



Tradição e ruptura no texto dramático *As primícias* de Dias Gomes

Lourdes Kaminski Alves

Universidade Estadual do Oeste do Paraná, R. Universitária, 2069, 85819-110, Cascavel, Paraná, Brasil. E-mail: lourdeskaminski@gmail.com

RESUMO. Este estudo pretende refletir sobre a personagem feminina na peça *As Primícias* (1970), de Dias Gomes, nos aspectos referentes à ruptura e dissidência, representados a partir de elementos estruturais que se aproximam do gênero trágico. Embora a peça distancie-se do gênero em alguns pontos, em outros, mantém forte intertextualidade com a tragédia antiga no que se refere à estilização da heroína, à presença das antinomias radicais e à função interventiva do coro.

Palavras-chave: teatro de Dias Gomes, situação trágica, personagem feminina.

Tradition and discontinuity in the dramatic text *As primícias* of Dias Gomes

ABSTRACT. The present study intends to reflect about the structure and meaning elements that bring closer the play *As Primícias* (1970), by Dias Gomes, and the tragedy gender. Nevertheless, the play move away from the gender in some points, in others, maintain strong intertextuality with the old tragedy concerning to the heroin stylization, to the presence of radical contradictions and to the intervening function of the chorus.

Keywords: Dias Gomes plays, tragic situation, allegory.

Introdução

Este estudo pretende refletir sobre elementos de estrutura e de sentidos que aproximam a peça *As primícias*, de Dias Gomes, ao gênero trágico. Embora a peça distancie-se do gênero em alguns pontos, em outros, mantém forte intertextualidade com a tragédia antiga no que se refere à estilização da heroína, à presença das antinomias radicais e à função interventiva do coro. Nos últimos anos da década de 1970, Dias Gomes escreve *As primícias*, período em que começava a distensão política no país. A peça é escrita numa linguagem metafórica, já que a censura continuava a existir, podendo ser lida como uma sátira ao poder absoluto que começava a desmoronar, talvez advindo, daí, o projeto estético e ideológico da peça, que difere das demais peças do autor quanto à estrutura e ao tratamento das personagens.

As primícias: uma metáfora sombria das relações de poder

Segundo o próprio Dias Gomes, em “*As primícias* [...] lançava mão do medieval ‘direito de perna’, ou ‘direito da primeira noite’ – *jus primae noctis*¹ – para

denunciar que outras formas do direito de violentar ainda estavam em vigor” (GOMES, 1998, p. 300). A peça foi apresentada pela primeira vez em 1977 e teve sua primeira edição publicada pela editora Civilização Brasileira em 1978. O texto apresenta uma trama ambientada em uma “[...] aldeia da Europa ou da América Latina entre os séculos VI e XX” (GOMES, 1978, p. 7). Interação na peça as personagens: Proprietário, Mara, Lua, Donana, Vigário, Senhora, 1ª Donzela, 2ª Donzela, 3ª Donzela e 1º Noivo, além dos figurantes: Padrinho, Madrinha, 2º Noivo, 3º Noivo e 4º Noivo. A princípio, a peça foi escrita para um musical, tendo seu suporte de linguagem explorado por meio do verso, de modo que a estrutura rítmica do coro chama a atenção do leitor/plateia; escrito em redondilha menor, lembra o ritmo das cantigas de amor medievais. A peça divide-se em sete quadros, cuja ação dramática se concentra em três cenários fechados que, por sua vez, dialogam entre si, denotando sentidos opositivos que irão refletir diretamente nos significados da trama.

Apesar da variedade de atos e de cenas, o enredo dramático está norteado pela unidade de ação. Entende-se por unidade de ação a concentração do interesse dramático sobre um único eixo temático, escolhido como o núcleo da peça. O material mítico ou história ficcional sofre um recorte qualitativo; o

¹O ‘direito à primeira noite’ ou ‘direito do senhor’ (*droit du seigneur*) é descrito como um ‘tributo lascivo imposto pelos senhores feudais aos seus vassallos, de acordo com o qual o senhor desfrutava das primeiras carícias da noiva do vassalo’. Também era chamado tributo virginal. Entre algumas tribos primitivas, o ‘direito à primeira noite’ pertencia ao pai da noiva, simbolizando, presumivelmente, sua autoridade” (WETTLAUER, J. 1994, p. 245).

autor seleciona um momento, um episódio de substrato factual, como centro da representação. Será a partir desse centro e em função dele que os espectadores ficarão conhecendo, por meio das personagens, os acontecimentos anteriores e posteriores. Essa concentração é indispensável para se conseguir a densidade dramática, pois a diluição da história ficcional, em vários episódios e em tempos e lugares diferentes desviariam a atenção do público com relação à carga semântica que a ação dramática quer transmitir.

