



PROCESSOS ESTILÍSTICOS – APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS NO PERFIL DO HERÓI TRÁGICO NA PEÇA *O SANTO INQUÉRITO* DE DIAS GOMES

Lourdes Kaminski Alves*

Universidade Estadual do Oeste do PR – UNIOESTE

lourdeskaminski@gmail.com

RESUMO: Este trabalho apresenta um estudo comparativo, sob o viés da intertextualidade, entre *Antígona* (442 a.C.), de Sófocles, e a peça *O Santo Inquérito* (1966), do dramaturgo contemporâneo Dias Gomes, a fim de verificar a presença e a transformação do gênero trágico no teatro contemporâneo. A peça, observada pelo perfil da personagem protagonista, pode ser lida a partir de uma tipologia do herói trágico, na medida em que apresenta uma forte tonalidade trágica na construção da heroína e no tratamento temático, travando um diálogo intertextual com a tragédia antiga. Observa-se, também, sobre quais limites a peça estudada interage com aspectos da natureza humana e da realidade social.

PALAVRAS-CHAVE: Estudo comparativo – Tragédia antiga – Drama contemporâneo

ABSTRACT: This paper presents a comparative study – on the perspective of the intertextuality – between *Antigone* (442 b.C.), by Sophocles, and *O Santo Inquérito* play (1966), from the contemporary dramatist Dias Gomes, with the purpose of verifying the presence and the transformation of the tragic genre in the contemporary theatre. The play – observed by the main character profile – may be read from a typology of the tragic hero, since it presents a strong tragic nuance in the construction of the heroine and in the thematic treatment, establishing an intertextual dialogue with the ancient tragedy. We can notice on what limits the studied play interacts with the human nature and the social reality aspects, as well.

KEYWORDS: Comparative study – Ancient tragedy – Contemporary drama

Em diálogo com as abordagens teóricas sobre literatura comparada e sobre intertextualidade, pretende-se desenvolver uma leitura contrastiva entre *Antígona* (442 a.C.), de Sófocles e *O Santo Inquérito* (1966), de Dias Gomes, a fim de se perceber os processos estilísticos que resultam numa aproximação ou num distanciamento do herói trágico, sob o discurso da dramaturgia contemporânea.

* Profa. Adjunto do Colegiado do Curso de Letras Português/Inglês/Italiano/Espanhol e do Curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, *campus* de Cascavel. Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela UNESP, *campus* de Assis – SP

Julgamos importante salientar alguns aspectos que permitam entender a vigência ou a situação do fenômeno trágico na literatura dramática contemporânea, contudo, sem a pretensão de desenvolver uma teoria sobre a tragédia. Este estudo aponta, no texto dramático de Dias Gomes, quais os traços de construção da personagem trágica que se aproximam, que se assemelham, ou que se distanciam de *Antígona* de Sófocles.

A peça é analisada enquanto literatura, o que não implica um desmerecimento das encenações. Enfocar-se-á, sobretudo, a arte da palavra dramaturgica como preservação e, ao mesmo tempo, como revelação dos dizeres e do fazer do homem imaginário, com fundamento na prática social. O enfoque literário apenas coloca em segundo plano o aspecto cênico. As linguagens das encenações serão objetos de interpretação à medida que constem no texto, em forma de rubricas.

O estudo da peça deve refletir o sentido de uma forma teatral capaz de projetar as preocupações sociais do autor e de seu processo de criação, para além da simples verificação de “como é feita a obra”, conduzindo para a interpretação de como a peça absorve a história e de como a representa, não como uma unidade, mas como um jogo de confrontações, que pode ser observado no plano da linguagem escrita, convergindo para os aspectos literários do texto dramático.

A forma de estudo da peça aqui arrolada para análise far-se-á pelos pressupostos da teoria da intertextualidade ancorada na literatura comparada, tomando a acepção de Julia Kristeva, para quem o processo de escrita é visto como resultante também do processo de “leitura de um *corpus* literário anterior. O texto, assim, é visto como absorção e réplica de outro(s) texto(s), como um processo de reescrita”.¹ A compreensão do texto literário, nessa perspectiva, conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre textos, orientando para as interpretações dos motivos que geraram essas relações, no sentido de examinar e caracterizar os procedimentos efetuados. Conforme Julia Kristeva, as diversas seqüências de uma estrutura textual são transformações provindas de outros textos e de outros contextos. Nessa acepção, a estrutura literária está situada no conjunto social, considerado conjunto textual.

¹ KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 238.

CONTEXTO E ESTRUTURA DA PEÇA

O Santo Inquerito foi dirigido por Ziembinski, e montado pela primeira vez em 1966, no Teatro Jovem, Rio de Janeiro. Segundo o autor, a peça é nascida da sua indignação e de seu desejo (ou dever) de denunciar a repressão generalizada, em particular no campo das idéias, o que talvez seja justificado pelo contexto histórico do momento de sua criação. Traz a história de uma moça simples, de profunda fé cristã, cuja sinceridade e espontaneidade, em choque com o dogma rígido, com a linguagem hermética, e as suspeitas tortuosas da inquisição, acabam envolvendo-a em mal-entendidos, que lhe agravam cada vez mais a situação problemática de neta de cristãos-novos. Essa característica da personagem aponta para a teoria dos arquétipos de heróis de transformação e de redenção.

