



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
NÚCLEO DE ARTES CÊNICAS CURSO
DE TEATRO-LICENCIATURA



UFPEL

Trabalho de conclusão de curso

O trágico em Anjo negro de Nelson Rodrigues e Combate de
negro e de cães de Bernard-Marie Koltès: Possibilidades de
leitura

Lucas Ribeiro Galho

Pelotas, 2015

Lucas Ribeiro Galho

**O trágico em Anjo negro de Nelson Rodrigues e
Combate de negro e de cães de Bernard-Marie Koltès:
Possibilidades de leitura**

Trabalho acadêmico apresentado ao
Curso de Teatro-Licenciatura da
Universidade Federal de Pelotas, como
requisito parcial à obtenção do título de
licenciado em teatro.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marina de Oliveira
Ilustrações: Diego Broniszak

Pelotas, 2015

Nenhum argumento consegue travar quem se dispõe a morrer.

Agradecimentos

A meus pais, Osório e Marione, às minhas irmãs Aline e Larissa e ao meu cunhado Rodrigo, a toda minha família, pelo apoio, paciência e suporte que sempre me deram e tenho certeza que sempre darão.

À Prof.^a Dr.^a Marina de Oliveira, pelo carinho, atenção e paciência com os quais me guiou nessa pequena grande jornada e pela grande inspiração que foi/é para a minha carreira artística e acadêmica.

Ao Prof. Dr. Adriano Moraes e ao GEPPAC, por serem alicerces na construção do ator que sou e por incentivar e permitir que eu experimentasse no corpo e na voz a linguagem patética, permitindo que, dessa forma, eu compreendesse melhor o universo trágico.

À prof.^a Dr.^a Fernanda Fernandes, por me apresentar ao canteiro de obras de Koltès, permitindo, dessa forma, que esse trabalho se realizasse.

À CAPES, por ter financiado uma das experiências mais enriquecedoras da minha vida, me defenestrando pela janela do mundo.

À Universidade de Coimbra e ao prof. Dr. Mickaël de Oliveira, por me mostrar que o pós-dramático é também clássico e por me incentivar à escrita de dramaturgia.

Aos meus companheiros de UFPEL, em especial à Monique Carvalho, por compartilhar momentos de angústia e alegria e por ser sensibilidade em minha vida.

Ao Diego Broniszak, pelas lindas ilustrações que fazem parte deste trabalho e por ser respiração artística para mim.

Por fim, aos deuses do Olimpo, por compartilharem comigo a ambrosia divina, aos tragediógrafos esquecidos e aos heróis cotidianos das tragédias diárias.

Obrigado.

Resumo

GALHO, Lucas Ribeiro. **O trágico em *Anjo negro* de Nelson Rodrigues e *Combate de negro e de cães* de Bernard-Marie Koltès: Possibilidades de leitura.** 2015. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Centro de Artes Curso de Teatro Licenciatura. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2015.

O presente trabalho tem por objetivo analisar os textos dramáticos *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues e *Combate de negro e de cães*, de Bernard-Marie Koltès, buscando entendê-los como exemplares trágicos na modernidade. Através de uma pesquisa acerca dos elementos constituintes da tragédia clássica presentes nos referidos textos, bem como dos componentes dramáticos que conferem tragicidade aos mesmos, são identificados nas peças elementos propulsores do trágico na modernidade, como a violência de gênero, o preconceito racial e a clausura.

Palavras-chave: *Anjo negro*; *Combate de negro e de cães*; tragédia moderna.

Sumário

1 PHOTOS - INTRODUÇÃO	15
2 ATO I - MOIRA - BREVE TRAJETÓRIA DA TRAGÉDIA	21
2.1 CENA I - GRÉCIA	22
2.2 CENA II - ROMA	25
2.3 CENA III - PERÍODO ELISABETANO	29
3 ATO II - MYTHOS - NELSON RODRIGUES E BERNARD MARIE-KOLTÈS, PROPULSORES DO TRÁGICO: PEQUENA BIOGRAFIA	
3.1 CENA I - NELSON RODRIGUES	35
3.2 CENA II - BERNARD-MARIE KOLTÈS	38
4 ATO III - OPSIS - ELEMENTOS TRÁGICOS CLÁSSICOS OBSERVÁVEIS NOS TEXTOS MODERNOS	45
4.1 CENA I - O CORO	45
4.2 CENA II - A HYBRIS E A FRAGMENTAÇÃO DO HERÓI TRÁGICO	55
5 ATO IV - PATHOS - ELEMENTOS PROPULSORES DO TRÁGICO	69
5.1 CENA I - O PRECONCEITO RACIAL	70
5.2 CENA II - A CLAUSURA E A VIOLÊNCIA DE GÊNERO	80
6 ÊXODO - DIANOIA - CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
7 EPÍLOGO - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100



POTHOS - INTRODUÇÃO

A tragédia me acompanha desde muito. Na verdade, a cultura clássica e a busca pela origem das coisas (sejam elas palavras, costumes, culturas, etc) sempre me foram fascinantes. Considerado por alguns autores como o marco principiante do teatro ocidental, o canto do bode me cativava pelo alto grau de universalidade contido nos temas dos mitos trágicos, para além da moralidade e do caráter pedagógico dos mesmos. Quem nunca amou como uma Medeia, se indignou contra o poder como uma Antígona ou se sentiu impotente contra as ‘forças do destino’ como Édipo?

É claro que as tragédias citadas vão além das simples generalizações feitas por mim, mas o fato é que de início, a empatia que tive ao ler esses textos, há séculos de distância de mim, fez com que eu me interessasse pela cultura trágica.

No ano de 2012, no âmbito do Programa de Licenciaturas Internacionais, financiado pela CAPES, tive a oportunidade de estudar por dois anos na Universidade de Coimbra¹, em Portugal. Durante esse tempo, ingressei no grupo de teatro Thíasos, ligado ao Instituto de Estudos Clássicos da UC,

¹ Mencionarei a Universidade de Coimbra através da sigla UC.

que tem como objetivo difundir a cultura clássica através da encenação de textos greco-romanos, bem como da realização dos *Ludi*².

O tempo em que estive envolvido com as atividades do grupo me permitiu uma aproximação da linguagem trágica, ao mesmo tempo em que, num movimento dicotômico, me distanciava da mesma. A tentativa de recriar os textos clássicos por meio da reconstituição histórica me dava a sensação de estar plantando sementes em solo seco. No entanto, esse foi o estímulo inicial para a construção desta análise.

Partindo da tentativa de entender como a tragédia clássica pode estar presente na dramaturgia moderna, elegi dois textos que para mim partilham da mesma premissa dos mitos gregos: a universalidade. *Anjo negro* de Nelson Rodrigues e *Combate de negro e de cães* de Bernard-Marie Koltès falam da sociedade moderna e de seus problemas, peculiaridades, especificidades, assim como tantos clássicos gregos que são a vitrine da sociedade que é a base da cultura ocidental.

Para tanto, divido esse estudo em cinco partes: o *pothos* (anseio), a *moira* (destino), o *mythos* (enredo), a *opsis* (espetáculo³), o *pathos* (excesso), seguido do êxodo. Os termos gregos estão aqui

² Os *Ludi* realizados pelo Thíasos se tratava da tentativa de recriar os festivais clássicos através de diversas atividades como a confecção de roupas gregas, aulas de mitologia, a realização de jogos realizados à época, etc.

³ O sentido exato do termo é “aquilo que se vê”, no entanto, alguns teóricos utilizam a palavra espetáculo como sinônimo.

ligados ao tema de reflexão contido em cada ato, na tentativa de fazer a semente plantada no solo antigo florescer na modernidade.

Em uma viagem ao *omphalos*⁴, percorro uma pequena (pequena em escrita, não em história) trajetória da tragédia pela Grécia, Roma e período Elisabetano, seguido de uma breve apresentação dos dramaturgos estudados. Em seguida, parto para a análise dos elementos presentes nos textos clássicos que se repetem nos modernos. Por último, a análise se detém nas características que conferem tragicidade à *Anjo negro* e à *Combate de negro e de cães*.

Ciente de que esse trabalho é apenas uma breve reflexão e que certamente haverá muito mais a ser estudado sobre o tema ao qual me debruço, peço ao leitor que complemente esse estudo a partir dos pensamentos expostos nestas folhas, esperando que de alguma forma eu possa ter contribuído para a compreensão de uma ínfima parte da vasta cultura Grega a qual me é tanto cara.

⁴ Umbigo do mundo.



ATO I - MOIRA - BREVE TRAJETÓRIA DA TRAGÉDIA

Qual a primeira coisa que nos vem à cabeça quando pensamos na palavra tragédia? Certamente, muitos de nós ao ouvir esse vocábulo, o associamos imediatamente com morte, sangue e outros acontecimentos inesperados que resultam em uma catástrofe de proporções ‘trágicas’. No entanto, antes de ter sido incorporado ao vocabulário moderno e se tornado sinônimo de tais acontecimentos, o termo tragédia correspondeu a um gênero dramático que constituiu uma estética específica que teve sua origem nos rituais religiosos em homenagem ao deus bárbaro Dioniso, na Grécia antiga.

Proveniente dos cantos corais realizados nos rituais báquicos que narravam as aventuras do referido deus, a tragédia é o resultado do encontro de duas correntes:

(...) uma delas provém do legendário menestrel da Antiguidade remota ⁵, a outra dos ritos de fertilidade dos sátiros dançantes. De acordo com Heródoto, os coros de cantores com máscaras de bode existiam desde o século VI a.C. Esses coros originalmente cantavam em homenagem ao herói Adrasto, o mui celebrado rei de Argos, e Sicion,

⁵ Demódoco, o bardo cego proveniente da Odisseia de Homero, que cantava a relação dos deuses com os heróis.

que instigou a expedição dos Sete contra Tebas. Por razões políticas, Clístenes, tirano de Sición desde 596 a.C., transferiu tais coros de bodes para o culto a Dioniso, o deus favorito do povo da Ática. (BERTHOLD, 2010, p.104)

Partindo dessa definição, será realizada uma breve trajetória da tragédia pelos períodos grego, romano e elisabetano, buscando evidenciar os pontos importantes que esse gênero dramático construiu ao longo do tempo.

