

A LITERARIEDADE NO TEATRO E TRÊS TEXTOS DE DIAS GOMES

Geraldo da Costa Matos
(Letras - UFES)

Não há pretensão de discutir aqui o conceito de literariedade. É assunto para muita transpiração, tendo de passar por dentro dos debates do Formalismo Russo, do *New Criticism*, de outros enfoques teóricos para se chegar a poucos resultados. Fica aceito, para se ter um porto (até seguro) de partida, que o vocábulo *Littérarité*, freqüente entre os estruturalistas franceses, traduzido para o português por Literariedade, Literalidade ou Literariedade, como quer Eduardo Portella "... quer significar a qualidade, ou a natureza, do que é especificamente literário".¹

Antes do enfoque de três textos de Alfredo Dias Gomes (Salvador, 1922...) esta reflexão abre um espaço para o pensar sobre esta questão: Teatro é ou não literatura?

De fato, grande parte dos sistemas de signos da representação teatral extrapola os limites do universo da palavra. E estes signos têm um vigor háptico digno de respeito.

A mímica facial adquiriu ao longo de sua história admirável grau de comunicabilidade. Na ópera ela enriquece muito a emissão da voz e a articulação. De seu silêncio grita forte aos olhos do espectador. Associada a um tom de voz bem impostada provoca impacto extraordinário.

O tom fala por si. Ouvir Nat King Cole, mesmo sem a compreensão do inglês, é sublime. A morte não devia silenciar a voz destes monstros sagrados. *C'est le ton qui fait la chanson*, diz o provérbio já do patrimônio teatral. Tadeusz Kowzan mostra que um comediante do elenco de Constantin Stanislavski (fundador do Teatro de Arte de Moscou) conseguiu criar quarenta modos de dizer "esta noite".²

O sistema de signos gestuais, então, parece superar a todos os demais. Os pesquisadores falam da possibilidade de a mão e o braço produzirem até setecentos mil, isto mesmo, setecentos mil signos. Equivalente ao acervo lexical de um idioma.

O penteado e a maquiagem no palco também são signos e de caráter mais duradouro que a mímica e o tom. O penteado pode trazer à platéia a oposição entre gerações, a marca de determinada classe social ou área geográfica, além de tantas outras comunicações, e a maquiagem não só completa o rosto como ainda remete a uma raça, temperamento e até estado de saúde.

O vestuário é linguagem manifesta mesmo nas representações sem qualquer pretensão. Em razão de estarmos em constante ligação com a variedade de roupa, de características próprias para praia, festas, casamentos, ricos, pobres, crianças, idosos, presos, profissões diversas, o figurino desperta de imediato o espectador para muitos sentidos, primordialmente os do universo biossocial. Dele então captam condição hierárquica, idade, profissão, sexo, nacionalidade, religião, até os menos informados.

o cenário é continente deste universo semântico. Qualquer lugar de representação, mesmo

o não especialmente projetado como a praça pública, a nave da Igreja, um salão de reuniões, durante o espetáculo é palco e cenário como linguagem cênica. Ainda que semanticamente se oponha ao todo e mesmo até porque se opõe. Os contrários são muitas vezes enfática explicitação. O cenário mostra o lugar, o tempo, o momento histórico, o estado de espírito. Nele se encontram informações das artes plásticas, a arquitetura, a escultura, a pintura e aí é o espaço do deslocamento do ator, cujo movimento cênico, lento ou rápido, de carro ou a pé, majestoso ou oprimido, comunica por evidência.

A iluminação é outro componente marcado desde a primeira hora da representação. Como procedimento artificial é recente. Na França já existe desde o século XVII, dizem os historiadores. No Brasil ganhou fôlego mesmo a partir de 1943, com **Vestido de Noiva**, de Nelson Rodrigues. Mas a luz natural sempre teve sua função semiológica. Haja vista a destinação da claridade para a comédia e das trevas para a tragédia. A exploração dos recursos da eletrecidade deu vida nova ao espetáculo. Com eles pode-se dar um tom lírico, isolando determinado ator, ampliar ou restringir o espaço, colorir um objeto, criar clima feérico e muito mais. Os holofotes hoje fazem milagre.

Enfim, muito mais poderia ser dito destas coisas, como dos acessórios, dos ruídos, da música. Desta, então, deveriam até ser feitos estudos especializados, dada a sua presença assinalada e pejada de significados desde o berço do teatro. A opção por este ou aquele instrumento é já signo. Aqui a música é cruel, ali acalenta o espírito, lá conduz ao êxtase. Difere-se de signos como os gestos cuja vida é efêmera. Têm eles apenas o tempo de sua duração. Ela, também. Mas na partitura se eterniza. Está ali adormecida. Pronta, porém, a brotar dos dedos e do sopro do artista. Nisto identifica-se com a dramaturgia.

A música marca presença ainda nas modulações das vozes dos atores na emissão das falas.