Em *As primícias*, o cenário que comporta a casa da noiva é descrito como um ambiente pobre, rural e festivo, sugerindo a imagem de uma aldeia antiga e seus camponeses. Na descrição da capela, simbolizada pelo altar enfeitado de rosas e iluminado pela luz do luar, com a presença da cruz de Cristo, tem-se a representação de imagens que evocam o sentido mítico-religioso que perpassa toda a ação dramática. A casa do Proprietário é um índice do espaço da nobreza em oposição à casa de Mara. A sala da Casa Grande, o quarto do Proprietário e a grande cama, cujos lençóis brancos são trocados, pela Senhora, com o esmero de quem prepara uma mesa para um banquete ou para uma celebração, ratificam essa ideia.

No primeiro quadro, a representação dramática tem início com o coro. Ao contrário do coro da tragédia antiga, que era formado por anciãos e pessoas importantes, aqui é formado por três donzelas. No entanto, a função tradicional do coro se mantém. As donzelas cantam e dançam ao som de um sino festivo, por meio do qual se conhece o desenrolar dos acontecimentos. O sino, ao mesmo tempo em que é revestido de um valor simbólico, funciona como índice, anunciando a celebração do casamento dos noivos Lua e Mara. O coro canta a paixão carnal e as núpcias, deixando entrever, logo no início, a dúvida e a ambiguidade de sentido sobre o destino da noiva: 1ª Donzela - “Cuidado com o bolo/ foi feito de nuvens / e de fios de luar” (GOMES, 1978, p. 12).

Tal como na tragédia antiga, há uma polaridade entre o coro e a personagem. O coro, elemento coletivo e anônimo, tem o papel de exprimir em seus temores, suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica. A personagem, elemento individualizado cuja ação forma o centro do drama, representa a figura de um herói de outra época. A duplicação do coro e do herói trágico corresponde, na própria linguagem da tragédia, a uma dualidade; de um lado, o lirismo coral, de outro, os protagonistas do drama, uma forma dialogada, cuja métrica é mais próxima da prosa. As personagens

tornam-se objeto de um debate - são postas em questão diante do público.

Em *As primícias* a balada do coro metaforiza a força guerreira do noivo e o destino frágil da noiva. O coro ora se dirige à noiva, ora ao noivo, porém o sentido das palavras remete para o destino da noiva que se encontra selado, aproximando-se do quadro trágico do século V, em que o herói deixava de ser um modelo, na medida em que se tornava, para si mesmo e para os outros, um problema.

Na fala do Proprietário está presente o determinismo das condições sociais e políticas que impera nos domínios de suas terras e no destino dos homens. Ao ser caracterizado por um papel social, ao invés de um nome, remete a uma situação universal de abuso de poder:

Proprietário - Casar, casar [...] isso é bom pra aumentar a população. Precisamos de mão de obra num país em construção. Por incrível que pareça, em toda essa região, não se chega a dois braços por légua de extensão. Muita terra sem proveito, sem render fruto ou tributo, sem a menor serventia. Até dói no coração. Por isso eu digo, vocês precisam casar e ter muitos, muitos filhos mesmo, que pra todos eles eu tenho o futuro assegurado: uma pá e uma enxada, um bom pedaço de terra. Quem sabe até um arado? Palavra, em minhas terras ninguém fica sem trabalho, ou sem minha proteção (GOMES, 1978, p. 16).

Por meio da fala do Proprietário se estabelece a descrição da ação, apontando para a ideia de um ritual que lembra as festas populares de celebração no período medieval. A ação dramática é constantemente interrompida pelo coro que canta as virtudes do Proprietário, ratificando o sentido da ação. Como se observa, a função do coro nesta peça é fundamental; ao mesmo tempo em que traz por meio da cantiga uma simbologia que lembra os rituais medievais, assegura o fio condutor da trama, interpretando os estados de espírito das personagens.