A personagem Branca Dias, de acordo com sua configuração na ação dramática, pode ser entendida como uma variação do arquétipo de morte e de renascimento, ou como parte do arquétipo da crucificação, de acordo com a teoria de J. Frazer.² O corolário do rito do sacrifício era, na antiguidade, o arquétipo do “bode expiatório”, havendo vestígios desse mito no mundo civilizado. Por exemplo, a satisfação irracional que alguns povos obtêm perseguindo grupos minoritários como os negros e os judeus, como bodes expiatórios; muitas vezes justificado por sentimentos de salvação da alma, conforme os registros históricos da Santa Inquisição.³

O motivo central da peça gira em torno da dualidade expressada pelo modo como a personagem Branca Dias concebe o humano e o divino, em confronto com o pensamento ortodoxo religioso de Padre Bernardo. A peça tem início com o julgamento de Branca Dias, e só aos poucos é que se vai tomando conhecimento do passado

² A obra de Frazer é um estudo comparado das origens primitivas da religião na magia, ritual e mito. Frazer faz parte de um grupo de estudiosos ingleses (Helenistas de Cambridge), que aplicaram estudos da antropologia à compreensão dos clássicos gregos, em termos de origens míticas e ritualísticas. O livro aqui mencionado foi publicado pela primeira vez em dois volumes, em 1890, mais tarde, ampliados para doze volumes e, a seguir, publicado numa edição condensada em um volume, em 1922 pela editora Macmillan. Parte dessa obra foi publicada no Brasil, no livro **O ramo de ouro** (FRAZER, Sir James. **O ramo de ouro**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1982.) O motivo central com o qual Frazer lida é o arquétipo da crucificação e da ressurreição, especificamente os mitos que descrevem ‘a morte do Rei divino’.

³ BETHENCOURT, F. **História das inquisições**: Portugal, Espanha e Itália – séculos XV-XIX. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 25.

próximo, em *flashbacks*, concebidos de modo tal que a ação funciona em movimentos de idas ao passado, e de retorno ao presente no ato do julgamento.

A peça tem sua ação ambientada no Estado da Paraíba e reporta-se à época de 1750. Tem como personagens: Branca Dias, Padre Bernardo, Augusto Coutinho, Simão Dias, Visitador do Santo Ofício, Notário e o Guarda. Divide-se em dois atos. A ação dramática tem início no primeiro ato, já com o processo de julgamento de Branca Dias, com todas as personagens em cena, marcada pelo argumento de autoridade do padre Bernardo, dirigindo-se à platéia, que passará a ser uma espécie de testemunha:

Padre Bernardo – Aqui estamos, senhores, para dar início ao processo. Os que invocam os direitos do homem acabam por negar os direitos da fé e os direitos de Deus, esquecendo-se de que aqueles que trazem em si a verdade têm o dever sagrado de estendê-la a todos, eliminando os que querem subvertê-la, pois quem tem o direito de mandar tem o direito de punir.⁴

No primeiro ato ocorrem apresentações de onze quadros que são marcados pela mudança de luz, em que se mostram o perfil das personagens e as representações ideológicas entre dois mundos que se opõem: de um lado, as leis do tribunal do Santo Ofício, representadas pela figura do padre Bernardo, os corredores escuros do Colégio Jesuíta e sua fé ortodoxa, e de outro, o mundo de luz e sol de Branca Dias, com a simplicidade de sua fé e de sua crença no homem. Também se opõem a argúcia do discurso retórico do Padre e o argumento espontâneo e livre de Branca Dias. A protagonista não entende por que precisa ser salva e nem do que lhe acusam. O primeiro ato termina com Branca encurralada, perdida pelas suas próprias palavras.

Ao modo da tragédia antiga, aparecem os *agôns*, que são representados pelas discussões entre o Padre e Branca. O conflito entre a concepção de Deus da protagonista, e a concepção de Deus do antagonista, é um dos *agôns* centrais da peça.

A ação dramática é explorada com jogos de luz, claro/escuro, demarcando as concepções ideológicas que separam as personagens.

O segundo ato é breve, porém, marcado por quatro mudanças de quadros que delineiam uma parte da estrutura fabular. O nó é composto pelo anúncio da morte de Augusto, e o clímax está representado pelo momento em que Branca Dias decide não assinar o ato de abjuração, preferindo morrer a ter que viver aviltada.

⁴ GOMES, D. **O Santo Inquérito**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 29-30. Todas as citações ilustrativas do texto dramático utilizadas no presente trabalho referem-se a essa obra. Doravante serão indicadas somente com o número da página correspondente à citação.

A heroína, em desespero, tem consciência de que não foi a primeira e de que não será a última a sofrer as injustiças do poder. Segue-se, no quadro, o acontecimento que ilustra a falha trágica da personagem, desencadeando o desfecho patético, com a morte da heroína na fogueira. O enredo dramático é montado de forma a chamar as personagens para reviverem o acontecido, diante das testemunhas contemporâneas que se reuniram no teatro, transformado em tribunal, instituindo um certo teor narrativo para a peça, e indiciando a importância da participação do público para o desenrolar do drama.