Este conjunto de signos sem dúvida constitui por si uma cintilante não verbal, falando forte aos olhos e ouvidos da platéia, com maior vigor quando atuam integrados como em orquestra. Pode-se então dispensar a palavra? Que o diga Charles Chaplin.

Agora se retoma o problema: Teatro é ou não literatura?

Se na questão a palavra teatro é sinônimo de *espetáculo*, no sentido etimológico (de *spectare*, olhar) o fenômeno literário fica bem distante dele, mesmo havendo poemas muito sintonizados com o visual. Até apenas plásticos como no concretismo de Max Bill.

Mas a literatura não é radicalmente oposta à plasticidade. Em um texto literário até o tamanho e a cor das letras, a qualidade do papel, as margens, tudo conta.

E há de se admitir como verdade inofismável que o espetáculo teatral visto em seu todo, espacial e historicamente, sempre recebeu assinalada contribuição da palavra. Muito espectador se liga até apenas na mensagem verbal das representações e vê nos demais signos só uma complementação ou simples adorno.

Neste caso as duas manifestações da arte se fundem porque não é aberração teórica falar da "literatura oral".

Um fato, porém, inquieta: como negar a produção dramatúrgica? Os textos não está aí, e no descurso da história teatral? Como negar a existência da palavra escrita para **Édipo Rei**, **Hamlet**, **O Rei da Vela**, **Gota d' água**, **O Pagador de Promessas**? Nem é possível expusá-los do espaço da literatura pelo fato de não se conseguir encontrar outro para eles.

Mas pode a dramaturgia, o texto enquanto tal, ser considerado teatro? Uma das peculiaridades da peça *escrita* a distingue muito do poema, do romance, do conto, de qualquer outra manifestação literária: ela é normalmente constituída de três textos — os nomes dos personagens, compondo o elenco, as falas, onde estes nomes aparecem pela segunda vez, agora para conhecimento da platéia e as didascálias. Poder-se-ia citar o discurso direto como essencial. Em tese, porém, não seria exclusivo da dramaturgia.

As didascálias são a proposta de encenação. Se por um lado são informações didáticas, portanto sem qualquer cunho de literariedade, por outro, estão ali. E para serem lidas. Quando se lê um livro se lê *tudo* que nele está escrito. Elas freqüentemente ocupam até um bom percentual de páginas. Por exemplo, **Amor em Campo Minado**, de Dias Gomes, editada pela Civilização Brasileira, tem (não contando a nota do autor) cento e sete páginas. Destas, vinte e cinco, em média, estão ocupadas com as didascálias. Mais de vinte e três por cento. (Embora tenham sido contadas as linhas não há como encontrar a exatidão matemática porque nem todas as linhas chegam ao fim e ainda foram grafadas com tipos diferentes). O Diretor do espetáculo tem nelas o ponto de partida para seu espetáculo teatral. Mas o leitor ao lê-las pode prever a representação imaginada pelo dramaturgo. Registre-se ainda que parte delas está embutida nas falas. Se são, vistas por um prisma, apenas informações didáticas, por outro, constituem parte do todo mais propícia à decolagem da imaginação.

As falas (reprodução da escrita) em termos globais representam cinquenta por cento dos signos teatrais.

A seguir uma concentração em três textos de Dias Gomes.

O Pagador de Promessas, publicado em 1959, pela Civilização Brasileira, tem uma urdidura bem trabalhada, aos poucos fechando tudo num confronto antitético, em forma de tragédia. O burro, de nome Nicolau, ferido por um galho de árvore caído em dia de tempestade, sangra muito. Zé-do-burro, seu proprietário, cuida dele como membro da família, usando de todos os recursos disponíveis: estrume de vaca, rezas do Preto Zeferino, chegando mesmo a chamar o veterinário, tudo sem resultados. Faz então uma promessa no Candomblé de Maria de Iansan se comprometendo a carregar uma cruz de madeira, de sua roça até uma Igreja de Santa Bárbara, no dia de sua festa, tão pesada quanto a de Cristo e também dividir suas terras com os lavradores mais pobres do que ele. Nicolau sara logo. Zé-do-burro agora está na praça esperando abrirem a igreja, acompanhado de sua esposa Rosa. Exaustos, depois da viagem de sete léguas (quarenta e dois quilômetros) a pé, ele carregando a cruz. Ela, querendo cama. Aproximam-se Bonitão (cafetão) e Marli (prostituta). Para ele, ela ganha pouco durante a noite. Recebe todo o dinheiro e ainda lhe tira o guardado no seio para pagar o aluguel do quarto, com estupidez. Ele vê Zé-do-burro e as coxas de Rosa. Conseguir levá-la para o hotel e ela se lhe entrega. O Padre fecha a Igreja a Zé-do-Burro depois de saber que a promessa fora feita no Candomblé. O Monsenhor o libera da promessa mas le não cede: a palavra dada tem de ser integralmente cumprida. O povo se aglomera e muitos procuram desfrutar da tensão: os comerciantes, o repórter, o cáften. A Polícia e a Igreja se unem contra o promesheiro. Ele os enfrenta de uma faca em punho. Com uma pancada do Padre no braço dele, cai a faca. Os policiais aproveitam. Ouve-se um tiro. Zé-do-Burro está morto. Os capoeiras o colocam sobre a cruz e entram com ele na Igreja. Rosa rejeita ficar com Bonitão. Tremenda trovoadas desaba sobre a praça.

