigado!

RESUMO

Trata-se de um estudo da recepção crítica, além de um esboço de análise-interpretação, de *O pagador de promessas* que pretende discutir as interpretações que situam este texto no paradigma aristotélico da tragédia. Mediante uma revisão histórico-crítica em torno do teatro/drama brasileiro moderno, situando-se esta peça junto à tendência nacional-popular, tornada contra-hegemônica na busca e consolidação de um teatro nacional, entre fins da década de 1950 e meados da década de 1970. Em meio à pluralidade artística deste período, pode-se discutir este texto a partir do que Peter Szondi chama de *crise* do drama, entendida como aquela em que os temas surgidos a partir do desenvolvimento do capitalismo e suas contradições não mais se adéquam à forma antiga da Dramática – o assim chamado drama burguês ou absoluto – e fazem eclodir uma nova forma a que se chama de drama moderno. Nesta forma do drama, do diálogo emergem elementos épico-narrativos incorporados à estrutura. É preciso também discutir que, apesar de a peça de Dias Gomes apresentar, aparentemente, traços formais semelhantes aos das tragédias antigas (como o *conflito trágico cerrado, unidade de ação, tempo e lugar, resquícios do coro, descomedimento e catástrofe*), estes elementos estão em embate com a irrupção do épico, revelada na incapacidade de entendimento entre dois brasis, o rural e o urbano, materializado nos diálogos que se tornam, assim, “improdutivos”, abrindo espaço para o questionamento que avulta em nossa argumentação.

Palavras-chave: tragédia; drama/teatro moderno; nacional-popular; crise do diálogo.

ABSTRACT

This study intends to analyze the critical reception to *O pagador de promessas* who takes this text by the aristotelian paradigm of tragedy. Through a historical-critical review about Brazilian modern theater and drama, this play is located next to national-popular trend, appointed as counter-hegemonic in the pursuit and consolidation of a national theater, between the late 1950s and mid of 1970s. Amid the artistic diversity of this period, this text can be argued between Peter Szondi's theory about crisis of the drama, understood as one in which the themes that emerged from the development of capitalism and its contradictions no longer fit the old Drama – the so-called bourgeois drama or absolute drama – and precipitates a new form: the modern drama. In this form of drama, from dialogue emerges a narrative elements incorporated into the dramatic structure. It also intends to discuss that even if the Dias Gomes' play apparently has the formal features of ancient tragedies (as the tragic closed conflict, unity of action, time and space, remnants of the choir, immoderation and catastrophe), these elements are in confrontation with the epic already quite evident, such as the inability of understanding between two Brazils, rural and urban, materialized in the dialogues that become, in that way, “unproductive”, opening space for the question that looms large in our argumentation.

Keywords: tragedy; modern drama / theater; national-popular; crisis of dialogue.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1	
DIAS GOMES NO CONTEXTO DO TEATRO BRASILEIRO MODERNO.....	13
1.1 O nacional-popular no teatro brasileiro moderno.....	19
1.1.1 O teatro moderno no Brasil.....	22
1.1.2 O Teatro de Arena.....	28
1.2 A busca de uma cultura/ dramaturgia nacional-popular.....	32
CAPÍTULO 2	
EM TORNO DA FORMA DRAMÁTICA: A PERSPECTIVA DIALÉTICA E HISTÓRICA DOS GÊNEROS COMO TENTATIVA DE LER A FORMAÇÃO DO DRAMA MODERNO BRASILEIRO.....	36
2.1 Entendendo o paradigma dialético e histórico.....	41
2.2 E o drama moderno no Brasil?.....	50
CAPÍTULO 3	
O PAGADOR DE PROMESSAS: ENTRE O DRAMA E A TRAGÉDIA.....	54
3.1 Retomando algumas posições.....	54
3.2 Aproximações: ensaios para uma análise-interpretação.....	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	83

INTRODUÇÃO

A montagem d'*O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1960, foi imprescindível para consolidar uma tendência estética que teve início, de modo sistemático, com a adesão de artistas politicamente alinhados à esquerda ao projeto que se iniciara no Teatro de Arena de São Paulo. Entende-se que a montagem deste texto no TBC aponta para a consolidação de uma espécie de hegemonia do projeto nacional-popular para os nossos palcos, iniciado em 1958, configurado a partir da perspectiva de um projeto de direção cultural, atrelada ao Partido Comunista Brasileiro - PCB, com várias frentes de atuação, e que começa a se concretizar a partir do sucesso de *Eles não usam black-tie*, em 1958. Assim, peças que elevam à condição de protagonistas as classes subalternas, como operários ou o campesinato, tornam-se uma espécie de convenção que devia ser seguida pelas companhias que quisessem competir pelo gosto do público, conforme já ficara claro desde o grande sucesso das peças de Gianfrancesco Guarnieri, seja a de 1958, no Arena, seja a montagem de *Gimba*, em 1959, já no Teatro Maria Della Costa/TMDC.

Propõe-se, neste trabalho, uma rediscussão sobre argumentos teóricos e críticos que nos ajudem a reavaliar a recepção obtida por esta peça àquela altura, como também a possibilidade de rele-la em nosso contexto, considerando a premissa que *O Pagador de Promessas*, *corpus* desse estudo, foi a primeira peça que fez sucesso no TBC atreladamente àquela perspectiva, o que acabou por colocar em questionamento as bases burguesas do seu repertório e das outras companhias de inspiração tebeciana, no curto espaço de tempo entre 1960-1964, quando se deu o Golpe Militar.

Partimos do entendimento de que a peça de Dias Gomes ainda é um desafio para a crítica e estudiosos no que diz respeito ao seu aspecto formal: trata-se de uma tragédia, como indica Anatol Rosenfeld (1996), ao mencionar o encadeamento rigoroso das cenas que levam ao desfecho trágico de Zé do Burro, e também a

unidade de ação, tempo e lugar? É nessa direção que aponta a maioria da crítica e estudiosos. De outro lado, há outra chave interpretativa, aquela que vê esta peça como um drama épico, problematizando, assim, a visão mais tradicional da crítica, como fez Iná Camargo Costa (1987) ao se referir à fratura comunicacional do diálogo neste texto, como herança de Strindberg e Tchekhov; e ao seu plano de fundo, a saber: a luta de classes – tudo isso formalizado numa estrutura que rompe o drama absoluto e se encaminha à épica.

Mediante esta última visada, surgiram algumas questões: como se resolve nesta peça a contradição entre a forma e o aspecto temático-conteudístico? Há realmente uma tessitura épica da ação? As respostas possíveis são aquelas que se delineiam a partir do estudo do paradigma crísico proposto por Peter Szondi (2001), eclodido como chave teórica para estudo das formas do drama moderno, ao considerar as dificuldades técnicas surgidas da contradição entre conteúdo e forma, entre outros fatores, instaurada pela emergência da classe operária, a qual passa a reivindicar representatividade no drama reconhecidamente burguês e absoluto. Isso provocou a caminhada rumo ao teatro épico, formalizando o que se chama de drama moderno, surgido da busca da solução das contradições que passam pela tentativa de salvar a antiga forma por meio do diálogo dramático, como também pela incorporação – sinal das tentativas de superação da própria “crise” do diálogo – dos elementos épico-narrativos. Também, é preciso mencionar os estudos de Raymond Williams (2000) que mostram a mudança das formas ao longo da história, de acordo com as novas estruturas sociais com as quais se relacionam, tendo em vista que as formas de relação social estariam profundamente incorporadas às artes enquanto elementos/articulações formais.

Entende-se, ainda, que se o teatro brasileiro moderno só começa a haver, de modo sistemático, a partir da abertura do TBC, em 1948, de outro lado, a produção de dramas modernos brasileiros só se consolida quando as matérias das peças de autores nacionais são abstraídas de nossa realidade nacional. Para nos ajudar a lançar luz sobre as questões apontadas, debruçar-nos-emos sobre as discussões suscitadas a partir da busca dos artistas-intelectuais por uma cultura/teatro nacional-popular, através de estudiosos como Costa (1987), Mostaço, (1982), Maciel (2004), Rubim (1995). Outrossim, transitaremos pelas discussões acerca da questão formal da Dramática, em autores como Szondi (2001), Rosenfeld (1985), Maciel (2008) e

Costa (2009) que nos ajudam a entender a “crise” da forma do drama e as tentativas de solução dessa crise, a partir da incorporação de elementos épicos e de que forma ela se reflete no contexto do teatro/drama moderno brasileiro, especialmente em *O Pagador de promessas*, questionando a postura já estabelecida pela crítica que coloca este texto sob o paradigma formal da tragédia, de fundo aristotélico.

Assim, o trabalho está organizado da seguinte forma:

O primeiro capítulo parte de uma abordagem histórico-crítica em torno do teatro/drama brasileiro moderno, situando a produção de Dias Gomes nesse contexto, mediante a constatação de que as peças do dramaturgo sempre estiveram preocupadas em representar o povo brasileiro, o que marca o ponto de intersecção com a tendência nacional-popular, tornada contra-hegemônica na busca e consolidação de um teatro nacional, quando artistas ligados ao PCB se aproximam do movimento teatral com vistas a reivindicar um teatro moderno, capaz de representar as classes populares e suas demandas em busca de melhores condições de vida no contexto do capitalismo tardio, conforme se observava no Brasil àquela altura. As discussões envolvendo a emergência do drama brasileiro moderno, ligado tematicamente aos anseios das classes populares atingem seu ponto máximo quando, em 1960, é encenada no palco do TBC, a peça *O pagador de promessas*, mostrando a dimensão da mudança que a nossa cena teatral estava passando na busca pelo público que se interessasse por tal perspectiva de abordagem da realidade nacional – ganhavam destaque peças de autores nacionais, com matérias nacionais: havia, nesse contexto, um deslocamento da reivindicação política para a disputa, no campo mercadológico, pela preferência do público.

Em nosso segundo capítulo, discorreremos sobre a forma Dramática, considerando que *O pagador de promessas* emerge em meio à contradição entre forma e conteúdo, caracterizando o que Peter Szondi chama de *crise* do drama, quando os temas surgidos a partir do desenvolvimento do capitalismo e suas contradições não cabem mais na forma antiga da Dramática – o assim chamado drama burguês ou absoluto. Nesse sentido, as discussões tomam como referencial o paradigma dialético e histórico entre forma e conteúdo, em que se busca entender que as formas são conteúdo precipitado, ou seja, as formas não são acabadas, mas se desenvolvem de acordo com as necessidades socio-históricas. É assim que entendemos que o drama moderno, enquanto desenvolvimento histórico do drama

burguês, sai da esfera do intersubjetivo para o intrasubjetivo, refletindo o individualismo do mundo capitalista. Quando os fatos passam para a esfera do intrasubjetivo, o diálogo não é mais capaz de promover a relação entre os indivíduos ou comunicar os fatos, sendo estes muitas vezes ocorridos no passado, vindos à tona por meio de reflexões monológicas, ou pela matéria épico-narrativa situada no domínio do pretérito. É por estes caminhos que se trava uma primeira discussão sobre a formação do drama moderno no Brasil, a partir de alguns primeiros apontamentos analíticos sobre textos primordiais para este entendimento.

O último capítulo é aquele que trata da análise-interpretação propriamente dita da peça em estudo, a partir das discussões históricas e teóricas suscitadas nos capítulos anteriores. Parte-se do pressuposto de que Iná Camargo Costa põe em questionamento a postura interpretativa, já estabelecida pela crítica, que insere *O pagador de promessas* no paradigma das formas da tragédia. É preciso mostrar que, apesar de a peça de Dias Gomes apresentar, aparentemente, traços formais semelhantes aos das tragédias antigas, como o *conflito trágico cerrado* (LESKY, 2006), *unidade de ação, tempo e lugar, resquícius do coro, descomedimento e catástrofe* (SOUSA, 2005), estes elementos estão em embate com os elementos épicos já bastante evidentes, como a incapacidade de entendimento entre dois brasis, o rural e o urbano, materializado nos diálogos que se tornam, assim, “improdutivos”, abrindo espaço para o questionamento que avulta em nossa argumentação.

CAPÍTULO I

DIAS GOMES NO CONTEXTO DO TEATRO BRASILEIRO MODERNO

Tenho sincero respeito por aqueles artistas que dedicam suas vidas exclusivamente à sua arte – é seu direito ou condição! – mas prefiro aqueles que dedicam sua arte à vida.

Augusto Boal

Há homens que lutam um dia e são bons.
Há outros que lutam um ano e são melhores.
Há os que lutam muitos anos e são muito bons.
Porém, há os que lutam toda a vida.
Esses são os imprescindíveis.

Bertolt Brecht

Alfredo de Freitas Dias Gomes (1922-1999) revelou preocupação social desde o início de sua carreira como dramaturgo. Aos 15 anos, escreveu sua primeira peça *A Comédia dos Moralistas*, pela qual obteve prêmio do antigo Serviço Nacional do Teatro – SNT, em 1939, embora essa peça nunca tenha sido levada aos palcos. Teve sua primeira peça encenada em 1942, aos 19 anos: *Pé-de-cabra*, que foi um sucesso de público e crítica, recebendo elogios de nomes importantes da crítica da sua época, como Viriato Correia, para quem Dias Gomes seria “mais cedo ou mais tarde, o autor mais importante do Teatro Brasileiro”. Mesmo assim, apesar de ser um autor, atualmente, bastante conhecido, sua fortuna crítica ainda é bastante exígua.

De acordo com Iná Camargo Costa (1987), em um dos únicos trabalhos acadêmicos dedicados, exclusivamente, à discussão da obra teatral deste dramaturgo, se divide este conjunto em três momentos. O primeiro compreende suas produções iniciadas nos anos 1940, com a estréia de *Pé-de-cabra*, e, depois, com *Zeca Diabo*, *João Cambão*, *Dr. Ninguém*, *Um Pobre Gênio*, *Eu Acuso o Céu* e demais peças

criadas até 1960, quando a segunda fase tem início depois da encenação de *O Pagador de Promessas*, seguida pela *Invasão*, *a Revolução dos Beatos*, *o Bem-Amado*, *o Santo Inquérito* e outras obras de forte apelo social produzidas até 1978. A terceira fase compreende produções ligadas à teledramaturgia e ao rádio, como também alguns contos e romances. A ênfase analítica de Costa recai, portanto, sobre a segunda fase.

Desde a peça de estréia¹ deste dramaturgo, há uma preocupação político-social, subjacente às obras das diferentes fases, mesmo durante épocas de maior censura, que Anatol Rosenfeld chama, em seu livro *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro* (1996), de “unidade fundamental”. Para este estudioso, “essa unidade reside no empenho conseqüente e pertinaz pela representação dos valores político-sociais – dos valores humanos, portanto, mercê da visão crítica de um homem que não está satisfeito com a realidade do Brasil e do mundo.” (ROSENFELD, 1996, p. 55). Nesse sentido, a dramaturgia de Dias Gomes apresenta e analisa em todas as peças um mundo marcado pela hipocrisia dos poderosos e pela desigualdade social, mas também um mundo que evoca os homens para a luta por liberdade e justiça social. É assim que podemos afirmar, logo de início, que Zé do Burro, mergulhado em um contexto onde prevalecem “as forças mancomunadas da inércia”, vai causar uma “revolução” por entrar em choque com essas forças operacionais da sociedade. É partindo desta afirmativa que começamos.

O pagador de promessas marca o início da segunda fase do teatro de Dias Gomes. Segundo Costa (1987), é a partir dessa peça que o dramaturgo amadurece sua

¹ *Pé-de-cabra* (1942) é uma sátira a *Deus lhe pague* – obra de Joracy Camargo encenada por Procópio Ferreira, grande sucesso de público no Brasil e em outros países. *Pé-de-Cabra* foi proibida pelo D.I.P (Departamento de Imprensa e Propaganda) sob a alegação de que era uma obra marxista, sendo somente liberada para encenação por Procópio Ferreira, após uma relevante quantidade de cortes. Ressalta-se, no entanto, que na década de trinta temos, conforme Maciel (2004), as primeiras tentativas de renovação do panorama teatral brasileiro, com as peças *Andaime*, de janeiro de 1932, de Paulo Torres, trazida ao palco pelo ator Jaime Costa e *Deus lhe pague*, de dezembro de 1932, de Joracy Camargo, interpretado por Procópio Ferreira. Essa última peça discutia as diferenças de classe, o comunismo, através da evocação de Karl Marx como profeta da modernidade, representado, paradoxalmente, por um milionário. Todavia, a implantação do Estado Novo impediu a continuidade deste processo, voltando a aparecer textos que tratavam de temas históricos, mas revestidos de uma aura romântica, que remetiam ao Brasil imperial, ou a personagens ou temas que destacavam a cor local. (Cf. Maciel, 2004, p. 37). Esse quadro começou a mudar a partir da década de 1940, quando se verificou uma contínua produção e preocupação com as artes cênicas brasileiras, até chegar 1964, com o Golpe Militar e, depois, em 1968, com o AI-5, que cerceou de vez os direitos que restavam aos brasileiros, conforme Iná Camargo Costa (1996) discutirá, colocando as artes cênicas em uma espécie de inércia do que havia sido produzido entre 1964-1968.

técnica dramaturgica e consolida a tendência em tratar de temas sociais que aparecem desde as primeiras.

Escrita em 1959, *O pagador de promessas* foi encenada, pela primeira vez, no Teatro Brasileiro de Comédia, em 1960, em São Paulo, sob a direção de Flávio Rangel, sendo sucesso de público, embora não atingisse ainda igual número de espectadores como as peças clássicas ou americanas que eram encenadas no TBC em sua fase áurea. De acordo com Alberto Guzik, em seu trabalho *TBC: crônica de um sonho* (1986), o espetáculo foi bem recebido, embora não tenha sido um dos grandes triunfos da casa². Sobre a importância do espetáculo *O pagador de promessas* para a empresa de Zampari e para a dramaturgia brasileira, este autor faz as seguintes considerações:

A vitória de estima conquistada por *O Pagador de Promessas*, ainda que não tenha sido compensadora na bilheteria, devolve à equipe de Zampari um prestígio que se dissolvia com crescente velocidade. Mas fica evidente com a produção da obra de Dias Gomes que o TBC, se formou um poderoso núcleo de atores, se concorreu grandemente para a instauração de uma nova mentalidade teatral do país, nada fez pela dramaturgia brasileira. Até a montagem de *O Pagador de Promessas*, sua contribuição se resume a ter dado duas leituras modernas a *Leonor de Mendonça*, o clássico de Gonçalves Dias (a segunda versão, de Flávio Rangel, mostrada no Rio e em Porto Alegre, é muito elogiada), e a ter firmado o discutível prestígio de Abílio Pereira de Almeida. Nenhum dos escritores lançados pelos projetos experimentais da Major Diogo conseguiu grandes resultados. E Edgard da Rocha Miranda, duas vezes encenado em custosas produções, não logrou êxito como autor teatral. Clô Prado tampouco consegue fazê-lo (GUZIK, 1996, p. 188).

Como se vê, a montagem de *O pagador de promessas* é um fato importante para a luta por um público novo, que se consolidava em torno da dramaturgia brasileira – notadamente aquela impulsionada pelo movimento que tomava impulso no Tetaro de Arena e que, finalmente, chegava a este palco de prestígio em São Paulo –, pois, até então, o TBC montava a grande maioria de seus espetáculos a partir de textos de autores estrangeiros, só abrindo exceções à obra de Abílio Pereira de Almeida, ou Jorge Andrade, que lá chegara em 1958, com *Pedreira das Almas*, outra

² Como informa o estudioso, em cento e trinta e nove apresentações, compareceram vinte e quatro mil espectadores, enquanto que, por exemplo, *O Mentiroso*, de Goldoni, encenada em 1949, teve em oitenta e seis espetáculos aproximadamente dezoito mil espectadores. Esta informação dá conta da tendência do TBC de uma preferência por textos importados, visto que “entre 1948 e 1959, dos noventa textos encenados pelo teatro, dezoito são de autores nacionais” (GUZIK, 1986, p. 183).

peça que foi extremamente mal recebida pelo público e pela crítica. Guzik (1996) afirma que no início da trajetória do TBC podia se observar uma espécie de “crise” nesta área e o movimento de amadores que deu início ao projeto do TBC, acabara por optar por textos importados. Ou seja, a equipe de Zampari nada fez para ajudar os escritores locais a superar a “crise”. Ao contrário, “os originais brasileiros entregues à diretoria da casa eram lidos com descaso ou nem eram abertos” (GUZIK, 1996, p. 189). Por isso, a encenação de *O pagador* pelo TBC representa um marco na história do teatro brasileiro moderno, seguindo o caminho aberto especialmente por *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958. Para Iná Camargo Costa (1987):

O caminho aberto por *Black-tie* apontava na direção rigorosamente mercadológica. Tratava-se de ampliar o mercado e, sem risco de exagero, pode-se dizer que, dois anos depois, quando o próprio TBC – até então trincheira mais importante do “teatro apolítico” – encenou *O pagador de promessas*, a proposta do teatro nacional-popular era hegemônica nesse âmbito. Estávamos em 1960 e a luta de classes no Brasil ia se acirrando (COSTA, 1987, p. 145).

Como podemos perceber nas palavras da autora, a encenação deste texto pelo TBC representa uma mudança importante, principalmente no que diz respeito a uma certa consciência de mercado, ao passo que confirma que, independente da posição política dos artistas, havia um amadurecimento artístico da tentativa de dar expressão dramática à experiência social e política nacional, ao qual o TBC começa a ficar marginal. Essa tendência de nacionalizar o teatro teve como foco irradiador o Teatro de Arena, a partir dos últimos anos da década de cinquenta. De acordo com Guzik (1986), ao escolher Flávio Rangel, que foi o primeiro diretor brasileiro do TBC, e *O pagador de promessas*, Zampari cede ao vitorioso projeto nacionalista que se afirmava na cena brasileira. Tal evento sinalizaria uma mudança no repertório, o qual havia predominado durante doze anos, alargando suas fronteiras tematicamente restritas. Assim, atesta-se que se “Zampari não teve a clareza de visão necessária para estimular a dramaturgia nacional. Contudo, demonstrou dignidade ao reconhecer-se vencido” (GUZIK, 1986, p. 183)

Flávio Rangel (1962), em prefácio de *A invasão e A revolução dos beatos*, diz que Dias Gomes quase desistiu de continuar a carreira de dramaturgo quando, no seu início, nos anos 1940, percebeu que o Brasil não estava preparado para receber uma

dramaturgia engajada com as questões sociais, pois, como já apontamos, as peças que ele produziu nessa primeira fase foram censuradas, sendo levadas aos palcos (quando foram) somente após importante quantidade de cortes. Como podemos verificar nas seguintes palavras de Rangel:

E no teatro também teve duas fases. A primeira, Dias a iniciou, muito jovem ainda, com **Pé de Cabra**, e depois escreveu **Amanhã será outro dia**. Ninguém o duvida, mas o autor colocou certa ênfase no enredo: tinha vinte anos. Daí em diante, começou a se preocupar com alguns aspectos da realidade brasileira, e então escreveu **Sulamita**, **Zeca Diabo** e **Um pobre gênio**. A primeira foi montada com mudança do título e da cor do protagonista, que era preto no texto e virou branco no espetáculo. **Um pobre diabo** não chegou ao palco, já que a peça tratava das reações de um grupo de operários em greve, e a opinião geral dos empresários da época era a de que “negro tem que ser criado” (o que justifica o primeiro incidente) e de que a platéia “não aceita um herói operário”. Dias Gomes, assim como tantos outros dramaturgos da época, teve que se colocar no velho dilema de conceder ou desistir. Desistiu, ficou torcendo para que a mentalidade mudasse, e foi ganhar a vida no rádio e depois na televisão. Ganhou-a assim, até que recebeu indícios de que a mentalidade estava mudando. Em 1955, Jorge Andrade fora saudado como uma grande esperança; sua peça **A Moratória** colocava no palco a verdade do comportamento humano do brasileiro, e analisava as conseqüências do “crack” da Bolsa em 1929. **Pedro Mico** tinha como herói um malandro de morro e Antônio Callado tratou o tema com tamanha naturalidade e fascínio, que concorreu fortemente para afastar o capachismo cultural que dominava nossos dramaturgos (RANGEL *apud* GOMES, 1962, p. 7)

Essa primeira mudança de mentalidade, que dá sinais a partir da montagem *de A Moratória*, de Jorge Andrade, em 1955, seria ratificada por Gianfrancesco Guarnieri, com *Eles não usam black-tie*, encenado pelo Teatro de Arena, em 1958, culminando com a montagem de *O pagador de promessas* em 1960, pelo TBC. Nesse contexto, podemos compreender que era o TBC que se encontrava mergulhado em uma crise que, segundo Guzik (1986), teve início desde 1955 e explodiu em 1958, momento em que, se não bastasse a crise financeira que atingiu a empresa há algum tempo, Fernanda Montenegro afasta-se para fundar sua própria companhia, juntamente com Italo Rossi e Sérgio Brito, quando ao lado de Gianni Ratto, formam, no Rio de Janeiro, O Teatro dos Sete (Cf. GUZIK, 1986, p.152).