Para Pierre-Aimé Touchard, ao lado do texto e do ator, o público é um dos três elementos fundamentais do teatro, talvez o mais importante e verdadeiramente indispensável. Segundo o autor, na relação palco-platéia está o segredo do sucesso de uma peça. Os dois espaços estruturam-se um pelo outro. O espetáculo é feito para determinados espectadores, para uma coletividade contextualizada a partir de uma situação ético-sócio-política, mudando quando a platéia é diferente. Esta acepção de Pierre-Aimé Touchard remete à preocupação, de Dias Gomes, com a linguagem e com a forma que deveria empregar para comunicar-se com seu público num período determinado pela ditadura política.

Assim, cada dramaturgo dirige-se ao público de sua época, sem se esquecer de que as grandes obras dramáticas atendem também a um público virtual, de qualquer tempo e lugar, pois conseguem atingir o universal humano. Daí a perene modernidade de Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Corneille, Racine, Ibsen, Pirandello, dentre outros.

A sempre renovada representação de autores considerados “clássicos” mostra que, embora o estágio histórico e social de determinadas obras dramáticas esteja superado, é sempre lícita a interrogação sobre a sociedade a que pertence o novo espectador. Este, ao compreender o que os outros foram, adquire a consciência do que ele é, e do que poderia ser, da transitoriedade da sociedade em que vive.

A peça é o devir, a produção de uma nova consciência no espectador – inacabada, como toda consciência, mas movida por esse mesmo inacabamento, essa distância conquistada, essa obra inesgotável da crítica em ato: a peça é, sobretudo a produção de um novo espectador, esse autor que começa quando termina o espetáculo, e que não começa senão para acabá-lo, mas na própria vida.⁵

⁵ HELBO, A. **Teoria del espetáculo**: el paradigma espectacular. Buenos Aires: Galerna, 1989, p. 32.

Althusser considera o espectador como um “irmão” das personagens, que não somente assiste, mas que também vive a peça, pois sua falsa consciência é posta em xeque, e os mitos da ideologia em que vive são desmascarados. Diferentemente do espectador de cinema ou de televisão, o ser humano que assiste a uma peça de teatro sente irmanado com as personagens, com os atores e com as pessoas sentadas nas poltronas ao lado.

Os momentos nos quais, pelo poder de um poeta que fala por muitos, uma platéia repentinamente se sente una, quando ela deixa de ser um conglomerado de indivíduos e de apetites independentes para tornar-se simplesmente uma humanidade envolvida por uma visão humana, é uma conquista social, peculiar dessa arte. Forma alguma alcança tal grau de poder comunitário, à exceção das cerimônias religiosas. Por essa razão, sem dúvida, caminharam tantas vezes juntos o drama e a religião, e ainda o fazem.⁶

Tal como no teatro clássico da Grécia antiga, da Inglaterra elizabetana ou da França da época de Molière, em que os atores dirigiam-se diretamente ao auditório, através do coro, dos solilóquios e dos apartes, estabelecendo com o público uma certa cumplicidade, o dramaturgo Dias Gomes trabalha em *O Santo Inquirito* com a platéia como extensão do palco, o que pode ser percebido por meio das rubricas e da fala das personagens que se dirigem ao público de forma recorrente, envolvendo-o de forma dramática:

É total a escuridão no palco e na platéia.

Padre Bernardo – Aqui estamos senhores, para dar início ao processo. Devemos deixar que continue a propagar heresia, perturbando a ordem pública e semeando os germes da anarquia, minando os alicerces da civilização que construímos, a civilização cristã? Não vamos esquecer que, se as heresias triunfassem, seríamos todos varridos! Todos! (p. 29)

Branca Dias – Vejam, senhores, vejam que não é verdade! Trago as minhas roupas, como todo mundo. Ele é que não as enxerga! (p. 30)

Essa técnica cria a ilusão no auditório, de que as personagens representadas são eles próprios, e de que a história vivida não é ficção, mas um acontecimento real.

As personagens se dirigem às testemunhas (platéia), a quem narram os eventos passados e, dessa forma, transformam-nas em ouvintes implicados e co-responsáveis, precisamente por persistirem em ser apenas observadores mudos. Nesse sentido,

⁶ PEACOCK, R. **Formas da literatura dramática**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1968, p. 237.

assemelham-se à personagem representada pelo guarda, cuja visão fragmentada de mundo dissolve a responsabilidade em especializações para sentir-se em paz:

Guarda – Não diga tolices. Os denunciantes denunciam, os juízes julgam, os guardas prendem, somente. O mundo é feito assim. E deve ser assim, para que haja ordem. (p. 93)

Quanto ao tema e ao tratamento do mesmo na peça, o próprio autor expõe o princípio da composição: “[...] seguimos a lenda, procurando harmonizá-la, sempre que possível, com a verdade histórica e subordinando ambas aos interesses maiores da obra dramática”.⁷ O reaproveitamento da lenda, tomado como núcleo da narrativa, reatualiza o mito de Branca Dias, conferindo-lhe novos significados, estratégia que remete ao princípio de composição das tragédias antigas; muitas delas foram escritas a partir de lendas e de mitos que já haviam sido contados, por exemplo, pelos poetas épicos.

Nesse aspecto, pode-se dizer que, ao modo da lenda, as personagens fazem ecoar, do fundo dos tempos, uma voz histórica que vem narrar uma história, como se, ao invés de representar em cena, as personagens convidassem a platéia a sentar-se em torno de uma grande mesa, para lhes contar uma história, convocando-as como testemunhas.