Na tragédia antiga o coro representa o meio geral, absolutamente impessoal, dos sentimentos, representações, ideias, em que se desenvolve uma ação determinada. No segundo quadro da peça aqui analisada, a ação dramática muda de cenário para a sala da Casa Grande, aparecendo a primeira peripécia, representada pelo pedido do Vigário ao Proprietário, na tentativa de convencê-lo a desistir da primeira noite de Lua e Mara, localizando-se também, a partir deste quadro, o nó ou acontecimentos que precedem o clímax. No terceiro quadro, tem-se novamente a mudança de cenário; a ação dramática volta para a casa da noiva, o padre anuncia que o Proprietário não abriu mão do ritual. Todas as personagens, com exceção dos noivos,

consentem a arbitrariedade do Proprietário sobre suas vidas, deixando entrever as vozes da submissão ao poder pelo medo da punição. Atitude que coloca em oposição e reforça o perfil dos protagonistas Mara e Lua, delineando seu caráter trágico com o juramento que realizam entre si.

O cenário em *As primícias* tem importância fundamental para a compreensão da peça. A encenação desempenha no teatro a mesma tarefa que a descrição exerce no gênero narrativo. Serve para mostrar o meio em que as personagens cumprem seus destinos. Sabe-se que a função do cenógrafo é montar um cenário que esteja de acordo com o assunto da peça, expressando o momento histórico e a condição social das personagens.

Segundo Peacock (1968), a função semiológica do cenário basicamente está ligada às categorias do tempo e do espaço. O teatro clássico sempre foi parcimonioso no uso dessas categorias. A lei das três unidades prescritas por Aristóteles (1984), praticada com tanto rigor pelos dramaturgos do neoclassicismo francês, especialmente Racine, não permitia mudanças de cenário, nem que a ação dramática se desenvolvesse durante um longo tempo. Por fidelidade ao princípio da verossimilhança e da coerência interna da peça, e por sustentação da intensidade dramática, a ação principal não podia ocupar um tempo superior a um dia natural e não podia acontecer em lugares diferentes. O que ocorria em outros tempos e em outros lugares não era representado, mas narrado pelas personagens.

Especialmente a partir da revolução promovida pelo Romantismo, o teatro liberou-se dos grilhões da estética clássica, fazendo com que as personagens dramáticas pudessem expressar não somente as angústias do momento presente, mas também as recordações do passado e os sonhos do futuro, vivendo sua problemática existencial em lugares e tempos diferentes.

O teatro contemporâneo, especialmente quanto ao aspecto cenográfico, adquire cada vez mais requintes surpreendentes: ao mesmo tempo em que ganha em expansão de linguagem e expressão, afasta-se de suas origens populares. Em *As primícias* o coro tem também o papel de interferir como juiz, alertando Mara para que ela não ultrapasse o *métron*, isto é, a medida de cada um, assim como na tragédia antiga.

A personagem Mara poderá ser traída pela força da *hybris*. Ela defende os princípios nos quais acredita, demonstrando força moral e ética, diferentemente das demais personagens. Exceder o *métron* é uma insolência feita a si próprio e aos deuses. A punição será automática, já que contra o

herói se lança a *áte* (cegueira da razão). Este processo desencadeia o acontecer trágico: Mara - “Eu até mais do que ele (o noivo) tenho motivo pra discordar, porque é meu corpo, é minha virgindade que vira tributo” (GOMES, 1978, p. 29).

O caráter trágico da protagonista começa a ser delineado quando a mesma se dirige ao Vigário (denominação escrita com inicial maiúscula, ressaltando o papel social), representante do poder da Igreja. O padre é a única personagem que está na condição de argumentar com o Proprietário, representante da força da tradição e do Estado, passando então a ser o interventor que deverá notificar a sentença à heroína.

Também nessa peça Dias Gomes trabalha cuidadosamente o texto das rubricas, linguagem visual, em que a marca da subjetividade do dramaturgo acentua a força do caráter de Mara e aquilo que a coloca superior às outras mulheres da aldeia: “Todos se cercam da mesa. Mara empunha a faca./ Cantam, enquanto Mara parte o bolo, servindo a um por um” (GOMES, 1978, p. 31).