Não se pode esquecer que o TBC foi fundado pelo empresário italiano Franco Zampari com o objetivo de criar um teatro que estivesse à altura dos teatros mais famosos da Europa e Estados Unidos. Nesse sentido, Maciel (2004) chama a atenção

para o fato de que o TBC teria sido uma criação da elite para a elite, pois “diferente do que aconteceu na Europa, o teatro moderno no Brasil surge desvinculado das experiências do operariado.” (MACIEL, 2004, p. 41). Apesar disso, o estudioso destaca a importância do TBC no desenvolvimento do teatro brasileiro, isso porque sua fundação “foi a primeira iniciativa concreta da burguesia paulista, nascida do largo processo de industrialização pelo qual passava a cidade” (MACIEL, 2004, p. 41).

Assim, a encenação de *O pagador de promessas* pelo TBC revelava, àquela altura, um movimento de renovação do teatro brasileiro, motivado pela criação de outras companhias teatrais que assumiram a vanguarda no que se referia a colocar, nos palcos, personagens mergulhados no contexto político-social do Brasil, como o Teatro Maria Della Costa e o Teatro de Arena, conforme veremos, com mais detalhes, adiante. Este evento era indicativo de que a tendência de nacionalizar o teatro, difundida pelo Arena, há tempos, chegava às principais companhias de São Paulo e do Rio, que se espelhavam, em termos estéticos no TBC. Essas companhias, com exceção do Teatro Popular de Arte (TPA), que encenou *Gimba*, em abril de 1959, depois de catorze meses de *Eles não Usam Black-Tie*, “levaram tanto tempo quanto o TBC para reconhecer que se processaram mudanças palpáveis no gosto do público e se fazia necessária uma adaptação às novas tendências” (GUZIK, 1986, p. 182). Curiosamente, também foi o TPA que encenou *A moratória*, de Jorge Andrade, em 1955, cabendo a esta companhia um lugar importante nesse contexto de nacionalização da nossa cena teatral, com ênfase sobre a valorização do dramaturgo brasileiro.

Como vimos, *O Pagador de Promessas* se relaciona intimamente a um projeto que teve início com a encenação da peça de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958. Esse projeto tinha como objetivo valorizar as produções nacionais, com destaque para a representação do *povo brasileiro*³ -- termo este que vinha sendo amplamente

³ A expressão é usada conforme definição proposta por Sodré em seu livro *Quem é o povo no Brasil?* (2008). Nele, o autor explica que “em todas as situações, povo é o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva de tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive” (SODRÉ, 2008, p. 18). Por uma perspectiva da divisão social de classes, o uso indiscriminado da palavra *povo* no meio político deu-lhe significado genérico, despojada de compromisso com a realidade. Pois, numa sociedade de classes, a população se divide em exploradores e explorados, em que os primeiros privam os segundos de direitos básicos, sobretudo os direitos políticos. As classes dominantes, “estão interessadas, pois, em que o conceito de povo seja vago, arbitrário e confuso. É importante também mencionar as palavras de Rosenfeld (1996) sobre a obra de Dias Gomes. Conforme o estudioso, o teor popular é acentuado em todas as obras do dramaturgo, isso porque se trata de uma dramaturgia “em favor do povo”. Os conflitos, problemas e personagens embora quase sempre de alcance e significado universais, se afiguram eminentemente

discutido pelos setores intelectualizados –, com seus problemas gerados pela desigualdade socioeconômica: era o projeto nacional-popular (sobre o qual trataremos logo abaixo), que vinha para consolidar a existência de um teatro brasileiro moderno, voltado para a representação das classes subalternas na dramaturgia. Nessa direção, aponta Iná Camargo Costa (1987) quando nos diz que a estréia e o sucesso de *Eles não usam black-tie* mostrou a existência de condições objetivas que possibilitavam o desenvolvimento do teatro político no Brasil e apontou para uma nova perspectiva, à qual o próprio TBC iria aderir dois anos depois, marcando um espaço de contradição entre a perspectiva de abordagem temática e a expectativa do público habitual deste teatro.

1.1 O nacional-popular no teatro brasileiro moderno

Diógenes André Vieira Maciel alerta para o fato de que o projeto nacional-popular não significa a negação ou fechamento da cultura local em relação à universal. Significa dizer que a importação cultural é interessante “se esta estiver a favor do entendimento e do enriquecimento crítico da cultura autóctone.” (MACIEL, 2004, p. 68). Dessa forma, diferente do que acontecia no teatro do século XIX e início do século XX – quando as peças produzidas⁴ retratavam a vida burguesa que em tudo copiava os centros culturais da Europa, sobretudo da França, ignorando a realidade brasileira –, o projeto nacional-popular propunha a construção de um projeto

brasileiros, como são eminentemente nacionais os costumes, condições e situações. Assim, o brasileiro, sobretudo o povo simples, profundamente inserido nos seus costumes, vive, chora e ri nestas peças com uma autenticidade que lhe garante de imediato a identificação nacional (Cf. ROSENFELD, 1996, p. 57).

⁴ Na segunda metade do século XIX e início do século XX, apesar do contexto mencionado acima, existiram alguns autores que abordavam a vida *do povo* como Martins Pena e Artur Azevedo, respectivamente, ambos pertencentes à tradição do teatro cômico. Em 04 de outubro de 1838 estréia, no teatro São Pedro de Alcântara, a comédia *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena. Esse fato é importante, pois até meados do século XIX, eram raras as peças que tratavam de assunto realmente *nacional*, representando a sociedade brasileira da época para além da emergente burguesia ou da decadente aristocracia, e trazendo à cena os homens livres pobres e os escravos. Por sua vez, Artur Azevedo nacionaliza as formas do teatro musicado trazidas da França, incluindo nelas elementos de crítica social, o que fazia grande sucesso de público. É de sua autoria *O mambembe*, uma burla que traz à tona a discussão sobre as dificuldades que os artistas desse tipo de teatro encontravam no contexto brasileiro, além de discutir as modificações culturais do Rio de Janeiro, no fim do século XIX e início do século XX. Portanto, houve uma tradição, ainda que sem continuidade histórica, de um teatro brasileiro que representava as classes subalternas, isso nas formas cômicas do teatro, o que não aconteceu na forma do drama sério, que somente foi conhecer a matéria popular a partir do segundo quartel do século XX e, de modo pleno, na segunda metade desse século.

artístico feito pelos brasileiros e para os brasileiros, com ênfase sobre a representação dos que, historicamente, eram excluídos dos nossos palcos, seja como objeto da representação, seja como público. Nessa perspectiva, as tendências culturais deveriam ser adaptadas à realidade local: uma realidade que não excluía as classes populares marginalizadas da sociedade, como os operários, lavadeiras, negros, imigrantes, nordestinos, camponeses, homossexuais, etc.

É diante disso que Maciel (2004) adota o termo *nacional-popular*, cunhado pelo pensador italiano Antonio Gramsci,⁵ enquanto categoria de análise para entender as peças, com forte apelo social, produzidas a partir da segunda metade do século XX, no Brasil. A questão é mais complexa do que se pensa, pois, segundo o estudioso, o termo *popular*, para Antonio Gramsci, advém de determinações econômicas e sociais e a consequente divisão social de classes. A título de exemplo dessa divisão, o autor cita o distanciamento que existia, na Itália de Gramsci, entre o Norte industrializado e o Sul agrário. A respeito do termo, a partir da perspectiva gramsciana, é importante entender que:

A organização de uma cultura nacional-popular em Gramsci tem um importante aspecto a ser desempenhado pelo intelectual-artista. Esse é outro importante ponto do pensamento gramsciano: a organização da cultura. Para entendermos essa expressão, devemos relacioná-la com outro conceito gramsciano, o de “sociedade civil”. Esse conceito surge a partir da ampliação da teoria marxista clássica do estado, quando, em meio a socialização política e a “standardização” dos comportamentos humanos gerados pelo desenvolvimento capitalista, surge uma nova esfera social, com leis e funções relativamente autônomas e específicas (...) chamada de sociedade civil. Na outra ponta, Gramsci registra, ainda, a presença dos poderes coercitivos chamados ora de “Estado em sentido estrito”, ora de “sociedade política”, identificados com o governo, burocracia executiva, aparelhos policial-militares e organismos repressivos em geral (MACIEL, 2004, p. 66).

Nesse sentido, o termo *nacional-popular* foi cunhado por Gramsci em um momento de muitas contradições na Itália, como por exemplo, a não difusão nesse

⁵ Segundo o estudioso, o termo foi criado na Itália em um momento semelhante ao que o nosso país estava passando. Era quando as obras produzidas naquele país nada tinham a ver com as classes subalternas da sociedade, pois os intelectuais/escritores ou eram da classe dominante ou assumiam essa posição, mantendo o distanciamento dos sentimentos e necessidades do povo: “Assim, nesse contexto, ‘nacional’ não se liga a ‘popular’ e essa falta de conexão reside no fato dos intelectuais não se articularem com o povo, não se sentindo ligados ao povo, não o conhecem e não percebem suas necessidades”. (MACIEL, 2004, p.65). Ou seja, o que representava o nacional, nesse contexto, era a casta de artistas e intelectuais que ignorava o popular.

país de uma literatura “popular”. Sobre este tópico, as reflexões gramscianas partiram do fato de que os jornais de “grande circulação” italianos publicavam obras da literatura clássica francesa do século XIX, como *O Conde de Monte Cristo e Joseph Balsamo*, de Alexandre Dumas, e o *Calvário de uma mãe*, de Paul Fontenay, as quais eram sucesso entre o povo italiano, o que assegurava a venda dos jornais. Assim, a elite que detinha o poder de impressão e divulgação das artes não reconhecia a existência de uma literatura artística e popular naquele país, por isso que os jornais se abasteciam nos exemplares produzidos no exterior e que caíam no gosto do grande público italiano, isso em pleno 1930.

Temos que entender que este raciocínio parte de uma crítica, em que se lamentava que dois grandes jornais de Nápoles tivessem iniciado a publicação em folhetim dos romances mencionados acima, apontando para uma desvalorização das produções dos “artistas nacionais”. Gramsci em seus escritos, reunidos nos *Cadernos do Cárcere* (2002), problematiza a omissão da *Crítica Fascista*, que “não sabe extrair as conclusões ‘realistas’ do fato de que, se os romances de cem anos atrás agradam, isto significa que o gosto e a ideologia do povo são precisamente os de cem anos atrás” (GRAMSCI, 2002, p. 40). Ou seja, se a literatura clássica do exterior tornara-se popular era porque não existia uma *popularidade* da literatura “canônica” nacional nem uma produção efetiva de uma literatura popular na Itália daquela época. Isso significa, portanto, que os autores italianos não se identificavam com o povo, sendo “uma casta e não uma articulação (com funções orgânicas) do próprio povo (GRAMSCI, 2002, p. 43).

Em suma, isso apontaria para o seguinte: na Itália de sua época, Gramsci constata que o *nacional* não coincide com o *popular*, uma vez que “os intelectuais [e artistas] estão afastados do povo, ou seja, da ‘nação’. Estão ligados, ao contrário, a uma tradição de casta, que jamais foi quebrada por um forte movimento político popular ou nacional vindo de baixo” (GRAMSCI, 2002, p. 42).

Nestes termos, para Marilena Chauí, o nacional visto como e enquanto popular significaria a possibilidade de resgatar o passado histórico-cultural italiano das classes populares (Cf. CHAUI, 2006, p. 17). São muito ilustrativas as seguintes considerações da autora acerca destes termos na perspectiva gramsciana:

O popular na cultura significa, portanto, a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis, cuja interpretação pelo intelectual, pelo artista e pelo povo coincidem. Essa transfiguração pode ser realizada tanto pelos intelectuais “que se identificam com o povo” como por aqueles que saem do próprio povo, na qualidade de seus *intelectuais orgânicos*. Nacional pelo resgate de uma tradição não trabalhada ou manipulada pela classe dominante, popular pela expressão da consciência e dos sentimentos populares, feita seja por aqueles que se identificam com o povo, seja por aqueles saídos organicamente do próprio povo (CHAUI, 2006, p. 20).

Maciel em seu texto “A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil” (2009) chama a atenção para a questão central que suscita a urgência de uma cultura nacional-popular: “a completa falta de identificação entre as concepções de mundo e de vida dos escritores (intelectuais e artistas) e as do povo” (MACIEL, 2009, p. 331). Nesse contexto, entendido o *povo*, “como o conjunto de classes subalternas e instrumentais de toda forma de sociedade até agora existente” (GRAMSCI, 1986 *apud* MACIEL 2009, p. 332). Destaca-se, assim, que o termo popular é formado mediante determinações econômicas e sociais próprias da divisão social de classes.

Portanto, no contexto brasileiro, assim como no momento italiano citado acima, as relações entre o intelectual-artista e a *nação* e, por sua vez, desta com o *povo*, não são equalizáveis. Isso se tornará algo a ser perseguido a partir de meados do século XX, com a proposição de uma direção *cultural nacional e popular*, de base pecebista, em que o popular não tem o sentido que é atribuído pela “tradição” que define e categoriza as produções mediante critérios de valoração crítica. O popular nesse contexto refere-se, portanto, às produções do povo como parte da cultura e depositária de suas concepções de mundo e de vida (Cf. MACIEL, 2009. p. 330).

No próximo ponto, iremos verificar como a reivindicação de uma cultura nacional-popular se liga às discussões em torno do teatro brasileiro moderno e ganha força nos palcos brasileiros a partir de, aproximadamente, meados do século XX, ratificando a hegemonia do projeto nacional popular, o qual estava atrelado à direção cultural proposta pelo Partido Comunista Brasileiro/PCB.

1.1.1 O teatro moderno no Brasil

Alguns críticos costumam assinalar o início do teatro moderno no Brasil a partir de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. Para além das questões de forma, precisamos entender o que estava por trás dessa inovação trazida pelo polonês Ziembinski na direção do grupo Os Comediantes. É para isso que aponta Tânia Brandão (2009), quando nos diz que a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, como marco, significa a construção de uma realidade cultural que é política. Para isso, menciona a opinião do diretor de teatro Antunes Filho sobre o acontecimento, o qual é bem enfático ao afirmar que o fenômeno estético não tem muita importância, o que importou mesmo, foi o seu significado no processo cultural do país (Cf. BRANDÃO, 2009, p. 70).

Algumas razões são evidenciadas para ratificar a idéia de nascimento do teatro moderno a partir da encenação desse texto de Nelson Rodrigues, como, por exemplo, a direção de Ziembinski, chegado da Europa fugindo da Segunda Grande Guerra encontrando aqui condições favoráveis para por em prática o que havia aprendido em sua terra natal. Ainda, o grupo amador Os Comediantes tivera o mérito de ser uma companhia dirigida não por atores, mas por “homens de teatro”, deixando para trás o teatro “de atores”, em que se destacavam figuras como Procópio Ferreira e Jayme Costa, detentores da preferência do público independente do texto que encenassem⁶.

É nessa época que há uma tendência de libertação generalizada da arte teatral, o que poderíamos chamar de tendências modernas, até atingir o singular, no Brasil – moderno – propriamente dito. Essas considerações são importantes porque, conforme nos explica a autora:

Tudo indica, portanto, que é impossível analisar com clareza o teatro do século XX, mesmo o tema da dramaturgia, transformada então em extrema liberdade, se não se considera o fato da cena. O *teatro moderno* é, na verdade, a eclosão vertiginosa dos múltiplos, quer dizer, *modernos*, que precisam ser vistos enquanto tal (...). O processo

⁶ Nesse contexto, o ator passou a ser o instrumento de expressão do texto dramático, sob a coordenação do diretor, o qual determinava como devia ser a cena. Tânia Brandão (2009) nos lembra que o ator fora maldito, vítima dos piores insultos durante muito tempo e que até um período depois da Renascença, as mulheres eram proibidas de exercer a profissão em diversos países da Europa. Depois de um longo tempo de luta pelo exercício da profissão, no século XIX, acabou resultando em uma era das divas, quando o teatro atinge o *status* de principal diversão – ou uma das principais diversões populares, escola informal da moral e dos bons costumes (Cf. BRANDÃO, 2009, p. 46).

significou o advento de um mecanismo de transformação frequente do mercado teatral enquanto jogo de linguagens; em decorrência dessa forma de ser do moderno, foram propostas variadas opções de trabalho para os artistas, do fim do século até meados do século XX. (BRANDÃO, 2009, p. 46. Grifos da autora).

Percebe-se que, na Europa, os ventos da mudança sopraram nos palcos a partir do século XIX, coincidindo com a Segunda Revolução Industrial, derrocada do sujeito renascentista-cartesiano patente em Marx, Nietzsche e Freud. Essas seriam as condições fundantes do moderno, pois o pensar, a estética, a poética e a técnica são transformadas, indicando o advento de um mundo novo (Cf. BRANDÃO, 2009, p. 47).

Voltando à cena teatral brasileira, podemos afirmar, de acordo com os apontamentos de Brandão (2009), que as inovações por aqui foram inspiradas nessas transformações ocorridas na Europa, especialmente no teatro francês e italiano, vertentes que foram decisivas, juntamente com a personalidade de Ziembinski, para a consolidação de um teatro brasileiro moderno. Por outro prisma, também se procura demonstrar que o drama moderno entre nós somente teve início com a encenação de *A Moratória*, do paulista Jorge Andrade, conforme determinantes históricas e estéticas que serão mais discutidas no capítulo seguinte.

Tal tensão entre teatro moderno e drama moderno diz respeito à falta, na época de *Vestido de Noiva*, de uma estrutura teatral que garantisse o desenvolvimento pleno do teatro moderno no Brasil, o que só vai acontecer em 1948, com a abertura do TBC. Numa abordagem rápida, há diferenças e semelhanças entre essas peças: é interessante notar que *Vestido de Noiva* se desenrola nos planos da realidade, memória e alucinação, havendo uma quebra da unidade de tempo, ação e espaço, enquanto *A Moratória* mostra a decadência do mundo rural paulista e a decadência social da família rural, também em dois planos que formalizam passado e presente (Cf. MACIEL, 2004, p. 59).

Para Maciel (2004), portanto, o teatro moderno no Brasil só tem início com a abertura do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, em 1948, e se estende até 1978, pois esse período marca o surgimento de um conjunto de obras que “tematizam a representação das classes subalternas e toda a problemática em torno disso, refletindo assim sobre um contexto em que a dramaturgia brasileira vivencia problemas atrelados ao avanço do crescimento imposto pelo capitalismo tardio”

(MACIEL, 2004, p.21). Nessa direção já apontava Iná Camargo Costa (1998), não ignorando, no entanto, que, antes disso, houve, desde os anos 1920, interesse de algumas pessoas que tinham conhecimento das transformações pelas quais as artes cênicas estavam passando mundo afora. Cita como exemplos: **Teatro de Brinquedo**, fundado por Alvaro Moreyra e Eugênia Moreyra, as peças de Oswald de Andrade (não encenadas até 1968), o **Teatro do Estudante**, **Os Comediantes** e os amadores paulistas **GUT** (Grupo Universitário de Teatro) e **GTE** (Grupo de Teatro Experimental) (Cf. COSTA, 1998, p. 12).

De acordo com Costa (1998), a expressão “teatro moderno” é bastante problemática, pois é usada em oposição ao “velho” teatro profissional, mas também, a expressão serve para identificar um teatro que estava mais de acordo com o processo de “modernização” pelo qual estava passando o Brasil com o segundo pós-guerra e o fim da ditadura Vargas (COSTA, 1998, p. 13). Assim, não se negam as implicações históricas da expressão, no entanto, a autora tem por base as contribuições teóricas de Georg Lukács, Peter Szondi e Anatol Rosenfeld, para o entendimento, *a posteriori*, deste processo.

É importante esclarecer que ao acionarmos a expressão *teatro moderno* estamos lidando com um complexo sistema *histórico e estético*, e, quase sempre, com os meios de produção teatral (atores, diretores, técnicos, edifícios teatrais, técnicas de atuação, as formas dramáticas levadas à cena através desse processo, etc.). Por outro lado, a expressão *drama moderno* “delimita as produções de textos dramáticos, em suas relações com processos formais e com certos meios de produção dialeticamente atrelados às formas” (MACIEL, 2008, p 16).

Usa-se a expressão *drama moderno*, então, de acordo com Georg Lukács e Peter Szondi, (atente-se para o fato que Costa e Rosenfeld chamam de teatro moderno (ou épico) o drama que surge da “crise” da forma dramática tradicional (aristotélica), que era baseado no diálogo intersubjetivo e que começa a ser problematizado a partir de mudanças que dramaturgos e diretores/encenadores imprimem no drama a partir do final do século XIX e se intensificam a partir das duas primeiras décadas do século XX na Europa e nos Estados Unidos). Retomaremos essa discussão no segundo capítulo.

A abertura do TBC, portanto, é tomada como marco, atreladamente ao surgimento de uma burguesia com aspirações cosmopolitas, capaz de financiar uma

casa de espetáculos de padrão internacional e de consumir os espetáculos que eram produzidos. Como podemos conferir no seguinte trecho de Costa:

Quando o teatro moderno finalmente começou a ser produzido por aqui, o país já dava os primeiros sinais (econômicos e sociais) de que a estratégia de retomada do crescimento imposta pelo capitalismo tardio fora adequada – começávamos a produzir bens de consumo! –, o que significa, nos estreitos limites da produção cultural a proliferação de uma burguesia com anseios cosmopolitas em condições de patrocinar (financiando e consumindo) um teatro de “padrão internacional” (COSTA, 1998, p. 35).

Assim, o TBC traz para a cena teatral brasileira discussões estéticas importantes que já aconteciam há décadas, desde o fim do século XIX na Europa, onde a forma do drama já havia sido superada pelas novas formas épicas.⁷ Só em 1955 com *A Moratória*,⁸ texto de Jorge Andrade, tivemos o *similar nacional* dos dramas modernos importados, começando a haver a valorização do autor nacional. Três anos mais tarde, em novembro de 1958, o TBC levou para o palco *Pedreira das Almas*, do mesmo Jorge Andrade, marcando os dez anos da companhia. De acordo com Guzik (1986), *Pedreira* não atingiu o sucesso correspondente aos meses de preparação, sob a direção de Alberto D’Aversa e aos gastos com a produção. “As quarenta e oito sessões atraem mais ou menos sete mil espectadores” (GUZIK, 1986, p. 171). Ainda conforme esse estudioso, foi nessa época que explodiu a crise financeira que a sala vinha contornando há anos.