Quanto à estrutura, tal como o drama contemporâneo, a peça *O Santo Inquérito* não segue todas as regras da tragédia antiga. Começa com o prólogo, mas não tem o párodo, parte da tragédia em que aparece a intervenção completa do coro. Não há elementos que possam representar o coro, na peça.

Outro elemento estrutural importante diz respeito à composição fabular. Na peça não está marcada, de forma clara, a peripécia, pois ela começa em uma situação de infelicidade, que vai aumentando até atingir o clímax. Não há também o reconhecimento; as personagens têm conhecimento de tudo, sabem por que são perseguidas, com exceção da heroína, que o vai descobrindo gradualmente. Dos elementos da fábula só permaneceu o acontecimento patético que é representado pela morte de Branca Dias.

O nó se dá a partir do momento em que a protagonista é presa. O desenlace se verifica quando Branca Dias resolve abjurar, para em seguida, mudar de idéia e chegar aos acontecimentos que desencadeiam o desfecho.

⁷ GOMES, D. *O Santo Inquérito*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 78.

O êxodo é outro elemento que não está presente na peça, uma vez que não há canto coral. Também não se observam elementos que façam recorrência à figura de deuses ou de entidades mitológicas, no sentido da tragédia antiga.

O estilo narrativo da peça desenvolve aspectos estilísticos, aproximando a linguagem do coloquialismo, ao mesmo tempo em que estabelece uma cumplicidade entre as personagens e a platéia, como se esta estivesse lá, como se fosse uma aparente testemunha ocular, e estivesse subentendendo, nos gestos corporais das personagens, o sentido latente das palavras por elas proferidas.

Ao modo do teatro grego, a peça conclama a platéia para que não seja meramente espectadora, mas participante. Em vez de mostrar simplesmente a cena, no sentido latente desta, a personagem utiliza-se da discursividade oral, como se entoasse ou declamasse para um auditório. Esses aspectos são verificados a partir da utilização verbal do presente e dos apartes.

A rubrica de Dias Gomes é merecedora também de atenção especial. Observada ao longo do texto dramático, ela é quase uma narrativa, à medida que caracteriza as personagens, descrevendo-lhes não só a ação física, as inclinações e as atitudes (*ethos*), mas os traços que revelam emoções e desejos (*pathos*):

Os guardas entram e amarram-na pelos pulsos e pelo pescoço com cordas e baraço, e a arrastam assim por uma rampa para o plano superior, onde surgem os reflexos avermelhados da fogueira.

Padre Bernardo, no plano inferior, a vê, angustiado, contorcer-se entre as chamas. Contorce-se também, como se sentisse na própria carne.

Um clamor uníssono, a princípio de uma ou duas vozes, às quais vão se juntando, uma a uma, as vozes de todos os atores, em crescendo, até atingirem o limite máximo, quando cessam de súbito. (p. 151)

Roman Ingarden qualificou a rubrica do texto dramático como *linguagem secundária*, sem atribuir ao adjetivo nenhum critério de valor ou de ausência de prioridade, porque não se transforma em palavra dita, por tomar outra via que não a da oralização para acontecer, pois dialoga com a fala das personagens em outros códigos, não-verbais.

A tragédia e a comédia antigas usavam com parcimônia esse recurso. De vez que o teatro clássico concebia o cenário como convenção. A indicação dos mesmos espaços poupava a rubrica descritiva de cenário, tornando-a, por vezes, simples formalidade. Da mesma maneira, movimentos contidos e parcimoniosos dos atores – à

exceção da coreografia do coro – reproduziam no palco as notações dos textos dramáticos.

Para André Helbo, esse texto de produção ou de direção cênica pode ter quatro diferentes tipos de orientação: pensadas para o ator (concernente aos detalhes de interpretação), pensadas para a encenação (referentes às demais linguagens cênicas como luz, cenário, iluminação etc.), pensadas para o leitor (colocadas no texto preferencialmente para a leitura individual) ou pensadas para o espectador implícito (de direção individual, mas apontando para a encenação).

Consideradas numa perspectiva histórica, as rubricas foram se tornando mais numerosas à medida que o teatro se aproximou do século XX. No teatro clássico greco-latino, ou no teatro renascentista e clássico francês, bem como em Shakespeare, seu uso foi contido, muitas vezes retirado do próprio diálogo entre as personagens, quando em versões póstumas, mas o século XX foi pródigo em sua quantidade e em sua variedade, relacionando esse acréscimo justamente à rarefação do diálogo dramático, e à acentuação das qualidades cênicas do espetáculo.

No teatro grego, não se encontram interferências dessa linguagem secundária na fala das personagens. Elas se reservam espaços fora dos versos cantados pelos atores.

No teatro contemporâneo, as rubricas funcionam como esclarecedoras ao apontarem personagens, ao esclarecerem esconderijos, ao indicarem os apartes necessários ao direcionamento da compreensão do espectador e do leitor. A rubrica exerce funções importantes na sinalização de modos de realização do espetáculo imaginário, na mente do leitor.

Observa-se que, pelos aspectos estruturais, a peça se distingue de *Antígona*, reaproximando-se, no entanto, naquilo que talvez seja mais significativo: a construção do perfil heróico da protagonista, o que lembra inclusive a idéia de *guénos*.⁸ Tal como Antígona (filha da maldição dos labdácidas), Branca-Dias também carrega o crime da maldição familiar (neta de judeu), devendo pagar pela *hamartía* do *guénos*, cujos descendentes foram amaldiçoados.