2.1

CENA I - GRÉCIA

Foi no ano de 534 a.C., mais precisamente no mês de março, que Pisístrato, o atual governante de Atenas ordenou que Téspis - um ator proveniente da ilha de Icária - participasse da Grande Dionisiaca daquele ano. Foi durante sua apresentação no referido festival que Téspis estabeleceu uma nova forma de 'representação': ao se destacar do coro báquico e estabelecer um diálogo com o corifeu, ele instaurou o papel do *hypokrites*, ou seja, aquele que responde, modificando de forma irreversível o modo de se pensar o rito e escrevendo um novo capítulo da história da civilização: “dessa inovação, primeiramente não mais do que um embrião dentro do rito do sacrifício, se desenvolveria mais tarde na tragédia, etimologicamente, *tragos* (bode) e *ode* (canto)” (BERTHOLD, 2010, p.105).

A partir de então, a tragédia foi se desenvolvendo e aperfeiçoando, passando a ocupar um importante espaço nas celebrações ritualísticas e nos festivais em homenagem aos deuses na pólis. Começaram, portanto, a ser realizadas competições teatrais durante as Dionisiacas, onde o dramaturgo inscrito deveria apresentar uma tetralogia composta por três tragédias e um drama satírico. O primeiro concurso trágico é datado de 534 a.C., onde Téspis desponta como o vencedor do primeiro lugar, o que solidifica a data como sendo o marco oficial de início das competições teatrais.

Um dos mais conhecidos tragediógrafos desse período, ganhador de várias *agons*⁶ é o dramaturgo Ésquilo, que junto com Sófocles e Eurípidés forma a ‘tríade sagrada’ dos tragediógrafos clássicos. Ésquilo é o autor da tragédia mais antiga que se tem conhecimento, *Os Persas*, datada de 472 a.C. Para Berthold, é a Ésquilo “que a tragédia grega antiga deve a perfeição artística e formal que permaneceria um padrão para todo o futuro” (BERTHOLD, 2010, p.107). Apesar de ser um dos tragediógrafos helênicos mais importantes, só possuímos um conhecimento parcial de sua obra, visto que apenas sete, das noventa tragédias⁷ estimadas de sua autoria, mantiveram-se completas. Diferentemente de seus antecessores - a saber Pratinas de Fleio⁸ e Frínico de Atenas - que escreviam seus textos com temáticas dionisiacas, Ésquilo inova ao escrever sua primeira tragédia sobre

⁶ Competições teatrais.

⁷ Das quais apenas setenta e nove se conhece o título.

⁸ Pratinas escrevia, sobretudo, dramas satíricos.

um tema contemporâneo à sua época, a batalha de Salamina, ocorrida em 480 a.C.

Contemporâneo e coetâneo de Ésquilo, Sófocles foi o responsável pela criação da tragédia que, segundo Aristóteles, é a mais perfeita já escrita, portadora de todos os preceitos fundamentais para sua constituição: *Édipo Rei*. Em sua obra *Poética* o estagirita cita por diversas vezes a obra de Sófocles como o exemplo a ser seguido na construção trágica. No que diz respeito ao âmbito da encenação, é a Sófocles que é atribuída a inserção do cenário em suas apresentações; ainda que ‘pobres’ e apelativos à imaginação do público, representavam geralmente templos e palácios.

Representante da geração mais nova dos tragediógrafos, Eurípides desponta como o mais transgressor dos poetas clássicos. Educado por sofistas atenienses, Eurípides era cético em relação a verdades absolutas, se interessando mais pelas ambiguidades e contradições não se deixando influenciar pelas ‘verdades divinas’. Seus personagens, ao contrário dos antecessores que eram fadados ao destino que lhes era imposto, tinham o direito à dúvida, ao questionamento, marca característica da obra euripidiana.

Conforme o passar do tempo, a forma trágica foi se aperfeiçoando, podendo ser visível de acordo com a obra dos referidos dramaturgos, que apesar de terem escrito sua obra praticamente no mesmo período⁹, possuem grandes diferenças

⁹ A obra dos três tragediógrafos foi escrita durante a época arcaica, que corresponde de 776 a.C. (data dos primeiros jogos olímpicos) à 480 a.C. (batalha de Salamina), na Grécia.

estéticas e estilísticas entre si. Segundo Kitto, “Ésquilo é um dramaturgo profundamente religioso, Eurípides um representante brilhante e desigual do espírito novo, tão incómodo nas formas antigas, e Sófocles era um artista” (KITTO, 1990, p.217), características marcantes que contribuíram de forma decisiva para a construção da história da tragédia.

No século V a.C., a tragédia helênica alcançou o seu apogeu, com a construção de prédios específicos para a sua representação, visto que antes disso, as apresentações eram realizadas na Ágora. Após esse período de magnificência da tragédia, a Grécia atravessou um período de turbulência que corresponde à guerra do Peloponeso¹⁰, após a qual enfrentou uma crise financeira-político-religiosa onde a soberania dos deuses foi posta em causa e o racionalismo ganhou força entre os cidadãos gregos, fazendo com que o domínio da razão se sobrepusesse ao domínio do mito. Com isso, a tragédia grega que possuía no seu íntimo uma forte ligação com os deuses e a religião começou a perder força, deixando para história o legado do seu período auge em que tão bem representou o espírito da sociedade helênica.

2.2

CENA II - ROMA

¹⁰ A guerra do Peloponeso foi um conflito entre as cidades gregas de Atenas e Esparta pelo domínio da região. A guerra durou 27 anos, de 431 a.C. à 404 a.C.

Diferentemente da sociedade grega que era organizada em polis governadas por uma democracia, o império romano se caracterizou como um Estado militar, com o foco voltado para a conquista de territórios e a expansão do império. A cultura romana era, portanto, constituída e composta por diferentes culturas que foram sendo apropriadas e transformadas, sendo a dramaturgia apenas um dos elementos dessa apropriação. Os deuses das cidades conquistadas pelo império romano eram intimados, através de uma cerimônia religiosa chamada *evocatio*, a deixarem a cidade sitiada e se transferirem para Roma, onde receberiam honras e templos maiores dos que eles possuíam. Isso aconteceu com diversas divindades estrangeiras como, por exemplo, Diana (de Arícia), Juno Regina (dos etruscos) e Minerva (da Grécia), esta última que, após ser realocada para Roma, se juntou a Júpiter e Juno formando assim, a trindade homenageada nos *Ludi Romani*, festival religioso em honra aos deuses. Era justamente nesse festival, que fora instituído em 387 a.C. e realizado todos os anos subsequentes no mês de setembro, que os espetáculos teatrais eram apresentados, já que sua programação contava com quatro dias de apresentações cênicas. A cultura teatral romana foi quase que totalmente uma ‘assimilação criadora’ do teatro grego. Os temas, a forma, os prédios teatrais, foram inspirados pelos moldes helênicos, embora o teatro romano compreendesse também formas de influência itálica¹¹ sintetizadas pelos artistas romanos, anos após o auge da tragédia grega.

¹¹ Formas de teatro popular e não literário de origem Etrusca, Osca etc. Ex: *Atelanas*: forma teatral popular com grande destaque para a música e o canto; *Fesceninos*: versos alternados com gracejos abusivos, versos mais lascivos e obscenos; *Saturas*: compreendiam música, dança e canto etc.

Durante a mesma década em que Aristóteles descreveu a então inteiramente desenvolvida tragédia grega, Roma assistia a seus primeiros *ludi scaenici* (jogos cênicos), modestos espetáculos de mimo de uma *troupe* etrusca. Estes incluíam dança e canções, acompanhadas de flauta, e também invocações religiosas dos deuses no espírito da misteriosa e sobrenatural fé dos etruscos, que outrora haviam dominado Roma.
(BERTHOLD, 2010, p.142)

A tragédia romana, seguindo o modelo de apropriação, teve como seu primeiro representante o autor Lívio Andrônico, oriundo de uma colônia grega ao sul da Itália chamada Tarento. Lívio foi levado a Roma como escravo mas, devido ao seu domínio exímio da linguagem, foi “promovido de professor particular a conselheiro educacional” (BERTHOLD, 2010, p.140). Foi em ocasião das comemorações à vitória romana na primeira Guerra Púnica, em 240 a.C., que Lívio Andrônico escreveu a sua primeira adaptação de uma tragédia grega. Junto com ela, o poeta apresentou também uma adaptação de uma comédia helênica, o que na Grécia não era comum, visto que os poetas trágicos gregos escreviam apenas tragédias.

Cinco anos mais tarde, Roma conheceu seu primeiro poeta nativo, Gneu Névio, que nos *Ludi Romani* daquele ano, apresentou obras próprias compostas por um refinado senso crítico, caracterizando-se assim, como o primeiro dramaturgo latino. Segundo Theodor Mommsen (apud BERTHOLD, 2010, p.141),

“Névio foi o primeiro romano que mereceu ser chamado de poeta e, ao que tudo indica, um dos mais notáveis e excelentes talentos da literatura romana” (BERTHOLD, 2010, p.141). A Névio foi atribuído os louros da criação de um novo estilo dramático, a *fabula praetexta*, um drama genuinamente romano que recebeu esse nome devido às vestimentas dos mais altos funcionários e servidores da República romana, os pretores, que eram os personagens principais da obra de Névio.

Após Névio, um dos mais prestigiados autores, tanto pelo público quanto pelos aristocratas romanos, foi Quinto Ênio. Ênio obteve sucesso devido às suas obras que, diferentemente das peças de Névio, não possuíam uma carga muito forte de crítica aos problemas que a República possuía, mas eram imbuídas de um claro enfoque didático que podia ser facilmente identificado e compreendido devido à visão racional de mundo que os romanos possuíam. Ênio escreveu suas tragédias ao molde de Eurípides, assim como a maioria dos escritores latinos, e seguindo a tradição introduzida por Lívio, era escritor tanto de tragédias como de comédias, ofício que passou para o seu sobrinho M. Pacúvio e que foi seguido por Lúcio Ácio, Asínio Pólio e por Aneu Sêneca, esse último escritor já da era cristã cujas nove tragédias que restaram nunca foram encenadas na Roma antiga.