A peça é permeada pelo conflito que tem como unidade o ‘direito de pernada’ ou *jus primae noctis*, criando uma série de relações opositivas. O noivo, Lua, aparece como personagem ancorada em Mara. Lua não tem a mesma integridade absoluta da personagem Mara. É ela a personagem feminina que tem a consciência de que não deve ceder. O medo e a submissão das demais personagens vão reforçando a integridade moral da protagonista:

Mara - Mãe, eu e Lua tomamos uma decisão. Vamos nos rebelar, dizer não ao Proprietário [...] Sabemos que isso vai nos custar alguma coisa. Mas estamos dispostos a pagar o preço (GOMES, 1978, p. 61).

Assim como as personagens de Sófocles, que sentem necessidade de explicar suas ações e de dizer quais são suas regras de conduta, Mara lança a pergunta para poder responder a que veio: “Mara - E quando, quando vai chegar?! Se alguém não começa, mesmo se arriscando, nunca, nunca que as coisas vão mudar!” (GOMES, 1978, p. 63).

A força da Igreja, representada pelo Vigário, é que conduz Mara ao ‘cadafalso’, representado pelo quarto do Proprietário. Compungida pela força da Igreja e do Estado, não resta outra saída para a heroína a não ser ceder. Assim como em *Antígona* de Sófocles (2001), em que o coro da tragédia antiga canta a derrota da heroína, aqui, também, o coro ratifica a ação das personagens e canta a queda da protagonista.

No quarto quadro, ocorre nova mudança de luz e nova peripécia, com a chegada tardia de Lua. O coro encerra o quadro cantando a dor do noivo

diante do aviltamento. No decorrer da ação dramática, observa-se a oposição em relação aos gestos atitudinais entre os protagonistas Lua e Mara. Enquanto ele faz largo uso da palavra para tentar convencer a si próprio e aos demais sobre a inclemência do Proprietário, Mara emprega a ação para mostrar que é preciso agir para não perder a dignidade e não morrer: “Lua - Levá-la [...]. Numa bandeja de prata! Enfeitada com os ramos da minha vergonha!” (GOMES, 1978, p. 71).

Também o quarto quadro termina com a retirada das personagens de cena e a entrada do coro, executando função explicativa sobre os sentimentos das personagens. No quinto quadro, a cena dramática desenrola-se em novo cenário: o quarto do Proprietário. Trata-se da cena que se passa diante da cama da casa grande, momento em que os lençóis usados são trocados por um lençol branco. Nesta cena está marcada a aflição da personagem Mara. Novamente, é reforçada a oposição que diferencia Mara das demais personagens, a exemplo da Senhora que tem a sina de trocar lençóis na cama de seu próprio marido para que este possa usá-los com as outras jovens noivas. Atitude que mais uma vez chama atenção para o perfil moral e ético da heroína em contraste com as demais personagens femininas que se submetem ao ritual.

Tal como em *Antígona*, as personagens são levadas mais a pensar sobre o seu destino do que mostrar isso em cena; assim, a ação dramática revela o conflito da protagonista, colocando-a por diversas vezes em condição de reflexão sobre a ação do Proprietário e a submissão das outras personagens. No entanto, Mara desculpa a reação destas, compreendendo que as mesmas encontram-se circunscritas à relatividade do tempo e da história, o que, mais uma vez, lhe dá a certeza de que não poderá ceder.

O quinto quadro culmina com o acontecimento que conduzirá ao clímax, representado pela fuga de Mara para ir ao encontro do noivo. No sexto quadro, tendo por cenário a capela, ocorre a peripécia representada pela captura de Mara e Lua, iniciando que a heroína não poderá fugir à sua sina. São encontrados pelos quatro noivos que pagaram o tributo exigido pelo Proprietário. Eles, diferentemente de Mara e Lua, não têm consciência do aviltamento, agem pelos princípios do pensamento primitivo, têm apenas a certeza que sempre foi assim e assim deverá ser até o fim dos tempos.