Embora o texto não demonstre sistemática preocupação com o batismo dos personagens, alguns de seus nomes merecem ser examinados. Nicolau é nome próprio, de origem grega,

significando o líder, aquele que vence com seu povo. A Igreja Católica lhe comemora o dia em dez de setembro. Assim, o burro é promovido a humano, enriquecendo a linguagem dos animais nobres como Quincas Borba de Quincas Borba, a Baleia, de Vidas Secas.

Zé-do-Burro fala desse amigo com tanta naturalidade a ponto de só depois de dezenove falas o Padre perceber que se trata de irracional. Revela-se esta mentalidade mítica, esse diálogo tão íntimo com a natureza de modo a se fundirem os dois universos. Nicolau é gente mesmo, inclusive católico. Quando vai à missa não entra na Igreja porque o vigário não deixa. (P.P., p. 74).

É significativa a composição *Zé-do-Burro*. José tem peso histórico por ter sido o pai (adotivo, segundo os católicos) de Jesus Cristo. No Brasil, com maior razão. Reduzido à última sílaba (s sonoro grafado por z) se torna ainda mais popular. O sintagma enriquece a família de Chico Viola, Jacó do Bandolim, nas Artes. Pode-se vê-lo também numa inversão de posse pela qual não é o Zé que tem o burro. O burro se torna o possuidor assim como a boiada tem o fazendeiro pois ele é que está à disposição dela e por ela é capaz de dar a vida.

Bonitão, com sua gargalhada grosseira, fazendo do sexo fonte de arrecadação, é bem o nome do malandro por cuja aparência galã se torna conquistador das mulheres embora as trate com arrogância e mesmo com brutalidade.

Dedé-Cospe-Rima é também um nome sugestivo para o mulato com cabeleira pixaim e profissão de poeta-comerciante, como diz a disdacália (P.P., p. 95). Ele vende abecês, romances populares em verso. São em prosa as falas do texto. De pequena extensão e com pontuação freqüente. As de Dedé-Cospe-Rima, porém, são em versos rimados. Ele é, na obra, o Cordel, e, do mais popular, com seu "ABC da Mulata Esmeralda" e "... O que o cego Jeremias viu na Lua" (P.P., p. 95). Estrofe desse tipo é um primor de resgate da tradição:

*Quem corta e prepara o pau,
quem cava e faz a gamela,
toma a si todo o trabalho
e depois fica sem ela...*

Mas suas rimas mantêm a vertente da dramaturgia em versos. A peça é, afinal, tragédia tão bem estruturada do ponto de vista da tensão construída no jogo antitético como as famosas do fundo da história.

O nível de expressão é muito simples. Praticamente a incorporação da oralidade. Sem erudição lexical, ordem direta, regência e concordância comuns. Uma ou outra vez a ruptura com o registro formal, como o emprego de ter por haver: "Tem tanta maldade no mundo" (P.P., p. 24). Ou uso da preposição *em* com o chamado "verbo de movimento": "Se eu ia na missa..." (P.P., p. 74). No entanto se encontra certa adequação do nível de expressão ao nível cultural do personagem. Zé-do-Burro usa *pra* e o Padre, *para* em conversação dos dois (P.P., p. 77).

Com esta forma simples Dias Gomes propõe sejam levados ao tablado importantes pontos para meditação do povo e dos intelectuais. Um deles é o radicalismo da Igreja, cuja inflexibilidade provoca o antagonismo trágico. Padre e Monsenhor, com atitudes preconceituosas a partir de convicções preconcebidas não admitem a Zé-do-Burro pagar a promessa a Santa Bárbara. Por mais que o promesseiro diga ter ido a Santa Bárbara,

chegando a dizer que "... na capela de seu povoado não tem uma imagem de Santa Bárbara. Mas no Candomblé de Iansã tem uma imagem de Iansan, que é Santa Bárbara..." (P.P., p. 82), os Sacerdotes não cedem. O Padre refuta o argumento afirmando ter ido Zé-do-Burro a um ritual fetichista. Invocou uma falsa divindade e foi a ela que prometeu o sacrifício (P.P., p. 82). Não conta a intenção de Zé, mas o local onde foi rezar.