A tragédia romana é, portanto, uma apropriação dos moldes gregos adaptados ao contexto latino, e que devido ao caráter mais militar e expansionista que a República possuía, não obteve tanto sucesso e relevo quanto a tragédia grega. Todavia, a comédia se constituiu como o gênero que mais obteve êxito na dramaturgia

romana, possuindo como seus principais representantes Plauto e Terêncio.

2.3.

CENA III - PERÍODO ELISABETANO

Após um longo período dominado pela igreja onde a dramaturgia que não possuía ligação com a instituição encontrou grande dificuldade para se desenvolver e conseguir deixar resquícios que possibilitassem uma leitura mais clara acerca de seu papel na história, a tragédia voltou a ser explorada como importante gênero dramático na Inglaterra do século XVI. Inserido dentro do Renascimento, o período Elisabetano corresponde à um momento muito específico da Inglaterra: o reinado de Elizabeth I.

Após o fim da Baixa Idade Média no século XV¹², a burguesia deu início a um período de transformações filosóficas e culturais que ficou conhecido como Renascimento. Esse movimento, que teve seu encetamento nos burgos italianos, possuiu como principais características o humanismo – “perspectiva filosófica que salienta o valor intrínseco, a racionalidade e a dignidade dos seres humanos (ROHMANN, 2000, p.200) – e o antropocentrismo,

¹² Não existe um consenso entre os estudiosos contemporâneos sobre o momento exato em que a transição da Baixa Idade Média para o Renascimento aconteceu. Isso ocorre justamente por conta de uma visão que enxerga a história de uma maneira mais orgânica, e não de uma forma reducionista, como muitos livros didáticos a apresentam.

onde a igreja – Deus – perde o seu papel de centralidade para o homem.

No campo cultural, o referido período trouxe à tona a redescoberta dos ideais e das obras clássicas, principalmente gregas. Filósofos como Aristóteles e Platão, que eram lidos na Idade Média através de traduções latinas pouco precisas, foram resgatados por estudiosos como Leonardo Bruni, que traduziu a *Ética a Nicômaco* e a *Poética* – ambas de Aristóteles – atribuindo a essas obras um caráter mais científico e preciso.

No que diz respeito à dramaturgia, a tragédia clássica (grega e romana) foi a responsável pela influência de escritores ingleses que viam, principalmente em Sêneca, uma fonte de inspiração devido ao alto nível de violência contido em suas peças. Segundo o escritor e crítico britânico Anthony Burgess:

(...) havia três maneiras de ser influenciado por Sêneca. Uma consistia em lê-lo (provavelmente na escola) no original; a segunda era ler certas peças francesas que revelavam sua influência, mas diluíam sua linguagem; a terceira era ler peças italianas que se auto intitulavam “à maneira de Sêneca”, mas estavam cheias de horrores encenados no palco. Essa terceira maneira era a mais popular entre os dramaturgos elisabetanos, incluindo Shakespeare. (BURGESS, 2001, p.75)

Essa influência, juntamente com o grande incentivo concedido pela rainha Elizabeth I à arte dramática, fizeram com que a Inglaterra tornasse o teatro uma instituição que “qual uma lente convergente, (...) captava as radiações literárias do Continente e as focalizava em cores vivas, florescendo com a recém-despertada consciência nacional” (BERTHOLD, 2010, p.312).

As influências clássicas foram as bases da dramaturgia inglesa, que tem como seus principais representantes John Lyly – escritor de comédias, escolhia para suas obras temas relacionados à mitologia; Christopher Marlowe e o mais conhecido de todos, William Shakespeare. Embora a *Poética* de Aristóteles tenha se configurado como um modelo a ser seguido para a realização de uma boa obra dramática, Shakespeare não se limitou a construir sua dramaturgia sobre os paradigmas aristotélicos. A “Lei das três unidades”, que se tornou preceito fundamental para a construção de uma tragédia¹³, não foi observada pelo escritor inglês, que mergulhou numa vasta diversidade estilística de escrita. Segundo Berthold, “o hálito ardente dos acontecimentos, que a *tragédie classique* francesa aprisionou nos grandes monólogos do drama com unidade de lugar, explodiu com Shakespeare em diálogos poderosamente delineados” (BERTHOLD, 2010, p.312). A escrita shakespeariana apela à imaginação do espectador, fazendo com que esse seja transportado a um universo de imagens que habitam seus textos.

¹³ Essa concepção de que uma tragédia deveria seguir, obrigatoriamente, as unidades de tempo, espaço e ação, propostas por Aristóteles, foi intrudizada pela tradução feita por Castelvetro (1570). Segundo a estudiosa portuguesa Maria Helena da Rocha Pereira, essa obrigatoriedade se configurou como uma leitura errônea realizada pelo italiano.

Enquanto seus contemporâneos como Sir Philip Sidney ¹⁴ escreviam suas obras seguindo o modelo aristotélico, Shakespeare se divertia “arrolando um irônico catálogo dos gêneros exemplares de drama” (BERTHOLD, 2010, p.313), sem tomar partido a respeito da controvérsia estabelecida pelas regras teóricas.

De acordo com o escritor alemão Goethe, que defendia a tragédia como uma construção acabada através da catarse,

Shakespeare se situa (...) numa encruzilhada da consciência trágica, no momento de enfraquecimento da tragédia, entre o antigo e o novo, o dever (*Sollen*) e o querer (*Wollen*): Através do dever a tragédia fica grande e forte, através do querer fraca e pequena. Por esse último caminho, nasceu o *drama*, a partir do momento que se substituiu o monstruoso dever por um querer e porque este querer lisonjeia nossa fraqueza, sentimo-nos comovidos, porque, após uma dolorosa espera, somos finalmente mediocramente consolados. (GOETHE *apud* PAVIS, 2011, p.418)

Fica claro, portanto, que na obra de Shakespeare o destino do herói trágico já não encontra lugar, dando espaço ao querer do homem que habita o humanismo inglês. Portanto, a tragédia shakespeariana se desenvolve numa hibridização de modelos

¹⁴ Sir Philip Sidney foi o autor de *Apologie for Poetry*, escrita em 1580 e publicada em 1595, onde defendia as unidades aristotélicas e denunciava seus compatriotas que não observavam a regra clássica.

clássicos (como a influência de Sêneca) e dos novos preceitos que surgiram com a ascensão dos ideais iluministas do século XVI, sendo sua obra o perfeito reflexo de uma sociedade em que o homem, consciente de si mesmo, alcançou o seu “zênite de perfeição artística” (BERTHOLD, 2010, p.312).



3.

ATO II – MYTHOS – NELSON RODRIGUES E BERNARD MARIE-KOLTÈS, PROPULSORES DO TRÁGICO: PEQUENA BIOGRAFIA

3.1

CENA I – NELSON RODRIGUES

Nascido na cidade de Recife capital do estado do Ceará em 23 de agosto de 1912, Nelson Rodrigues logo se mudou para a cidade do Rio de Janeiro onde passou o resto de sua vida. Filho de jornalista, Nelson seguiu a carreira do pai e em 1925, aos treze anos, ingressou no jornal *A Manhã* ocupando o cargo de repórter policial. Em 1929, após o jornal em que trabalhava ter publicado na matéria de capa uma notícia sobre o desquite de um casal carioca, Nelson viu a mulher que foi alvo da menção invadir a redação do jornal e dar um tiro no estômago de seu irmão mais velho, que também trabalhava no tabloide e estava como responsável pelo mesmo. Dois dias após o incidente, o irmão de Nelson morreu e o fato ocorrido marcou a primeira cena de violência brutal presenciada pelo garoto de apenas dezessete anos.

A morte de Roberto (irmão de Nelson Rodrigues) foi uma tragédia para a família Rodrigues, causando sérias consequências em Nelson como o desenvolvimento de uma depressão. Apenas dois meses após a morte de seu irmão, Nelson viu seu pai falecer vítima de uma trombose cerebral.

Aos vinte e um anos, Nelson descobriu que sofria de tuberculose e foi internado em um sanatório na cidade de Campos do Jordão, em São Paulo. Durante o ano em que Nelson esteve na clínica, ele recebeu apenas uma única visita de sua família e, um ano mais tarde, seu irmão mais novo morreu, vítima da mesma doença com que foi diagnosticado.

Em 1941, sofrendo de graves dificuldades financeiras, Nelson escreveu sua primeira peça teatral, com a esperança de conseguir aumentar a renda familiar. *A mulher sem pecado* foi encenada pela *Comédia Brasileira* em 1942, no entanto não encontrou grande repercussão no público carioca. No ano seguinte, Nelson escreveu *Vestido de noiva* e, apesar do retorno positivo de críticos e amigos que leram o texto, encontrou grandes dificuldades em encená-lo devido ao grande custo por conta do cenário complexo¹⁵. Recém chegado ao Brasil exilado da Segunda Guerra Mundial, o encenador polonês Zbigniew Ziembinski ficou fascinado com a obra de Nelson e decidiu levá-la à cena. *Vestido de noiva* se tornou um grande sucesso e é tido por muitos, segundo Bernardo de Carvalho, como “o marco da entrada do teatro brasileiro na modernidade”. Nelson teve ainda duas peças interdidas pela censura federal: *Álbum de família* (1946) e *Senhora dos afogados* (1948). Entre altos e baixos, Nelson foi construindo sua carreira como dramaturgo, sempre envolto em muita polêmica.

Em 1957, durante uma conversa com o público após a representação da peça *Perdoa-me por me traíres*, o debate entre os

¹⁵ Segundo o texto de Nelson, a ação se passa em três planos diferentes: o da memória, o da alucinação e o da realidade.

prós e os contras da obra tornou-se caloroso e, um vereador, ao ser chamado de palhaço, sacou de seu revólver e deu um tiro no difamador, o que contribuiu ainda mais para a construção da má reputação do dramaturgo.

Nelson manteve durante cinco anos um caso de adultério com a secretária do jornal onde trabalhava com quem teve três filhos os quais nunca reconheceu como sendo seus. Anos mais tarde, conheceu Lúcia Cruz Lima e decidiu se separar de sua mulher para ir viver com sua nova paixão. Elza, sua atual esposa, ao saber do planejado tentou suicidar-se. Todo esse panorama conturbado da vida de Nelson Rodrigues, os adultérios, as mortes, as traições, podem ser encontradas em sua obra escrita. Em 21 de dezembro de 1980, Nelson morreu no Rio de Janeiro devido a complicações médicas, deixando um legado de obras polêmicas e revolucionárias.