O sétimo, e último quadro, desenrola-se no cenário do quarto do Proprietário, antevendo o clímax com o acontecimento patético representado por mais uma peripécia. A protagonista, motivada

pela vergonha e pelo aviltamento a que está para ser submetida, fingindo ceder, golpeia o Proprietário no ventre. A ação da heroína marca a ironia trágica cujo sentido se mostra claramente aos olhos dos espectadores, enquanto as personagens nem sempre o distinguem. Na tragédia antiga, a ironia trágica é explicada pelo emprego, por uma personagem, de fórmulas com um duplo sentido que o seu interlocutor não está em condição de compreender, mas de que o espectador pode compreender o alcance. A ironia trágica é assim denominada porque implica um espectador que assista à ação e que esteja em condições de compreender; também assim denominada porque, na maioria das vezes, contém uma ameaça de morte, implícita, mas iminente. Sófocles faz largo uso de cenas que contemplam tal procedimento.

Na tragédia grega, a ironia trágica não está ligada ao desejo de uma das personagens; não implica que uma engane a outra, que é a sua vítima ignorante; ela ilustra a ignorância dos homens enganados pelos próprios deuses, aponta a distância entre os deuses e os homens. No drama contemporâneo, a ironia trágica manifesta-se na relação entre forças opostas, evidenciando as antinomias de classe social, religião, cultura e outros aspectos relacionados a conflitos entre valores.

O desfecho é conduzido pela visão quase naturalista da morte do Proprietário, seguido pelo tom heróico de uma nova história que se anuncia. Mara é reconhecida como heroína porque foi capaz de libertar seu povo, inaugurando um tempo novo, diferente dos heróis trágicos da tragédia antiga. A protagonista Mara instaura um novo horizonte a partir de uma insubordinação em relação ao destino e ao direito, desequilibrando o mundo que não mais será o mesmo.

Nesse sentido, a peça *As primícias* não tem o mesmo caráter de tragédia em sua plenitude, parecendo haver uma manipulação do gênero por parte do autor, em prol do ideológico. Contudo, mantêm a intertextualidade com a tragédia antiga no que se refere à estilização da heroína, à presença das antinomias radicais e à função interventiva do coro. Apresenta uma heroína que se aproxima da ironia trágica e da composição estética dos heróis medievais que atravessam perigosos obstáculos, lutando com a consciência do coletivo a fim de livrar a cidade de algum monstro ou segredo da esfinge para depois merecer a recompensa. Diferentemente da tragédia antiga, um novo tempo histórico permite à heroína, por conhecer e enfrentar o perigo, fugir ao naufrágio inevitável a que estão submetidos os heróis trágicos.

O princípio da *anagnorisis*, tomada de consciência da heroína, representa a liberdade por extensão de

todas as outras mulheres e dos homens que não terão mais que consentir. Pela sua força heroica, somente ela tem o direito de exibir o troféu representado pelo lençol imaculado, ato de bravura, como bandeira desfraldada. É um tempo novo que pode ser anunciado pela voz feminina que se dirige às testemunhas (plateia), solicitando apenas que tudo esteja restaurado e que o povo possa seguir em paz:

Senhora - Minhas senhoras e senhores, cabe a mim participar que o nosso bem-amado Proprietário está morto. Tombou em ação heróica, cumprindo o seu dever, vitimado por seu zelo no exercício do poder (GOMES, 1978, p. 100).

Há um deslocamento quanto à estrutura da tragédia antiga, devido ao sentido da peça. A fábula segue a estrutura tradicional das narrativas antigas: momento inicial de tranquilidade (casamento de Lua e Mara em um ambiente festivo quase bucólico); conflito e desestruturação (os noivos não podem fugir à arbitrariedade do *jus primae noctis*); ação heróica (Mara enfrenta a tradição e põe fim ao sacrifício); restabelecimento da tranquilidade e da ordem inicial (Mara tem o direito de carregar a bandeira da dignidade, da moral e da ética, porque venceu o aviltamento e a tirania, instaurando novamente a paz). Porém, a ordem inicial não é a mesma ordem após a ação da heroína, ocorre uma ruptura do sentido da realidade e do horizonte existencial do homem.

A peça *As primícias* participa do trágico por meio da 'situação trágica', em que ocorre a libertação do terrível, de acordo com proposição de Albin Lesky (1982). Conforme o teórico, também na situação trágica pode-se deparar com os elementos que constituem o trágico; há as forças contrárias que se levantam para lutar umas contra as outras, há o homem, que não conhece saída e vê sua existência abandonada à destruição, mas essa falta de saída não é definitiva. A ironia trágica da situação reside na grande derrocada final do Proprietário, corresponde à ironia caracterizadora do desejo de manutenção da ordem e do poder, cuidando, no entanto, de manter as aparências de coerência, camuflando o vínculo com os preceitos da tradição.