Nesse sentido, é no contexto das tensões sociais trazidas com o advento do “capitalismo tardio” que se desenvolve o *teatro moderno brasileiro*.

⁷ De acordo com Maciel (2008), só pra ter idéia do nosso *descompasso* acerca dessas discussões, o TBC somente encenou uma obra naturalista em 1951, trata-se da peça *Ralé*, de Górkki, que é de 1902. Guzik (1986) nos diz que *Ralé* teve uma direção ousada, pelas mãos do jovem diretor, recém-contratado pela casa, Flaminio Bollini Cerri, destacando que com ele veio o método Stanislávski, via *Actor’s Studio*. Essa encenação fez com que Miroel Silveira dissesse que o espetáculo *Ralé*, foi resultado de um ato de coragem do TBC, “ato de coragem louvável, pois coloca o teatrinho da Rua Major Diogo em posição cultural de importância, ao mostrar, em vez de um original gracioso, de intuitos meramente recreativos, um drama que constitui marco histórico na evolução do teatro. (SILVEIRA *apud* GUZIK, 1986, p. 61). Dessa forma, podemos constatar o quanto estávamos atrasados no que se refere às discussões engendradas acerca do teatro a partir de fatores como o desenvolvimento dos movimentos operários, do imperialismo e a guerra de 1914 e a Revolução Russa de 1917, condicionantes do contexto europeu.

⁸ Maciel (2008) observa que, em sua obra, Jorge Andrade caminha da forma do drama mais tradicional, em *O Telescópio*, oscila entre o drama e a tragédia, na tarefa de escrita e re-escrita de *Pedreira das Almas*, até chegar à forma épica, em *As confrarias* ou em *O Sumidouro*. (MACIEL, 2008, p. 21). Conforme o autor, *A Moratória* dialogava com o naturalismo de Tchekhov, mas já incorporava a técnica épico-expressionista na utilização de dois planos cenográficos, seguindo o exemplo de Arthur Miller com *A Morte de um Caixeiro Viajante*, de 1949.

Hipoteticamente, isso também explica o desenvolvimento do projeto *nacional-popular* e o fato de seus idealizadores serem adeptos (ou simpatizantes) do *Partido Comunista Brasileiro* que “desde o início se pautou pela militância em favor de um teatro nacional-popular” (COSTA, 1987, p. 144). Assim, como Iná Camargo Costa (1998) mostra, os dramaturgos e encenadores importantes nas discussões acerca do teatro moderno, na Europa, ou faziam parte de algum movimento operário ou eram simpatizantes, como Górkki, que em 1929 foi eleito membro do Comitê Central do PC Soviético, por exemplo; “a ponto de jovens como Adorno terem acreditado que *a priori* a arte avançada era politicamente de esquerda” (COSTA, 1987, p. 11).

Com isso, percebemos que, no Brasil, as condições que possibilitariam um movimento de teatro moderno chegam antes do que a produção sistemática de dramas modernos. Junte-se a isto o fato de todos os diretores desse teatro terem sido de origem européia, sobretudo italiana. Somente mais de uma década depois de sua abertura, Zampari contrata para esta casa o primeiro encenador brasileiro, Flávio Rangel, para fazer a montagem de *O pagador de promessas*. E isso se deu justamente quando a hegemonia do projeto nacional popular atinge o TBC, fazendo com que Zampari fosse forçado a valorizar cada vez mais, o autor nacional, o qual não gozava de quase nenhum prestígio, no TBC.

Prado (1993) destaca ainda, que, desde os anos 1940, já tínhamos autores utilizando a prática da “salvação pelo popular” na nossa dramaturgia, mostrando que esse *atraso* era mais evidente no que se referia ao espetáculo, pois os textos não eram levados ao palco ou se o eram, não logravam tanto sucesso, quanto os textos estrangeiros.⁹ No entanto, destaca-se, neste contexto, o papel centralizador do Teatro de Arena, que, depois do sucesso retumbante de *Eles não usam Black-tie*, em 1958,

⁹ Anteriormente a esta década, há uma peça que ocupa lugar de destaque. Trata-se de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. A encenação da peça pelo teatro Oficina, em 1967, revelou a atualidade da mesma, no que dizia respeito à sua virulência política e artística, discutindo questões importantes nos campos: político, com a democracia liberal; ideológica, com a ruptura com o catolicismo; moral, com a família nos moldes tradicionais, etc. e também, estética, mediante a ruptura com o próprio modernismo, com a concepção da arte politicamente engajada. De acordo com Magaldi (1999), em ocasião da montagem de *O Rei da Vela*, pelo Oficina de São Paulo em 1967, Procópio Ferreira justificou não ter montado o texto da década de 30. É que, segundo ele, na época a censura impedia que se pronunciasse no palco a palavra amante: por isso não coube a Oswald de Andrade a primazia da criação do teatro brasileiro moderno, título ostentado por Nelson Rodrigues. No que se refere à *salvação pelo popular*, Prado (1993) já destacava o caso de autores como Nelson Rodrigues, com a incorporação à sua dramaturgia de bicheiros, cartomante, jogadores de futebol, etc.; Dias Gomes e Jorge Andrade, com o messianismo ingênuo e cruel das populações rurais marginalizadas; Gianfrancesco Guarnieri, com o ítalo-brasileiro, o operário; Augusto Boal, com o homem simples massacrado pela cidade; e outros nomes como Ariano Suassuna, com o cangaceiro, os heróis folclóricos.

promoveu o Seminário de Dramaturgia, em que se discutiu por dois anos os rumos do teatro brasileiro. Esse sucesso ocorreu para ratificar a política cultural proposta por intelectuais-artistas ligados ao Partido Comunista, que consistia em dar vez e voz às classes subalternas. É o que se discute a seguir.

1.1.2 O Teatro de Arena

Conforme indica Edélcio Mostaço (1982), a técnica de arena¹⁰ chega ao Brasil como uma alternativa viável de levar o espetáculo para o público que não tinha acesso ao teatro “normal” da época, que era muito caro, como no suntuoso TBC. Assim, existem duas razões importantes que justificam a origem e sucesso do teatro de arena, especialmente no contexto brasileiro, a saber: o baixo custo de montagem dos espetáculos e da manutenção, pois só para se ter idéia, a primeira montagem do Teatro de Arena foi da peça *Demorado Adeus*, de Tennessee Williams, dirigida por José Renato, que custou aproximadamente 400 cruzeiros enquanto que *Lembranças de Berta*, peça do mesmo autor, foi montada pelo Teatro Brasileiro de Comédia, custando aproximadamente 4.000 cruzeiros. A outra razão é estética, pois, esse novo estilo de representação surgia como uma “solução” para encenar as obras dramáticas que passavam por mudança formal, rompendo com o naturalismo cênico.

Pode-se supor, diante disso, que o caráter elitista do TBC contribuiu para o surgimento do Teatro de Arena que, inicialmente, produzia seus espetáculos a partir de peças semelhantes ao repertório do TBC, pois isso assegurava a presença do público. Com espetáculos de qualidade a preços baixos, o Teatro de Arena atraía o público estudantil que nem sempre tinha dinheiro para assistir aos espetáculos levados à cena na outra casa, o que levou o Arena a ser tido como uma espécie de TBC “pobre”.

Outro aspecto importante diz respeito à relação entre palco-platéia. Segundo Mostaço (1982), Roggero Jacobbi lamentava que o teatro houvesse perdido o seu

¹⁰ De acordo com o estudioso, o teatro de arena aparece inicialmente nos EUA através de Gilmore Brown e Margo Jones, os quais tiveram sua atenção voltada para espetáculos realizados na Rússia, como também por publicações de Kenneth MacGowan e Robert Edmond Jones.

caráter ritualista, “algo entre cerimônia religiosa e prática esportiva”. Como podemos conferir no seguinte trecho:

Para Jacobbi é nesse processo que se explica o teatro de arena: ‘nasce assim o paradoxo do teatro de arena, que pertence ao mesmo tempo à tradição dos teatrinhos íntimos, para iniciados, e às grandes tentativas de dramaturgia contemporânea, a fim de abolir as barreiras entre a platéia e o público’ (MOSTAÇO, 1982, p. 25).

De acordo com o autor, essa contradição a que Jacobbi se refere no trecho acima seguirá a companhia até 1971. No entanto, naquele momento as preocupações mais profundas estavam voltadas para o ator que estava à procura de novas técnicas de representação, enquanto as preocupações estético-ideológicas eram relegadas ao segundo plano. Por exemplo, o *long-shot* do teatro de palco italiano deveria ser substituído pelo *close*, os grandes gestos e máscaras exageradas dos atores das décadas de 20 e 30, por gestos miúdos (MOSTAÇO, 1982, p. 25).

Após montagem da peça *Uma Mulher e três Palhaços*, de Marcel Achard, tem-se o início de uma nova fase no Teatro de Arena. É o momento da aquisição de uma sede, o que provocaria mudanças no rumo.¹¹ A abertura das portas do Teatro de Arena possibilitou o contato com outras companhias, basicamente de amadores, como podemos conferir no excerto:

Em especial com o Teatro Paulista do Estudante, que passa a usar as segundas feiras para apresentar alguns espetáculos. Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Flávio Migliaccio, originários do TPE, aos poucos começam a circular mais assiduamente pelo Arena, promovendo uma aproximação dos dois grupos que finalmente resultará numa fusão, ou melhor, acomodação de integrantes, através de um acordo firmado (MOSTAÇO, 1986, p. 27).

O TPE era originário do meio estudantil e não escondia suas pretensões políticas de esquerda. Segundo Mostaço (1986), o TPE enviou uma tese ao II Festival

¹¹ Como por exemplo: A Companhia transforma-se em Sociedade, isto é, há uma associação que compra os ingressos do teatro antecipadamente, garantindo a manutenção da empresa. “Este procedimento foi copiado do TBC, que também dispunha de uma associação semelhante.” (MOSTAÇO, 1986, p. 27). O autor aponta ainda que, com a sede, o Arena relegou a segundo plano a meta de levar os espetáculos ao público. Todavia, segundo ele, com a sede foi possível a sua abertura para outras atividades, como para exposição de artes plásticas, para a música e também, surge o Teatro das Segundas-Feiras que era uma oportunidade para os lançamentos e experimentações, seguindo a experiência do Teatro Íntimo, de Nicete Bruno.

de Teatro Amador, que ocorreu em São Paulo em 1957, defendendo que o teatro assumisse uma postura mais ativa em relação à conjuntura cultural do país.¹² O autor destaca, ainda, que com a associação do Arena com o TPE e a definição de teatro popular, surge uma questão: como levar os espetáculos ao maior número de pessoas? Com a conquista da sede, isso ficou mais difícil, porém, para responder a essa questão, surge o núcleo volante, com a tarefa de descentralizar os espetáculos. Nessa fase do Arena é que entra em cena Augusto Boal, que acabava de chegar dos Estados Unidos, após temporada de cursos de dramaturgia e direção. Assim, tornava-se prioritário para o Arena:

Contra o *estrelismo*, onde as *vedettes* eram sempre idênticas a si mesmas não importando o texto ou personagem que interpretavam; contra o *italianismo* do TBC, o estilo correto de pronunciar as frases, o acabamento pormenorizado do espetáculo, o luxo e o refinamento indiscriminado a cobrir um teatro para ser degustado, um teatro de dramas íntimos, de conflitos de alcova, de serenidade olímpica para representar clássicos, a favor da *classe média*, que havia se misturado à aristocrática platéia do TBC, mas que já estava desfazendo aquele conúbio feliz, e exigindo outros temas e colocações na problemática do palco: a sua própria imagem e dimensão. Uma platéia que, estilisticamente, preferia atores que “sendo gogos, fossem gogos; sendo brasileiros falassem português, misturando tu e você e que ideologicamente tinham substituído o caipira afrancesado dos atores luxuosos pelos *revolucionários-irlandeses-gente-do-Brás*. (MOSTAÇO, 1986, p. 30-31. Grifos do autor)

Como podemos verificar, a iniciativa do Arena era pioneira, pois propunha uma encenação das peças com maior identidade brasileira, tornando a arte um instrumento de luta. Todavia, o debate ideológico não estava muito claro. As discussões tornaram-se mais intensas depois da montagem de *Eles não Usam Black-Tie*, que inicialmente era chamada de *O Cruzeiro lá no Alto*, alusão romântica ao cenário onde se desenrola o enredo da peça: um barraco no alto do morro carioca. O sucesso dessa peça suscita discussões acerca dos caminhos novos, não somente do ponto de vista dramático, como também político.

¹² Observa-se nesse escrito que a arte não estava ou não devia estar desvinculada da realidade política e econômica do povo e que, por isso mesmo, devia utilizar a emoção por ela despertada para *desentorpecer*, fazendo com que o consumidor dessa arte sentisse a necessidade de lutar. Há nessa tese ainda, segundo Mostaço (1986), a crítica a uma cultura que se desvincilha dos sentimentos do povo, que tem por efeito a deturpação e o entorpecimento. Por isso mesmo que é uma cultura *contra* o povo e não a *favor*, como propõe a equipe do TPE.

É nesse contexto que o Arena decide abrir o Seminário de Dramaturgia, “o que se dá em 10 de abril de 1958, para congregar as discussões estéticas mais gerais que se processavam então e para examinar textos novos produzidos por vários membros do grupo e outros” (MOSTAÇO, 1986, p. 33). Esse Seminário tinha a coordenação geral de Boal e durou quase dois anos com reuniões semanais, surgindo desse círculo de debates obras importantes para a nossa dramaturgia, como a peça *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha, encenada pelo Teatro de Arena, em 1959, que traz à tona os problemas referentes à chamada paixão nacional, o futebol, em suas relações com toda a sorte de malandrags. Nesta peça já se destacam, como na anterior, os recursos épicos, que solucionariam problemas inerentes ao enredo ainda preso à forma dramática tradicional apontando para a passagem do drama cerrado para o drama moderno na dramaturgia dos jovens autores que emergiam.

Assim, a aproximação de artistas ligados ao Partido Comunista Brasileiro¹³ foi determinante na busca de um teatro brasileiro moderno, em que a produção dramática iria abordar os temas decorrentes da divisão social de classes, sempre problematizada naquele contexto. Portanto, é nessa época também que há a *bolchevização (ou proletarização)* do partido, o qual passa a submeter-se às regras da III Internacional Comunista¹⁴. Entretanto, nos anos entre 1956 e 1958, houve fatos que mergulharam o partido em uma grande crise, a saber: a morte de Stalin e especialmente o XX Congresso de PCUS. Muitos intelectuais, sobretudo jovens, deixam o partido extremamente decepcionados, pois, nesse XX Congresso do Partido Comunista da URSS, Krushev denuncia os assim chamados *Crimes de Stalin*,

¹³ O Partido Comunista Brasileiro – PCB foi fundado em 1922, no bojo de transformações diversas pelas quais passavam o mundo, como o acirramento das diferenças entre as classes, a crise do capitalismo motivado pelo fortalecimento do socialismo resultante da Revolução Russa de outubro de 1917. Com o fortalecimento da URSS, houve uma verdadeira campanha no mundo por melhores condições de vida para os trabalhadores. No entanto, Rubim (1995), indica que no início da década de 1920, o Partido ainda não havia repercutido nos meios intelectuais brasileiros, e isso não se modificou até o final desta década.

¹⁴ É em meio a este sistema de regras que a escritora Rachel de Queiroz foi expulsa do partido, depois de discordar da posição do comitê de proibir a publicação de seu romance *João Miguel*. Essa política de *proletarização* do PC causou uma instabilidade na direção do partido e a saída de muitos intelectuais insatisfeitos. Com o Estado Novo, intensifica-se a repressão, quadro que muda a partir de 1945/1947, quando acontece no país um clima de alegria e esperança do pós-guerra e com a redemocratização, destruído, em seguida, com os riscos anti-democráticos trazidos pela Guerra Fria. No Brasil houve a cassação do registro do PC em 1947, sendo assim, colocado na ilegalidade. Foi forjado, então, um “gueto cultural”, através de uma intencional política cultural, que pretendia cimentar a ideologia stalinista, “a teoria da ciência proletária” e a estética do realismo-socialista (RUBIM, 1995, p. 68).

provocando a desestalinização do PCB, o qual a partir de então, passa a sugerir e apoiar propostas de uma **cultura nacional-popular**, como discutiremos a seguir.

1.2 A busca de uma cultura/dramaturgia nacional-popular

O PCB anterior aos anos 1950 apresentava uma política cultural rígida, como reflexo da inspiração stalinista. Isso significava o seguinte: por volta dos anos 1930, Stalin implantou uma política artística na URSS, denominada de **Realismo Socialista**.¹⁵ Com a morte de Stalin, em 1952, e a realização do *XX Congresso do Partido Comunista da URSS*, percebeu-se uma mudança de rumo na política cultural do PCB, o que arrefecia as tendências estéticas anteriores. Além disso, acrescenta-se também que havia o fortalecimento dos movimentos de massa no Brasil e a consolidação da “democracia populista”. Com esses eventos, houve o progressivo abandono do *zdanovismo* e a proposição de uma arte nacional e popular. Segundo Ridenti (2000), essa defesa de uma arte nacional e popular que emerge na resolução política do *V Congresso do PCB*, realizado em 1960, abriu portas para vertentes românticas que se “inspiraram no resgate da identidade de um suposto homem autêntico do povo brasileiro para implantar o progresso e a revolução.” (RIDENTI, 2000, p. 66).

Em meio a essa agitação político-cultural dos anos 50, Dias Gomes passa a fazer parte do Comitê Cultural do Partido que, nesse momento, se apresentava bem mais aberto. Como afirmam Guinsburg e Lima (2006), além de propor projetos para uma cultura nacional e popular, o partido passou também a apoiar os projetos de outros segmentos da esquerda, como intelectuais simpatizantes do partido e

¹⁵ Este estilo artístico oficial tinha como grande defensor o correligionário de Stalin, Andrey Jdanov, o qual era responsável pela produção cultural e propaganda da URSS. Em função dessa ligação de Jdanov (ou Zdanov) com essa política cultural de Stalin, o realismo socialista passou a ser sinônimo de *Jdanovismo* ou *Zdanovismo*. Durante a influência do Zdanovismo no PCB, os artistas e intelectuais ligados ao Partido nessa fase sofriam censura interna, não possuindo liberdade estética para produzir suas obras, pois existiam até manuais de como os artistas deviam produzir, mediante a preservação das ideologias comunistas em voga. Marcelo Ridenti (2000) cita, como vítima dessa rigidez do período, o cineasta Nelson Pereira dos Santos, que foi repreendido pelo partido quando estava se preparando para gravar seu longa-metragem *Rio 40 graus*, considerado o precursor do cinema novo, por colocar nas telas a vida dos favelados do Rio de Janeiro.

membros do movimento estudantil, contribuindo de modo imprescindível na busca por uma cultura/dramaturgia brasileira, através, especialmente, da criação do CPC¹⁶.

Dias Gomes, assim como esse grupo de intelectuais e artistas, sempre esteve preocupado com as questões sociais. Suas peças, mesmo as primeiras que ainda estavam em fase de maturação, como nos diz Iná Camargo Costa (1987), revelam-se porta-vozes das camadas sociais vítimas do capitalismo tardio e seus efeitos. Povoam suas obras personagens que, à maneira de Zé do Burro, não conseguem entender o mundo que os cerca e não conseguem ser compreendidos por esse mundo, revelando o abismo que existe entre as classes sociais.

Com *O pagador de promessas*, Dias Gomes mostra como o Brasil da época estava dividido: um Brasil rural e outro urbano. O primeiro é representado especialmente por Zé do Burro, um camponês ingênuo e teimoso, que faz uma promessa a Santa Bárbara, no terreiro de Iansã. Sua promessa consistiria em carregar uma cruz pesada, de seu sítio até o altar-mor da igreja desta santa que estava localizada na cidade de Salvador, caso seu melhor amigo, o burro Nicolau, fosse curado, pois o animal havia sido machucado por um galho de árvore, atingida por um raio durante uma tempestade. Após o pedido ser atendido, começa a peregrinação de Zé do Burro que carrega a cruz nas costas por sessenta léguas chegando ao pátio da Igreja de Santa Bárbara com os ombros em carne viva. É nesse momento da peça que começam os desentendimentos com o Padre Olavo, que não permite a entrada do penitente na igreja, depois que o mesmo lhe conta que recorreu a vários artifícios para curar seu melhor amigo, como as rezas do preto Zeferino, os remédios caseiros e, o mais *grave* de todos: a promessa a Santa Bárbara feita em um terreiro de candomblé, pois para Zé do Burro, a santa católica e Iansã, que faz parte do panteão dos Orixás das religiões afro-brasileiras, são, na realidade, a mesma divindade, pois compartilham a mesma função, que é “comandar os raios e trovoadas”.

¹⁶ No contexto das discussões acerca da cultura brasileira, deve-se destacar o CPC – Centro Popular de Cultura, vinculado a UNE, que teve papel importante na busca de uma arte que refletisse o Brasil e suas especificidades sociais. Segundo Ridenti (2000), Dias Gomes jamais fez parte do CPC, apesar de ter vários amigos e aliados integrantes, pois o dramaturgo discordava de parte das suas idéias, assim como havia artistas e intelectuais que não faziam parte do partido Comunista, como Ferreira Gullar, que somente foi aderir ao partido após sensibilizar-se com a queima da sede da UNE, em 01 de abril de 1964. Dessa forma, verifica-se que o CPC da UNE era independente em relação ao Comitê Cultural do PCB, e ao próprio PCB, pois reunia intelectuais e artistas que muitas vezes não estavam ligados ao Partido, politicamente falando. Da mesma forma que existiam artistas e intelectuais do PCB e do seu comitê cultural que não participavam do CPC. Isso demonstra que havia uma verdadeira ânsia por parte dos intelectuais e artistas da época por melhores condições de vida para as classes marginalizadas historicamente, independente de estarem ligados diretamente ao PCB.

Por outro lado, o Brasil urbano, “civilizado”, dito moderno, é representado pelo Padre e sua intolerância frente ao sincretismo religioso e à medicina popular que garante auxílio aos camponeses, já que a medicina convencional não chega aonde essas pessoas se encontram. Nesse contexto, há um Brasil extremamente dividido em classes, representadas na peça ainda pelos seguintes personagens: Delegado e Guarda, Marli e Bonitão, Roda de Capoeira e Minha Tia, Mestre Coca, Dedé Cospe-Rima, Fotógrafo, Repórter, Galego, Beata.

De acordo com Sábado Magaldi (2010), Zé do Burro é esmagado pelos poderes que fazem parte da organização das cidades: o padre e seu dogmatismo, sua intolerância. O repórter sensacionalista que transforma Zé do Burro em notícia, de modo que essas atraíssem a atenção do público. Bonitão e Marli, símbolos da cidade prostituída, explorada e decadente. Segundo este estudioso, a intolerância do Padre simboliza a “tirania de qualquer sistema organizado contra o indivíduo desprotegido e só” (MAGALDI, 2010, p. 9). O próprio Dias Gomes ratifica essa visão, quando diz em nota à obra, que o Padre Olavo simboliza não somente a intolerância da igreja, mas a intolerância universal. E, também, quando diz que o “homem no sistema capitalista, é um ser em luta contra uma engrenagem social que promove a sua desintegração ao mesmo tempo que aparenta e declara agir em defesa de sua liberdade individual” (GOMES, 2010, p. 15). Há, nesse sentido, a denúncia de uma contradição trazida pelo capitalismo, conforme diz o autor, após afirmar que a obra tem como tema central o mito da liberdade capitalista: “Baseada no princípio da liberdade de escolha, a sociedade burguesa não fornece ao indivíduo os meios necessários ao exercício dessa liberdade, tornando-a, portanto, ilusória” (GOMES, 2010, p. 15).