Poder-se-ia argumentar que Zé-do-Burro é também radical. Afinal, o Monsenhor lhe dá uma oportunidade: abjurar a promessa, reconhecer que foi feita ao Demônio, atirar afora a cruz e vir, sozinho, pedir perdão a Deus (P.P., p. 168). Proposta que não cabe na cabeça de Zé. Ele não consegue compreender como Santa Bárbara do Candomblé é Demônio. E tem ao sacerdote a resposta lógica: "... não foi ao senhor que eu fiz a promessa, foi a Santa Bárbara..." (P.P., p. 170).

Seria lícito pôr o matuto ao lado do Monsenhor e do Padre, em condições de igualdade, no nível cultural? Para Zé não há diferença entre a palavra e a coisa. Uma é a outra. O que se fala, necessariamente é o que se faz. Acrescenta-se a isso a sua fé inabalável, o medo de o amigo Nicolau voltar adoecer, o perigo do castigo da Santa por sua falta ao compromisso assumido.

Tem-se deste modo a religião oficial fechada em si mesma, presa a seus cânones, formalidades e intransigências, em colisão com a religiosidade popular na sua espontaneidade, simplicidade e fé absoluta. Aqui Deus se confunde com o bem, venha ele de onde vier. A natureza dos sentimentos puros, das retas intenções de um lado e, de outro, o pensamento impuro, fabricado a partir de palavras: Iansan não pode ser Santa Bárbara. Em Zé-do-Burro o herói mágico instala o Sincretismo Iansan / Santa Bárbara e funde céu e terra em um só universo. O comércio do mundo espiritual com o da matéria dialogam para se dar a história da criação nas duas dimensões. Nada então há de se condenar nesta fala do Zé:

Nada disso, seu Padre. Promessa é promessa. É como um negócio. Se a gente oferece um preço, recebe a mercadoria. Tem que pagar. Eu sei que tem muito caloteiro por aí. Mas comigo, não. É toma lá, dá cá. Quando Nicolau adoeceu, o senhor não calcula como eu fiquei (P.P., p. 71).

Se do ponto de vista da Igreja esta atitude é um erro, pois a Deus e aos santos deve-se pedir perdão e agradecer, antes de tudo, na mentalidade de Zé o além e o aquém constituem um todo. E, dada a palavra, deve-se cumprir. Ela é a própria realidade e não símbolo dela. Este procedimento é revelação das personalidades autênticas.

Assim se instala total incomunicabilidade entre eles, da qual se tece a tragédia e, na morte, o mais fraco é eliminado. Mas a ideologia da peça ultrapassa a eliminação do oprimido pelo opressor a nível de espetáculo (afinal o texto foi escrito para ser encenado) pois a didascália exige que os capoeiras, representantes do povo, entrem na Igreja com o morto sobre a cruz enquanto o Padre e Sacristão recuam e a Beata foge (P.P., p. 229). O sangue dos heróis é chuva fértil regando a terra para o nascimento de um novo mundo.

Nos capoeiras tem-se o símbolo também da arte cuja função é romper as paredes do mundo. As pernadas da capoeiragem são o balé de cada dia de todos os humanos, pelos caminhos da vida neste grande palco, o mundo, feito de riscos e dores.

A Polícia é repressiva e para manter a ordem pública o Delegado decide até buscar reforço (*P.P.*, p. 228) a fim de enfrentar um pobre homem que apenas quer cumprir uma promessa, depois de viajar quarenta e dois quilômetros a pé, com a cruz nas costas e estar todo o dia sem se alimentar.

Unida à Polícia (pois o Padre é quem dá a pancada no braço do "criminoso", jogando a faca no chão, a Igreja se une às forças armadas, reforçando o poder repressor.

E à imprensa, representada pelo Repórter, não lhe interessa tanto a verdade mas o sensacionalismo. Para isso desvia o curso semântico. Zé-do-Burro ao repartir o sítio cumprindo o que prometeu a Santa Bárbara tem paz de consciência do dever cumprido e faz "... a felicidade de um bocado de gente..." (*P.P.*, p. 116). No entanto o Repórter compreende esta ação a seu modo dizendo logo que o pobre homem é a favor da reforma agrária, contra a exploração do homem pelo homem (*P.P.*, p. 117), faltando dizer logo que ele é comunista. E exige exclusividade nas entrevistas. A promoção se fará com apresentação no rádio e a volta triunfal acompanhada de batedores e banda de música (*P.P.*, p. 121). Promete-lhe que será eleito com burro e tudo (*P.P.*, p. 118). Interessado apenas na reportagem, o jornalista atíça, logo após, Zé-do-Burro contra o Padre.

Como cáfen, coisificando as mulheres, transformadas em máquinas impressoras de dinheiro, Bonitão representa o Padre, o Monsenhor, o Delegado e seus policiais, o Galego, o Repórter, todos empenhados em fazer dos outros simples instrumento de seus caprichos e bem-estares. Bonitão é, portanto, mais que mercador do sexo das mulheres.