É certo que a peça não pode ser lida como *O pagador de promessas* e *O santo inquérito* quanto ao conflito trágico cerrado, porém tem sua importância no conjunto da produção de Dias Gomes na medida em que revela a diversidade de estilo do dramaturgo e uma nova situação ficcional possível para o teatro contemporâneo. Se já não é possível a realização plena do herói trágico nos moldes da tragédia antiga, ainda existem ideais que devem ser perseguidos, a partir de novos projetos estéticos e ideológicos a serem exigidos pela criação dramática.

A personagem e o sentido alegórico

Como já foi dito, o processo de construção estético-dramático da peça funciona alegoricamente. O Proprietário, personagem cuidadosamente elaborada, poderia ser o modelo do político beneficiado por estruturas interioranas atrasadas e pelo eleitorado cabresteiro. Evoca a figura do senhor feudal, que tem subordinado a si todas as outras classes sociais, manipuladas habilmente pela religião e pela força do ritual e do poder do mito.

A figura do proprietário é revestida de um tom religioso, às vezes sendo comparada à figura de pai eterno, o que reforça a ironia trágica que perpassa toda a cena. Seguro de si, crente de que raciocinava de forma correta e coerente, uma vez que agia segundo as normas instituídas, justificadas e aceitas até então, o Proprietário mostra-se arrogante e poderoso, comparando-se ao grande pai. É esta sua desmedida, este seu enfrentamento ousado do poder que torna possível o conhecimento da possibilidade de outra ordem.

A fala do Proprietário reforça a importância e o entendimento do ato do *jus primae noctis*, indiciando o peso da luta que será empreendida pela heroína:

Proprietário - Porque o sangue derramado ratifica uma aliança, sela um pacto político, um contrato social onde os que estão por cima e os que estão por baixo se unem espontaneamente no sublime amor carnal para declarar sua completa concordância com a ordem e com as posições aqui estabelecidas. Este o sentido do ato, o mais é asneira ou maldade de quem quer deturpar os fatos (GOMES, 1978, p. 45).

O Proprietário exige que se cumpra o ritual, independente do pedido do Vigário e dos noivos, estabelecendo-se nesse aspecto, o erro trágico que o conduz à derrota e à morte humilhante no papel que exercia. A lógica da personagem Mara como personagem heroica, detentora de uma totalidade ética e moral, contém em si o elemento trágico, não pelo seu fim, mas pelo que ousou, desafiando a tradição cultural e religiosa da época, sendo digna de se colocar no lugar do masculino e inverter a ordem e, como mulher, carregar a bandeira imaculada (o lençol branco). Neste desafio e nesta ousadia, assenta o seu destino final, radicalmente perturbador da normalidade, característico do drama trágico.

A alegoria também está marcada pela plasticidade do cenário que remete ao mundo medieval, revela-se por meio das guirlandas de flores, da chuva de arroz, das noites de luar, do sangue das donzelas, da fertilização dos campos, do tributo ao proprietário, da obediência e da servidão ao tempo, da manutenção da ordem e da autoridade, do tom

religioso, dos rituais de passagem, do tom da celebração, das baladas em redondilha menor.

Estes aspectos do cenário que se apresentam como pano de fundo para a peça e que, ao mesmo tempo, está repleto de ritmo e de imagens mítico-religiosas, envolve as personagens com as características de um mundo primitivo, que pode se estender, alegoricamente, para além do tempo histórico insinuado na trama dramática por meio da expressividade linguística e sonora do texto.

Potencialidade do símbolo e da linguagem dramática

A peça é alimentada estruturalmente por um conjunto de símbolos-força, que desde sempre tem constituído matéria fundamental da literatura e da arte. Um conjunto de semantemas míticos, estruturando um discurso narrativo ficcional pode ser percebido em imagens como: “o bolo da noiva; fios de nuvem e de luar”, expressões que compõem uma imagem arquetípica da noiva. Os símbolos da força e do poder são restaurados por expressões como: ‘espada e cetro do senhor’, que remetem ao sentido do falo masculino e às ideias de autoritarismo e força de um regime marcado pelo patriarcado. As imagens de ‘lençóis brancos’ e ‘mácula no lençol’ aparecem como símbolos de pureza e também possuem força indicial de um ritual de passagem.