Yan Michalski (2010) admite que foi surpreendido quando assistiu ao espetáculo *O Pagador de Promessas*, em 1960. Segundo o crítico, com exceção de Jorge Andrade, Francisco Pereira da Silva e Ariano Suassuna, nomes que já estavam consagrados e se mantinham escrevendo bons textos, as maiores contribuições para a dramaturgia brasileira vinham da jovem geração ligada ao Teatro de Arena, a saber, Guarnieri, Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho. Para Michalski, a razão para sua surpresa estava no fato de Dias Gomes não ter logrado sucesso em seus primeiros trabalhos e ter aparentemente desistido da carreira de dramaturgo, passando a

dedicar-se ativamente “e aparentemente sem maiores ambições” ao rádio e à televisão.

Para Ferreira Gullar, a consagração dessa obra de Dias Gomes é permanente, pois segundo o estudioso “toda a consagração está sujeita a revisão” e nessa revisão pode ser que ocorram mudanças de juízo de valor sobre determinada obra. Após releitura, Gullar faz a seguinte afirmação sobre a peça: “O Pagador de Promessas não apenas veio reafirmar o meu juízo sobre ela, como convenceu-me de que se trata de uma das mais significativas criações da dramaturgia brasileira” (GULLAR, 2010).

Sábato Magaldi, em seu livro *Moderna Dramaturgia Brasileira* (2005), destaca que

Um dos motivos, porventura, da extraordinária garra de *O Pagador de Promessas* nasce da irredutibilidade individual de Zé do Burro. Na formação dos freqüentadores habituais de teatro pesou, fundamentalmente, a defesa contra as violentações da personalidade, características dos regimes políticos dominantes nas últimas décadas. Quaisquer que sejam as convicções intelectuais, a sensibilidade moderna está impregnada de horror às tiranias, às ditaduras, às prepotências (MAGALDI, 2005, p. 133)

Apesar de destacar a importância da obra para a dramaturgia brasileira, o estudioso aponta os “vários problemas trazidos por *O Pagador de Promessas*” para a trajetória do dramaturgo (MAGALDI, 2005, p. 133). Problemas que Dias Gomes tentara superar ao dar continuidade à sua carreira. Um dos problemas apontados diz respeito ao simplismo da intriga que compõe a peça e a fragilidade do caso sentimental da esposa de Zé do Burro. Outro problema apontado como consequência do primeiro “consiste em transformar as *máscaras* de *O Pagador* em verdadeiros *caracteres*. Finalmente, atendendo à sua formação política, o dramaturgo deveria tornar-se mais claro na ‘mensagem’ a transmitir” (MAGALDI, 2005, p. 134). Para o estudioso, o dramaturgo deveria ter um cuidado maior no sentido de transmitir a mensagem com maior clareza no que se refere ao conteúdo marxista “a fim de que não pairassem dúvidas a respeito da exegese marxista da sociedade” (MAGALDI, 2005, p. 134). Segundo Sábato Magaldi (2005), as peças *A Invasão* e *A Revolução dos Beatos* se apresentam como uma tentativa consciente em que Dias Gomes procura superar esses problemas detectados em *O Pagador de promessas*.

São estas, entre outras questões, que desenvolveremos nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 2

EM TORNO DA FORMA DRAMÁTICA: A PERSPECTIVA DIALÉTICA E HISTÓRICA DOS GÊNEROS COMO TENTATIVA DE LER A FORMAÇÃO DO DRAMA MODERNO BRASILEIRO

Uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas: eis porque elas têm ou de estreitar e volatizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo.

Georg Lukács

Nesse capítulo, discutiremos a forma do drama moderno a partir da perspectiva proposta por Peter Szondi, em seu livro *Teoria do drama moderno*. Significa dizer que consideramos a forma dramática vinculada à historicidade, uma visão diferente da sistemática dos gêneros, proposta pelos teóricos pré-historicistas, para os quais a forma dramática não estava vinculada à historicidade, não sendo reconhecida a dialética entre forma e conteúdo. Tal discussão, para o raciocínio que tentamos construir, é importante, pois, para entendermos as relações entre conteúdo e forma e suas contradições em *O pagador de promessas*, se faz preciso considerar que o conteúdo dessa peça “não cabe”, não se adequa à forma dramática tradicional, resultando em dificuldades técnicas e, conseqüentemente, ocasionando a inclusão de elementos épicos como tentativa de solucioná-las.

Szondi (2001) introduz seu livro afirmando que, desde Aristóteles, os teóricos têm condenado o aparecimento de traços épicos nos domínios da poesia dramática,

lembrando que a razão de ser disso se encontrava no fato de esses teóricos não reconhecerem nem a dialética entre forma e conteúdo, nem tampouco sua ligação com a historicidade. E, assim, se o poeta realizasse uma obra dramática que fosse malsucedida, ou seja, se o drama apresentasse traços épicos, por exemplo, o erro estava na escolha da matéria, em si inadequada à forma, por sua vez, tomada como realidade anterior, fixa e imutável.

Nestes termos, a *Poética*, de Aristóteles, se configuraria como uma teoria normativa, inspiradora de toda uma tradição de teóricos pré-historicistas, apegados ao pensamento deste filósofo, notadamente quando ele lembra várias vezes que o poeta não deve fazer uma tragédia como se ela fosse uma composição épica: “chamo composição épica a que contém muitos mitos, como seria o caso do poeta que pretendesse introduzir numa só tragédia todo o argumento da *Iliada*”. (ARISTÓTELES, 1998, p. 95). Por sua vez, a tragédia é definida como

Imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1998, p. 37).

Como podemos verificar, a perspectiva aristotélica a respeito do gênero dramático, a qual vai prevalecer por um longo período de tempo, não destaca a relação dialética entre forma e conteúdo, pois a matéria deveria ser adequada à forma tida como a-histórica, portanto, preexistente, como nos diz Szondi: “A forma preestabelecida é historicamente indiferente; só a matéria é historicamente condicionada, e o drama aparece segundo o esquema comum a todas as teorias pré-historicistas” (2001, p. 24). Prevalencia, então, uma visão sistemática e normativa dos gêneros, em que se buscava uma “pureza”, mesmo que isso seja impossível, pois já na tragédia grega havia elementos épicos – na verdade, Szondi já toma a tragédia como uma forma histórica dentro da tradição do teatro épico, como bem nos lembra Rosenfeld (1985), visto que, em se tratando de literatura, pureza não serve como critério pra estabelecer valor.

É justamente no já clássico estudo *Teatro épico* (1985) que Anatol Rosenfeld nos ensina que a classificação das obras literárias em gêneros é bastante antiga,

remetendo à tradição clássica, e, como se sabe, ao pensamento grego, notadamente, Platão e Aristóteles, cada um a partir de um ponto de vista específico sobre as artes poéticas e a *mimesis*. É a partir desse pensamento que podemos sistematicamente entender as três arquiformas: o gênero lírico, o épico e dramático – apenas teoricamente descritos a partir de caracterizações que levariam, didaticamente, a concebê-los como “puros”. Apesar de mostrar a importância dessa classificação para os estudos literários, ele chama a atenção para o fato de que os gêneros ditos puros quase não existem e é comum encontrarmos traços estilísticos, por exemplo, do épico na dramática, a saber, na tragédia grega, através dos prólogos, epílogos e intervenções do coro. Assim, a classificação dos gêneros não deve servir como espécie de livro de receitas, para os poetas produzirem obras épicas, líricas ou dramáticas puras, mas, antes, como sistematização meramente didática.

Ainda no primeiro capítulo do seu livro, citando como exemplos o teatro medieval, oriental, o teatro de Paul Claudel, Thornton Wilder e Bertolt Brecht, Rosenfeld (1985) diz que “Uma peça, como tal pertencente à dramática, pode ter traços épicos tão salientes que a sua própria estrutura de drama é atingida, a ponto de a dramática quase se confundir com a épica” (ROSENFELD, 1985, p. 22). No entanto, mesmo havendo essa diluição de traços do gênero épico na dramática, as peças ainda apresentam grande eficácia teatral, ou seja, não haveria perda estética.

Ora, sabemos que a *Poética* de Aristóteles mostra como, mediante a análise específica de um cânone historicamente delimitável, uma Tragédia ideal deveria ser feita para alcançar o seu objetivo último que é a catarse¹⁷ – purgação dos sentimentos de terror e piedade suscitadas nos seus espectadores/leitores, e apenas desta ordem

¹⁷ O termo grego *kátharsis* é traduzido por Eudoro de Souza como *purificação*. No entanto, Carlson (1997) observa que traduzir dessa forma é considerar as perspectivas morais sobre o termo, que é bastante popular. Esse estudioso prefere utilizar os termos *eliminação ou purgação*, pois, infere-se que seria uma resposta, consciente ou não de Aristóteles, à concepção negativa dada por Platão, sendo assim uma maneira de mostrar que a tragédia “não encoraja as paixões, mas na verdade livra delas o espectador” (CARLSON, 1997, p. 15). Essas interpretações são motivadas pelo fato de que Aristóteles não define detalhadamente o termo na *Poética*. Depois do capítulo VI em que define Tragédia, “*kátharsis* aparece só mais uma vez na *Poética* e mesmo assim num sentido técnico para descrever a convalescença de Orestes da Loucura.” (CARLSON, 1997, p. 15), outras interpretações foram feitas ao longo do tempo: como nos diz Carlson, na modernidade temos as posturas de Gerald Else (1908-1982) e Leon Golden (1930) como mais prestigiadas, as quais se afastam das preocupações morais e psicológicas, como tendência de muitos críticos modernos. Para o primeiro, a catarse ocorre não no espectador, mas no enredo, por harmonizar em si elementos divergentes. Assim, “a resposta final do espectador é a essa harmonia e não à experiência da eclosão e purgação das emoções”. (CARLSON, 1997, p. 16). Já para Leon Golden, a tradução de *kátarsis* pode ser feita por iluminação, pois é o que ocorre com o espectador de tragédias, que se ilumina intelectualmente ao “perceber como as emoções perturbadoras se encaixam num mundo unificado e harmonioso.” (CARLSON, 1997, p. 16).

de sentimentos. Aristóteles adverte, então, que não se pode fazer uma Tragédia como se ela fosse uma composição épica, pois uma composição épica compreenderia muitos mitos, muitas ações e espaços, como a *Odisséia*, de Homero: “a Tragédia procura, o mais que é possível caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a Epopéia não tem limite de tempo” (ARISTÓTELES, 1449b-10).

A partir da releitura do pensamento aristotélico, depois do século XVI, a tragédia clássica seria tomada, por alguns, como modelo do que será chamado de dramática rigorosa ou fechada, como podemos conferir no excerto a seguir. Todavia, tem que se compreender que as formas gregas de tragédia, a despeito do que prescreve o filósofo, já estão no âmbito das formas épicas, portanto sendo, ainda que um ideal fechado no tempo, uma forma já híbrida:

Refere-se a um “tipo ideal” de drama, inexistente em qualquer realidade histórica, embora haja tipos de dramaturgia que se aproximam desse rigor. Na medida em que as peças se aproximam desse tipo de dramática pura, serão chamadas “rigorosas” ou puras, por vezes também de “fechadas”, por motivos que se evidenciarão. Na medida em que se afastarem da dramática pura, serão chamadas de épicas ou lírico-épicas, por vezes também de “abertas” (ROSENFELD, 1985, p. 36).

Tais caminhos são, claramente, retomados da perspectiva pela qual Szondi entende os gêneros e seus traços estilísticos devendo, estes, ser relacionados com a história e, dessa forma, podem ser transformados de acordo com a necessidade temática e histórica. É essa a perspectiva também de Lukács (apud ROSENFELD, 1985, p. 32) quando ele diz que “As formas dos gêneros não são arbitrárias. Emanam, ao contrário, em cada caso, da determinação concreta do respectivo estado social e histórico”. É partindo deste prisma que iremos abordar a peça *O pagador de promessas*, pois percebemos que a forma da tragédia, com sua gênese rigorosa, fechada, conforme professam as poéticas até o Romantismo, entra em contradição com a matéria abordada, que é, segundo Iná Camargo Costa (1987), um conflito de classe, disfarçado de conflito religioso.

Como lembra Leite (2007), compreender as formas literárias a partir da poética normativa dos gêneros, torna-se artificial, pois essa perspectiva não considera a relação dialética entre forma e conteúdo, concebendo os gêneros como institutos absolutos com regras próprias e independentes, buscando-se estabelecer traços

próprios a cada um, almejando uma pureza dos gêneros, ponto que já discutimos anteriormente. Curiosamente, Aristóteles baseou a *Poética*, que é ponto de partida de toda Dramática rigorosa, no exame de uma dramaturgia que, de modo algum, é modelo de pureza absoluta, como diz Rosenfeld (1985, p. 40): “A tragédia e a comédia gregas conservaram sempre o coro, com quanto a sua função pouco a pouco se reduzisse. No coro, por mais que se lhe atribuem funções dramáticas prepondera certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo)”.

Se Aristóteles na *Poética* tem por base a descrição da tragédia e esta se caracteriza pela hibridação dos gêneros, como vimos acima, isso não é curioso? Sobre isso, alguns estudiosos afirmam que a idealização de uma dramática rigorosa, fechada, para servir de modelo de beleza estética que atribuem ao filósofo grego estaria mais condizente com as interpretações da *Poética* dada por estudiosos clássicos.

Ao tratarmos da tragédia grega e seus aspectos formais, não podemos deixar de enfatizar, concordando com Leite (2007), que essas discussões tornam-se relevantes se compreendermos que essa forma é historicamente delimitada, ou seja, como explica Vernant: “a tragédia, enquanto gênero literário, aparece como a expressão de um tipo particular de experiência humana, ligada a condições sociais e psicológicas definidas” (VERNANT apud LEITE, 2007, p. 25). É isso que Raymond Williams esclarece em seu livro *Tragédia Moderna* (2002). Nele, está clara a idéia de que a tragédia grega é uma realização somente possível no contexto histórico grego. Apesar de servirem como fonte, as tragédias não poderiam ser recriadas em outro espaço histórico-cultural, pois “sua singularidade é genuína e, em aspectos importantes, intransferível” (WILLIAMS, 2002, p. 35).

Desse modo, não deixamos de lado a perspectiva szondiana segundo a qual a forma artística se configura como o conteúdo precipitado, uma vez que a tragédia grega reflete o espaço e o tempo da Grécia antiga:

Segundo o entendimento de Lukács, ao apontar para a dialética histórico-filosófica das formas artísticas, as formas da poética grega (Epopéia e Tragédia) condensam em si a homogeneidade do mundo helênico, ou seja, a totalidade do eu com o mundo. Assim, as formas não se apresentam como um sistema coercitivo, nas quais os conteúdos deveriam encaixar-se, mas sim devem ser entendidas como a “conscientização” desta homogeneidade (LEITE, 2007, p. 26).

O mundo grego conhece a homogeneidade das coisas, e, segundo Lukács, em seu livro *Teoria do romance*:

É um mundo homogêneo e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade. Como qualquer outro elo dessa rítmica, a alma encontra-se em meio ao mundo, a fronteira criada por seus contornos, não difere em essência, dos contornos das coisas: ela traça linhas precisas e seguras, mas separa somente de modo relativo; só separa em referência a e em benefício de um sistema homogêneo de equilíbrio adequado (LUKÁCS, 2000, p. 29).

A análise-interpretação da peça ocorrerá mais adiante, no terceiro capítulo. A seguir, trataremos do pensamento dialético e histórico que resultará na teoria da mudança estilística proposta por Peter Szondi, como chave de compreensão de como o drama burguês entra em crise, na medida em que a forma entra em “contradição” com os conteúdos surgidos no fim do século XIX, a partir do Renascimento. Essa crise se verifica nas peças de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, quando tais autores lançam mão de traços estilísticos típicos dos gêneros épico e lírico nas suas composições, a fim de solucionar as contradições surgidas entre forma e conteúdo, cindindo a dramática “pura” e fazendo eclodir uma nova forma, em que a épica interna não mais aparecerá como elemento incômodo. A essa dinâmica, plasmada em obras, Szondi chama de drama moderno, abrindo o caminho para o teatro épico de Brecht, forma limítrofe para análise proposta naquela teoria.

2.1 Entendendo o paradigma dialético e histórico

Conforme Szondi (2001), o drama da época moderna surgiu no Renascimento. Nessa época, o drama representou a audácia espiritual do homem que voltou a si depois da decadência da visão de mundo medieval. O drama burguês, que se desenvolve nessa época, leva para o palco a burguesia emergente, a qual não era representada nos dramas clássicos.

De acordo com Rosenfeld (1985), a luta contra o ideal clássico de dramaturgia rigorosa teve início no século XVIII, no pré-romantismo alemão, quando a tragédia

clássica francesa se opunha à obra de Shakespeare como modelo supremo, por esta apresentar fortes traços épicos e líricos. No entanto, as tragédias shakespearianas apresentam tais traços de modo equilibrado, tanto que após assistir a montagem de uma peça de Shakespeare em 1827, Victor Hugo disse que o dramaturgo era “o maior criador depois de Deus” (Cf. Rosenfeld, 1985, p. 70). Victor Hugo, em prefácio à sua peça *Cromwell*, iria exclamar que as regras deviam ser abolidas em nome da verdade e o artista era livre para escolher as convenções que melhor lhe conviessem, podendo usar a prosa ou o verso na sua realização artística. Rosenfeld afirma que:

O prefácio de *Cromwell* é de relevância duradoura e contínua ainda hoje atual. Ao lado do combate às regras e de exaltação de Shakespeare é de importância o realce dado à categoria do grotesco. O dramaturgo inglês é para Hugo o mestre que soube fundir e plasmar “num só alento o grotesco e o sublime, o horrendo e o cômico, a tragédia e a comédia”. O drama deve ser realista e “a realidade surge da combinação... de dois tipos: o grotesco e o sublime que se entrelaçam no drama, da mesma forma como na própria vida e na criação...” A verdadeira poesia reside na *harmonia* dos opostos (ROSENFELD, 1985, p. 71, *grifo nosso*).

O *Prefácio a Cromwell* é um manifesto do drama romântico que propõe a quebra das regras clássicas em favor da criação artística diante dos temas modernos. Oliveira (2005) identifica a teoria do grotesco como ponto nodal do prefácio de Hugo. Segundo esta teoria existe a convivência, na modernidade, do grotesco e do sublime, e desta junção resultam diversas possibilidades de formas de criação artística, o que se opõe à uniformidade clássica. Como afirma Oliveira:

De uma forma geral, o drama romântico – com o seu componente grotesco coexistindo com o sublime – deveria caracterizar-se, enquanto procedimento artístico, pela mistura de gêneros, só assim podendo realizar uma pintura total da realidade como busca. É a busca desta poesia completa – fruto da nova sensibilidade moderna e capaz de pintar a realidade como um todo complexo – que motiva Hugo a propor a destruição das teorias, das poéticas e dos sistemas (OLIVEIRA, 2005).

Entretanto, segundo Rosenfeld (1985), G. E. Lessing foi um dos primeiros que se lançaram à luta contra os cânones clássicos. “Sua polêmica contra a tragédia clássica não poderia ser explicada apenas por motivos estéticos. Não lhe poderiam

escapar as elevadas qualidades dos clássicos franceses” (ROSENFELD, 1985, p. 63). Mas Lessing era representante da burguesia e, como tal, combatia na tragédia o absolutismo que nela se cristalizava, através de suas regras rígidas, seu resplendor e pompa que se destinavam a glorificar o mundo dos reis e da aristocracia. Era impossível colocar burgueses dentro da estilização refinada da tragédia francesa (Cf. ROSENFELD, 1985, p. 64), que se proclamava herdeira de Aristóteles, como diz Rosenfeld: “Fiada em regras absolutas e universais, independentes de situações histórico-geográficas, a dramaturgia clássica se afigurava aos olhos do mundo como um modelo insuperável” (ROSENFELD, 1985, p.64). Desta feita, a grande contribuição de Lessing foi ter interpretado o pensamento aristotélico de um modo diferente do que vinham interpretando os clássicos que, segundo ele, não correspondiam ao espírito do que propunha o filósofo. Lessing em seu trabalho *Dramaturgia de Hamburgo*, ressalta que a *catarse*, objetivo último da peça, não seria atingida, pois o público que assistia aos espetáculos era burguês, que não se identificava com o que estava sendo apresentado no palco: o mundo aristocrático das peças clássicas, de reis e heróis, em nada correspondia ao mundo dos espectadores. O que se salienta, portanto, é o princípio de identificação, necessário para desconstruir as interpretações que os clássicos fizeram sobre o pensamento aristotélico, conforme a afirmação de Rosenfeld:

Ora, o infortúnio daqueles cujas circunstâncias se aproximam das nossas penetrará, segundo Lessing, com mais profundidade em nossa alma, sendo que “os nomes de príncipes e heróis podem dar a uma peça pompa e majestade, mas nada contribuem para a emoção” (isto é, a *catarse*). Para um público burguês será muito mais fácil *identificar-se* e sofrer com o destino de um burguês do que com as vicissitudes de um rei ou de uma princesa (ROSENFELD, 1985, p. 64, *grifo nosso*).

Nos modelos de tragédia clássica, os protagonistas deviam ser reis, homens de Estado e/ou heróis, mostrando que existia uma relação entre a tragédia e o conteúdo de classe, pois a tragédia era uma representação de uma ação elevada, de caráter nobre, de “homens superiores”, conforme Aristóteles:

Para sua representação, a ação capaz de produzir um efeito da *catarse* não pode ser qualquer ação, mas uma ação *nobre*. Este é o tom de

seriedade da tragédia e que a difere diametralmente da comédia, tendo em vista que esta é uma imitação “de homens inferiores”, ao passo que aquela é a imitação de ações elevadas, de caráter nobre, de “homens superiores” (ARISTÓTELES, 1966, p.73).

Como indicado acima, o desenvolvimento da burguesia como fato histórico fez com que esta passasse a reivindicar a representação de seus conflitos nos palcos, pois, para que houvesse o efeito catártico, era preciso haver a identificação. Sem negar a ligação entre o desenvolvimento do drama burguês e a oposição social de classes, Szondi ressalta

A necessidade de ver a teoria do drama burguês no século XVIII, não como um mero tema da história da poética, senão como um problema da história literária e, ao mesmo tempo, um problema da sociologia literária, ou seja, a necessidade de recorrer, partindo da teoria, à obra e às condições sociais do surgimento de ambas e às suas implicações. (2004, p. 29).

Nesse sentido, percebemos a preocupação do autor em entender o drama burguês a partir da sua *práxis*. Antes, na tragédia clássica, as musas cantavam o herói em meio às determinações do destino (*moira*). Já no contexto do drama burguês, a musa trágica lamenta a dor de um homem simples, no qual os espectadores burgueses podem se reconhecer. Ou seja, as ações passam a repercutir do público e vice-versa, enquanto que as tragédias clássicas representavam homens públicos, como reis e heróis mitológicos, e, como vimos acima, elas eram uma realização estética possível no contexto espacial e temporal determinados. Já o drama burguês, representa homens comuns, comerciantes, tendo repercussão mais limitada, pois mostra as condutas individuais, dentro da ética do capitalismo.