O **Pagador de Promessas** é uma tragédia tecida de componentes universais, brasileiros e regionais, que usa do sarcasmo e da ironia fina, tentando acordar a platéia para um mundo no qual cada um tenha o direito de ser respeitado, porque o radicalismo conduz opressores e oprimidos ao nada.

Zé se dá mal em seu contato com o mundo da cultura zarolha. O burro Nicolau se salva. Não o acompanha desta vez. A natureza sobrevive ainda.

O **Santo Inquérito**, também da Civilização Brasileira, é de 1966. Abre-se com o anúncio de Padre Bernado sobre o início do processo. Fundamenta-se na tese segundo a qual quem tem o direito de mandar tem também o de punir. E, segundo ele, Branca tem o demônio no corpo por estar nua. A nudez dela está na mente dele pois ela assim se defende: "Vejam, senhores, vejam que não é verdade! Trago as minhas roupas como todo mundo. Ele é que não as enxerga!" (*S. I.*, p. 28). (Observe-se o vestuário, ou melhor, a didascália embutida na fala). Para instrução do processo vêm perguntas do Visitador. O texto remete o leitor ao início dos acontecimentos quando Padre Bernado se afogando nas águas do rio foi salvo por ela que, morando ali perto, aprendeu a nadar. Branca é filha de Simão e noiva de Augusto. Nos sucessivos reencontros com o Padre ele vai incutindo nela o desassossego porque ela vai descobrindo tanta coisa que é pecado enquanto antes vivia em paz e na pureza dos anjos. No confessionário ele adultera as palavras e pensamentos dela para seu universo. Propõe-se a ser seu protetor e defensor. Branca o rejeita dizendo não se sentir cercada de perigos e tentações. A fala abaixo mostra a capacidade de argumentar do Padre no sentido de trazê-la para si: "A segurança com que você diz isso já é, em si, um perigo. Prova que você ignora as tentações que a cercam." (*S. I.*, p. 42). Instruído o processo, Simão, Branca e Augusto vão para a cadeia. São torturados. Augusto, não suportando o suplício, morre. Simão se salva pelas portas da covardia. Ela morre na fogueira do inferno da Inquisição.

Em 1183 o Concílio de Verona lança as bases da Inquisição ao determinar aos Bispos entregassem à justiça para punições, prisões e mortes os hereges que recusassem converter-se. A partir de 1233 os Padres Dominicanos se tornaram responsáveis pelos tribunais inquisitivos praticamente instalados em todo o mundo católico, com o nome mais conhecido de Santo Ofício ou Santa Inquisição. A Inquisição chegou a Portugal (e portanto ao Brasil) em 1536. Só em Portugal foram queimadas mil e quinhentas pessoas, diz a história. Imagine-se no mundo! Mais de vinte e cinco mil sofreram penas várias e não se sabe quantas morreram nas prisões. O Marquês de Pombal (1699-1782) reduziu muito o poder destas churrasqueiras humanas, felizmente extintas em 1821. Foram seiscentos e trinta e oito anos de terror.

Publicado em 1966, o texto *O Santo Inquérito* metaforiza uma outra realidade, no momento não menos feroz, as perseguições e torturas do militarismo instalado no governo brasileiro desde 1964. Para todos os efeitos, porém, focalizava apenas velhos problemas de há muito sepultados. Eis uma das virtudes da arte: falar a cada povo na linguagem de seu tempo e lugar. Em 1966 a Igreja não era responsável direta pelas eliminações de vidas, como durante aqueles 638 anos de terror, mas acomodou-se bastante em seu canto, proporcionalmente a sua fama e força.

Além disso, Dias Gomes propõe para o palco sérias questões de ordem teológica, humana, mundial e brasileira, aproveitando a conhecida lenda nordestina segundo a qual Branca Dias teria existido ali e sido queimada como Joana D' Arc. Se existiu, foi apenas mais uma de tantas vítimas. Os autos-de-fê de meados do século XVIII, em Lisboa, registraram a condenação de cerca de quarenta mulheres brasileiras, procedentes do Brasil, diz DiasGomes em **O que sabemos e o que pensamos dos personagens**. 3

O Santo Inquérito é um texto muito forte, no qual os personagens sofrem um martírio lento, da primeira à última cena, assim moídos como a cana que deixa todo o mel, virando bagaço só, ao ser passada por entre moendas do engenho. As torturas atingem às vezes um grau horripilante depois de, por torturas, o personagem ter de eximir o torturador de qualquer responsabilidade:

É verdade antes de ter início à tortura ele assinou a declaração de praxe. Tenho-a aqui: "... e declaro que se nestes tormentos morrer, quebrar algum membro, perder algum sentido, a culpa será toda minha e não dos senhores inquisidores" (*S.I.*, p. 98-99).

Retoman-se aqui algumas reflexões de **O Pagador de Promessas**, de modo tão novo, porém, a ponto de parecerem originais aos leitores ou espectadores de menos espírito de observação e análise.