⁸ *Guénos* é definido na concepção da religião e do direito grego, como *personal sanguine coniunctae*, isto é, pessoas ligadas por laços de sangue (cf. BRANDÃO, J. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1988, p. 37).

A HEROÍNA E AS RELAÇÕES OPOSITIVAS

Ao modo da heroína Antígona, na tragédia de Sófocles, que é perseguida por Creonte, por contrariar as leis do Estado, a protagonista Branca Dias em *O Santo Inquérito* é perseguida pelo Tribunal da Inquisição, representado pelo Visitador. Branca Dias recusa-se em acumpliciar-se com os assassinos do seu noivo, como um gesto de protesto e de desespero, recusando-se a dever a vida a quem o noivo deve a morte. Porém, ao contrário do Visitador, ela não age movida por princípios ou para lançar um protesto abstrato. A sua ação, tal como a ação da heroína Antígona, brota do íntimo da sua personalidade integral. O seu sacrifício é psicologicamente preparado pelo comportamento do pai, cujo egoísmo e covardia lhe causam aversão. Tal atitude acentua a grandeza moral de Branca Dias, em oposição à figura do pai, corrompido pelo medo e pela perseguição de sua raça:

Branca Dias – Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca de liberdade. Nem mesmo em troca do sol. (p.148)

O antagonista de Branca Dias é representado pelo Padre Bernardo. Ironicamente, o homem que deve a ela a vida torna-se seu algoz. Paradoxalmente, ao salvar o padre, devolvendo-lhe a vida, a protagonista inicia o processo da própria destruição.

A oposição também é percebida no nível de conflito moral e ético. O Padre Bernardo se sente compelido a salvar a alma de quem lhe salvou o corpo, à medida que se sente possuído e seduzido pelo encanto de Branca Dias. Pelos princípios vivenciados na sua fé, passa a projetar o demônio naquela que é a causa do seu sofrimento:

Padre Bernardo – Se não estava possuída pelo demônio, por que se aproveitou do meu desmaio para beijar-me na boca?! (p. 117)

Dentro dos padrões de seu mundo, a única maneira de racionalizar sua inflexão é a de atribuir o demônio à Branca Dias, que o teria contaminado ao colar os lábios na sua boca a fim de reanimar-lhe a respiração. É a partir dessa imagem que se pode ler, de modo intertextual, uma variação do arquétipo da crucificação e, mais especificamente, do “bode expiatório”, presente na figura de Branca Dias, pois o motivo desse arquétipo girava em torno da crença de que, transferindo-se as corrupções da tribo para um animal sagrado, e então matando esse bode expiatório, a tribo poderia alcançar a purificação e a

expição, consideradas necessárias para o renascimento natural e espiritual. A narrativa do sacrifício de Branca Dias e a paixão de Padre Bernardo se aproximam desse arquétipo.

A heroína deverá ser punida por despertar paixão carnal no padre, de forma que será, por extensão, a expiação de Padre Bernardo, ainda que ele não tenha consciência de estar sacrificando Branca Dias, à sua própria purificação e redenção:

Padre Bernardo – Agora já não é impossível. Tudo o que lhe acontecer, me acontecerá também. Sua punição será a minha punição, embora a sua salvação não importe na minha salvação. (p. 95.)

Padre Bernardo – Finalmente, Senhor, finalmente posso aspirar ao Vosso perdão! (p. 151.)

Acentuando as relações opositivas, o padre, movido por razões subjetivamente honestas, devolve a suposta contaminação e as torturas íntimas à sua salvadora, inculcando-lhe a dúvida, corroendo-lhe a simplicidade e a unidade. Paulatinamente, lança o ceticismo na mente de Branca Dias e lhe turva a inocência:

Branca Dias – Agora já não sei de mais nada. Os senhores lançaram a dúvida e a confusão no meu espírito e eu já nem tenho coragem de pedir a Deus que me esclareça. Cada gesto meu, mesmo o mais ingênuo, parece carregado de maldade e destruição. (p. 136.)

Por fim, a protagonista se liberta da sutil teia de conceitos mórbidos, que lhe minam a fé na verdade, e recupera a integridade inicial, paradoxalmente, a partir da morte. Tal como os heróis das tragédias antigas, a heroína triunfa enquanto é abatida, atingindo dignidade em subtrair-se do mundo:

Branca Dias – Disse num momento de fraqueza. Mas não posso reconhecer uma culpa que sinceramente não julgo ter (p. 149. pensei senão em viver conforme minha natureza e o meu entendimento, amando Deus à minha maneira; nunca quis destruir nada, nem fazer mal algum a ninguém! (p. 150.)

O perfil da heroína Branca Dias, no que se refere à integridade moral e ética, aproxima-se do herói trágico que representa o mundo totalitário da sociedade grega, cuja alma está em harmonia com o mundo. Branca Dias defende seus princípios éticos e sua crença, o que lhe dá força para enfrentar a morte trágica.