Assim, sob a nuance que entende as formas artísticas submetidas a uma dialética histórico-filosófica (Cf. LUKÁCS, 2000), a tragédia e a epopéia condensam em si a conscientização da homogeneidade do mundo grego. Nesse contexto, as formas não se apresentam como coerção, mas representavam essa conscientização da totalidade do ser com o mundo. Como diz Vlader Leite (2007, p. 26) na esteira de Lukács (2000), “quando há a ruptura desta homogeneidade, ou seja, quando não há mais identificação entre o mundo e o indivíduo, abre-se espaço para uma visão fragmentada do mundo e de si mesmo”. Assim, se faz necessário compreender que no contexto em que se encontra o homem moderno existe uma “realidade” incompleta,

fragmentada, suscitando um abismo intransponível entre o “eu” e o mundo, entre alma e estrutura, e, na outra margem do abismo, a substancialidade dissipa-se em reflexão, provocando um abismo igualmente profundo entre nós e nós mesmos (Cf. LUKÁCS, 2000, p. 30), daí a “arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente... é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre” (LUKÁCS, 2000, p. 30).

Por esta perspectiva, Vlader Nobre Leite diz que na “Era Moderna, abrem-se os caminhos para o estabelecimento definitivo de um novo gênero, que traduzirá a noção exata desta fragmentação: o romance” (2007, p. 26). Os demais gêneros, que conviviam harmoniosamente uns com os outros, passaram a interpenetrarem-se, ou seja, traços estilísticos próprios de um gênero, na perspectiva sistemática, fechada, passaram a surgir em outros, explodindo a forma antiga, fechada, como ensina Peter Szondi, uma vez que os temas do presente se encontram na forma do drama, modificando-a, de acordo com as circunstâncias históricas.

Não queremos com isso, no entanto, afirmar que na divisão sistemática aristotélica não haja traços estilísticos de um gênero em outro, pois, como vimos acima, não há pureza de gênero, nem mesmo na tragédia grega. Mas, se buscava fazer uma tragédia ideal, ou seja, com o mínimo possível de elementos de outro gênero. Por isso que a *Poética* costuma ser interpretada como uma teoria normativa, cujo objetivo almejado era a composição da tragédia ideal. Dessa maneira, a perspectiva dialética entre forma e conteúdo diverge da concepção de Aristóteles, pois para este filósofo, a matéria determinaria a forma.

No capítulo V da *Poética*, Aristóteles passa a discutir a evolução dos gêneros e compará-los. O filósofo segue falando dos gêneros e trata de mostrar as diferenças entre a Epopéia e a Tragédia. É assim que nos ensina que a Epopéia e a Tragédia concordam somente em serem imitação de homens superiores, em versos, distinguindo-se em outros aspectos, a saber: o metro único da epopéia e a sua forma narrativa e sua extensão, pois a Tragédia procura caber dentro de curto período de tempo um dia ou pouco mais, já a Epopéia não tem limite de tempo, embora “a Tragédia, ao princípio, igualmente fosse ilimitada no tempo, como os poemas épicos”, ensina o Filósofo.

Com relação às partes constitutivas, é ensinado que algumas são semelhantes na Tragédia e na Epopéia, mas outras são próprias da Tragédia, de modo que quem

for capaz de julgar os defeitos e qualidades dessa, também o fará com o mesmo desempenho com a Epopéia: “Porque todas as partes da poesia épica se encontram na Tragédia, mas nem todas as da poesia trágica intervêm na Epopéia.” (ARISTÓTELES, 1998, p. 37). Ou seja, existiam as formas fixas e a matéria deveria se adequar a essas formas estabelecidas. Conforme explicação de Szondi:

O que autorizava as primeiras doutrinas do drama a exigir o cumprimento das leis da forma dramática era sua concepção particular de forma, que não conhecia nem a história nem a dialética entre forma e conteúdo. Parecia-lhes que, nas obras de arte dramáticas, a forma preestabelecida do drama realizava-se quando unida a uma matéria selecionada com vistas a ela. Se essa realização fosse malsucedida, se o drama apresentasse traços épicos, o erro se achava na escolha da matéria (2001, p. 23).

Como podemos conferir no excerto, a escolha da matéria determinava a forma, como diz o estudioso, por não conhecer a categoria do histórico, a forma preestabelecida é historicamente indiferente, sendo apenas a matéria historicamente condicionada e, dessa forma, o drama aparece segundo o esquema comum a todas as teorias pré-historicistas, como realização histórica de uma forma atemporal (Cf. Szondi, 2001, p. 24). É assim que Szondi aponta a obra de Hegel *A ciência da lógica*, como o vértice do pensamento dialético e histórico, em contraposição ao paradigma supra-histórico e não-dialético da forma. Existiria, portanto, a identidade entre forma e conteúdo, de modo que esta é de essência dialética, havendo a relação absoluta entre uma e outra, o que significa dizer que o conteúdo passa a ser entendido como a conversão da forma em conteúdo, e a forma não é nada mais que a conversão do conteúdo em forma (Cf. Szondi, 2001, p. 24). Essa concepção aniquila igualmente a oposição de atemporal e histórico, contida na antiga relação, passando o conceito de forma a considerar a categoria do histórico, assim como a própria poética dos gêneros. Como diz Szondi: “A lírica, a épica e a dramática se transformam, de categorias sistemáticas, em categorias históricas.” (2001, p. 24).

Nesse sentido, a partir do pensamento de Hegel (na *Ciência da lógica*) e sucessivamente de Lukács (*Teoria do romance*), Walter Benjamin (*Origem do drama barroco alemão*), T. W. Adorno (*Filosofia da nova música*), a forma passou de atemporal para temporal, histórica. Concebe-se, nesse sentido, a “forma como conteúdo precipitado”, como afirma Szondi. A partir dessa constatação instauram-se contradições entre a forma dramática e os problemas do presente, convertendo-se em

dificuldades técnicas. Nesse contexto, o estudioso diz que é preciso renunciar à poética sistemática para não avaliar negativamente as tendências épicas. Isso porque essas tendências aparecem como conseqüência do fato de que, no período em que o autor chama de *transição*, forma e conteúdo entram em contradição. Assim, a forma é compreendida como conteúdo precipitado, de acordo com Szondi:

A metáfora expressa ao mesmo tempo o caráter sólido e duradouro da forma e sua origem no conteúdo, ou seja, suas propriedades significativas. Uma semântica da forma pôde desenvolver-se por essa via, e a dialética de forma e conteúdo aparece agora como dialética entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo. Desse modo, no entanto, é colocada já a possibilidade de que o enunciado do conteúdo entre em contradição com o da forma (2001, p. 25).

Como vimos nas considerações do autor, as matérias do presente começam por entrar em contradição com a forma, e isso se reflete no interior da obra por meio das dificuldades técnicas. Há, assim, como mencionamos acima, o surgimento de elementos épicos como uma possibilidade de solucionar os problemas entre a forma absoluta e os conteúdos do presente. Isso levará ao drama moderno e, também, ao teatro épico de Brecht, conforme vimos afirmando. Concebe-se, nesse sentido, a “forma como conteúdo precipitado”, como diz Szondi, pois, “à medida que os conteúdos, desempenhando uma função formal, precipitam-se completamente em forma e, com isso, explodem a forma antiga” (SZONDI, p. 95). O estudioso diz que “a oposição sujeito-objeto, situado ao mesmo tempo no plano da forma e do conteúdo, é representada pelas situações épicas básicas (narrador épico – objeto) que, tematicamente enquadradas, aparecem como cenas dramáticas” (SZONDI, 2001, p. 94).

No que diz respeito ao contexto histórico que motivou essas mudanças na forma do drama, temos o ascenso contínuo da organização do proletariado que fez com que governos burgueses e a Igreja adotassem medidas visando neutralizar esse ímpeto que ameaçava a estabilidade das instituições da burguesia. A experiência social resultante dessas medidas não pode ser mais expressa pela antiga forma do drama sendo, conforme Costa (2008), “o drama naturalista, historicamente, a primeira tentativa de dar conta desse novo conteúdo, com todas as dificuldades que a antiga forma impunha a dramaturgos como Zola, Hauptmann, Arno Holz e outros”

(Cf. COSTA, 1998, p. 15). Assim, a necessidade de dar voz à classe operária que ganhava cada vez mais espaço, fez com que o drama começasse a narrar, sendo esse o primeiro passo para o que mais tarde será chamado de teatro épico¹⁸.

Conforme o pensamento de Lukács, o drama moderno começa a ser produzido com a ascensão da burguesia na Inglaterra elisabetana. Shakespeare seria o primeiro a dar sinal desta radicalização do plano subjetivo, refletindo a progressiva afirmação dos valores individualistas característicos da cultura burguesa. Para ele, o drama moderno está diretamente ligado à noção de drama burguês, devido ao tipo de personagem representado, retrato da passagem do indivíduo para o individualismo (Cf. RIBEIRO, 2005). Já para Szondi há drama burguês e drama moderno, este último tendo aparecido apenas no final do século XIX e início do século XX, a partir de Ibsen. Mais do que uma teoria do drama moderno, Szondi descreve a formação desta forma. Há uma progressiva contestação e crise da forma do gênero dramático – iniciada pela modificação da tragédia por Shakespeare – que se radicalizará a partir de Ibsen. Com o dramaturgo inglês nós teríamos o abandono da forma trágica clássica e o surgimento da forma dramática (note-se que se trata de *forma*, diferente de *gênero* dramático). Assim, o drama moderno surge quando a categoria simples de “drama” não serve mais para caracterizá-lo (Cf. RIBEIRO, 2005).

Através do método histórico, ou seja, aquele que considera que a obra de arte se articula com o tempo, Szondi ocupa-se da análise das peças de Tchekhov (1860-1904), Ibsen (1828-1906), Strindberg (1849-1912), Maeterlinck (1862-1949) e Hauptmann (1862-1946), identificando como as contradições entre forma e conteúdo apontam para a historicidade da forma do drama. Percebeu-se, portanto, que esta

¹⁸ Um dado importante que Costa (1998) mostra é a ligação de muitos dos dramaturgos e encenadores que protagonizaram esses momentos da “crise” do drama com os movimentos operários, havendo uma relação determinante entre a política e o drama moderno. Afora essa constatação, a autora enfatiza que importante mesmo para definir rumos, foi a percepção do Partido Social Democrata Alemão do significado de se ter em mãos um meio de produção cultural como o teatro (Cf. COSTA, 1998, p. 21). Com a difusão do modelo de “teatro livre” por toda Europa, criado por André Antoine, na França, foi possível o desenvolvimento de um teatro que não estava preocupado com as questões econômicas e políticas, isso porque esse modelo consistia em uma associação que garantia a verba necessária para a montagem dos espetáculos e mesmo as peças censuradas eram montadas, pois os espetáculos eram restritos aos sócios. Então, foi fundado, na Alemanha, o Volksbühne, que pôs nas mãos das vanguardas dos trabalhadores os meios de produção teatral. Assim, a ideia de André Antoine que, a princípio, não tinha ambições políticas, contribuiu para o surgimento do Volksbühne, que era um “teatro livre” só que com aspirações políticas da classe operária, ou seja, terreno onde se desenvolveria o teatro épico. Nesse sentido aponta Costa: “o teatro épico só é possível se o meio de produção estiver nas mãos da classe operária. Fora desta condição, teremos o simulacro ou a contrafação” (COSTA, 2008, p. 21). Além do ascenso do movimento operário e do imperialismo, que estão na origem da explosão da forma do drama, Costa (2008) aponta para dois fatos imprescindíveis para a formação do teatro épico, a saber: a guerra de 1914 e a Revolução de outubro de 1917.

forma não mais servia para expressar/formalizar quaisquer assuntos do “presente”, marcando o que já apontou Raquel Imanish Rodrigues (2009).¹⁹

Para Szondi (2001), o drama historicamente apreendido é o drama burguês, pois, nesse gênero, os três elementos formais encontravam-se absolutos: o fato, o presente e o intersubjetivo. Quando esses três elementos começam a ser relativizados, sobretudo no final do século XIX, dá-se a crise do drama, erigindo-se dessa crise o conceito e entendimento de drama moderno. Como podemos verificar na seguinte passagem do livro da *Teoria do drama moderno*:

Enquanto forma poética do fato (1) presente (2) e intersubjetivo (3), o drama entrou em crise por volta do final do século XIX, em razão da transformação temática que substituiu os membros dessa tríade conceitual por conceitos antitéticos correspondentes. Em Ibsen, o passado domina o lugar do presente. Não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e continua a repercutir no íntimo. Desse modo, o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrasubjetivo. Nos dramas de Tchekhov, a vida ativa no presente cede à vida onírica na lembrança e na utopia. O fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão intersubjetiva, converte-se em receptáculo de reflexões monológicas. Nas obras de Strindberg, o intersubjetivo ou é suprimido ou é visto através da lente subjetiva de um eu central. Com essa interiorização, o tempo presente e “real” perde o seu domínio exclusivo: passado e presente desembocam um no outro, o passado externo provoca o passado recordado. Na esfera intersubjetiva, o fato restringe-se a uma sequência de encontros, meras balizas do verdadeiro fato: transformação interna. O *drame statique* de Maertelincx dispensa a ação. Em face da morte, à qual ele se dedicou exclusivamente, desaparecem também as diferenças intersubjetivas e, assim, a confrontação entre homem e homem. À morte se contrapõe um grupo

¹⁹ O trabalho de Raquel Imanishi Rodrigues intitulado *Modernidade e Tragédia: De Budapeste a Berlim às Voltas com Peter Szondi e seus amigos* busca interpretar as duas primeiras obras, *Teoria do drama moderno* e *Ensaio sobre o trágico*, à luz das principais referências teóricas recebidas pelo autor, entre os anos de 1944 a 1961. Nesse estudo Imanishi (2009) faz um mergulho na *Poética*, mostrando que havia uma distância assumida frente a essa forma artística “cuja hora se dizia ter soado” (Cf. IMANISHI, 2009, p. 71). Para a autora, a tese central da *TDM* consiste em dizer que ela não é uma teoria dos dramas escritos entre 1880 e 1950, indicado em seu subtítulo. Mas uma *teoria da crise do drama*, “entendido como uma forma determinada de literatura teatral, cujo ocaso explicaria, para além do momento de emergência, parte das feições próprias da nova dramaturgia” (IMANISHI, 2009, p. 72). Um dos pontos divergentes entre a *TDM* e a *Poética* é o caráter histórico-filosófico proposto por Szondi. Isso porque, para Aristóteles, a tragédia sofreu muitas mudanças ao longo do tempo até atingir sua natureza própria, não havendo preocupação histórica: “as mudanças processadas no tempo não passam para o filósofo de momentos mais ou menos significativos dentro de um movimento teleológico definido que podia ou não ser efetivado a cada obra concreta” (IMANISHI, 2009, p. 73); Szondi, por sua vez, na *TDM*, mostra que o tempo é ativo e traz mudanças no campo artístico, como nos demais campos. Ao recusar a visão teleológica, o autor evidencia que não teve a intenção de prescrever o *que deveria ser* o drama moderno, rejeitando o estatuto normativo das poéticas. “O que ele buscava era dar formulação teórica a algo que *fora produzido*: cumpria apontar o novo mundo das formas” (IMANISHI, 2009, p. 73. *Grifo da autora*).

de homens anônimos, mudos e cegos. Finalmente a dramática social de Hauptmann descreve a particularidade da vida intersubjetiva por meio do extra-subjetivo: as condições políticas e econômicas. A uniformidade ditada por elas suprime a singularidade do que é presente; este é também o que passou e o que virá. A ação cede ao estado condicionado, do qual os homens se tornam vítimas impotentes (SZONDI, 2001, p. 91-92).

Como se vê, o drama burguês entra em crise no fim do século XIX, na Europa, a partir das mudanças temáticas ocorridas. Na visão histórica sobre os gêneros, entende-se a forma dramática como passível de mudanças, assim como a história.

2.2 E o drama moderno brasileiro?

No capítulo anterior, vimos que a produção de dramas modernos por dramaturgos brasileiros ocorreu tardiamente. Estudiosos como Iná Camargo Costa atribuem a Jorge Andrade a façanha de ter escrito o primeiro “similar nacional” do drama moderno, com a peça *A Moratória*. Nesta, passado e presente se alternam, para mostrar a angústia de uma família que perdera sua fazenda, nos entornos da crise de 1929. Assim como na peça *Três irmãs*, de Tchekhov, em que Irina, Macha e Olga anseiam a volta para Moscou – entenda-se que elas agora estão no interior –, Joaquim, personagem basilar de *A Moratória*, num movimento contrário – que apontaria a seta entre campo – cidade – campo, cujo último passo não se realiza –, anseia voltar para suas terras, onde se sente íntegro, sendo a esperança de retornar que o mantém vivo, pois a cidade não lhe oferece nenhuma sensação de dignidade, sendo que o mesmo estava acostumado com a vida na fazenda e não acompanhou o desenvolvimento das cidades, o que motivou sua ruína, paralelamente à ruína da sua visão de mundo.

De modo semelhante às personagens de Tchekhov e Jorge Andrade nos exemplos mencionados acima, temos em Arthur Miller, de modo especial na peça *A morte de um caixeiro-viajante* (*Death of a Salesman*, 1949) exemplo de como o passado é introduzido em uma esfera além do diálogo. Em análise sobre a peça, Szondi (2001) faz as seguintes observações:

O herói assiste a si mesmo no passado e é assimilado, como eu em reminiscência, à subjetividade formal da obra. A cena se limita a mostrar o seu objeto épico: o próprio eu recordado, o caixeiro-viajante dentro do passado, tal como fala com seus familiares[...] em *A morte do caixeiro-viajante*, o espetáculo do passado não é um episódio temático, e a ação presente sempre volta a desembocar nele. Não aparece nenhuma trupe de atores: sem dizer uma palavra, as personagens podem se tornar intérpretes de si mesmas, pois a alternância de fato atual e intersubjetivo e fato passado e recordado está ancorada no princípio formal épico. Dessa maneira, inclusive as três unidades dramáticas são suprimidas, e isto no sentido radical: a reminiscência não só implica a multiplicidade de lugares e tempos como também a perda de sua identidade de modo geral (SZONDI, 2001, p. 174).

Como podemos verificar, o presente desemboca no passado através da reminiscência do caixeiro-viajante. Loman conversa com personagens que existem em seu mundo interior ao mesmo tempo em que se encontra diante de outros personagens, no presente, havendo simultaneidade entre a realidade presente e a realidade interna do passado (pela reminiscência de Loman) na representação (Cf. SZONDI, 2001, p. 175). Este é um uso da dinâmica entre tempos bastante diferentes daquele que encontramos na peça de Tchekhov, em que as três irmãs acabam não voltando para morar em Moscou, e isso faz com que o diálogo seja tecido de lembranças e de perspectivas futuras de retorno. Da mesma maneira, em *A Moratória*, Joaquim e sua família também não retornam para a fazenda, e o que marca a peça é a esperança de recuperar as terras e a volta ao tempo em que se gozava de prestígio. Mas isso não acontece, pois o tempo é inexorável e as mudanças trazidas com a perda da fazenda eram definitivas. As transformações operadas na estrutura social e econômica permaneceram e apenas quem admitia isso poderia melhor adaptar-se, o que não aconteceu com Joaquim, que “parou no tempo”.

No panorama brasileiro, em 1955, a montagem de *A moratória*, de Jorge Andrade, pela companhia Teatro Popular de Arte – TPA, no Teatro Maria Della Costa foi imprescindível para o início da valorização do autor nacional. Para muitos estudiosos, a peça marca a produção do *drama moderno* no Brasil, pois traz em si aspectos formais e temáticos que concordam com os pressupostos teóricos decantados por Peter Szondi, mediante a análise de textos estrangeiros. Basta pensarmos que no texto de Jorge Andrade passado e presente se sobrepõem, pois

Joaquim se recusa a aceitar o presente, se alimentado da esperança de recuperar o tempo/espço perdido.

Outra peça importante, nesse contexto, é, justamente, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que tem o mérito de ser a primeira peça que fez sucesso, trazendo para o palco o operário, como personagem principal do conflito, embora ainda conservasse a forma do drama, como nos explica Iná Camargo Costa em seu livro *A hora do teatro épico no Brasil* (1996)²⁰. Um ponto de intersecção entre *Eles não usam Black-tie* e *O pagador de promessas* é o sentimento de solidariedade incorporado pelos heróis, diante dos poderosos, sejam empresários, no caso da peça de Guarnieri; seja, de modo enfático, as instituições, no caso da peça de Dias Gomes.

Foi a partir do sucesso de *Eles não usam black-tie* que os autores nacionais começaram a ser valorizados por diretores das casas de espetáculos que tinham uma tradição burguesa, como o TBC, e que no momento precisavam seguir na direção mercadológica apontada pelo sucesso estrondoso da peça de Guarnieri. Portanto, ao levar para o palco os conflitos da classe operária, mesmo que tendo como veículo a forma do drama, Gianfrancesco Guarnieri se afirma como um dos mais importantes dramaturgos dessa fase do Teatro de Arena. Isso porque o sucesso inesperado dessa peça, além de salvar o Arena, alavancou as discussões em torno do teatro moderno brasileiro, sob a perspectiva do projeto nacional-popular, que se tornou hegemônica nos palcos brasileiros até 1964, quando se instala a Ditadura militar.

Voltando às questões da peça em foco, Iná Camargo Costa (1987), diz que o dramaturgo Dias Gomes evitou “a todo custo” a forma do drama para desmistificar a idéia de liberdade no capitalismo, como podemos verificar no seguinte trecho:

Não tanto pela questão da intolerância, mas porque em *Zé do Burro* Dias Gomes encontrou um personagem em que a ideia do indivíduo autônomo (e portanto livre) está fundada nas aparências podendo ser problematizada: daí que para desmistificar a ideologia da liberdade

²⁰ *Eles não usam black-tie* (1958), como vimos, constituiu-se como uma realização de significações novas. Isso porque, foi pela primeira vez que se colocava no palco do teatro brasileiro o operário como protagonista e, esse tema, consegue fazer sucesso, indicando que o teatro brasileiro, finalmente, estava encarando a sua realidade, usando os temas surgidos do povo, como a greve. E é a greve operária que vai servir de fio condutor da história, pois o conflito entre Tião e Otávio, seu pai, se dará justamente porque ambos tomam atitudes distintas diante dela. *Black-tie* traz à cena o conflito de ideologias através de Tião, que incorpora os valores da burguesia, calcado no individualismo, e, do outro lado, Otávio, que representa os valores da vida em comunidade. De acordo com Mostaço (1982), o conflito central desse drama é uma luta entre duas formas de pensar.

Dias Gomes *não poderia* ter feito um drama ou uma tragédia, na medida em que o pressuposto do drama é a ideia de indivíduo autônomo não problematizada, ou tomada como verdade demonstrada (COSTA, 1987, p. 46).

É dessa forma que a autora explica que a peça se aproxima mais do teatro épico que do drama, pois a aparente unidade de ação, tempo e lugar, sempre apontada insistentemente pela fortuna crítica para endossar a opinião de que a peça se aproxima da tragédia antiga, é induzida pela habilidade com que o dramaturgo, ao mesmo tempo, construiu e destruiu o diálogo (Cf. COSTA, 1987, p. 46). A despeito disso, a autora menciona a influência de Tchekhov e Strindberg sobre Dias Gomes para explicar a impossibilidade do diálogo. Esses dois dramaturgos são apontados por Peter Szondi como os mestres da impossibilidade do diálogo no drama em crise. Este, entre outros elementos, bastante produtivos para análise que pretendemos construir, serão discutidos em nosso próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

O PAGADOR DE PROMESSAS: ENTRE O DRAMA E A TRAGÉDIA

Os homens decidiram por uma vida fragmentada, como o caminho mais fácil, mas essa decisão implica a doença da sua própria vida pessoal e da sociedade a que pertencem. A rotina é destrutiva, mas destrutivas são também as quebras violentas de rotina, as simples recusas.