Após sua morte, o teórico e crítico teatral mineiro Sábato Magaldi organizou e prefaciou a publicação do *Teatro Completo* de Nelson Rodrigues, obra dividida em quatro volumes. O autor explicita que o critério tomado para a classificação da obra é relacionado ao conteúdo inscrito em cada texto. As peças de Nelson foram então divididas em quatro grupos, sendo eles *Peças Psicológicas*, *Peças Míticas*, *Tragédias Cariocas I* e *Tragédias Cariocas II*¹⁶.

¹⁶ De acordo com Sábato Magaldi:

Peças Psicológicas: *A mulher sem pecado*; *Vestido de noiva*; *Valsa Nº 6*; *Viúva, porém honesta*; *Anti-Nelson Rodrigues*.

Peças Míticas: *Álbum de família*; *Anjo negro*; *Senhoras dos Afogados*; *Dorotéia*.

Tragédias Cariocas I: *A falecida*; *Perdoa-me por me traíres*; *Os sete gatinhos*; *Boca de Ouro*.

Nelson Rodrigues é ainda hoje considerado um dos mais importantes dramaturgos da literatura brasileira, tendo sua obra traduzida para diversos países e se configurando como o precursor do teatro moderno brasileiro.

3.2

CENA II - BERNARD-MARIE KOLTÈS

Nascido a 9 de abril de 1948 na cidade de Metz, na França, Bernard-Marie Koltès era parte de uma típica família católica e burguesa europeia. Filho de pai militar, Koltès não teve muito convívio com a figura paterna, falta que era compensada pelos livros que o mesmo lhe enviava quando estava distante, em alguma missão, fato que estabeleceu uma grande intimidade do autor com o mundo das letras.

Aos dez anos de idade, Koltès tornou-se interno em um colégio de Jesuítas na cidade de Saint-Clément, onde depois de cinco anos, começou a demonstrar um grande interesse pela arte cinematográfica. Em 1967, ingressou na faculdade de jornalismo, e um ano mais tarde, em maio de 1968, devido a uma greve geral que rapidamente alcançou proporções revolucionárias, Koltès abandonou a França em direção ao Canadá, e logo em seguida rumou para Nova Iorque. De acordo com o estudo “O personagem negro na literatura dramática francesa no século XX: *La putain respectueuse*, de Jean-Paul Sartre,

Tragédias Cariocas II: O beijo no asfalto; Bonitinha, mas ordinária; Toda nudez será castigada; A serpente.

e *Combat de nègres et de chiens*, de Bernard-Marie Koltès”, desenvolvido pela doutora Fernanda Vieira Fernandes, “na badalada cidade norte-americana, Koltès amadureceu, experimentou substâncias entorpecentes sem preocupar-se com limites e precauções e viveu diversas aventuras sexuais – que lhe causaram uma série de doenças venéreas (FERNANDES, 2014, p.123).

Em 1970, de volta a Estrasburgo, após assistir a uma representação da atriz Maria Casarès¹⁷ no espetáculo *Medeia*, de Sêneca, fundou a companhia *Théâtre du Quai*, onde escreveu os textos de *Les Amertumes* (baseado na *Infância* de Gorki); *La Marche*, onde o escritor buscou inspiração no *Cântico dos Cânticos*; entre outros. Em 1974, se aventurou numa adaptação do texto de Shakespeare, *Hamlet*, intitulada *Le jour des meutes dans l’histoire d’Hamlet*, e, logo em seguida, começou o romance *La fuite à cheval très loin dans la ville*. Ainda nesse ano, o escritor realizou uma viagem de carro à URSS, onde se filiou ao Partido Comunista, participando ativamente das atividades do mesmo, até que em 1979, após a invasão da URSS ao Afeganistão, Koltès se dissociou do partido. De volta à França, o escritor passou por um período conturbado de sua vida, tendo envolvimento com drogas atravessados por

¹⁷ Maria Casarès é uma atriz espanhola nascida na cidade de Corunha em 1922. Maria tornou-se reconhecida na televisão, no teatro e no cinema francês, tendo participado do filme *Les Enfants du Paradis* (O Boulevard do crime), clássico do cinema francês dirigido por Marcel Carné.

períodos de desintoxicação, depressão e ainda uma tentativa falha de suicídio.

Koltès realizou diversas viagens a países como Guatemala, Nicarágua, Nigéria, onde sua descrença pelos valores ocidentais se acentuou, estimulando assim o seu “refinado cinismo literário” (COELHO, 2009, p.4). Em 1977, o autor escreveu o monólogo *La nuit juste avant les florêts*, obra apresentada pelo ator Yves Ferry no Festival de Avignon¹⁸ e que marcou o início de uma nova fase na escrita de Koltès, mais madura e significativa. Segundo Fernandes:

La nuit juste avant les florêts é seu primeiro grande e verdadeiro texto, devido à temática, à construção (monólogo sem ponto, de uma frase só) e à linguagem (ora violenta, ora poética; repleta de metáforas e imagens). Nele, percebem-se os rumos que tomara a sua dramaturgia. Foi também essa peça que deu pela primeira vez alguma notoriedade ao autor, quando da montagem em 1981, em Paris, no Petit Odéon (na época pertencente à Comédie-Française), com atuação de Richard Fontana e direção de Jean-Luc Boutté. (FERNANDES, 2014, p.125126)

A partir de 1983, Koltès estabeleceu uma parceria com o encenador Patrice Chéreau, responsável pelas montagens de

¹⁸ Fundado em 1947 por Jean Vilar, o Festival de Avignon é realizado todos os anos em Avignon na França, sendo considerado umas das maiores manifestações internacionais do teatro contemporâneo.

Combat de nègre et de chiens (1983); *Quai Oest* (1986) *Dans la solitude des champs de coton* (1987) e *Retour au desert* (1988). Ainda durante este estágio, o autor escreveu *Tabataba*, além de traduzir a obra *Le conte d'hiver*, de Shakespeare. Sobre esta fase, Coelho afirma que:

Esta cumplicidade e diálogo electivo marcarão a recepção da obra de Koltès, diluindo-se sistematicamente as fronteiras autorais entre encenador e dramaturgo. Paradoxalmente, serão as encenações de Chéreau que catapultarão o alcance da sua obra, sendo encenada um pouco por todo o mundo. (COELHO, 2009, p.4)

Ainda no ano de 1983, Koltès começou a sofrer os sintomas da AIDS, doença que viria a ceifar a sua vida. Em 1988, com o estágio da doença mais avançado e após diversas viagens que estimularam toda a sua escrita, o autor terminou a sua última obra, *Roberto Zucco*, inspirada pela figura do assassino italiano Roberto Succo.

Em 15 de abril de 1989, Koltès faleceu, aos 41 anos de idade, vítima da AIDS. No entanto, sua obra alcançou rapidamente o sucesso, o que aconteceu logo após a sua morte.

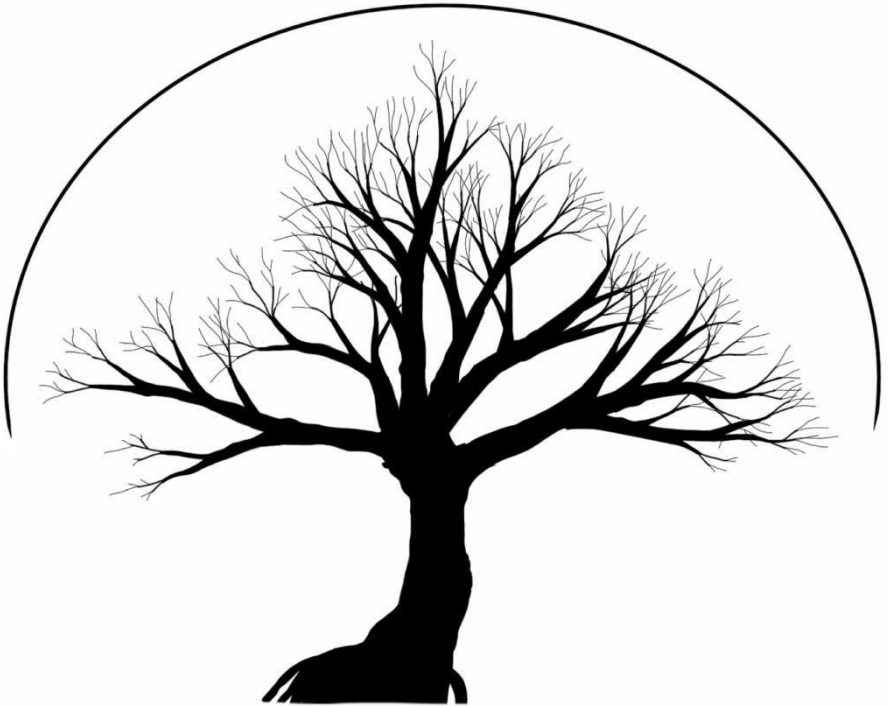
De acordo com Coelho:

Rapidamente tornada um clássico dos repertórios modernos, a obra de Koltès constrói perigosas fábulas habitadas pelo enigma. As metáforas que apresenta são terrivelmente descrentes do mundo ocidental e cinicamente críticas do modo como o

homem habita e se relaciona no mundo contemporâneo.

Simultaneamente, revelam um autor atento às desigualdades do planeta e às pulsões mais íntimas do sujeito criativo. (COELHO, 2009, p.5)

Após a sua morte, a obra de Koltès foi traduzida para inúmeros idiomas, e se estabeleceu como uma importante dramaturgia contemporânea, fruto de um autor polêmico que encontrou no teatro uma forma de dar voz a problemas e assuntos relevantes da sociedade moderna.



4.

ATO III - OPSIS - ELEMENTOS TRÁGICOS CLÁSSICOS OBSERVÁVEIS NOS TEXTOS MODERNOS

Apesar de a tragédia como conhecida em seu auge na Grécia do século V a.C. já não existir mais, a sua essência, o ‘espírito trágico’, atravessou os séculos que se seguiram adaptando-se e transformando-se de maneira que resquícios dos elementos constituintes da tragédia helênica podem, ainda hoje, ser observados na dramaturgia moderna e contemporânea. Neste ato, serão expostos os elementos presentes nos textos de Nelson Rodrigues e Bernard-Marie Koltès - *Anjo negro* e *Combate de negro e de cães*, respectivamente - que se constituem como componentes reorganizados das tragédias clássicas gregas.