Na tragédia antiga, a força dramática se concentra num indivíduo. O típico herói trágico situa-se em algum lugar entre o divino e o “demasiado humano”. Há algo nele que fica do lado oposto ao julgamento, comparado com o quê, ele se mostra pequeno. Segundo Northrop Frye, “esse algo pode ser chamado Deus, fado, fortuna,

necessidade, circunstância ou qualquer combinação entre eles”.⁹ No caso de Branca Dias, é o desejo de liberdade e de dignidade humana.

A SOLIDÃO E A INCOMUNICABILIDADE DA HEROÍNA

A protagonista Branca Dias também se apavora, frágil como Antígona ante a morte. Mostra-se disposta a admitir os pecados que, contudo, desconhece, a arrepender-se, a cumprir a penitência prescrita, o que lhe acentua o perfil heróico e chama a atenção para um problema moral. A morte do noivo, que não cedeu às torturas, e o abjeto comportamento do pai que, por covardia e egoísmo, não arrisca um gesto sequer para ajudar o noivo, fazem com que mude de atitude. Lembrando-se das palavras do noivo, aceita a morte na fogueira sem de nada se arrepender:

Branca Dias – Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol. (p. 131.)

Branca Dias – Eu sei. E sei também que não sou a primeira. E nem serei a última. (p. 151.)

É interessante observar que o sentido de liberdade de Branca Dias, que constitui a vertente marcante do seu caráter íntegro, constitui-se como vetor que a arrastará necessariamente para um fim trágico. É um ato de liberdade sublime, cujo sentido pode ser compreendido à luz de Schiller, segundo o qual “quando o herói nega todos os interesses vitais e naturais de auto-conservação em favor do imperativo moral, afirma-se um princípio mais alto que a natureza”.¹⁰

Em meio das leis terríveis da natureza e da determinação causal, instauram-se, superando-as, o reino da liberdade, a presença de uma determinação superior, espiritual. O herói, através de seu auto-sacrifício, torna-se testemunha de um universo superior de que, virtualmente, todo humano participa.

O perfil da personagem Branca Dias aproxima-se do caráter heróico. Conforme Hegel, “[...] na idade heróica em que o indivíduo é essencialmente uno e origem única do objetivo, o sujeito considera-se como fator, ele só, de tudo quanto faz, integralmente se responsabiliza por todas as conseqüências dos seus atos”.¹¹ É certo que a

⁹ FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 204.

¹⁰ SCHILLER, F. **Teoria da tragédia**. Tradução de Flávio Meurer. São Paulo: Herder, 1964, p. 112.

¹¹ HEGEL, G. W. F. **Estética**. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Fronteira, 1999, p. 200.

individualidade heróica tem um caráter mais ideal, porque se não limita à liberdade e à infinitude puramente formais, mas identifica-se inteiramente com todo o aspecto substancial das circunstâncias que realiza.

Por isso, sofrendo embora com o sacrifício da protagonista, a platéia rejubila-se com a sua grandeza que, não sendo a sua pelo fato de não serem heróis, identifica-se, todavia, com essa grandeza, no que concerne à humanidade ali presente, realizando-se, assim como na tragédia antiga, um efeito catártico.

Esse efeito catártico se evidencia a partir do reconhecimento ou *anagnórisis*, na tragédia antiga, que é a passagem do ignorar ao conhecer.

A essência da *anagnórisis* está na substituição da ignorância pelo conhecimento da verdade. Aristóteles também afirma que o ideal seria a coincidência do reconhecimento com a peripécia, a qual significa a mutação dos sucessos no contrário, e esta inversão deve produzir-se, verossímil e necessariamente.

Branca Dias, ao reconhecer por que está sendo conduzida à fogueira, ao perceber a verdade, sabe que seu fim está próximo. Nos últimos minutos reconhece que seu pai a enganou, e que tinha sido muito ingênua por ter acreditado poder dizer a verdade perante os outros.

Aristóteles assevera que a catástrofe é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos, e mais casos semelhantes. A tragédia trata de *pathos* (sofrimento), que leva a personagem ao reconhecimento, porque através da dor física e mental é que o herói chega à consciência de sua derradeira experiência. Portanto, é através do sofrimento que a heroína Branca Dias descobre acontecimentos de sua vida que nunca tinha pensado que iria experimentar.

Flávio Kothe afirma que toda grande personagem é uma união de contrários: é o alto cuja grandeza está na baixeza, ou é o baixo que se eleva e se mostra grandioso, apesar dos pesares. Quanto maior a sua desgraça, tanto maior é a sua grandeza. “A sua desgraça não é mera choradeira, mas duro aprendizado da condição humana”.¹² Ele descobre que o seu agir foi errado, descobre que não deveria ter feito tudo o que fez, e que é o mais fraco na correlação de forças, embora aparente ser o mais forte, ou ainda que tenha acreditado ser o mais forte. E, é lá embaixo, na pior situação possível, que ele

¹² KOTHE, F. **O herói**. São Paulo: Ática, 1987, p. 26.

descobre a sua grandeza, não significando isto, porém, que ele necessariamente deixe de morrer, ou que venha a recuperar o poder perdido.

O herói perde o poder terreno, aniquila-se fisicamente, mas eleva-se espiritualmente. À custa do próprio sangue, torna-se mensageiro do passado para o futuro. O sangue trágico do presente remete ao passado para superar pela sabedoria a tragédia. Com o reconhecimento, a personagem fica sabendo toda a verdade, e esse reconhecimento, através do sofrimento, é engrandecedor.