Raymond Williams

3.1 Retomando algumas posições

Como temos afirmado, desde o início deste trabalho, parte-se da compreensão teórico-crítica que toma *O Pagador de Promessas* como um texto em que se é possível identificar contradições importantes quanto ao seu aspecto contedístico-formal, o que o situaria na área da “crise” do drama. Esta, por sua vez, é tomada enquanto processo histórico e estético, mediante o qual a forma dramática apresenta-se problematizada em relação aos conteúdos formalizados na esfera temático-contedística, revelando-se, notadamente, numa ruptura do diálogo enquanto meio comunicacional preponderante ou ainda na eclosão do épico-narrativo, como possibilidade de resolução daquelas mesmas contradições – a esta forma Peter Szondi convencionou chamar de *drama moderno*, como foi discutido no capítulo anterior. Todavia, outra questão, concomitante a esta pode ser suscitada: seria, esta peça, um drama trágico dos tempos modernos, como advogam alguns estudiosos?

Estudos, como os de Sebastiana Siqueira e Silva (2009), enfatizam os aspectos que aproximam essa peça das tragédias antigas de modo a enquadrá-la no paradigma da tragédia ática. Nesse trabalho, a autora trata este texto por um viés trágico de

representação de ações humanas em conflito, situado no contexto de determinada realidade social. Embora considere a peça um drama moderno, opta, como arcabouço teórico, primeiramente, pelas orientações aristotélicas, por considerar que a peça apresenta fortes características das tragédias clássicas, tais como unidade de ação, de tempo e espaço, o que acabaria por conduzir o herói ao fim trágico, causando no espectador terror e piedade, de modo a desencadear a catarse, fim último da tragédia, de acordo com o pensamento de estagirita. Portanto, neste estudo, se considera que apesar de Aristóteles ter formulado seus conceitos sobre uma poética da tragédia tendo como horizonte as peças gregas produzidas a partir do século V a.C, seria inegável a validade de suas proposições em tempos posteriores – ou seja, a forma da tragédia seria tomada por uma perspectiva próxima ao que chamaríamos de a-histórica.

Conforme suas observações, Zé do Burro cometeu dois “erros trágicos”, como os heróis das tragédias gregas, ocasionando duas instâncias de *hamartia*. O primeiro “erro” de Zé foi ter feito a promessa direcionada a Santa Bárbara num terreiro de Iansã. Esse “erro” foi involuntário porque, na sua cabeça de homem simples, do interior, o sincretismo era uma realidade: assim, Iansã, Orixá das religiões de raiz africana, era a mesma Santa Bárbara da fé católica. O segundo “erro”, também involuntário, conforme a autora, foi Zé do Burro ter enfrentado a polícia: “Mesmo sendo uma ação voluntária, a situação caótica e a reação desesperada do protagonista faz esse ‘erro’ também parecer involuntário, ação espontânea e não planejada, resultante das fortes pressões do momento” (SILVA, 2009, p. 109).

Sobre a *hamartia*, Kenneth Mcleish (2000) explica que tal termo, mencionado na *Poética*, foi compreendido de modo equivocado por estudiosos da Renascença, e foram essas compreensões que se tornaram canônicas, sendo aplicadas para compreender o drama grego e o drama em geral, de forma tal que Aristóteles poderia ter recebido bem, mas certamente não reconheceria como suas (Cf. MCLEISH, 2000, p. 28). Ora, *hamartia* significa “erro”. E essa concepção passou a ser usada para designar qualquer engano. Porém, na filosofia grega, *hamartia* podia descrever a imperfeição moral, mas não se pode afirmar que esse uso era aplicado à interpretação dada por Aristóteles na *Poética*, pois isso invalidaria outro princípio, segundo o qual os heróis dramáticos deviam ser moralmente bons, pois os sofrimentos de uma pessoa má poderiam causar satisfação, ao invés do terror e

piedade, por conta de um erro “sem culpa” que atemoriza o público e apieda nos liames da empatia. Por isso que não se pode falar que a “falha” de Zé do Burro esteja no domínio da moral, pois se assim o fosse, não despertaria o terror e a piedade nos espectadores, ao assistir a tentativa desse personagem pagar sua promessa. Mas, Mcleish (2000) aponta para outra possibilidade, a de que, no mundo grego, havia o equilíbrio e harmonia: “Como tudo o mais, ele tinha uma forma perfeita que era difícil de compreender, mas à qual era possível aspirar” (MCLEISH, 2000, p. 29). Vejamos, ainda mais, o que aponta este mesmo autor:

As mudanças e acasos da existência eram causados por desvios da perfeição, perturbando a harmonia, e para restaurá-la, esses desvios tinham de ser corrigidos. Em particular, deuses e mortais eram conectados igualmente por uma rede de relações de indivíduo para indivíduo, de família para família, de grupo para grupo, de Estado para Estado. Quando essa malha era rompida, resultava em desarmonia.

À luz disso é que se deve compreender a *hamartia* do herói de todos os dramas gregos— como a ruptura da harmonia e a necessidade de repará-la. Trazendo essas ideias para o contexto da peça, podemos inferir que o mundo que cerca Zé do Burro é fragmentado, divergindo da cosmovisão grega – que aspira a totalidade. Nele as relações entre Deus e os homens são demarcadas pelos dogmas da Igreja Católica, havendo a dicotomia clara entre céu/inferno, sagrado/profano. Essa cultura dominante não permite que Zé do Burro entre na Igreja e efetue o pagamento da promessa. Portanto, a quebra da “harmonia” da cidade ocorre quando o Padre Olavo não permite a entrada de Zé do Burro na Igreja. É graças a esta atitude intransigente do Padre e a teimosia de Zé do Burro, que haverá o desfecho, caracterizado como trágico, ocasionado por toda a agitação anterior a isto.

Elri Bandeira de Sousa (2005) é outro pesquisador que concorda com a interpretação mais comum na fortuna crítica, em torno deste texto, ou seja, aquela que vê a peça como uma tragédia contemporânea. É o que podemos ler no seguinte trecho do seu artigo intitulado “Do Trágico n’O *Pagador de Promessas*”, em que, dialogando com dois importantes críticos, discute questões pertinentes à nossa argumentação:

Iná Camargo Costa reafirma, amparada em Décio de Almeida Prado, que a natureza da obra estaria mais próxima do teatro épico que do drama. Não negamos as características épicas de *O pagador de promessas*, no entanto, a presença de elementos estruturais da tragédia clássica, como unidade de ação, tempo e lugar, alguns traços do herói trágico na caracterização do protagonista, resquício do coro, descomedimento e catástrofe, são estratégias empregadas pelo autor para provocar o desfecho trágico. Dias Gomes apela para a empatia, e não para o distanciamento do leitor/espectador, levando-o a se posicionar diante de um conflito que envolve grupos dominantes e setores subalternos tendo à frente um protagonista de origem humilde. O tom do estilo não é o de uma reflexão fria, e sim, o de uma denúncia que aposta na comoção (SOUSA, 2005, p. 153).

Como podemos ler no excerto acima, a posição de Iná Camargo Costa toca também um apontamento de Décio de Almeida Prado (2002), o qual inicia seu texto mencionando a recomendação de René Clair, segundo a qual os enredos das boas fitas podiam ser resumidas em cinco linhas, tal como o *Pagador de Promessas*, tanto que sua transformação em filme foi intrinsecamente motivada. Para Costa (1987), assim, Prado mostrava a natureza épica da peça, como podemos perceber nas seguintes palavras da autora:

O crítico apontava para a natureza da obra, mais próxima do teatro épico (a partir da qual poderia ser adequadamente interpretada) que do drama, apesar das aparências (parece haver unidade de ação, tempo e lugar) induzidas pela habilidade com que Dias Gomes ao mesmo tempo construiu e destruiu o diálogo nesta peça (COSTA, 1987, p. 46).

Ou seja, o que há de dramático subsistiria apenas na aparência – inclusive do próprio diálogo dramático enquanto meio comunicacional. Por esta direção – aquela que filia ainda esta peça à grande tradição ática – Anatol Rosenfeld (1996), em seu livro *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, evidencia as semelhanças entre a peça de Dias Gomes e a tragédia antiga, apesar de reconhecer que as personagens, bem como os traços regionais estão em desacordo com a tradição aristocrática do classicismo. Segundo o crítico, assim como convém à tragédia, a colisão entre o protagonista e o antagonista verifica-se em função de valores religiosos fundamentais para ambos e para os grupos humanos a que pertencem (Cf. ROSENFELD, 1996, p. 58). Vejamos:

A religiosidade arcaica e o sincretismo ingênuo de Zé, para quem Iansan e Santa Bárbara, o terreiro e a Igreja, tendem a confundir-se, se chocam inevitavelmente com o formalismo dogmático do padre que, ademais, não pode admitir a promoção do burro a ente digno de promessas. À sua maneira, ambos têm razão; mas ambos pecam pelo excesso. Essa falta de medida é atenuada, no caso da Igreja, pela intervenção conciliatória do Monsenhor, disposto a fazer concessões. É Zé do Burro que não cede um milímetro sequer. Poder-se-ia definir este extremismo, em termos da tragédia grega, como a culpa, a falha trágica, a “cegueira” do herói se não se tornasse evidente que a sua conduta decorre da defesa de convicções profundas, ligadas aos padrões arcaicos do sertão (ROSENFELD, 1996, p. 58).

O autor segue explicando que Zé do Burro não pode renunciar à promessa sem renunciar à sua dignidade, pois para ele a promessa feita tem que ser cumprida, na medida em que o que está em jogo é a sua própria substância humana que se afirma no cumprimento do imperativo, para ele absoluto (Cf. ROSENFELD, 1996, p. 58). Quanto à forma, o autor diz o seguinte: “O conflito que se desenvolve com lógica inexorável, o encadeamento rigoroso das cenas, levando ao desfecho trágico, a unidade de ação, tempo e lugar aproximariam a obra da tragédia clássica (ROSENFELD, 1996, p. 58).

Outro ponto bastante interessante, presente na discussão de Décio de Almeida Prado (2002), é quando se afirma que Zé do Burro entra em choque com toda a cidade de Salvador, com as suas prostitutas e seus rufiões, seus jornalistas e comerciantes interesseiros, seus delegados e padres eloqüentes, que ele tem imensa dificuldade de compreender (Cf. PRADO, 2002, p. 170). Corroborando com Prado, Rosenfeld diz que “A tragédia individual de Zé revela-se desde logo como tragédia social, pois ela decorre da falta absoluta de comunicação entre o Brasil de Zé e o dos habitantes citadinos (ROSENFELD, 1996, p. 60).

No entanto, essa dicotomia absoluta campo-cidade não se sustenta como conflito central para Elri Bandeira de Sousa (2005), pois Zé do Burro entra em conflito com os grupos dominantes da cidade, sendo que, nesta, existem grupos populares que se solidarizam com o pagador de promessas. “Como afirmar que Minha Tia, Mestre Coca, Manuelzinho Sua-Mãe e os capoeiras colaboram com a desgraça de Zé do Burro?” (SOUSA, 2005, p. 143). Para esses grupos populares, assim como para o herói, as abstrações rígidas e o modo de pensar dos grupos dominantes lhes são estranhos, pois no universo popular o candomblé, capoeira e o

sincretismo se manifestam de forma integrada (Cf. SOUSA, 2005, p. 145). Concordamos, portanto, com esta posição pois a oposição rígida entre campo e cidade não se sustenta, notadamente porque no ambiente citadino convivem não só grupos sociais divergentes, como também visões de mundo divergentes: para tais personagens o sincretismo não só é admitido, como faz parte da realidade cotidiana. Por isso que essas pessoas (o povo) apoiam o cumprimento da promessa do herói, tanto que colocam Zé do Burro dentro da Igreja, sobre a cruz, após sua morte. Assim, o que está em jogo no enredo da peça é o contraste entre dois Brasis, divididos por classes, materializado entre Zé do Burro e Pe. Olavo, como também pelas outras estruturas que se colocam em pares opostos. Nas palavras do autor:

O conflito em *O pagador de promessas* é o que se dá entre o povo e as classes dominantes, sejam elas eclesiásticas, políticas ou econômicas. Os dois lados se individualizam no protagonista e no antagonista, mas não são eles que estão em jogo. ‘pensamos na tragédia como aquilo que acontece ao herói e, no entanto, a ação trágica usual é aquilo que acontece por meio do herói’ diz-nos [Raymond] Williams. A sociedade, com suas contradições, é que está em jogo (SOUSA, 2005, p. 147).

Como vimos acompanhando até este ponto, há uma discussão importante acerca da peça, pois a crítica costuma enquadrá-la no paradigma da tragédia antiga, o que fica bastante patente no texto de Elri Bandeira de Sousa que chega a identificar elementos estruturais da tragédia clássica, como *unidade de ação, tempo e lugar*, além de traços do *herói trágico*, resquícios do *coro*, *descomedimento* e *catástrofe*.²¹

²¹ Como se pode perceber, boa parte das discussões parte de uma aproximação com os escritos de Aristóteles, na *Poética*. Como já se discutiu, este tratado foi escrito mediante a análise de tragédias, e não é de se espantar que ele tenha sido interpretado e usado, ao longo do tempo, para endossar o ideário clássico de tragédia fechada, sendo tanto mais perfeita quanto mais se mantivesse “pura” sem a “contaminação” de outros gêneros, como o lírico e o épico. Mesmo assim, Roubine (2003) esclarece que o modelo aristotélico não teve incidência sobre o teatro latino ou medieval, que tinha fortes traços epicizantes. Somente depois do Renascimento italiano é que a *Poética* foi redescoberta, a partir de sua tradução para o latim em 1498 e sua posterior publicação, em grego, em 1503. Nesse novo movimento de recepção do pensamento aristotélico, Roubine destaca o comentário feito pelo italiano Castelvetro, em 1570, o qual: “Não visa apenas tornar compreensível o texto. Faz dele a base de uma estética moderna e não hesita em extrapolar novos dogmas, até mesmo em substituir Aristóteles onde este não formula nenhuma opinião. Assim, é Castelvetro quem coloca a necessidade de *unidade de tempo*, cuja definição decorrerá da duração da representação. A verossimilhança, diz ele, exige que a duração da ação (que, em princípio, não tem outros limites senão a imaginação do dramaturgo – cf. Shakespeare) se aproxima o máximo possível da duração da representação (cerca de três horas, entretos incluídos). A dificuldade está evidentemente em uma ação capaz de se desenrolar em tão estreito lapso de tempo. É também Castelvetro quem evoca a necessidade da unidade de lugar, um ponto que Aristóteles não aborda” (ROUBINE, 2003, p. 22). Como podemos notar, os comentadores da *Poética* introduziram novos dogmas onde Aristóteles não o fez, ao menos de modo explícito. Como podemos conferir, os preceitos de unidade de tempo, de ação e de lugar não foram prescritos por Aristóteles, mesmo assim

Nessa mesma direção também aponta Lourdes Kaminski Alves (2008) afirmando que a peça de Dias Gomes trava um diálogo intertextual com a antiguidade clássica, pois há entre os textos semelhanças e diferenças, caracterizando o “trágico contemporâneo”. *O pagador de promessas* se assemelha à estrutura da tragédia grega, conforme afirmação da autora:

No segundo ato, semelhante à estrutura da tragédia grega, tem-se o párodo, marcado pela intervenção completa do coro. Diferente da tragédia antiga, em que o coro era composto por pessoas importantes, na peça de Dias Gomes é representado por personagens do povo, a saber: Minha Tia, Galego, Dedé Cospe-Rima, Guarda, repórter (ALVES, 2008, p. 34).

Apesar da mudança da condição social dos participantes do coro, no teatro contemporâneo, o canto coral continua a cumprir a função que possuía na tragédia antiga que é intervir, interpretando os acontecimentos e emitindo juízo de valor em nome do povo: “No terceiro ato, aparece o mestre do coro (*corifeu* na tragédia antiga), representado na voz do mestre da roda de capoeira, seguido pelas demais vozes do coro” (ALVES, 2008, p. 35) – de outro lado, também temos a fábula que se compõe de três partes clássicas, vejamos quais são:

A peripécia, em que o padre não permite à personagem Zé-do-Burro pagar sua promessa; o reconhecimento, que se dá quando o protagonista descobre que aquele espaço (urbano) é enganado e humilhado; o acontecimento patético em que, em que Zé-do-Burro não cede ao padre, ainda que tenha que pagar com a própria vida, acontecimento que remete ao gesto da heroína Antígona, de Sófocles, que, consciente de seu dever, não cede ao rei e também sofre a morte (ALVES, 2008, p. 37).

passaram a ser uma regra para os dramaturgos que queriam produzir uma obra de beleza estética dentro dos parâmetros que passaram a ser hegemônicos. Portanto, podemos afirmar que as “regras” do teatro foram ditadas pelo aristotelismo “à francesa”, no século XVII, como aponta Roubine (2003), tendo em Chapelain o responsável pela edificação da *doxa aristotélica* que prevaleceu durante mais de um século e ainda encontrou defensores no século XIX: “O aristotelismo francês impôs duradouramente a ideia de que a obra de arte só pode atingir a perfeição com a condição de se conhecer e pôr em prática o conjunto das leis que permitiam tal realização” (ROUBINE, 2003, p. 24). Assim, também se dava a formação do juízo crítico, pois para apreciar corretamente uma obra era preciso e bastava conhecer o conjunto de leis que regiam seu gênero, e examinar o grau de sua adequação a essas leis.

Como podemos ver, esta autora identifica o herói que, defendendo seus valores, paga com a própria vida. Assim como *Antígone*, de Sófocles, que ao realizar o funeral do irmão, descumprindo ordem de Creonte, também morre. Portanto, haveria uma inquietação moral e ética nos personagens de Dias Gomes, assemelhando-se, nesse ponto, aos heróis trágicos do teatro grego. Concordando com Hegel (1999) a autora diz que:

Os heróis na tragédia clássica são indivíduos que, na independência dos seus sentimentos e vontades individuais, aceitam toda a responsabilidade dos atos que praticam e que, virtuosamente, realizam o que é justo e moral. Esta unidade imediata entre o substancial e a individualidade dos gostos, das tendências e da vontade é o que caracteriza a virtude grega, de tal forma que a individualidade tem em si a sua própria lei sem estar submetida a uma lei, juízo ou tribunal exteriores (ALVES, 2008, p. 38).

Esta mesma autora, cotejando Marvin Carlson (1997), destaca que o drama contemporâneo representa o homem lutando em defesa de sua individualidade contra as circunstâncias usurpadoras do capitalismo que procura uniformizar as personalidades humanas:

Diferentemente da tragédia antiga, os heróis do drama contemporâneo representam um mundo fragmentado, eles serão representados por indivíduos do povo, impossibilitados de compreender o desastre de que são vítimas e, na medida em que não compreendem, também não conseguem fazer-se compreender; tudo lhes parece desprovido de sentido, incoerente e penoso, porém são tocados pela esperança, que os induz a lutar acima de suas próprias forças e, nesse sentido, dialogam diretamente com o perfil dos heróis trágicos (ALVES, 2008, p. 44).

É a liberdade no contexto do capitalismo que Iná Camargo Costa (1987) vê problematizado em *O pagador de promessas*, mencionando que foi isso a pretensão de Dias Gomes ao confrontar o mito da liberdade no capitalismo com os vários tipos de intolerância correntes. Corroborando com esta autora, Costa e Maciel fazem as seguintes observações:

No protagonista, o dramaturgo problematiza, assim, a liberdade do indivíduo autônomo – pressuposto da forma dramática, quando não problematizada – em meio ao capitalismo. Desta feita, ele deveria evitar as formas dramáticas (como o drama ou a tragédia) e, cada vez mais, rumar ao épico, apesar da aparência de drama (na medida em que apenas parece haver fixidez na regra de unidades), na realidade induzida pelo dramaturgo quando constrói e, ao mesmo tempo, destrói o uso do meio verbal próprio da forma dramática: o diálogo. Estabeleceu-se uma crise da comunicação, como nos diz Iná Camargo Costa, entre as partes em questão: dentro da sua rudeza de pensamentos, Zé do Burro não consegue entender o que diz o padre, que, por sua vez, não aceita compreender o rudimentarismo do pensamento de Zé (COSTA e MACIEL, 2007, p. 62)

A par de todas estas questões, este trabalho considera inegáveis as semelhanças da peça de Dias Gomes com o paradigma formal da tragédia antiga. No entanto, opta por um arcabouço teórico que se entende como heterodoxo porque ressalta as “contradições” que eclodem na peça como sintomas da “crise” do drama que dá origem a uma nova forma: o drama moderno.²²

3.2 Aproximações: ensaios para uma análise-interpretação

A peça de Dias Gomes está dividida em três atos. O ato I se divide em dois quadros, sendo que logo o primeiro mostra a chegada de Zé do Burro à Igreja de Santa Bárbara, em Salvador, junto com Rosa, sua esposa. Todavia, antes de avançarmos, comecemos dos inícios, de modo a problematizar algumas das questões expostas acima.

É notável que logo a rubrica inicial situe o leitor diante do enredo a ser representado. Na peça em questão, é graças a ela que temos a visão clara do cenário onde a estória é mostrada e a caracterização das personagens, como podemos verificar no seguinte trecho:

²² Ressalte-se ainda o pensamento de Raymond Williams que, em seu livro **Tragédia Moderna** (2002), ensina que devemos observar as obras e as ideias em seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e ideias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual (Cf. WILLIAMS, 2002, p. 34).

Ele [Zé do Burro] é um homem ainda moço, de 30 anos presumíveis, magro, de estatura média. Seu olhar é morto, contemplativo. Suas feições transmitem bondade, tolerância e há em seu rosto um “quê” de infantilidade. Seus gestos são lentos, preguiçosos, bem como sua maneira de falar. Tem barba de dois ou três dias e traja-se decentemente, embora sua roupa seja mal talhada e esteja amarrotada e suja de poeira. Rosa parece pouco ter de comum com ele. É uma bela mulher, embora seus traços sejam um tanto grosseiros, tal como suas maneiras. Ao contrário do marido, tem “sangue quente”, revelando, logo à primeira vista, uma insatisfação sexual e uma ânsia recalcada de romper com o ambiente em que se sente sufocar. Veste-se como uma provinciana que vem à cidade, mas também como uma mulher que não deseja ocultar os encantos que possui (GOMES, 2010, p. 21²³).

A rubrica começa descrevendo o cenário da peça: “Uma paisagem tipicamente baiana, da Bahia velha e colonial, que ainda hoje resiste à avalanche urbanística moderna” (p.20). Neste cenário, chegam Zé do Burro e Rosa exaustos de uma viagem a pé, após uma jornada de sessenta léguas do seu sítio à igreja de Santa Bárbara. Neste primeiro quadro não conhecemos apenas o casal de protagonistas, mas também o primeiro signo da cidade corrompida, em oposição à idealização sobre a qual se constrói a figura do pobre agricultor²⁴: Bonitão, personagem peculiar que vive muito bem de explorar as mulheres, como Marli, que é loucamente apaixonada por ele. Rosa, que, como a rubrica já adiantou, “tem sangue quente” e sofre de uma insatisfação sexual, acaba tendendo a deixar-se influenciar pelas investidas de Bonitão. Ou seja, a rubrica já impõe um dado interpretativo sobre estas personagens: já temos indícios de como o homem pode ser manipulado por pessoas que tem domínio das regras do sistema capitalista, como Bonitão, cuja regra é acumular dinheiro à custa da exploração do trabalho de Marli. Hipoteticamente, ele representa os indivíduos que enriquecem explorando o trabalho de operários pobres, sem o mínimo de reconhecimento.