Por sua vez, ‘a cama do proprietário’ e a ‘mesa posta’ são imagens que sugerem atos de celebração. O ‘altar’, interior da igreja, lugar em que os noivos procuram refúgio, é um símbolo que representa um microcosmo catalisador do sagrado. “O altar simboliza o recinto e o instante em que um ser se torna sagrado, onde se realiza uma operação sagrada” (CHEVALIER; GHERBRANT, 2001, p. 40). Também o ‘sangue das virgens’ é uma imagem arquetípica que remete às festas da colheita e da fertilização do solo presente em todas as civilizações agrárias. Esses símbolos-força se estatuem como uma espécie de operadores mítico-narrativos do texto dramático, assim designados por se constituírem como núcleo relacional entre personagens; são, igualmente, elementos escaladores do tempo ou do espaço histórico da narrativa, constituindo-se importantes elementos catalisadores dos sentidos da ação dramática da peça, já que estes símbolos, enquadramentos da história e como que a ela exteriores, funcionam como atrativos imaginários que, no seu conjunto, marcam o sentido mítico.

Importante observar que os símbolos-força que enquadram e animam o texto dramático da peça parecem ter sido extraídos conscientemente, pelo dramaturgo, de um latente fundo cultural das leituras da civilização ocidental, formado pelo

sistema das grandes narrativas, tais como os contos populares e as lendas medievais, conjunto perfeitamente justificável com o legado de uma civilização de raízes judaico-cristã e greco-romanas. Esses símbolos, na peça, evocados pelo processo de composição do dramaturgo e pela representação das personagens na ação dramática, emergem tocando diretamente o inconsciente do leitor ou da platéia animados por um fundo civilizacional comum, processo que ativa a compreensão dos significados da trama.

Dada a natureza da expressividade linguística da peça, há de refletir-se ainda sobre os nomes e sobre as representações das personagens. O nome Lua, do noivo, parece dar conta do sentido de a personagem somente existir ao lado da noiva Mara. Conforme Chevalier e Gherbrant (2001) é em correlação com o simbolismo do sol que se manifesta o da lua. A lua não tem luz própria, é o princípio passivo do sol. Na ação dramática, porém, o dramaturgo revoluciona este princípio simbólico da passividade feminina e atribui ao noivo capacidades intuitivas e frágeis, quase contemplativas ao lado de Mara, que assume o elemento ativo.

No entanto, é importante observar que, ao final da trama, as duas personagens assumem o mesmo valor de protagonismo, nenhuma delas sendo superior a outra. Mara não se compreende sem Lua e este também não tem existência dramática sem Mara. Exatamente como o par antitético mais intimamente complementar de dia-noite, claro-escuro, sol-lua. A lua, devido às suas fases, é também símbolo de ritmo biológico da terra, é medida do tempo, frutificadora da vida, guardadora do destino dos homens depois da morte e das cerimônias de iniciação.

E é deste modo que a personagem Lua é aquele que acolhe as vontades inconscientes dos outros homens e, em conjunto com Mara, move as forças rígidas da tradição, simbolicamente a ‘primavera mítica’ que arranca a humanidade da noite da religião medrosa do terror e da tirania, remetendo por extensão ao tempo da ação dramática que se desenrola pelo espaço de uma tarde ao amanhecer de um novo dia. As outras personagens, tais como o Proprietário, a Senhora, o Vigário e Donana, passam a simbolizar numa só realidade: a morte humana; o pensamento falso e passivo; a vontade resignada das comunidades vencidas por regimes totalitários; o passado e a tradição.

O poder tem seu representante na imagem do falo do homem, como uma espada ou o cetro da autoridade dos Senhores, cuja predominância política tem modelado a sociedade na medida da sua ideologia, criado o corpo de leis na medida dos seus

interesses, e usado discricionariamente o poder político de Estado, diferenciando os homens segundo sua origem social, o seu estatuto econômico, a sua crença religiosa ou filosófica e a sua cor de pele. O Proprietário, no entanto, sintetiza igualmente todas as personalidades individuais que, destacando-se sobre a comunidade, a instrumentalizam enquanto alavanca da perpetuidade da sua suposta superioridade e suporte do seu aparente brilho.