Pelo caráter da heroína podemos perceber a sua *hybris*, o desejo de quebrar as leis preestabelecidas pela obediência e submissão exigidas à mulher. O caráter de Branca Dias e sua ingenuidade perante a vida conduzem-na à *hamartía*, o erro, ou falha trágica que o herói comete, muitas vezes, sem saber. Branca Dias conta ao padre Bernardo o que pensa sobre a vida e sobre Deus, sem saber que será traída e que será entregue ao tribunal do santo ofício.

Embora cometa esse erro, continua se mostrando uma mulher determinada, porque reluta em perder a dignidade. Essa falha causa desvios no caráter da heroína, que a faz mudar da boa para a má fortuna. Devido a esse erro, Branca Dias enfrenta corajosamente a sua própria destruição, tendo um fim trágico. Entretanto, antes de morrer, vem a saber sobre si mesma, ocorrendo sua *anagnórisis*.

Entre o momento do reconhecimento (*anagnórisis*) e o seu fim trágico, Branca Dias passa pelo sofrimento, porque a *anagnórisis* está ligada ao *pathos*. Quando a personagem descobre que seu noivo foi assassinado, que seu pai mentiu para sobreviver, perdendo sua identidade, sofre muito com isso, sentindo-se arrasada.

Com o sofrimento e, conseqüentemente, com sua morte, a heroína termina fisicamente na pior situação possível, pois a luta contra a mentira acaba com sua vida. Contudo, ao morrer, eleva-se espiritualmente, porque morre de uma forma singular. Ela prova a todos que não é comparável a ninguém. Pelo contrário, descobre-se superior na integridade e na perseverança.

A sua morte é a sua exaltação final e o seu momento de grandeza trágica, já que o herói que conhece a si próprio, mesmo que tenha um fim trágico, ou seja, que fisicamente esteja destruído, engrandece-se perante os outros, pois morre tendo consciência de seus erros, e reconhecendo-os. No caso de Branca Dias, ela morre e deixa gravado a todos, que mesmo na hora de sua morte, continua superior.

Na tragédia, há um momento especial de exaltação do herói. Ele se torna consciente de suas ações. Mesmo que o herói seja trapaceado ou que tenha cometido um grave erro, consegue sua exaltação final, quando sabe reconhecer que errou, redime-se dos seus erros, apesar de vir a ter um fim trágico. Pode-se dizer que, nas grandes tragédias, o fator embelezador, e que provoca sentimento de pena e de horror e, ao mesmo tempo, purificação na platéia, é a *anagnórisis*. O herói comete erros e merece ter um fim trágico. Contudo, deve também ter seu momento de exaltação diante do profundo, embora trágico, conhecimento de si próprio.

O TRIBUNAL DA INQUISIÇÃO COMO METÁFORA DA DITADURA MILITAR NO PAÍS: INTERTEXTOS

A peça, como já se abordou, recorrendo-se às memórias do autor nasceu de uma imperiosa necessidade de denunciar, de alguma forma, o barbarismo que se instalava. O dramaturgo sabia que um texto direto nomeando figuras era impossível. Teria que apelar para uma metáfora. Em suas pesquisas sobre o folclore para um programa radiofônico, o autor se deparou com a figura de Branca Dias. Segundo a lenda, muito difundida na Paraíba, fora queimada pela Santa Inquisição. A semelhança entre os processos da Santa Inquisição e o regime ditatorial fornecia-lhe a metáfora de que necessitava. Branca Dias, no seu perfil é uma personagem emblemática, simboliza a criatura em defesa de sua integridade e de seu direito de ser. Para o dramaturgo, os fatos históricos não têm importância relevante, não importa saber se Branca Dias, de fato, existiu, se foi executada em Lisboa, ou aqui mesmo, no Brasil. O que importa para o criador de histórias e de personagens é a lenda que corre em torno do nome da personagem. A verdade histórica em si é secundária, importando a verdade humana e as ilações que dela se possam tirar.

Na peça, Dias Gomes toma o tribunal da Inquisição como metáfora da ditadura militar no país, pois é sabido da estreita ligação da Igreja e do Estado nos períodos inquisitoriais, e dos procedimentos de tortura aos réus. Tanto o Estado como a Igreja, ao se sentirem ameaçados de dissolução, preocupados em perder a hegemonia e, portanto, o poder e a autoridade, não medem “os fins para atingir os meios”. Na defesa dessa hegemonia, justificava-se o emprego de medidas que, embora contrariando os direitos humanos ou o espírito cristão, julgam-se no direito de infligir penas.

Quanto a esse ponto de vista, Dias Gomes se rebela: “até quando as fogueiras reais ou simplesmente morais (estas não menos cruéis) serão usadas para eliminar aqueles que teimam em fazer uso da liberdade de pensamento?”.¹³ Ratificando tal aceção, o dramaturgo coloca, na fala da protagonista Branca Dias, a revelação sobre a alienação a que são submetidos os homens em regimes totalitários como a inquisição e a ditadura militar:

Branca Dias – Está errado... Cada pessoa conhece apenas uma parte da verdade. Juntando todas as pessoas, teríamos a verdade inteira. E a verdade inteira é Deus. Por isso as pessoas não se entendem, por isso há tantos equívocos (p. 94).

Branca Dias – O senhor é tão culpado quanto eles... O senhor contribuiu... silenciou... Quem cala, colabora (p. 148).