²³ Doravante, todas as citações serão indicadas apenas pelo número da página.

²⁴ Sobre essa idealização do homem do campo Ridenti (2000) explica que era uma marca do romantismo revolucionário: trazer à luz os homens simples, sertanejos, detentores de uma sabedoria inata e objeto de uma pedagogia revolucionária, para mostrar o caminho às pessoas da cidade “corrompida pelos princípios capitalistas”. Essa idealização da sabedoria popular pré-capitalista deveria iluminar o futuro socialista (Cf. RIDENTI, 2000, p. 84). Os jovens da classe média urbana de esquerda (que pertenciam ao CPC ou não) viam os trabalhadores rurais como “um povo simples, sofrido, sábio e maravilhoso, inspirador das transformações sociais, mas primitivo e desamparado, devendo ser objeto da ação ‘do teatro enquanto instrumento de extensão e elevação culturais’” (RIDENTI, 2000, p. 85).

Atente-se, ainda, para o nome das personagens. Dias Gomes utiliza nomes icônicos para mostrar os tipos sociais, preferindo, assim, os protótipos para fazer um inventário dos personagens em luta. De acordo com Magaldi (2005), essa linha seguida por Dias Gomes é perigosa, pois corre o risco de converter as personagens em meros clichês, “distituídos de carne e osso” (MAGALDI, 2005, p. 146). Em *O pagador de promessas* os nomes dos personagens revestem-os de muito significado: Bonitão: o homem de beleza máscula que se sente no direito nato de explorar Marli e outras mulheres; A Beata e o Sacristão, figuras típicas da Igreja Católica; Dedé Cospe-Rima, poeta de cordel, que vive, embora precariamente, da venda de suas composições; Repórter, que transforma a notícia da promessa em produto de consumo; e o próprio Zé do Burro, que traz no nome o motivo de sua promessa (o seu amigo era um animal), mas também o símbolo da ingenuidade, no contexto brasileiro.

Zé do Burro é irredutível quanto ao “pagamento” de sua promessa – essa é outra certeza exposta desde o início. Isso porque, segundo ele, caso a promessa não fosse paga como devia ser, ou seja, como ele havia prometido, a Santa poderia abandoná-lo em outra circunstância em que ele precisasse do seu socorro. Concordado com Iná Camargo Costa (1987), entende-se que Zé do Burro não é tão ingênuo quanto parece, pois “tem muito claro os riscos que corre se aceitar desviar-se um milímetro de sua promessa original” (COSTA, 1987, p. 47), como podemos conferir no seguinte trecho da peça:

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 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 pra o diabo que o carregue, seu caloteiro de uma figa! E tem mais: santo é como gringo, passou calote num, todos os outros ficam sabendo... a gente nunca sabe se vai precisar. Por isso, é bom sempre ter as contas em dia (p. 23).

Conforme Costa (1987) essa passagem traz à tona a compreensão que o personagem tem da sua posição no “mercado de milagres” que tem suas exigências como qualquer outro. Nas palavras da autora:

Este é apenas um dos aspectos - de caráter muito superior à sua capacidade de “negociar” – que determinam a sua irreduzível honestidade interessada. É a honestidade dos humildes que, conscientes dos controles a que estão sujeitos, são espertos justamente quando não fazem uso da má esperteza (o “jeitinho”) porque se reconhecem **dependentes**, se não dos **favores**, certamente do **crédito** de que só poderão dispor junto aos poderosos se permanecerem honestos (COSTA, 1987, p. 48).

O segundo quadro é apontando por Costa (1987) como um dos mais ilustrativos da “crise” do diálogo a que se refere, quando compara o dramaturgo com os mestres Strindberg e Tchekhov. É nesse quadro que temos o primeiro embate entre Zé do Burro e a Igreja Católica, através da intolerância do Padre Olavo. Vejamos o que diz a autora:

Como bom discípulo de Strindberg e Tchekhov (os dois mestres da impossibilidade do diálogo no drama em crise, como demonstrou Peter Szondi), nosso dramaturgo, através do enfrentamento entre Zé do Burro e Padre Olavo vai configurar o diálogo impossível e esta impossibilidade tem como pano de fundo a própria luta de classes, que explica as duas razões dos oponentes em confronto, assim como faz explodir o mito do indivíduo autônomo (...) Detenhamo-nos um pouco sobre a primeira e mais fundamental determinação do diálogo nesta peça – a sua impossibilidade de ser veículo de ação, neste sentido, uma crítica de fato à forma do drama: Ela tem início no segundo quadro. Burro e com personagens que participarão da situação a ser criada (Rosa e Bonitão) (COSTA, 1987, p. 48).

Temos nesse quadro, as indicações do tempo, e a entrada em cena dos personagens: Beata, Sacristão e Padre Olavo, para quem Zé do Burro vai contar a história de como foi feita a sua promessa. Já são quase seis horas da manhã, quando o Sacristão toca o sino para a missa das seis. A rubrica informa que é dia de Santa Bárbara/Iansã, pois “ouvem-se, distante, ruídos esparsos da cidade que acorda. Um ou outro a buzinar, foguetes estouram saudando Iansã, a Santa Bárbara nagô e o sino da igreja começa a chamar para a missa das seis” (p. 51). Ou seja, aqui os dois mundos já estão em embate: fogos *versus* sino. Antes disso, ao chegar diante da Igreja, que ainda estava fechada, os camponeses se acomodaram nas escadas quando entram em cena Bonitão e Marli. Depois de um diálogo que não é compreendido por Zé do Burro, Bonitão oferece sua “gentileza” sugerindo que Rosa se hospede em um

hotel para descansar da longa viagem, o que é aceito por Zé, pois Rosa estava exausta e reclamava do cansaço após a longa viagem.

Quando a Beata e o Sacristão entram em cena, Zé do Burro ainda estava dormindo, depois de todo o trajeto percorrido. Apesar do burburinho da cidade que acorda e do barulho do sino e dos fogos, ele ainda dormia profundamente, quando Bonitão volta do hotel onde deixou Rosa descansando, vejamos as ironias dispostas nos jogos de palavras que o dramaturgo monta para caracterizar ainda os dois homens como representações dos dois mundos em embate:

Bonitão - Eu voltei aqui para lhe dizer o número do quarto de sua mulher. É o 27. Um bom quarto, no segundo andar. (*apressadamente.*) Pelo menos foi o que o porteiro me garantiu.

Zé – Ah, obrigado

Bonitão – O hotel é aquele ali, o primeiro, logo depois de subir a ladeira e dobrar á direita. Hotel Ideal. Eu demorei um pouco porque estava jogando damas com o porteiro.

Sacristão – (interessado) Ganhou?

Bonitão – Empatamos

Sacristão – Ah, eu também sou louco por damas!

Bonitão – (*Examina-o de cima a baixo.*) Francamente, ninguém diz... (p. 55).

Ao acordar, Zé do Burro nota que a igreja já estava aberta, e, assim, ele poderia agora pagar sua promessa, que consistia em depositar a cruz no altar-mor. Tudo seria muito simples, não fosse a entrada em cena do Padre Olavo, que, curioso ao ver aquele homem portando uma cruz enorme, exige explicações do mesmo sobre sua promessa.

Nesse momento da peça temos o desenvolvimento da função épica, pois Zé do Burro passa a narrar a história da promessa. O interesse do padre aumenta após ver o tamanho da cruz que Zé trouxe por sessenta léguas nas costas, que estavam em carne viva. Ouvindo atentamente e, por vezes, censurando o que ouve, o padre fica horrorizado quando sabe de toda a história da promessa: depois que um galho de árvore atinge o melhor amigo de Zé do Burro, que era animal e tinha o nome de gente, o burro Nicolau fora acometido de uma hemorragia. Para estancar o sangue,

Zé do Burro “taca bosta de vaca” no ferimento. Mas o estado de saúde do animal não melhora. É nesse momento que Zé decide chamar um médico, que determina que o mesmo tire a porcaria do ferimento, limpando em seguida o local, mas o ferimento ainda continuava vertendo sangue. Depois de várias tentativas de estancar a hemorragia, o próprio médico manda Zé do Burro buscar “bosta de vaca”, pois somente assim a hemorragia parava. No dia seguinte, Zé do Burro constata que o burro havia piorado, apesar de a hemorragia ter parado. Nesse momento, Zé do Burro decide apelar para as rezas do Preto Zeferino:

Zé – Seu vigário, me desculpe, mas tentei de 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 dois rabiscos no chão. Todo 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 (p.62).

O padre cuida logo de repreender Zé do Burro, afirmando que essas rezas são orações do “demo”. Começa aí a divergência entre os personagens, pois Zé não aceita os argumentos do Padre, afirmando que as rezas eram de Deus, pois falavam de Deus e serviam para curar. Corroborando com Iná Camargo Costa, percebemos que o dramaturgo estabelece um diálogo não produtivo entre os personagens Zé do Burro e o Padre, bem como Bonitão, o repórter e o Secreta, pois esses personagens pertencem a um mundo ideológico e de experiências diferentes, um mundo regido pelos princípios e instituições burguesas, bem como pela ortodoxia católica.

Este procedimento é bastante próximo ao que aparece em *Eles não usam Black-tie*, em que o universo ideológico do pai (Otávio) é completamente diferente do universo do filho (Tião). O primeiro possui o sentimento de pertencimento ao morro, defendendo seus iguais, mantendo uma relação solidária com todos; o segundo, por ter crescido longe do morro, não se sente parte da comunidade, desprezando a todos em favor de seu sonho de morar na cidade, entre os patrões que oprimiam sua classe de origem e onde ele vivera parte de sua vida, quando esteve em companhia de parentes. Esse conflito de idéias irá marcar o desentendimento entre pai e filho, configurando a “crise” do diálogo, pois a peça mostra indivíduos isolados, muitas vezes incapazes de compreender e ser compreendidos. Isso é o que acontece com Zé

do Burro, que não consegue compreender o porquê do seu impedimento de pagar a promessa pelo padre Olavo, nem as consequências de sua promessa, como podemos verificar no trecho:

Padre – *(secamente, contendo ainda a sua indignação)* adiante.

Zé – Foi então que comadre Miúda lembrou: por que eu não ia ao candomblé de Maria de Iansã?

Padre – Candomblé?!

Zé – Sim, é um candomblé que tem duas léguas adiante da minha roça... E eu me lembrei então que Iansã é Santa Bárbara e prometi que se Nicolau ficasse bom eu carregava uma cruz de madeira de minha roça até à igreja dela, no dia de sua festa, uma cruz tão pesada como a de Cristo.

Padre – *(Como se anotasse as palavras.)* Tão pesada como a de Cristo. O senhor prometeu isso a...

Zé – A Santa Bárbara.

Padre – A Iansã!

Zé – É a mesma coisa...

Padre – *(Grita.)* Não é a mesma coisa! *(Controla-se.)* Mas continue.

(...)

Padre – *(Procurando, inicialmente, controlar-se)* Em primeiro lugar, mesmo admitindo a intervenção de Santa Bárbara, não se trataria de um milagre, mas apenas de uma graça. O burro podia ter-se curado sem intervenção divina.

Zé – Como padre, se ele sarou de um dia para o outro...

Padre – *(Como se não o ouvisse.)* E além disso, santa Bárbara, se tivesse de lhe conceder uma graça, não iria fazê-lo num terreiro de candomblé!

Zé – É que a capela do meu povoado não tem uma imagem de Santa Bárbara, mas no candomblé tem uma imagem de Iansã, que é Santa Barbara...

Padre – *(Explodindo.)* Não é santa Bárbara! Santa Bárbara é uma santa católica. O senhor foi a um ritual fetichista. Invocou uma falsa divindade e foi a ela que prometeu esse sacrifício! (p. 67).

Voltando à questão do elemento épico na peça de Dias Gomes, o que, nesse quadro, fica evidente, mediante a “narração” feita por Zé do Burro dos

acontecimentos anteriores à sua vinda para Salvador. De acordo com Rosenfeld (1985) o pretérito confere distanciamento típico do gênero épico. Szondi (2001) explica que o drama é presente, que se efetiva por meio do diálogo. Em *O pagador de promessas* há a quebra do diálogo como veículo de comunicação e entendimento e o passado narrado confere distanciamento. Mas a peça é formalmente organizada em atos, seguindo a estrutura do drama, assim como a peça *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, que apesar de tratar de assunto épico, pois é a organização de uma greve operária o fio condutor do enredo formalizado numa estrutura segue aquela dos três atos, nitidamente típica do drama. Assim como na peça de Dias Gomes, a promessa se configura como assunto épico, pois as circunstâncias em que ela foi feita não caberiam na forma do drama absoluto, por isso que o dramaturgo nos coloca diante do conflito mais próximo possível do seu desfecho, usando o pretérito – recurso épico, quando Zé do Burro conta ao Padre Olavo a história de sua promessa.

Voltando ao segundo quadro da peça, Zé do Burro continua contando ao Padre a história de sua promessa. Depois de ser repreendido por recorrer ao auxílio das rezas do Preto Zeferino, ele trata de justificar que as rezas foram eficientes para curar sua dor de cabeça, mas não foram eficientes para curar o burro. Então decidiu seguir as recomendações da sua comadre Miúda, levando o burro a um candomblé (o candomblé de Maria de Iansã) que havia a duas léguas de seu sítio, reconhecendo que cometera uma falha, mas não muito grave, já que na sua visão de mundo Iansã e Santa Bárbara são a mesma entidade sagrada, como vemos na passagem a seguir:

Eu sei que seu vigário vai ralhar comigo. Eu também nunca fui muito de freqüentar terreiro de candomblé. Mas o pobre Nicolau estava morrendo. Não custava tentar. Se não fizesse bem, mal não fazia. E eu fui. Conte pra mãe de santo o meu caso. Ela disse que era mesmo com Iansã, dona dos raios e das trovoadas. Iansã tinha ferido Nicolau, pra ela eu devia fazer uma obrigação, quer dizer: uma promessa. Mas tinha que ser uma promessa bem grande, porque Iansã, que tinha ferido Nicolau com um raio, não ia voltar atrás por qualquer bobagem. E eu me lembrei então que Iansã é Santa Bárbara e prometi que se Nicolau ficasse bom eu carregava uma cruz de madeira de minha roça até a igreja dela, no dia de sua festa, uma cruz tão pesada quanto a de Cristo... prometi também dividir minhas terras com os lavradores pobres, mais pobres que eu (p. 64-65).

Diante das circunstâncias da promessa o Padre fica perplexo, pois, em seu entendimento, o lavrador estava em pecado, porque recorreu, em suas palavras, “aos rituais de feitiçaria através das rezas do Preto Zeferino” e, depois, cometeu uma falha gravíssima ao pedir ajuda no terreiro de candomblé da Maria de Iansã. O padre lhe diz que Santa Bárbara jamais lhe concederia uma graça em um “antro desses”, um local onde se realizam rituais fetichistas, sendo que Zé do Burro ao invés de ir à igreja pedir a interseção da santa católica, invocou uma “falsa divindade” e foi a ela que fez a promessa. São essas faltas contra a “Santa Madre Igreja” que irão justificar o fato do padre não permitir que Zé do Burro entre no templo para depositar a cruz no altar-mor. Como bem diz Costa (1987):

Sua interpretação é a de que Zé do Burro está em pecado (caiu em tentação várias vezes: entregou-se a práticas de feitiçaria ao seguir os conselhos do curandeiro, foi a um terreiro de candomblé e nesse “lugar abominável” fez a promessas de imitar o filho de Deus, repetindo a via crucis), de modo que não pode ser conivente com tais práticas heréticas. Decidido a impedir a entrada de Zé do Burro na igreja, o padre dá o caso por encerrado (COSTA, 1987, p. 49).

Por sua vez, Zé do Burro justifica que somente foi ao terreiro de candomblé porque aquele estava mais próximo de sua roça do que a igreja, muito distante de onde ele morava. Para Costa: “O conflito entre os dois definiu-se logo no início e nenhum dos dois modificou sua posição: nessas condições, mais que inútil, o diálogo é impossível, está destruído na sua essência e, com ele, o drama” (COSTA, 1987, p. 50).

No primeiro ato já podemos entender que não estamos diante de uma forma fechada ou aristotélica da Dramática, pois, como vimos, o segundo quadro do primeiro ato é quase todo narrado por Zé do Burro que conta a história da promessa feita por ele. Aí temos o elemento épico, pois o distanciamento do pretérito permite uma análise mais atenta sobre o objeto. Como sabemos, este elemento narrativo também já estava na tragédia, daí Szondi entendê-la como uma forma épica, ao lado dos dramas históricos de Shakespeare, das peças religiosas da idade média e do teatro barroco. Além disso, outro elemento central do drama é problematizado, a saber: o diálogo, que não é capaz de ser veículo de entendimento, pois os dois personagens no centro da ação pertencem a mundos ideológicos diferentes.

No segundo ato, a promessa de Zé do Burro começa a ganhar repercussão, alimentada pela entrada em cena de personagens importantes como Minha Tia, Galego, Dedé Cospe-Rima, o Guarda e, depois, o Repórter. É impressionante o fato de que as pessoas que se aproximam de Zé do Burro, o fazem com a intenção de explorá-lo: Galego, que torce pela estada de Zé do Burro nas escadarias de Igreja em frente à sua venda, chegando a oferecer comida ao lavrador e sua esposa que rejeitam, para assegurar que os mesmos permaneçam ali, garantindo movimento e clientela ao seu comércio; Dedé Cospe-Rima imediatamente procura Zé do Burro a fim de compor um cordel contando a sua saga; o repórter, por sua vez, tem papel fundamental na construção da notícia acerca do homem que carregou a cruz por sessenta léguas:

A intervenção (entrevista) do repórter é exemplar do caráter construtivo, ou produtivo do diálogo na peça: de olho no faturamento pessoal e político que a matéria, devidamente trabalhada, lhe proporcionaria, o jornalista transformou as declarações de Zé numa bandeira que misturava messianismo e reforma agrária – outro exemplo de intolerância, cujos efeitos multiplicadores acabam tendo maior peso no conjunto da peça que a do padre, a ponto de contaminar a própria crítica de um modo geral (COSTA, 1987, p. 51).

Como podemos notar nas palavras da autora, o repórter constrói a notícia de modo polêmico, afinal, uma pessoa em seu juízo perfeito jamais seria capaz de tamanho sacrifício: ou era um louco, ou estava fazendo aquilo para protestar ou qualquer outro motivo, menos o real, que era pagar a promessa feita a Santa Bárbara no terreiro de Maria de Iansã. Vale a pena observarmos a conversa entre o repórter e Zé:

Repórter – *(Entra acompanhado do fotógrafo)* Lá está ele. *(Vai a Zé, enquanto o fotógrafo circula a procura de ângulos. O repórter é vivo e perspicaz. Dirige um cumprimento entusiasta a Zé do Burro.)* Bom dia, amigo! *(aperta efusivamente a mão de Zé do Burro.)* Parabéns! O senhor é um herói.

Zé – Herói?

Repórter – *(Com entusiasmo.)* Sim, sessenta léguas carregando esta cruz. *(Calcula o peso.)* Pesada hem? Sessenta léguas... trezentos e sessenta quilômetros. A maior marcha que eu fiz foi de vinte e quatro quilômetros, no Serviço Militar. E o fuzil não pesava tanto assim. *(Ri,*

mas seu riso murcha como um balão ante o ar de desconfiança de Rosa e Zé do Burro.) Oh... desculpe... eu sei que o senhor fez uma promessa. A comparação não foi muito feliz. (Para o fotógrafo.) Carijó, pode bater uma chapa. (Posa de frente para Zé do Burro, de caderno e lápis em punho.) Finja que está falando comigo.

Zé – (Começa a impacientar-se.) Fingir que estou falando... pra quê?

Repórter – E dentro de algumas horas o Brasil inteiro vai saber. O senhor vai ficar famoso (p. 85).

Como podemos notar, Zé do Burro não entende o porquê de tanto assédio, pois na sua cabeça ele deveria pagar sua promessa e ir embora, como devia ser, se a realização de sua penitência dependesse exclusivamente dele. Sua parte foi feita, mas a entrada na igreja dependia do padre, e este representava a ortodoxia da Igreja, ao rejeitar o sincretismo religioso. Como vemos no trecho acima, o repórter atribui a Zé do Burro o título de herói, mas o lavrador não sabe nem sequer o significado disso. A partir disso, Iná Camargo Costa percebe uma dupla determinação do diálogo de Zé com o repórter: ele tanto é negado, assim como o diálogo com o padre, pois Zé fala e o repórter não compreende, ou o faz como lhe é conveniente; como é produtivo, porque participa da estruturação da obra mostrando o processo de exploração de uma matéria-prima, a saber: a fala de Zé que é transformada em artigo de consumo:

Não deixa de ter graça, entretanto, que jornalistas (os críticos) não tenham percebido a dupla determinação do diálogo com o repórter. À primeira vista ele é simplesmente a **negação** do diálogo (como no caso do padre) na medida em que, ao **não ouvir** o discurso de Zé, o repórter é tão intolerante quanto o padre. Como, entretanto, ele representa na peça uma das faces do capitalismo, seu diálogo com Zé é produtivo (nesse sentido é afirmado), tanto porque vai participar da estruturação da obra quanto porque, participando dessa estruturação, mostra o processo de expropriação de uma matéria-prima (a fala de Zé, cujo conteúdo, do ponto de vista do repórter, não tem a menor importância) e sua transformação em artigo de consumo, ou seja, em mercadoria (a notícia e o processo a ser desencadeado). É a notícia que, por falta de “senso de responsabilidade”, a fonte da matéria-prima gratuita pode repentinamente secar antes mesmo de se ter o tempo necessário à contabilização dos lucros... (COSTA, 1987, p. 53).

Vê-se no texto de Costa (1987) a intenção de ressaltar o diálogo com o repórter como “mecanismo” de estruturação da obra. De fato, é graças ao repórter que a

história de Zé se torna conhecida e ganha repercussão ao ponto de reunir vários segmentos na praça em frente à igreja. Nesse sentido, concordamos com a autora que diz que o diálogo com o repórter tem peso maior que o do padre (Cf. Costa, 1987, p. 51). Custa ao repórter acreditar que a conduta de Zé do Burro seja verdadeira. Para ele, a amizade que o lavrador dedicava ao burro e a promessa feita para salvá-lo não passavam de uma estratégia para o mesmo conquistar alguma vantagem para si. Pois depois que o repórter fica sabendo que além de carregar a cruz do sítio até a igreja, Zé ainda dividiu suas terras. Vejamos:

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

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

Repórter – Repartir o sítio... Diga-me, o senhor é a favor da reforma agrária?

Zé – *(Não entende.)* Reforma agrária? Que é isso?

Repórter – É o que o senhor acaba de fazer em seu sítio. Redistribuição das terras entre os lavradores pobres.

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

Repórter – *(Toma nota.)* É a favor dos sem-terra.

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

Repórter – Mas, e se os sem-terra resolvessem se apossar das terras não cultivadas?

Zé – Ah, era muito bem feito. A terra deve ser de quem trabalha.

Repórter – O senhor pertence a algum partido político?

Zé – *(Com alguma vaidade, dissimulada num sorriso modesto.)* Já quiseram me fazer vereador. Qual...

Rosa – O que atrapalhou foi o burro.

Repórter – O burro? Por quê?

Rosa – Aonde ele vai, o burro vai atrás. Se ele fosse eleito, o burro também tinha que ser.

Repórter – É, mas desta vez, seu...

Zé – Zé do Burro, seu criado.

Repórter - ... seu Zé do Burro, o senhor vai ser eleito com burro e tudo. (*Confidencial.*) Escute aqui, será que essa história de promessa não é um golpe para impressionar o eleitorado?...