4.1

CENA 1 - O CORO

Um dos principais componentes da tragédia, presente desde os seus primórdios e que se estabeleceu como característica reconhecível do gênero trágico é o coro. No entanto, a forma coral era um recurso também utilizado nas comédias, ditirambos e dramas satíricos, fazendo parte, na era clássica, de todos os gêneros dramáticos, pois combinava “aspectos de ordem mimética,

narrativa, festiva, estética e simbólica” (ANDRADE, 2013, p. 69). Ainda que o coro tenha entrado em decadência no final do período clássico, sua presença pode ainda hoje ser observada em diversos dramas modernos e contemporâneos, não na sua matriz original, mas reorganizado de forma a melhor se adaptar ao modelo de escrita moderno.

Em *Anjo negro*, o coro se apresenta de forma explícita, evidenciado logo de início na relação dos personagens da peça (coro das pretas descalças), sendo esse um dos elementos que mais se aproxima estruturalmente da forma tradicional grega. Assim como nas tragédias helênicas, que possuíam o párodo como o espaço designado à entrada do coro (tanto espacialmente como literariamente) localizado logo no início do texto, fato que pode ser observado em diversos textos clássicos como *Suplicantes* e *Coéforas*, ambas de Ésquilo, Nelson Rodrigues abre a sua tragédia carioca¹⁹ com o ‘coro das pretas descalças’, que cumprem o papel de introduzir o leitor²⁰ na história na peça. São elas que estabelecem o estado inicial do drama, anunciando a morte do filho de Ismael e Virgínia, bem como o óbito anterior de mais dois rebentos do referido casal:

¹⁹ A expressão ‘tragédia carioca’ é utilizada aqui não como uma referência à classificação feita por Sábato Magaldi a obra de Nelson Rodrigues, já que *Anjo negro*, segundo essa mesma classificação, está inserida no mote das peças míticas. O termo é aqui utilizado devido às características trágicas presente na obra em questão, bem como ao espírito carioca recorrente em toda a obra de Rodrigues. ²⁰ Como essa análise se desenvolverá a partir do texto dramático, utilizarei o termo leitor para referir-me ao interlocutor do mesmo, ainda que a obra dramática, quando encenada, transfigura a ideia de leitor, conferindo ao mesmo o estatuto de espectador.

SENHORA (*enamorada*) - Menino tão meigo, educado, triste!
SENHORA (*encantada*) - Sabia que ia morrer, chamou a morte!
SENHORA (*na sua dor*) - É o terceiro que morre, Aqui nenhum se cria!
SENHORA (*num lamento*) - Nenhum menino se cria!
SENHORA - Três já morreram. Com a mesma idade. Má vontade de Deus!
SENHORA - Dos anjos, má vontade dos anjos!
SENHORA - Ou é o ventre da mãe que não presta!
SENHORA (*acusadora*) - Mulher branca, de útero negro!
(RODRIGUES, 2004, p. 93)

Nesse trecho, fica claro não só o estado inicial do texto como também a temática que será abordada pelo autor no restante do drama, o que, guardadas as devidas proporções, equivaleria ao mito desenvolvido na tragédia clássica. Aqui, a função realizada pelo coro nas tragédias gregas se mantém na medida em que, como observou Hegel, “os coros exprimem ideias e sentimentos gerais, ora com substancialidade épica, ora com impulso lírico” (HEGEL *apud* PAVIS, 2011, p.73) ao passo que Pavis verificou que com o passar do tempo, o papel do coro “se limita a um comentário marginal (advertência, conselho, súplica)” (PAVIS, 2011, p.73). A partir dessa consideração, notase que em *Suplicantes*, de Ésquilo,

que narra a saga das filhas de Dânao²⁰, o coro logo no párodo clama a Zeus:

Que Zeus Suplicante lance com benevolência a sua mirada sobre o nosso bando marítimo, que um dia partiu das desembocaduras de fina areia do Nilo. Deixando para trás a terra de Zeus, vizinha da Síria, estamos em fuga; não que, desterradas por voto popular, paga de um crime de sangue, tenhamos deixado a cidade; antes porque, detestamos os varões da nossa raça, abominamos o casamento com os filhos de Egito e o seu [pensamento] sacrilego. (ÉSQUILO, 2012, p. 37)

Já em *Antígona*, de Sófocles, o coro profere uma sentença após o discurso da personagem homônima: “É bem claro. Indômita é a descendência, de indômito pai nascida. Não aprendeu a curvar-se perante a desgraça” (SÓFOCLES, 2012, p. 68). As negras do coro de Rodrigues cumprem o mesmo papel dos coros citados anteriormente:

SENHORA - Piedade para a moça branca!
SENHORA - Livrai-a dos desejos!
SENHORA - E dos soldados!
SENHORA - Livrai Ana Maria de todos os homens!

²⁰ *Suplicantes* é a primeira peça de uma das mais antigas trilogias de Ésquilo, da qual ainda fazem parte as tragédias *Egípcios* e *Danaides*, além do drama satírico *Amínone*, das quais, segundo Martins de Jesus (2012), “mais não possuímos do que sete fragmentos fatalmente pouco reveladores” (MARTINS DE JESUS, 2012, p.09). A

SENHORA - Para que ao morrer seja virgem!

SENHORA - Matai Ana Maria, antes que seja tarde!

SENHORA - Antes que o desejo desperte na sua carne!

(RODRIGUES, 2004, p.144)

trama conta a história das cinquenta filhas de Dânao (as danaiades) que fogem em direção a Argos para suplicar ao rei da cidade grega que lhes conceda o direito de não casarem com os filhos de Egito.

Além de suplicarem, as Senhoras tecem comentários que revelam características dos personagens, evidenciando um pensamento enraizado na moral de uma sociedade classe média burguesa, carregada de preconceitos e de juízos de valor:

SENHORA (*num lamento*) - A mãe nem beijou o filho morto!

SENHORA - Só moças virgens deviam segurar nas alças.

SENHORA - Não beijou o filho porque ele era preto!

SENHORA - Tão bonito uma virgem!

SENHORA - É louro o irmão branco do marido preto.

SENHORA - E tem uns quadris tão tenros!

SENHORA - Nunca a mulher devia deixar de ser virgem!

SENHORA - Mesmo cansado, mesmo tendo filho. Oh Deus! Malditas as brancas que desprezam preto!

(RODRIGUES, 2004, p.103)

Dessa maneira, fica claro que o coro presente em *Anjo negro* é muito semelhante à matriz grega, já que em ambos os casos o uso dessa ferramenta se apresenta com a mesma finalidade e praticamente com as mesmas características, podendo portanto, se estabelecer uma ligação direta entre essas duas formas corais.

Em contrapartida a essa estrutura muito próxima à original no texto de Nelson Rodrigues, o coro em *Combate de negro e de cães* não está de forma alguma tão explícito como em *Anjo negro*, tampouco se estabelece como uma variação da forma coral grega. Se as ‘pretas descalças’ interferem diretamente na ação com falas, comentando e emitindo opinião acerca do que está acontecendo em cena, os soldados de Koltès, permanecem na periferia da ação dramática até o fim da peça, ocupando as guaritas de proteção do canteiro de obras públicas. Entretanto, eles exercem papel fundamental na construção da linha dramática do texto na medida em que são eles que permitem a entrada de Alboury no canteiro de obras para que o mesmo possa reivindicar o corpo de seu ‘irmão’ morto:

ALBOURY - Impossível, senhor. Olhe os guardas, olhe para eles, lá no alto. Eles vigiam tanto dentro do campo quanto fora, eles olham pra mim, senhor. Se eles me virem sentar com o senhor, eles vão desconfiar de mim; eles dizem que é preciso desconfiar de uma cabra viva na toca do leão. Não fique zangado com o que eles dizem. Ser um leão é de longe mais respeitável do que ser uma cabra.

HORN – No entanto, eles deixaram o senhor entrar. É preciso um livre-passe, geralmente, ou ser representante de alguma autoridade; eles sabem muito bem disso. (KOLTÈS, 2010, p.26)

Além de autorizar a entrada de Alboury, o coro é responsável pela morte de Cal: “Cal é primeiro ferido no braço; ele larga o fuzil. No alto de uma guarita, um guarda abaixa sua arma; de outro lado, outro guarda levanta a sua. Cal é ferido na barriga, depois na cabeça; ele cai. Alboury desapareceu. Breu.” (KOLTÈS, 2010, p. 116). Este acontecimento é fundamental para a construção da narrativa.

De acordo com Andrade, Schlegel propõe uma leitura em que o coro é visto como um “espectador ideal, uma espécie de árbitro ou juiz que comentava a ação dramática, não se envolvendo nela” (ANDRADE, 2013, p.70), o que pode ser observado sem perda de sentido no coro desenvolvido por Rodrigues. Todavia, a construção coral criada por Koltès vai além da simples observação passiva e parte para ação efetiva, configurando-se, conforme citado acima e de acordo com o modelo Esquiliano²¹, como importante ferramenta na criação e desenvolvimento da ação dramática.

Embora os coros de Rodrigues e Koltès sejam construídos de formas diferentes, ambos possuem algumas características gerais que os ligam diretamente com a matriz grega. Primeiramente, temos o caráter coletivo representado por esse personagem que

²¹ Os coros desenvolvidos por Ésquilo eram construídos como parte importante e central da ação – como pode ser observado na tragédia *Coéforas* –, característica essa que começa a perder sua força na dramaturgia de Sófocles e Eurípides.

pode ser observado tanto nas ‘pretas descalças’ quanto nos soldados africanos, que de forma geral representam instâncias sociais que por sua vez correspondem à voz de um coletivo de pessoas. Se por um lado “para os gregos, não era possível a existência de um herói sem o coro, já que a sua força dependia em larga medida do coletivo coral” (ANDRADE, 2013, p.70-71), por outro lado, essa força se encontra ainda presente na dramaturgia moderna, não na figura de um herói mas sim de uma narrativa, que sem a presença do coro perde a potência dramática e trágica.