Os observadores somente observam, e passam a ser, segundo Branca Dias, tão responsáveis quanto aqueles que fazem o mal. Ironicamente, porém, reconhece que o guarda nada pode fazer. Representa-se nesse momento a modulação da personagem. Branca Dias, antes de conhecer o padre Bernardo, acreditava na vida e nos homens; agora, num tempo em que não se permitem mais ilusões, vislumbra a consciência trágica do fim do homem íntegro e do direito à liberdade, e representa, também, a descrença no poder da arte no mundo contemporâneo.

Nesse universo, o herói contemporâneo, ao renegar sua liberdade vazia, precisa dar-lhe um sentido, ainda que seja por meio de um gesto desesperado. Ele acaba por compreender que a liberdade só possui significado na ação, que ela não se justifica no vácuo, na gratuidade; se for necessário deve participar de uma experiência radical, ainda que a revelação da culpa se desvele no absurdo da vida.

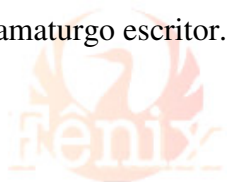
O perfil desse herói e a escolha do gênero constituem o modo pelo qual o autor, indivíduo coletivo, faz uma leitura da história (ação) que é também história (discurso) e, seguindo a lei da subjetividade metafórica, atinge a condição da atemporalidade e da universalidade. Hannah Arendt lembra que o fato de o homem ser capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável. A autora de *A Condição Humana*, ao reportar-se sobre o discurso e a ação, assevera que a ação iniciada pelo agente do ato é humanamente revelada por meio das palavras e, embora o ato possa ser percebido em sua

¹³ GOMES, Dias. **Dias Gomes**: apenas um subversivo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p.123.

manifestação física, sem acompanhamento verbal, só se torna relevante por meio da “palavra falada na qual o autor se identifica, anuncia o que fez, faz e pretende fazer”.¹⁴

A totalidade da obra, ou pelo menos parte dela, desvela o homem e suas intenções. Na ação e no discurso os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares. No conjunto das peças de Dias Gomes, observa-se a tentativa de colocar a cultura como arma de combate para esclarecimento popular, mas talvez em *O Santo Inquérito* tal propósito seja mais evidenciado, justo pela luta da heroína em defender sua integridade e sua liberdade de pensamento. Assim, a metáfora revitaliza a força expressional da peça, à medida que o desvio característico da linguagem metafórica possibilita preencher as lacunas do implícito, guiando o leitor do texto, ou o público na platéia, à evocação simbólica da situação de autoritarismo e de arbitrariedade das leis do santo ofício e da censura ditatorial.

Contudo, o caráter ideológico que pode ser percebido na peça em nada lhe diminui a força estética e criadora, que se evidencia no humanismo e nas situações éticas vividas pela personagem, deixando vir à tona o trabalho inventivo-criativo do dramaturgo escritor.



www.revistafenix.pro.br

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto dramático de *O Santo Inquérito* foi analisado na correspondência com *Antígona* de Sófocles, nos aspectos que caracterizam o perfil trágico da peça, observando-se as similaridades, sem perder os aspectos que lhe são peculiares. À medida que transparecem e dialogam, em sua obra, traços da tragédia grega, que são relidos à luz de um novo tempo ficcional, Dias Gomes confere ao teatro contemporâneo contribuição fundamental. O grau de intertextualidade entre a peça, e as afinidades tipológicas estruturais entre o herói da tragédia antiga e a personagem trágica no drama contemporâneo, expressam o nível de elaboração do trabalho criador do dramaturgo brasileiro.

A intertextualidade entre *Antígona*, de Sófocles, e *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, possibilita que se observem as técnicas utilizadas na estrutura significativa do teatro antigo e na do teatro contemporâneo. O fenômeno da intertextualidade entre as

¹⁴ ARENDT, H. **A Condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 193.

peças parece passar pelo nível da estilização, uma vez que a passagem do herói trágico antigo ao trágico contemporâneo se dá por meio de alguns deslocamentos como: a) a disposição dos enunciados em forma de narrativa prosaica, a passagem da forma do verso clássico nobre em *Antígona*, para a linguagem prosaica na peça de Dias Gomes, o que desperta no público ou no leitor outro tipo de relacionamento com o texto; b) a época da ação em *Antígona*, idade heróica da Grécia, e a época histórica da peça aqui analisada, aspectos instauradores de diferentes leituras para o drama contemporâneo, uma vez que as imagens espaciais e temporais são elementos indiciais da filosofia que organiza o microcosmo cenicamente representado.

Apesar de um visível distanciamento entre a tragédia antiga e o drama trágico contemporâneo, parece incontestável que este busca pontos referenciais importantes no teatro trágico da Antigüidade clássica, merecendo estudos que devem apontar para a intertextualidade imanente entre estas representações dramáticas e o modo de transformação do gênero, que parece seguramente recuperado, em sua unidade, pelo sentido do trágico que se manifesta nas personagens e na releitura de alguns elementos de ordem estrutural. À medida que transparecem e que dialogam em sua obra traços da tragédia grega, que são relidos à luz de um novo tempo ficcional, Dias Gomes confere ao teatro contemporâneo contribuição fundamental, trazendo novas fontes à tradição teatral contemporânea.