O Santo Inquérito é a tragédia da incomunicabilidade radical. Não tem Diálogo no sentido dialético. A conversação se constitui, enquanto troca de palavras, apenas de sons de vocábulos. O entendimento é igual a zero. Veja-se este fragmento de fala de Branca: "...Ja não entendo mesmo o que eles falam. Deve ter havido um equívoco. Não sou eu a pessoa..." (*S.I.*, p. 75). Falar é só mais uma arma do opressor. O oprimido passa para o lado dele ou perde tudo, inclusive a vida. Tem de ser aniquilado até a última gota. o Padre desloca as palavras e os atos do campo semântico dos perseguidos para o dele até reificação sem saída: "...Abondona-se, Branca, abandona-se a mim..." (*S. I.*, p. 60).

Em **O Pagador de Promessas** tem-se praticamente Zé-do-Burro contra o resto. Ele não se entende com a Igreja, com a Polícia, com a imprensa, com o câfeten, nem mesmo com a esposa que o trai. Melhor dizendo, eles não se entendem com ele. Por ele, tudo estaria em

paz. Bastaria entrar na Igreja e voltar a seu sítio, para junto de seu burro Nicolau. Igreja e Polícia, sim, são força única: repressão e violência. Só ao final da peça os capoeiras assumem o discurso de Zé. Já está morto, porém.

Branca e Zé-do-Burro (e também Augusto) têm muita afinidade entre si: a) ambos perdem a vida sem se acovardarem. Ele, com apenas uma faca enfrenta as armas de fogo da polícia, o Padre e a multidão que "... se dispersa como num estouro de boiada" (*P.P.*, p. 228), diz a didascália. Ela traz esta convicção profunda da necessidade da fortaleza de ânimo: "Uma pessoa deve ser fiel a si mesma, antes que tudo..." (*S.I.*, p. 91). E a emocionante lição de vida: "Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol" (*S.I.*, p. 118); b) ele e ela têm modesto objeto de vida. Branca diz: "Mas eu não quero ser santa. Minhas pretensões são bem mais modestas. [...] quero viver uma vida comum como todas as mulheres..." (*S.I.*, p. 43). E Zé: "Que pretendo? Voltar para minha roça, em paz com a minha consciência e quite com a Santa..." (*P.P.*, p. 83); c) a ternura para com os homens e bichos. Branca salva o Padre mas gosta mesmo é das formigas. Quando era menina conhecia os formigueiros do engenho e, se o capataz punha veneno, ela saía à noite limpando as panelas. Depois dormia sossegada por ter salvado as formigas. Zé cuida do burro como irmão e divide o sítio com os mais pobres que ele; d) **O Pagador de Promessas** e **O Santo Inquerito** são textos em cujo bojo há tanta pureza, tanta santidade, a ponto de se distanciarem de nosso mundo. Yan Michalski no Prefácio para **O Santo Inquerito** diz que Branca tem sua irmã em Violaine, de **Anúncio feito a Maria**, de Paul Claudel. Violaine vê o mundo com o sorriso dos anjos e chega ao embevecimento de viver. Veja-se esta sua fala: "Ah! como o mundo é belo e como eu sou feliz!" "Homem da cidade, escuta!" (**Anúncio feito a Maria**, p. 30). As mesmas palavras das francesa poderiam ser ditas pelos brasileiros. Zé ensina um outro modo de ser ao Monsenhor, ao Padre, aos Policiais, à imprensa, aos cafetões. Branca, aos Inquisidores e Policiais.

Um ponto há em **O Santo Inquerito** que muito o aproxima das preocupações do Realismo ao repetir este princípio já feito patrimônio popular: Expulsai a natureza, ela voltará correndo.

Naquele momento literário aplicou-se principalmente ao celibato sacerdotal. A tese tem fundamento nas teorias freudianas e se manifesta em romances como **O Crime do Padre Amaro**, de Eça de Queirós, **O Mulato**, de Aluísio Azevedo, **O Missionário**, de Inglês de Sousa.

O Santo Inquerito se abre com a nudez de Branca na mente de Padre Bernado e termina pela fala dele; "Finalmente, Senhor, finalmente posso aspirar ao vosso perdão!" (*S.I.*, p. 121). Branca está morta, não o tenta mais. De fato o texto está todo marcado da erupção do erotismo dele, acordado pelo beijo dela ao salvá-lo das águas do rio. Sobre o corpo dele o de Branca queimava, ele diz (*S.I.*, p. 94). Tentando tornar a sufocar o instinto, Padre Bernado queima seus lábios, a língua e o céu da boca com água fervendo para destruir o gosto dos lábios dela. No entanto o prazer persiste e o pobre homem chega a ter alucinações (*S.I.*, p. 108-109).