De acordo com Wilson, o coro “foi seguramente uma presença dominante na tragédia – física e estética – e que, ao contrário dos atores, quase nunca abandonava o espaço cênico, onde entrava praticamente no início da peça” (WILSON apud ANDRADE, 2013, p.70). Os dois coros analisados neste estudo, da mesma forma como os clássicos, são presença constante durante todo o texto dramático, embora nem sempre eles estejam participando ativamente da ação. No quadro abaixo, pode ser observada a interferência do coro no texto dramático de ambas as peças:

PEÇA	ESTRUTURA DRAMÁTICA	INTERVENÇÃO DO CORO
ANJO NEGRO	3 atos, sendo o primeiro e o terceiro divididos em 2 quadros.	Ato 1 (1º e 2º quadros); Ato 2; Ato 3 (1º e 2º quadros). Partição ativa através de diálogos.

COMBATE DE NEGRO E DE CÃES	Ato único, dividido em XX quadros.	Quadros I e XVII: o coro é apenas mencionado, sem que seja possível visualizar as suas ações. II, III, V, IX e XX: o coro é mencionado, sendo possível visualizar ações físicas como “ficar imóvel”, “pegar uma arma”.
-----------------------------------	------------------------------------	---

Em *Combate de negro e de cães*, a participação do coro se dá de forma mais operacional, executando intervenções físicas diretamente na cena, ou através de diálogos que não influenciam na dramaturgia, como descrito nas rubricas de cena: “em meio a um profundo silêncio, dois guardas se interpelam bruscamente, brutalmente; depois o silêncio volta” (KOLTÈS, 2010, p.71); “CAL - O que é que interessa a ele, em você? (Chamados dos guardas; silêncio)” (KOLTÈS, 2010, p.53). Já em *Anjo negro*, as interpelações corais são todas verbais, não tendo influência direta na cena ao passo que a presença das ‘pretas descalças’ são como um espectro que habita a casa do casal, não interferindo de forma direta na ação dramática.

Uma outra característica observável em ambos os coros é uma forte identidade de gênero atribuída a cada um deles. Se por um lado temos em *Anjo negro* um coro formado apenas por mulheres, por outro, o coro na obra de Koltès é constituído estritamente pela

presença masculina. Esse aspecto peculiar é importante na medida em que essa informação caracteriza um *modus operandi* relacionado à natureza de cada gênero. Ou seja, através de cada coro, são reveladas particularidades que explicitam, por meio de ações e uso de objetos que são geralmente atribuídos ao gênero masculino e feminino, um reflexo dessa categorização preconcebida.

Conforme o coro dos soldados se manifesta como uma presença extremamente ameaçadora aos personagens da obra, estabelecendo um ambiente de tensão que permanece durante quase todo o texto, fica evidente um comportamento violento e volátil, muitas vezes outorgado ao sexo masculino. Por outro lado, o coro das negras se coloca em uma atitude mais passiva diante da narrativa, quase sempre orando e pedindo à Nossa Senhora que interceda pela moral burguesa que elas defendem, comportamento esse, diretamente relacionado à estereotipia do sexo feminino. Não obstante, somando-se a esse modo de agir, nos deparamos com os objetos manipulados por esses personagens que, mais uma vez, reforçam a importância do papel de gênero presente na sua construção.

Reforçando sua presença ameaçadora e o seu papel de dominação no drama, os guardas de Koltès empunham armas de fogo, instrumento que possui a capacidade de materializar o poder de opressão que está intimamente conectado ao papel exercido pelo homem na história. Segundo o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “a psicanálise vê na maioria das armas um símbolo sexual... A designação do órgão masculino é a mais clara.” (CHEVALIER;

GHEERBRANT, 2006, p.81), dessa forma, a masculinidade é representada pelo poder que está relacionado ao porte desse objeto que indica um caráter mais ativo, de postura agressiva, exatamente como se apresenta o comportamento do coro de soldados no texto. Em contrapartida, as negras de Rodrigues possuem como arma o rosário que as acompanha durante toda a peça. Já que sua atitude durante o drama é mais passiva, o rosário surge como amplificador do papel submisso da mulher, que sem voz ativa ou poder de atitude, precisa recorrer a outrem para que consiga atingir seus objetivos. Dessa forma, as armas utilizadas por ambos os coros refletem de forma efetiva o papel social que cada gênero ocupou durante um longo tempo na história e que, ainda hoje, se encontra enraizado no inconsciente de grande parte da população.

4.2

CENA II – A HYBRIS E A FRAGMENTAÇÃO DO HERÓI TRÁGICO

Apesar de *Anjo negro* e *Combate de negro e de cães* não reproduzirem fielmente a construção trágica sugerida por Aristóteles em sua *Poética*, isso não significa que os elementos originais observados pelo estagirita não estejam presentes na sua construção, como pode ser visto na cena acima. Tratarei aqui de mais dois princípios constituintes da tragédia clássica que nos textos modernos aparecem reorganizados, estabelecendo uma nova ligação entre o leitor e a obra.

A *hybris*, que na tragédia grega significa o excesso, a desmedida cometida pelos mortais e que é passível de castigo por parte dos deuses, é um dos motores que ativam a tragicidade e consequentemente, a *katharsis*. É ela também um dos aspectos mais abordados pelos tragediógrafos, se constituindo como um dos elementos que leva o herói trágico a percorrer o caminho da felicidade ao infortúnio, proposto por Aristóteles. Em *Anjo negro*, a *hybris* está diretamente ligado ao preconceito racial, tema que atravessa o drama inteiro e que se constitui como um dos propulsores trágicos no texto de Rodrigues.

É justamente por causa dessa desmedida, do preconceito em excesso, que Virgínia assassina todos os filhos que ela e Ismael possuem. Como fica claro em vários trechos do drama, Virgínia acredita que os filhos que ela carrega no ventre nascerão como uma personificação de Ismael, que por muito tempo foi o único rosto masculino que ela tinha contato. Dessa forma, os filhos negros que nasciam eram como uma lembrança da violência, do estupro, da falta de liberdade que Ismael representa em sua vida. Entretanto, os assassinatos cometidos pela progenitora advêm muito em razão do ódio exagerado que ela possui por seu marido, o que, juntamente com seu preconceito desmedido, se estabelecem como uma justificativa para os seus crimes. Assim como uma Medéia às avessas²², Virgínia vê na morte de seus filhos uma

²² A Medéia de Eurípides realiza o assassinato de seus filhos devido ao amor em excesso que a mesma nutria por Jasão. Ao perder seu marido para outra mulher, o amor de Medéia se transforma em ódio, o que a faz matar seus filhos para que, dessa forma, atinja o ex companheiro.

maneira de atingir Ismael, não permitindo que ele seja eternizado através de sua prole.

Em contrapartida à repulsa de Virgínia, Ismael é acometido pela *hybris* em sua via oposta, através da obsessão. É em nome desse fascínio desmedido que Ismael permitiu que Virgínia assassinasse os seus filhos, fato que pode ser observado no trecho a seguir:

VIRGÍNIA - (...) Mas se sabias, por que não impediste?

ISMAEL (*com voz mais grave, mais carregada*) - Não impedi porque teus crimes nos uniam ainda mais; e porque meu desejo é maior depois que te sei assassina - três vezes assassina. Ouviste? (*com uma dor maior*) Assassina na carne dos meus filhos... (RODRIGUES, 2004, p.122)

Dessa forma, os crimes cometidos por sua esposa só faziam aumentar o fascínio que Ismael sentia, numa inversão polar aos sentimentos de Virgínia. Entretanto, após o reconhecimento de que sua mulher o havia traído com seu irmão, Ismael passou a odiar Virgínia, transferindo o interesse que sentia por ela para sua enteada, Ana Maria. Em igual medida a *hybris* relativa à obsessão, Ismael desenvolve um ódio incomensurável por sua cor, fato esse que o leva a cometer atos criminosos como por exemplo, jogar ácido nos olhos de seu irmão branco Elias e na filha deste com Virgínia, fazendo com que ambos perdessem a visão. Até mesmo o fato de Ismael ser permissível com os assassinatos cometidos por sua mulher podem ser explicados, para além do amor patológico que ele sente pela esposa, pelo preconceito excessivo que o mesmo

nutre por sua cor, pois ao matar seu filhos negros, o crime de certa forma estaria justificado devido à cor que as crianças possuíam.

VIRGÍNIA (*selvagem*) – Eu queria livrar minha casa de meninos pretos. Destruir, um por um, até o último. Não queria acariciar um filho preto... (*estranha*) Ismael, é preciso destruí-los, todos... (RODRIGUES, 2004, p.122)

Se por um lado Virgínia odeia os negros: fato que, em sua percepção, a legitima a fazer de tudo para livrar sua casa e sua vida da presença de pessoas negras, Ismael é, do mesmo modo, igualmente preconceituoso, reconhecendo que esse ódio é o causador de todos os seus sofrimentos:

ISMAEL (*fazendo abstração de tudo e de todos, e falando para si mesmo*) – É castigo... Sempre tive ódio de ser negro. Desprezei, e não devia, o meu suor de preto... Só desejei o ventre das mulheres brancas... Odiei minha mãe, porque nasci de cor... Invejei Elias porque tinha o peito claro... Agora estou pagando... Um Cristo preto marcou minha carne... Tudo porque desprezei o meu suor... (RODRIGUES, 2004, p.123)

A partir dessa consciência criada por Ismael, e da definição encontrada no dicionário de Patrice Pavis que estabelece que “a *hybris* leva o herói a agir e provocar os deuses, apesar de seus avisos,

o que vai dar na sua vingança e na sua perda” (PAVIS, 2011, p.197), as perdas e o sofrimento infligido pelo amor não correspondido são justificadas devido ao antinatural sentimento de odiar a própria cor, a *hybris* de Ismael.

Já em *Combate de negro e de cães*, a *hybris* pode ser detectada e relacionada, de acordo com a definição de Pavis, a três personagens da trama escrita por Koltès. Se para Pavis a *hybris* se configura com uma desmedida que necessariamente acarreta a quem a praticou²³ uma perda, um sofrimento, Cal, Horn e Léone são os representantes de Koltès para essa definição. Apesar de os quatro personagens sofrerem algum tipo de perda durante o drama (Albourny perde o seu ‘irmão’²⁴; Horn, sua companheira e seu colega de trabalho; Cal, sua vida e Léone o amor de Horn e o possível casamento com o mesmo), apenas as perdas de Cal, Horn e Léone são acarretadas por uma ação impulsiva realizada diretamente por eles.