Zé – (*Ofendido.*) Golpe?!

Repórter – E de mestre! Avalio a agitação que o senhor fez com isso. Pelas estradas, no caminho até aqui, deve ter se juntado uma verdadeira multidão para vê-lo passar.

Zé – É, tinha... (p. 90).

Como podemos notar, não é comum para o repórter uma atitude que não lhe traga alguma vantagem: é a ética do capitalismo, muito forte na cidade. Acerca disso, Rosenfeld (1996) diz que a peça não escapa totalmente ao perigo de demonizar a cidade e de heroizar o campo que representa, nas suas palavras, o subdesenvolvimento. O estudioso afirma ainda que:

Tal procedimento é justificado em boa parte, mas talvez não totalmente, pela necessidade dramática de carregar nas tintas para sugerir a culpa da grande cidade pelo fato de existirem vítimas crucificadas como Zé do Burro e de se perder tanto potencial humano valioso posto de lado e entregue a uma vida marginalizada. À cidade, centro do poder político e das decisões de maior alcance, cabe sem dúvida boa parte de culpa por permitir que o sertão continue separado dela pela existência imensa que é a causa do conflito trágico da peça (ROSENFELD, 1996, p. 62).

A intenção do repórter é divulgar a história de Zé, transformando-lhe em “herói” e exigindo em troca exclusividade. Ou seja, Zé do Burro deveria conceder entrevista apenas a ele. Diante dessa proposta, Zé deixa claro que não é seu desejo tornar-se famoso, nem político. Ele apenas precisava pagar a promessa.

Iná Camargo Costa (1987) adverte que, para problematizar a promessa da liberdade individual, oferecida pelo capitalismo, Dias Gomes evitou usar a forma do drama. Isso é comprovado pela presença das fortes marcas épicas, como o uso da narrativa, para tornar conhecido o motivo pelo qual Zé do Burro fez a promessa. De acordo com Lukács (2000), o mundo moderno é fragmentado e há um abismo entre os homens, por isso que o diálogo não é mais capaz de ser veículo de entendimento no drama moderno. Diferente do mundo grego, onde encontramos a gênese da

tragédia clássica, que era homogêneo e todos buscavam a resposta no mundo fechado guiados por deuses, como discutimos no capítulo anterior.

Em *O pagador de promessas*, se temos traços do drama, também temos da tragédia à moda clássica e do trágico. Diante disso, podemos inferir que em *O pagador de promessas* há aspectos já presentes na tragédia, todavia, mais do que a sobrevivência de uma poética da tragédia, seria mais importante se entender a formalização de uma cosmovisão trágica, expressa numa forma do drama moderno, daí termos a emergência do que chamaríamos de uma tragédia nacional-popular, por unir a aspectos formais do drama a dimensão de um conflito trágico, que, por sua vez, se desenrola em perspectiva das classes subalternas, portanto, nacional-popular, em sua expressão temática.

Conforme Lesky (2006), seguindo os ensinamentos de Goethe, todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. No entanto, com o desenvolvimento da tragédia burguesa, teve fim a idéia de que os protagonistas do acontecimento trágico deveriam ser reis, homens de estado e heróis. Ao longo do tempo as formulações de Aristóteles sobre o efeito trágico continuam valendo, no entanto, na interpretação dada pela tragédia burguesa não há mais a vinculação com a classe social, nas palavras de Lesky:

Em lugar da alta categoria social dos heróis trágicos, coloca-se agora outro requisito, que eu poderia configurar como *considerável altura da queda*: o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível (LESKY, 1996, p. 33).

Zé do Burro enfrenta essa mudança, quando o seu mundo começa a ruir diante da realidade que ele encontra na cidade grande. Antes o lavrador conhece a segurança do campo, onde o sincretismo não é somente possível, mas necessário, pois como ele explica ao padre, os terreiros estão por perto enquanto as igrejas estão distantes e, por isso, não podem auxiliar os mais necessitados. Na cidade, por sua vez, o sincretismo trazido por Zé do Burro é rejeitado pela igreja, e embora seja aceito pelos estratos sociais humildes, o herói se sente sozinho naquele mundo que lhe oprime e isola, marcado pela incompreensão dos membros da Igreja

A forma do drama não é capaz de expressar o assunto de *O pagador de promessas*, que é, como Iná Camargo Costa afirmou, um conflito de classe travestido de conflito religioso. Assim, como bem explica Maciel (2004) observando os ensinamentos de Peter Szondi ao refletir sobre a crise do drama e sobre as tentativas de superação dessa crise:

O esgotamento de certos procedimentos técnicos é indicativo de que algumas certezas artísticas, historicamente estabelecidas não eram tão certas assim. Ou seja, ao mudar o conteúdo das obras, os dramaturgos partem em busca da forma adequada para sua expressão e, enquanto ela não surge, adaptam-se àquelas já existentes, o que pode explicar certas contradições entre forma e conteúdo, verificadas, por exemplo, quando uma peça de conteúdo novo ainda se utiliza de uma forma antiga para a expressão desse mesmo conteúdo. Tal reflexão repousa sobre o processo histórico em que o drama começa a adotar, progressivamente, recursos próprios do gênero épico e lírico, anunciando o surgimento do teatro épico, forma dramática que marcará o século XX (MACIEL, 2004, p. 113).

Na peça, corpus deste trabalho, verifica-se a contradição mencionada pelo autor, pois mesmo tratando de tema épico, a saber: o mito da liberdade capitalista e a intolerância, ainda assim preserva alguns traços da tragédia, o que faz com que a maioria dos críticos enquadre essa peça neste paradigma. Devemos compreender que o pagamento da promessa feita pelo lavrador dependeria dele exclusivamente se o contexto que dele dependesse para efetivar sua promessa não fosse o das instituições: a Igreja, a polícia, a imprensa e etc. A intolerância dessas instituições e a teimosia de Zé do Burro vão originar o desfecho trágico: a morte de Zé por um tiro, disparado “não se sabe de onde”. Ora, o dramaturgo não atribui a um exclusivamente a culpa pela morte de Zé porque na realidade todos foram culpados, de uma forma ou de outra.

Para Costa (1987), este desfecho combina lógica interna e intenção política revelando o interlocutor do dramaturgo e, eventualmente, da dramaturgia nacional-popular: “expressão engenhosa da política adotada, *O pagador de promessas* tem nítida função de advertência, do tipo ‘façamos reformas antes que o povo faça a revolução’” (COSTA, 1987, p. 55). Conforme esse teorema, é o conjunto das forças empenhadas em preservar o sistema que é responsável por transformar reivindicações populares simples em problemas sociais graves. Já para Sousa (2005),

Dias Gomes opta por representar o povo numa sociedade de classes a partir de uma perspectiva trágica, como estratégia da angulação nacional-popular, como podemos notar no seguinte trecho:

O pagador de promessas recria não só o abismo que separa campo e cidade, mas o que separa povo e elites. A ação ingênua e intransigente de Zé do Burro e a intolerância do padre Olavo, conjugadas a fatores de ordem social presentes na trama, acionam o mecanismo trágico. No desfecho, dá-se a *catástrofe* de significado ambíguo, que é, ao mesmo tempo, derrota e vitória do propósito do protagonista. Zé do Burro cai, mas o sincretismo religioso vence. Santa Bárbara e Iansan se fundem. No entanto, em nenhum momento as partes em conflito se conciliam. Se no plano da ação a crise se resolve, no plano do discurso as posições não se alteram, o que arrasta a trama para o desfecho trágico (SOUSA, 2005, p. 140).

Para embasar sua perspectiva esse estudioso menciona o livro **Tragédia Moderna**, de Raymond Williams (2002). Neste, o autor explica que embora a tragédia grega tenha sido somente possível no contexto grego, pois é uma realização no contexto social e temporal determinados, sua permanência é afirmada e, também na mesma medida, negada. A tragédia situa-se na intersecção entre a tradição e a modernidade, sendo que hoje tomamos as tragédias escritas pelos mais importantes tragediógrafos gregos, a saber: Sófocles, Esquilo e Eurípidos, como fontes, mas, na época de sua realização, elas eram para os gregos uma forma madura que atingia cada ponto de uma cultura também madura. Conforme Williams, o termo *fonte* é correto, uma vez que foi a partir da tragédia que se originou o drama europeu (Cf. WILLIAMS, 2002, p. 35).

Em seu livro *Cultura*, no capítulo intitulado “Formas”, Raymond Williams (2000) diz que as formas de relações sociais das diferentes épocas se incorporam às formas de arte. Assim, estas vão se modificando, de acordo com as novas relações sociais que vão surgindo. A *Tragédia grega* se configurou como uma forma geral, de onde se originaram as outras formas do teatro. Vejamos o que diz o autor:

Em primeiro lugar, havia uma forma pré-dramática, o *ditirambo*, ou hino córico, que, de fato, ainda era representada (também competitivamente) na mesma festa. Em segundo lugar, havia uma

série limitada de inovações conhecidas, de tipo formal, que, em conjunto, constituíam uma nova forma geral: (i) a inovação do diálogo entre uma personagem singular e o (resto) coro; (ii) a inovação do diálogo, agora em sentido mais desenvolvido, entre essa personagem e uma segunda personagem (o segundo ator); (iii) o acréscimo de um terceiro ator. Em sua forma madura, esse novo “teatro” consistia, pois, de um coro, com um chefe-do-coro, que era uma forma da personagem singular que começava a surgir; um protagonista (primeiro ator), que era a forma mais desenvolvida dessa mesma personagem; dois outros atores (e não mais); e figurantes. O coro cantava e dançava, de certo modo como no ditirambo, mas também de novas maneiras, uma vez que, agora, mantinha relações deliberadas com os atores. Adicionalmente, o chefe do coro utilizava uma modalidade entre a fala e o canto, nos momentos de passagem do canto coral para o diálogo dos atores; sua forma local ia desde simples indicações até uma forma de diálogo propriamente dito. Os atores falavam (em metros formais); usavam máscaras; repartiam entre os três, todas as partes faladas (muitas vezes, sete ou oito “personagens individuais”). Em um ou mais dos clímax, um dos atores cantava (como em uma das primeiras inovações) em interação com o coro (WILLIAMS, 2002, p. 148).

Conforme explica o autor no texto mencionado, houve uma série de inovações, a partir do ditirambo, que resultou em uma forma geral que foi amplamente praticada em ordens sociais e condições práticas diversas. Com a introdução do diálogo representado entre os indivíduos, quando se chegou a inovações em períodos bem posteriores, como também o aumento do número de atores até haver um para “cada personagem”, houve a diminuição da participação do coro, até sua completa eliminação. Assim, nas palavras de Williams (2000):

Um novo elemento formal – o do diálogo representado entre indivíduos – pôde ser acompanhado desde seu surgimento no interior de uma determinada forma geral até seu surgimento como forma geral autônoma no interior a qual (e, agora, fixando seus próprios limites formais) se desenvolveram formas específicas ulteriores (WILLIAMS, 2000, p. 149).

Ao continuar o texto, o autor explica que, na forma grega, havia três modalidades de voz, a saber: canto, voz em recitativo e em fala. De acordo com Williams (2001), o que mais tarde veio a ser selecionado como *dramático* foi apenas parte dessa forma – o diálogo representado entre indivíduos – e apenas um de seus maios de produção – a fala representada – embora o uso da “cena” também se tenha

expandido amplamente (Cf. WILLIAMS, 2000, p. 152). É justamente este elemento formal que entra em “crise”, conforme estamos discutindo, situando, claramente, esta peça de Dias Gomes em meio ao processo das formas históricas do drama, neste caso, entenda-se, o drama moderno.

Concordando com Williams (2002), Maciel explica que a tragédia moderna nasce da experiência social, política e econômica do capitalismo, e suas relações com a busca pela revolução, recaindo esse movimento sobre a dialética *ordem* e *desordem*: “os indivíduos inseridos no sistema capitalista estão submetidos a um quadro de desordem (em múltiplas faces – desigualdade, humilhação, violência, privação, injustiça) e esperam o estabelecimento da *ordem*” (MACIEL, 2004, p. 119). A ordem, no sistema capitalista, é para alguns e produz uma desordem, que é uma nova ordem não-capitalista, pois surge a fim de solucionar as desigualdades sociais que são desordens desse sistema. Para Raymond Williams:

As relações entre ordem e tragédia são sempre mais dinâmicas do que sugerem tais cálculos e procedimentos. A ordem, na tragédia, é o *resultado* da ação, mesmo quando ela corresponde, inteiramente, de forma abstrata, a uma crença convencional preexistente. A ordem é recriada, mais do que exemplificada. Em qualquer crença viva, essa é sempre a relação entre experiência e convicção. Na tragédia, de modo específico, a criação da ordem está diretamente relacionada à ocorrência da desordem, por meio da qual a ação se move. Seja qual for o atributo da ordem afirmada ao final, ela foi literalmente criada nesta ação particular. A relação entre ordem e desordem é direta (WILLIAMS, 2002, p. 77).

Em *O pagador de promessas* Zé do Burro causa uma desordem ao entrar em contato com a organização da cidade, que é capitalista. A ação se move por meio dessa *des-ordem* criada pelo impedimento do personagem de pagar a promessa. Assim, a ordem ortodoxa da igreja entra em choque com a “nova ordem” da heterodoxia do sincretismo. Por isso a dialética da ordem e da desordem configura na peça o *modus operandi* do trágico, sendo, portanto, este inerente à condição humana, ultrapassando a temporalidade. Nesse sentido, corrobora-se com Vlader Nobre Leite quando diz: “A forma da tragédia é histórica; mas seu conteúdo humano ultrapassa a temporalidade, trazendo consigo o *modus operandi* do trágico” (LEITE, 2007, p. 55).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho tratou da peça *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, por uma perspectiva histórica em torno de aspectos da poética dos gêneros literários. Seguindo os percursos teóricos já clássicos, hoje, de autores como Lukács, Szondi e Rosenfeld, buscamos mostrar o caráter dialético entre forma e conteúdo na dramaturgia, tendo como corpus a peça em tela.

Dias Gomes sempre mostrou preocupações político-sociais através de suas peças. Não seria diferente em *O Pagador de promessas*, peça na qual se revela uma prova desse caráter engajado da sua dramaturgia, por mostrar o distanciamento que existia entre dois mundos diferentes, trazendo à tona a existência de dois brasis separados pela incapacidade de comunicação gerada pela desigualdade de cunho sociocultural. O diálogo entre esses “dois mundos” não é capaz de conduzir ao entendimento e à tolerância, o que resultará no desfecho trágico de Zé do Burro.

Como afirmamos, a montagem dessa peça de Dias Gomes, pelo TBC, em 1960, representou a consolidação do projeto nacional-popular para os palcos brasileiros e o auge da valorização do dramaturgo nacional, pois, antes, com exceção das peças de Abílio Pereira de Almeida que era o dramaturgo brasileiro oficial do TBC, o repertório era predominante de origem européia ou norte-americana, como também os diretores eram predominantemente estrangeiros. A motivação que levou o empresário Franco Zampari a aderir ao projeto nacional-popular foi, claro, meramente mercadológica: estava evidente que para disputar a preferência do público, era preciso levar para o palco as peças que traziam como matéria a representação do povo brasileiro, como *Eles não usam Black-tie*, que salvara o Arena de uma crise financeira dois anos antes.

Discutimos em nosso trabalho, também, o conceito de *nacional-popular*, a partir da perspectiva do filósofo Italiano Antonio Gramsci e do entendimento de Maciel (2004) acerca deste mesmo termo. Este estudioso defende que a importação cultural é interessante, se estiver a favor do entendimento e do enriquecimento crítico da cultura autóctone. Isso não acontecia com relação à dramaturgia que prevaleceu

nos nossos palcos por um longo período, pois a matéria do que era encenado nos nossos palcos era predominantemente burguesa, ficando de fora a maioria dos brasileiros, que eram homens de classes sociais subalternas.

A abordagem sobre a forma Dramática ocorreu no capítulo II. Neste, viu-se que, diferente da visão que prevaleceu por um longo período, as formas são históricas, ou seja, são modificadas de acordo com as necessidades temáticas trazidas pela história. Por este viés, entende-se que *O pagador de promessa* é um exemplo do que Szondi chama de drama moderno, marcado por dentro pela crise do diálogo.

Como vimos, Zé do Burro é irredutível quanto à sua promessa, pois acreditava que se não pagasse a promessa como havia prometido a Santa poderia abandoná-lo em outra circunstância em que ele necessitasse do seu socorro. É isso que faz com que Zé não negocie, não se desviando um milímetro da sua promessa original. E é isso, como também sua posição fechada, impossível de ser expressa por um diálogo que se esfacela em suas possibilidades comunicativas, que o levará ao desfecho trágico. No que se refere à crise do diálogo, nesta peça este elemento formal aparece como incapaz de servir como veículo de comunicação e entendimento intersubjetivo: Zé do Burro não é compreendido pelos cidadãos e suas palavras são interpretadas conforme os interesses de cada um: o repórter quer torná-lo herói para assegurar a venda do seu jornal; Galego, o comerciante quer mantê-lo ali para atrair clientela; Dedé Cospe-Rima quer contar sua história em cordel com o intuito de ganhar dinheiro, apesar de pertencer à classe popular e ter o pretexto de querer ajudar, denunciando a intolerância do padre – afinal, ele é um poeta comerciante.

Assim, é estabelecido um modalidade de diálogo entre os personagens, nessa peça, que não é produtivo, pois Zé do Burro pertence a um mundo ideológico diferente dos demais, que pertencem à cidade. Zé do Burro é mostrado, dessa forma, isolado, incapaz de compreender e ser compreendido pelo mundo que o cerca: a cidade. E esta não o compreende como tal, pois está imersa nos interesses capitalistas. É o individualismo burguês que se superpõe ao sentimento de solidariedade representado por Zé, pois este, além de carregar a cruz por sessenta léguas, ainda dividiu seu sítio com os lavradores que não tinham terra para cultivar.

No segundo ato, a promessa de Zé começa a ganhar repercussão, alimentada pela entrada em cena de personagens como Minha Tia, Galego, Dedé Cospe-Rima, o

Guarda e o Repórter. Este último tem papel importante, pois a entrevista do repórter faz com que a história de Zé do Burro se torne conhecida e ganhe repercussão a ponto de reunir vários segmentos da sociedade em frente à Igreja. Concordamos, aqui, com Costa (1987), para quem o diálogo do protagonista com o repórter teria peso maior, na estruturação da peça, do que o diálogo com o Padre.

Os ânimos vão se acirrando até chegar-se ao terceiro ato. Apesar de ser advertido por Rosa sobre o perigo que estava correndo, Zé do Burro mantém com firmeza seu propósito de entrar na Igreja e depositar a cruz no altar-mor. A presença do Secreta, acionada por Bonitão, faz com que Rosa pressinta o que está para acontecer. De outro lado, a possibilidade da volta de Zé para o campo é desastrosa para o repórter, que tem interesse em mantê-lo ali. Quando Rosa conta ao repórter sobre a ameaça da polícia, o repórter trata de ratificar sua visão, afirmando que havia um interesse político na promessa de Zé, a qual foi também percebida pela polícia. Tratou logo de torcer que a prisão de Zé se efetivasse para seu jornal dar cobertura.

A presença do delegado para prender Zé do Burro provoca a mobilização das classes populares que estavam aglomeradas na praça da igreja. Após tentar explicar e fazer-se entender pelo Delegado, em um ato de desespero, Zé do Burro resiste à prisão e empunha uma faca. Manuelzinho e os demais capoeiras se unem a fim de evitar a prisão de Zé do Burro – e neste momento que esta personagem é atingida por um tiro, cujo autor do disparo não foi possível identificar. O povo, que estava torcendo por Zé do Burro, o coloca sobre a cruz e adentra a Igreja, “quando uma trovoadas tremenda desaba sobre a praça (p. 172) – como se a própria deusa/orixá se manifestasse em seu favor: tanto Iansã quanto Santa Barbará se irmanam às representações dos ventos, tempestades e trovoadas.

Portanto, a peça de Dias Gomes mostra que a liberdade preconizada pelo capitalismo ou mesmo a igualdade pregada pela igreja são mitos, daí poder construir o caminho de um Destino trágico para seu herói mesmo em meio a todas as contradições de um mundo de desigualdades, estas sim, essencialmente, trágicas – ao contrário do que alguns ao buscar encontrar a tragicidade meramente em aspectos formais deste texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Lourdes Kaminski. O teatro de Dias Gomes e a representação catártica possível para o drama contemporâneo. In: GOMES, André Luís & MACIEL, Diógenes André Vieira (Orgs). *Dramaturgia e teatro: intersecções*. Maceió: EDUFAL, 2008. p. 31-50.

BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BRANDÃO, Tânia. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHAUÍ, Marilena. Sobre o nacional e o popular na cultura. In: ____. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006. v

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

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Michel de Lucena; MACIEL, Diógenes André Vieira. Dias Gomes e o Pagador de promessas: entre o PCB e o TBC. In: MACIEL, Diógenes André Vieira & ANDRADE, Valéria. (Orgs). *Dramaturgia Fora da Estante*. João Pessoa: Idéia, 2007. p. 45-85.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto; revisão de texto J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. 53 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

GOMES, Dias. *O santo inquerito*. 28 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

- GOMES, Dias. *Campeões do mundo: mural dramático em dois painéis*. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. V. 6. Trad. org. e edição Carlos Nelson Coutinho et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. Eles não usam Black-tie. In: _____. *O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri*: São Paulo: Global, 1986. p. 19-87.
- GUINSBURG, J. FARIA, João Roberto & LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.
- GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um sonho. O Teatro Brasileiro de Comédia – 1948-1964*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LEITE, Vlader. *Discussão em torno do drama moderno a partir de Pedreira das Almas (1957/1970), de Jorge Andrade*. Dissertação (mestrado). João Pessoa. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes:PPGL/UFPB, 2007.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto guzik. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Moriani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000. 240 p.
- MACIEL, Diógenes André Vieira. A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil. *Revista Cerrados*, UnB. Ano 18, n. 28, 2009. p. 329-347.
- MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do Nacional-Popular no Teatro Brasileiro Moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.
- MACIEL, Diógenes André Vieira. O alvorecer do drama moderno brasileiro. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Vol. 14 (dez. 2008). p. 15-23.
- MACHADO, Alcântara. *Indesejáveis*. In: Memória da crítica brasileira. *Percevejo*, ano II, n. 2, 1994. p.36.
- MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

OLIVEIRA, Andrei Pereira de. *Victor Hugo e o manifesto do drama romântico*. In: Revista Espaço Acadêmico, n. 46, março de 2005. Disponível em: www.espacoacademico.com.br/046/46oliveira.htm. Acesso em 01.12.2011.

PRADO, Décio de Almeida. O pagador de promessas. In: ____. *Teatro em Progresso: Crítica Teatral (1955-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 170-174.

PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RODRIGUES, Raquel Imanish. *Modernidade e Tragédia: De Budapeste a Berlim às voltas com Peter Szondi e seus amigos*. 157p. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2009.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva S.A, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad.: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Marxismo, Cultura e Intelectuais no Brasil*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

SILVA, Sebastiana Siqueira e. *O pagador de Promessas: Um drama trágico em tempos modernos*. Dissertação (Mestrado). João Pessoa, UFPB/CCHLA, 2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* EbooksBrasil, 2008.

SOUSA, Elri Bandeira de. O trágico n'ó Pagador de Promessas. In: MACIEL, Diógenes, ANDRADE, Valéria. (Orgs). *Por uma militância teatral*. Campina Grande: Bagagem/João Pessoa: Idéia, 2005. p. 139-154.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

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

WILLIAMS, Raymond. Formas. In.: ____. *Cultura*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 146-168.