Branca tem um companheiro, seu noivo, Augusto. Ele é da mesma linhagem dela tanto no sofrimento quanto nas convicções. Em uma de suas falas diz de sua tortura:

Deitaram-se numa cama de ripas e me amarraram com cordas, pelos pulsos e pelas pernas. Apertaram as cordas, pouco a pouco, parando a circulação e cortando a carne (*S.I.*, p. 103).

A dor física não é tanta: dói mais o aviltamento. Vamos nos sentindo cada vez menores, num mundo cada vez menor (S.I., p. 103).

Mas de uma fortaleza moral a toda prova, inclusive diante da morte. Praticamente as palavras dela são as dela neste momento: "...Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol" (S.I., p. 106). e o julgamento do Visitador assim está expresso: "Não adianta, padre, o Senhor nada conseguirá" (S.I., p. 120).

Branca vive na peça muito pouco, depois de saber da morte do noivo. São solidários no sofrimento. A dor se lhes torna assim menos dolorosa. Nisto *Zé, de O Pagador de Promessas*, é mais infeliz: está absolutamente só. Sua esposa, com quem poderia contar, ainda lhe é infiel ao se dar a Bonitão. E disso ele fica sabendo antes de morrer. Tudo se exaure. Até a última gota.

A forma de *O Santo Inquérito* muito se aproxima também da de *O Pagador de Promessas*. A estrutura trágica vai-se fechando num jogo antitético lento, no nível psicológico e, logo após, no somático. O aviltamento, de que reclama Augusto, é mais acentuado que o imposto sobre *Zé*. Com muito mais mentiras, num processo de jogo de palavras e idéias a cada momento, digno do requinte do elevado nível cultural dos padres. Tudo expressionalmente simples, com falas curtas e entrecortadas de pontos.

A procura da salvação para o amor de Cristo através das formas do ódio. É texto para reflexão das religiões, dos partidos políticos, da *convivência*.

Digno de leitura é também *Amor em Campo Mimado* ou *Vamos Soltar os Demônios*, na primeira versão. A Civilização Brasileira publicou-o em 1969.

Inicia-se com um locutor do Repórter Esso, após a característica musical, anunciando a deposição de João Goulart, que pede asilo ao governo uruguaiano, a proposta, pelo Deputado João Calmon, da cassação dos mandatos dos parlamentares comunistas, o desencadear-se de uma onda de prisões de líderes políticos, sindicais e estudantis, e a comunicação do porta-voz do Alto Comando Revolucionário segundo a qual o país se encontra na mais perfeita paz. Acendem-se as luzes da platéia (conforme dispõe a didascália) para a qual quatro policiais apontam metralhadoras e olham como procurando alguém. A platéia volta ao escuro e o palco se ilumina. Nele estão Moura e Vera. É um apartamento de Paulo, destinado a encontros. Ele beija-a no pescoço muito excitado e começa a despi-la. Ela resiste um pouco: "Assim, muito depressa, eu não gosto" (A. C. M., p. 14). É nova e bonita. Ele, maduro e gordo. Descobrem que no apartamento há um padre. Ele se nega a sair. Então saem Moura e Vera mas ela esquece o casaquinho. Chega Nara, mulher de Sérgio, o padre. Estão em crise conjugal e brigam muito enquanto bebem. Moura volta com Vera para apanhar a roupa esquecida e Nara a insulta por estar com o padrinho em adultério depois de apenas um mês de casada. A moça passa mal e seu amante vai buscar remédio. Volta com a notícia de haver um choque da polícia perto do prédio. Moura descobre que Sérgio não é padre. Está ali se escondendo da Polícia. Consegue sair com Nara. Depois sai Vera. Nara retorna e vão para a cama projetando um filme erótico na parede. Uma rajada de metralhadora abre a porta. Entram os policiais. O casal está morto. Esquecidos os mortos, os policiais se assentam para ver o filme.

O texto, e muito mais a teatralização dele, é de intensa ação espacial e temporal, exteriorizando o impetuoso clima psicológico. A análise psicológica é aqui mais tensa ainda em relação às outras obras. Abre-se com o enfoque político e com ele se fecha mas durante a

ação predominam os conflitos internos. Anatol Rosenfeld sintetiza as causas deste componente encontradas na detenção iminente de Sérgio e da presença de Nara, uma pilha cuja voltagem provoca violentas descargas elétricas. Acrescenta-se a isto o encontro, fracassado do padrinho com a afilhada. É no padre disfarçado, porém, que se aguça a crise intelectual. Mostra Rosenfeld como Sérgio está longe de ser o "homem musical" platônico no qual deve haver profunda harmonia entre pensamento e conduta.

Como intelectual ele deveria estar engajado na luta contra a repressão militar e em favor da restauração da democracia. No entanto ali está fugindo de sua missão e ainda ridiculamente disfarçado de padre. Muito distante de Sócrates (modelo da intelectualidade universal), que tem a fuga preparada por seus discípulos e não foge. Aguarda calmo a hora de ingerir a cicuta, em nome da coerência interna. Tem dentro de si o que ensinou durante a vida. A morte é complementação.