Dos três personagens, Cal é o mais instável emocionalmente. Por diversas vezes, o operário se deixa levar por seus medos e não consegue controlar seus nervos que estão sempre à flor da pele,

²³ Apesar de Pavis relacionar a *hybris* diretamente ao herói trágico, nesse estudo ela será analisada à luz de todos os personagens, visto que nessas duas tragédias modernas (*Anjo negro* e *Combate de negro e de cães*), a presença do herói trágico como configurado por Aristóteles e pelas tragédias gregas não encontra equivalência direta, como será visto mais adiante.

²⁴ O termo é aqui utilizado da mesma forma com que aparece no texto do Koltès, apesar de ficar subtendido pelo autor que o termo é utilizado para designar irmandade (de cor, tribo) e não parentesco sanguíneo.

fato que fundamenta suas ações impetuosas e que é, por várias vezes, reconhecido por ele:

CAL - (...) Eu, o que é que eu sou? Nada. Eu sou: nada, não tenho vergonha de dizer. Fora você: nada de nada. Você não tem medo de nada; nem os canas te assustam. Eu, ao contrário, fora você, pois bem... tenho medo, não tenho vergonha de dizer. Medo, mas medo mesmo; diante de um cana negão, eu corro; é assim que é: diante de um negão que não seja cana, eu atiro. É uma questão de nervos, o medo, não dá pra fazer nada. Até diante de uma mulher eu ficaria em pânico, velho, sou bem capaz disso. (KOLTÈS, 2010, p.67)

Apesar de possuir um grau mais elevado de estudos que Horn e se sentir superior aos negros que trabalham no canteiro de obras, é justamente por conta de suas ações incontroláveis e da sua incapacidade de resolver problemas pacificamente, ou seja, sua *hybris*, que Cal não consegue se igualar a seu superior, sendo apenas um subalterno no canteiro de obras francês. Não obstante, é devido a um impulso incontrolável de Cal ocorrido anteriormente à ação da peça, fato que desencadeia uma sucessão de acontecimentos trágicos, que a trama do texto se desenrola. Essa ação é narrada a Horn pelo próprio Cal que, após tentar inutilmente se inocentar do caso, assume a culpa e conta o que havia acontecido:

CAL - (...) O cara, Horn, posso dizer isso a você, nem era um operário de verdade; um reles boiafria; ninguém o conhece, ninguém vai falar disso. Ai ele quer ir embora; eu digo: não, você não vai embora. (...) Ai ele cospe no meu pé e vai embora (...) esse aí eu não vou conseguir deixar ele em paz. O instinto, Horn, os nervos. Eu não o conhecia; ele tinha só cuspidão a dois centímetros dos meus sapatos; (...) Então eu coloquei ele dentro do caminhão, fui até o vazadouro e joguei ele lá do alto: é só isso que você merece e pronto; e aí voltei pra casa;
(KOLTÈS, 2010, p.36-39)

O assassinato de Nouofia²⁵, causado pela instabilidade de Cal que se sentindo ofendido pelo cuspe proferido pelo africano o matou, foi o estopim inicial que acabou culminando em sua própria morte. O ‘castigo divino’ veio do alto, literalmente, pois foi das guaritas de proteção do canteiro de obras, onde os guardas africanos responsáveis pela segurança do local se encontravam, que os tiros que mataram Cal foram proferidos.

Em oposição ao descontrole deste personagem, Horn surge com uma tentativa diplomática de resolver o problema causado por Cal. No entanto, apesar de o personagem acreditar que conseguirá dissolver o negro de sua busca através da utilização da bebida (p.

²⁵ Nouofia é o nome do operário assassinado por Cal. Na didascália inicial do texto dramático, Koltès escreve: “Ele tinha chamado a sua criança que nasceu no exílio de: Nouofia, que significa: concebido no deserto” (p. 21).

91) e do seu poder de convencimento, ele se mostra extremamente arrogante e prepotente. A *hybris* de Horn, portanto, está intimamente ligada à sua crença de que todos têm seu preço (não apenas no sentido monetário), tanto as mulheres quanto os africanos, sendo ele capaz de utilizar artimanhas para conseguir o que deseja. Porém, é justamente a tentativa de subornar Alboury que desencadeia o fim trágico tanto de Horn, quanto de Léone, pois ao pedir que o africano aceite o dinheiro do engenheiro em troca do corpo de Nouofia, a mulher faz com que o negro perca toda a aparente calma que até então ele vinha demonstrando.

Vinda da França por meio de um convite feito por Horn que lhe ofereceu uma passagem a África para que visse uma queima de fogos de artifício, Léone é a única mulher no texto de Koltès, caracterizando-se como um foco de interesse dos três homens da peça. Léone demonstra um grande fascínio pela África, no entanto, seu encantamento advém de uma visão estereotipada do continente africano, tipicamente eurocêntrica. Esse seu fascínio pela África exótica pode ter sido o responsável pelo encantamento imediato que Léone sentiu por Alboury. Apesar de possuir um compromisso com Horn, como pode ser visto na seguinte passagem: “ALBOURY [para Léone] – O velho me disse que você era dele” (KOLTÈS, 2010, p.83), Léone sente uma atração inevitável por Alboury, o que faz com que ela acredite que pertença ao mesmo mundo do jovem africano:

LÉONE - Não sou realmente um branca, não. Oh eu já estou tão habituada a ser o que não se deve ser, não me custa nada ser crioula ainda por cima

de tudo isso. Se for por isso, Alboury, minha brancura, já cuspi nela há muito tempo, já a joguei, não quero mais. (KOLTÈS, 2010, p. 102)

Nesse ponto, a *hybris* de Léone pode se relacionar com a de Ismael, pois, apesar de motivações diferentes, ambos querem pertencer a uma outra cor que não a sua. Esse desejo de Léone, de querer fazer parte de algo, de se sentir deslocada em seu lugar origem, faz com que ela tente buscar em Alboury e em sua cultura um lugar para habitar, existir. Entretanto, o africano não abre possibilidades para um possível envolvimento amoroso com Léone e o relacionamento entre eles não se desenvolve, pois ele respeita o fato de ela ‘pertencer’²⁶ a outro homem. Ignorando a recusa de Alboury às suas investidas, Léone tenta uma última vez conquistar o africano:

LÉONE – Eu juro: quando você voltar para casa, irei com você; enquanto eu vir você dizer: minha casa, eu direi: minha casa. A teus irmãos eu direi: irmãos. A tua mãe: mãe! Tua aldeia será a minha, tua língua será a minha, tua terra será minha terra, e até no teu sono, eu juro, até na tua morte, eu ainda te seguirei. (KOLTÈS, 2010, p. 103)

Porém, Léone é rejeitada por Alboury, que vê nela apenas mais uma branca tentando corrompê-lo, pois antes dessa declaração,

²⁶ Esse é o termo que Alboury utiliza ao se referir ao relacionamento de Léone e Horn.

Léone tenta convencê-lo, assim como Horn, a aceitar dinheiro em troca do corpo de seu irmão, o que para Alboury é inaceitável.

Após ser rechaçada por Alboury e conseqüentemente por Horn que vê em seu ato uma traição bem como uma vergonha para os brancos (p. 103-104), Léone mutila-se no rosto com um caco de vidro, para que dessa forma obtenha a mesma cicatriz que a tribo de Alboury possui. O castigo para sua *hybris* se consolida com a volta de Léone para Paris após ter abandonado tudo no país europeu, sem nenhum dos possíveis relacionamentos que poderiam se desenvolver, da mesma forma com que perdeu tudo o que poderia ter conseguido se não tivesse desejado um outro homem, ferindo assim o compromisso pré-estabelecido com Horn.

Ainda que, como visto anteriormente, a *hybris* esteja relacionada diretamente com o herói trágico, as peças de Rodrigues e Koltès não possuem em sua esteira de personagens, nenhum que possua os atributos para ocupar esse espaço. Primeiramente, é importante compreender o significado do termo herói. De acordo com o dicionário de Pavis, o herói pode ser dividido em três tipos: o “herói, grau zero”, o “herói clássico” e o “anti-herói”. Vamos nos ater, no entanto, na definição utilizada por Aristóteles de herói trágico, que para Pavis, só existe “no sentido estrito, numa dramaturgia que apresenta as ações trágicas de reis ou príncipes, de modo que a identificação do espectador se realize em direção a um ser mítico ou inacessível” (PAVIS, 2011, p.193). Essa definição vai ao encontro com o que Aristóteles, em sua *Poética*, designa como algo importante a ser observado na tragédia. Para o estagirita:

(...) é evidente, em primeiro lugar, que se não devem representar os homens bons a passar da felicidade para a infelicidade, pois tal mudança suscita repulsa, mas não temor nem piedade; nem os maus a passar da infelicidade para a felicidade, porque uma tal situação é de todas a mais contrária ao trágico, visto não conter nenhum dos requisitos devidos, e não provocar benevolência, compaixão ou temor; nem tão pouco os muito perversos a resvalar da fortuna para a desgraça. (...) Restam-nos então aqueles que se situam entre uns e outros. Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Édipo e Tiestes, ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto. (ARISTÓTELES, 2011, p. 6061)

É evidente que nenhum dos personagens dos textos estudados nessa exegese podem se enquadrar nessa definição. Entretanto, a ideia central de o texto possuir um personagem que cometa um erro (através da *hybris*) e, por consequência, caia em desgraça provocando no espectador a catarse, permanece como um dos elementos essenciais para a construção da narrativa trágica. No entanto, fica claro que nos textos aqui estudados o herói trágico está configurado de uma outra forma, compreendendo outros aspectos que contribuam para a narrativa moderna. Ao contrário de *Anjo negro* em que há um claro protagonismo por parte de

Ismael e Virgínia (mais daquele do que desta), em *Combate de negro e de cães*, os personagens se apresentam de forma equiparada no que concerne a este aspecto. Alboury, Cal, Horn e Léone são igualmente protagonistas do drama de Koltès. Desta forma, podemos encontrar fragmentos da concepção de herói trágico espalhados entre vários personagens do drama e não, como na tragédia antiga, contidos em um único protagonista.