A força masculina está em oposição direta à feminilidade da protagonista. Mara representa a mulher livre do futuro que luta ao lado do homem e com ele vive e decide, podendo ser vista em grandeza ao lado de outras personagens femininas da dramaturgia, a exemplo de Julieta, Inês, Isolda, Heloísa. A vontade de Mara fundir-se-á com a das outras mulheres como exemplo de determinação e de reconhecimento, e ambas fundir-se-ão à vontade de outros, até que todos os homens e mulheres um dia sejam libertos. Nesse aspecto, a peça de Dias Gomes não encontra diálogo direto com *Antígona* de Sófocles, pois em suas tragédias *Eros* é encarado como força subjetiva, como força cósmica da natureza. Porém, a realização de *Eros* como força objetiva e como paixão subjetiva aparece em Eurípides, opondo-se como revolucionário à tragédia mais antiga, para quem o *pathos* da paixão tinha por si mesmo de passar ao primeiro plano, numa versão do drama que chegou até os tempos atuais.

Diferentemente de *Antígona*, de Sófocles, em que o amor de Hemon aparece apenas concisamente e sem traços subjetivos, a protagonista Mara encontra a salvação motivada pela força do *pathos*. A forma diferente de tratar do trágico no drama contemporâneo conduz para a mudança do sentido que hoje lhe é atribuído.

Considerações finais

A partir dessas considerações é importante que se clarifique onde reside o caráter trágico da heroína. Normalmente se entende o gênero trágico tendo o herói como princípio e fim da tragédia. Mas tal limitação não é suficiente. Quando se mostra o teor do trágico tão só a partir do homem, esquece-se outro pressuposto sem o qual a tragédia não chegaria a se concretizar: a realidade que permite o próprio advento do herói trágico. Conforme Bornheim (1992), este outro elemento fundamental é o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói trágico.

Se o homem é um dos elementos fundamentais do trágico, outro pressuposto não menos importante é constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem. Evidentemente, a natureza da ordem é variável, podendo ir do cosmo ao sentido último da realidade. Mas só a partir desses

dois pressupostos se torna compreensível o conflito que caracteriza a ação trágica. Estar em situação trágica remete àqueles dois pressupostos e, a partir da bipolaridade da situação, faz-se possível o conflito.

De acordo com Aristóteles (1984), não é o caráter que determina o trágico e sim a ação; o caráter é próprio do homem e restringe-se a ele; a ação, pelo contrário, deve ser compreendida, em última instância, a partir daquela polaridade anteriormente referida: o homem e o mundo em que ele se insere. No momento em que estes dois pólos, de um modo imediato ou mediato, entram em conflito, tem-se a ação trágica.

O conflito compreende-se, assim, como suspenso na tensão entre os dois pólos. Deve-se mesmo afirmar que todo trágico reside nesse estar suspenso na tensão entre os dois pressupostos fundamentais. E se é assim, o resultado imanente ao conflito deve ser considerado de importância secundária. Isso significa que a ação trágica não precisa redundar necessariamente na morte do herói, embora a morte possa causar um impacto trágico maior.

De modo algum, porém, é lícito considerar o final feliz como incompatível com a tragédia; se assim fosse, uma boa parte das tragédias gregas não deveria ser classificada como tragédia. Como lembra Bornheim (1992), o mais importante, longe de ser a morte do herói, é a reconciliação dos dois pólos ou a suspensão do conflito, embora a reconciliação possa acontecer por meio da morte. Herói e sentido da ordem resolvem-se, pois, em termos de conflito e reconciliação. Na media em que um dos pressupostos perde sentido e força, o teor trágico da ação enfraquece, perde a sua razão de ser. O fundamento último e radical do trágico é precisamente a ordem positiva do real. Desde que o real tenha valor positivo, é possível verificar o trágico.

Referências

- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril, 1984.
- BORNHEIM, G. A. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- GOMES, D. **As primícias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GOMES, D. **Dias Gomes: apenas um subversivo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- LESKY, A. **A tragédia grega**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- SÓFOCLES. **Édipo Rei; Édipo em Colono; Antígona**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

PEACOCK, R. **Formas da literatura dramática**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

Wettlaufer, J. *Jus primae noctis*. **Historisch - anthropologische Überlegungen zu einem mittelalterlichen**, v. 21, n. 1, p. 245-262, 1994.

Received on September 26, 2009.

Accepted on August 17, 2010.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.