Em Sérgio a peça desmascara os intelectuais em seu procedimento diante da ditadura ou dura dita (o contrário do próprio pensar) e, na batina, a Igreja Católica, de braços dados com o militarismo.

Há movimentos no texto de escancarada explicitação da covardia do intelectual. Ele vai aos poucos escancarando o psiquismo de Nara, há quinze anos acumulando revoltas. Em uma fala então ela resume o Sérgio de ontem e o de agora, ali corrido da polícia: "Porque é um covarde, nunca ataca de frente" (*A.C.M.*, p. 39). O nível de convivência entre marido e mulher (entre militarismo e povo) é crítico. Não há mais possibilidades de entendimentos. Espiritualmente estarão profundamente distanciados. Só podem ficar um ao lado do outro, neste clima, instalado na paz neurótica, na "harmonia artificial" de que fala Karen Horney. ⁴ Então se tornam atores, passam a representar um para o outro. Ela o trata como padre. Ele a ela, como anjo. Daí Nara poder dizer: "...Não quero me encontrar com meu marido..." Padre, posso lhe fazer uma pergunta? " (*A.C.M.*, p. 56). O casal então metaforiza bem o Brasil no interior do qual há uma tremenda batalha borbulhando, ironicamente teatralizada: "...O país se encontra na mais perfeita paz" (*A.C.M.*, p. 13), diz o porta-voz do Comando Revolucionário após noticiar o total desespero do povo chicoteado pela força das armas.

Em **O Pagador de Promessas** Zé morre mas ressuscita nos capoeiras que arrombam a porta da Igreja e entram com o crucificado. A platéia se sente feliz de ver o bem, o oprimido vencer. Expressa com palmas a Vitória do humilhado sobre o opressor, mesmo depois de morto. Pelo menos a força bruta não fica arrogantemente de pé.

Em **O Santo Inquérito** o despotismo elimina pela raiz a liberdade. A inocência, a sinceridade, a bondade, o amor são aniquilados pela falcatura, pela falsidade, pela maldade, pelo ódio. Tudo em nome de Cristo. O espectador não leva para casa a sensação do triunfo do bem sobre o mal. Mas pode meditar sobre como para se manterem no poder os humanos inventam arranjos (desarranjos) psicológicos e têm a capacidade de inverter os caminhos. Restam então a piedade de Branca e Augusto e o repúdio a um corte negro da História da Igreja, retomado pela história política brasileira com a ditadura militar, por ironia chamada na época de Redentora.

Em **Amor em Campo Minado** nada fica de pé. Assentados, vendo a projeção erótica na parede, os militares tratam como coisa, massa vencida, os dois cadáveres que eles ali mesmo fizeram. Matar é coisa natural como tirar uma pedra do meio do caminho.

Mas o leitor ou espectador nada leva de positivo de Sérgio também. Ele é o fracasso da intelectualidade brasileira que, ao invés de mostrar caminhos ao povo pela análise crítica,

se esconde atrás da religião, com medo (por comodidade) do anticristo, o comunismo que chegaria não tivesse sido decapitado pela espada. Morresse Sérgio como Zé-do-Burro e permaneceria no pensamento e no coração do povo. Nara é adúltera e Vera e Moura, dois traidores de si mesmos. Paulo, que nem aparece em cena, monta o palco da vileza por todos os lados.

A sensualidade intensa da primeira à última cena - o texto se abre com Moura beijando furiosamente sua secretária e termina com Nara e Sérgio nus - costurada com bebidas e palavrões, mostra bem a antropofagia e o cabritismo a que o país está exposto, devorando suas próprias entranhas.

Tudo vestido com a norma culta, sem preocupação, porém, com o requinte expressional.

ABREVIATURAS

P.P.: O Pagador de Promessas

S.I.: O Santo Inquérito

A.C.M.: Amor em Campo Minado

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPEDELLI, Samira. *Dias Gomes: literatura comparada*. São Paulo, Abril Cultural, 1982.

CLAUDEL, Paul. *O anúncio feito a Maria*. Rio de Janeiro, Agir

GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. Rio de Janeiro, Ed. Ouro.

_____. *O Santo Inquérito*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.

_____. *Amor em campo minado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.

HORNEY, Karen. *Nossos conflitos interiores*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

KOWZAN, Tadeusz. *Os signos no teatro - introdução à semiologia da arte do espetáculo*. In: GUINSBURG, J. et alii. *Semiologia do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

PORTELLA, Eduardo. *Teoria da comunicação literária*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.

ROSENFELD, Anatol. *Amor em campo minado*. In: GOMES, Dias. *Amor em campo minado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.

NOTAS

- 1 PORTELLA, E. (1973) p. 38
- 2 KOWZAN, T (1978) p. 105
- 3 GOMES, D. (1983) p. 16
- 4 HORNEY, K (1966) p. 15