De acordo com Raymond Williams, “a mais comum interpretação da tragédia a vê como uma ação na qual o herói é destruído” (WILLIAMS, 2011, p.79), ou seja, a construção do trágico possui ligação direta com a concepção clássica do herói. No entanto, como visto anteriormente, essa figura já não corresponde à definição grega, possuindo na tragédia moderna²⁷ um outro significado. Se dos textos estudados Alboury é um dos únicos personagens que possui algumas características que possibilitem sua leitura como herói trágico através de um viés clássico, paradoxalmente, é também a partir dele que essa leitura não se concretiza pois o personagem não sofre a destruição preconizada por Aristóteles e ressaltada por Williams. Ainda que o africano estabeleça uma íntima relação com *Antígona* através da busca do direito de prestar honras aos mortos, diferentemente do personagem sofoclíano, ele termina o drama vivo e com a sensação de ter vingado o seu irmão.

Se por um lado a definição aristotélica não encontra, por motivos óbvios, uma correspondência na modernidade, por outro

²⁷ O termo “Tragédia moderna” refere-se aqui aos textos analisados neste estudo (*Anjo negro e Combate de negro e de cães*).

lado, uma acepção mais ampla, desenvolvida por Hegel, pode ser vista como uma alternativa. De acordo com Hegel, “o herói trágico concentra em si uma paixão e um desejo de ação que lhe serão fatais” (HEGEL *apud* PAVIS, 2011, p.193), definição essa, ligada às peças de Shakespeare. Através desse ponto de vista, podemos identificar em Léone, Cal, Horn, Virgínia e Ismael atitudes que podem ser identificadas como impulsos passionais que levam esses personagens à fatalidade final designada a cada um. Não obstante, esses impulsos podem também ser diretamente relacionados à *hybris* de cada personagem, como visto anteriormente.

Dessa forma, o herói trágico se faz presente em *Anjo negro* e em *Combate de negro e de cães* através de uma fragmentação de suas concepções, estando presente em níveis diferentes em cada personagem principal dos textos estudados.



ATO IV - PATHOS - ELEMENTOS PROPULSORES DO TRÁGICO

Com a evolução da história, da tragédia e dos termos que envolvem esse gênero dramático, muitos vocábulos que antes significavam alguma ação ou sentimento específico, com o tempo se transformaram e popularizaram-se com outro significado. Foi o caso do *pathos* que para Aristóteles correspondia à acontecimentos como mortes, grandes dores e ferimentos que suscitavam na plateia sentimentos como o terror (*phobos*) e a piedade (*éleos*) levando à catarse. Hoje em dia, de acordo com Pavis, o *pathos* adquiriu um sentido pejorativo: “o *patético* excessivamente afetado” (PAVIS, 2011, p. 280), embora o patético corresponda também a um tipo de linguagem teatral ligado à tragédia.

Abordarei aqui os elementos transversais aos dois textos estudados que se configuram como propulsores da tragicidade. Dentre as várias possibilidades de leituras, escolhi abordar o preconceito racial e a clausura como as unidades *patéticas* que se constituem como agentes do trágico. A partir destes temas, é possível identificar uma presença que se manifesta como mecanismo de identificação catártica.

CENA I - O PRECONCEITO RACIAL

Desde há muito, quando os negros africanos começaram a ser comercializados como animais nas terras brasileiras do período colonial, que o racismo se faz presente na mente de uma elite branca que se julga superior aos negros devido à sua origem caucasiana. Embora a escravidão tenha sido abolida oficialmente em 1888 através da Lei Áurea, esse sentimento de superioridade branca se mantém presente, muitas vezes inconscientemente e de forma velada, na cabeça de uma grande parcela da população.

No teatro, Abdias do Nascimento foi um dos maiores ativistas da causa negra, fundador do Teatro Experimental do Negro e autor de vários textos que pensam o papel do negro na história do teatro brasileiro. Embora Nelson Rodrigues tenha declarado publicamente que o texto de *Anjo negro* foi escrito para que Abdias do Nascimento representasse o papel principal do drama, a primeira montagem do texto realizada pelo diretor polonês Zbigniew Ziembinski não concretizou esse desejo. Utilizando uma técnica muito adotada na época, o *blackface*, o diretor optou por colocar o ator branco Josef Guerreiro, pintado de preto, no papel do negro Ismael. Acerca deste fato, Abdias declarou:

Infelizmente a encenação de *Anjo negro* (1946) não correspondeu à autenticidade criadora de Nelson

Rodrigues. O diretor Ziembinski adotou o critério de supervalorizar esteticamente o espetáculo em prejuízo do conteúdo racial. Foi usada a condenável solução de brochar um branco de preto para viver no palco o “Ismael”.
(NASCIMENTO, 1968, p. 205)

Esse recurso mostra de forma concreta como o ator negro brasileiro sempre encontrou dificuldades em exercer sua profissão, para além do preconceito e da forma depreciativa em que muitas das vezes o negro era retratado na dramaturgia brasileira do século XX.

Em sua pesquisa intitulada “O espaço dos miseráveis no teatro brasileiro nas décadas de 1950 e 1960”, a doutora Marina de Oliveira verifica, através da análise da dramaturgia das referidas décadas, os espaços sociais e metafóricos ocupados pelos personagens à margem na dramaturgia brasileira. A partir da taxionomia principiada pelo antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro, que divide as camadas sociais brasileiras em quatro níveis²⁸, sendo a classe oprimida geralmente composta por negros e mulatos, Oliveira detecta que nas peças que representam o eixo da favela:

O que fica mais evidente na representação dos desafortunados do morro é a construção estereotipada dos negros, que em *Pedro Mico* e

²⁸ Darcy Ribeiro (1997) divide as camadas sociais brasileiras em *Classes dominantes, setores intermediários, classes subalternas e classes oprimidas*.

Gimba são encarnados por atores brancos pintados de tinta. O *Orfeu* de Vinicius não se pinta de negro, mas, em compensação, parece descender dos europeus, nada tendo a ver com a cultura africana. Nesse sentido, vê-se que as peças não se preocupam em construir uma estética de origem negra, à semelhança do que propõe Abdias do Nascimento em *Sortilégio*, por exemplo. (OLIVEIRA, 2010, p. 235).

Na dramaturgia francesa do mesmo século, a África e os seus habitantes eram vistos através de um olhar exótico, que marcava a natureza colonialista da relação entre a Europa e o continente africano. Segundo Fernandes, “a imagem dos africanos apresentada ao público não passava daquela que convinha à propaganda colonial para justificar as ações francesas” (FERNANDES, 2014, p.19), o que marcava a representação dos negros africanos como sendo uma adaptação aos interesses colonialistas europeus. Ainda de acordo com a pesquisadora, “o povo africano no teatro [francês] era mostrado através de clichês e caricaturas, diretamente oriundas do imaginário colonial, servindo tanto aos efeitos cômicos, quanto aos de terror junto aos espectadores franceses” (FERNANDES, 2014, p.20), já que os mesmos eram diversas vezes retratados como pessoas cruéis, feiticeiros, antropófagos e primitivos.

Esse imaginário que rondava as mentes da época, juntamente com o comércio negreiro promovido pela escravidão, contribuíram de forma concreta com o sentimento de superioridade caucasiana em relação aos negros, preconceito que até hoje está presente em todo

o mundo. Apesar dos esforços de alguns governos e de entidades internacionais que lutam pela igualdade de cor, o racismo ainda se constitui como um assunto ululante que precisa ser debatido e encarado como um sério problema.

Ainda que os dois textos estudados nesta exegese possuam a questão racial como um ponto pulsante em sua construção, o modo com o qual a mesma é tratada se difere bastante. Em *Anjo negro*, os personagens negros (Ismael, a criada, o coro das pretas descalças e os coveiros de crianças) são retratados como parte do sistema que vê o homem branco em superioridade ao negro. Este fato fica evidente em diversas passagens do texto dramático, onde Ismael profere sua aversão à própria raça, bem como nos comentários expressos pelo coro das pretas descalças que, como visto anteriormente, reproduzem o senso comum de uma elite branca. Da mesma forma, os coveiros de crianças se mostram condicionados ao pensamento de que o branco é superior ao negro, como pode ser visto no trecho a seguir:

CEGO - Diga - ele se chama Ismael?
PRETO - O doutor? Sim. E que médico!
CEGO - Preto, não é preto?
PRETO - Mas de muita competência! (*para os outros*) Minto?
PRETO - Não tem como ele!
PRETO - Viu? Doutor de mão-cheia!
(RODRIGUES, 2004, p.94)

A ideia de que a medicina é uma profissão de brancos, concedendo ao seu praticante o *status* de “cidadão de bem” que

quem é branco já possui de nascença, é tida por Ismael como uma salvação para o fato de ele ser negro. E aqui, a questão racial se torna uma propulsora do trágico na medida em que Ismael nunca será branco, portanto sua busca por um ideal de vida que ele acredita que o incluirá e o fará ser aceito por uma sociedade racista, não se concretizará. Ao passo que o protagonista de *Anjo negro* tenta embranquecer de diferentes formas, uma sucessão de acontecimentos trágicos se desencadeiam, fazendo com que sua busca pelo ideal branco seja a sua maldição.

O próprio casamento de Ismael com Virgínia pode ser visto como uma tentativa de embranquecimento que custa a Ismael a morte de seus filhos. Segundo Abdias do Nascimento, a solução para o que algumas pessoas chamavam de “mancha negra”²⁹ se deu com o sistemático “estupro da mulher negra pelos brancos da sociedade dominante, originando os produtos de sangue misto: o mulato, o pardo, o moreno, o pardavasco, o homem-de-cor...” (NASCIMENTO, 1978, p.69). Essa tentativa de embranquecimento, segundo o autor, se consolidou como uma estratégia de genocídio, que acarretaria na extinção do negro no Brasil.

Apesar de no caso de *Anjo negro* o estupro partir do homem negro para com a mulher branca, a lógica de extinção da negritude

²⁹ “Mancha negra” se refere ao aumento da população negra após o fim da escravidão, em 1888, que, segundo Nascimento, se constituiu como um ato de “assassinato em massa” (NASCIMENTO, 1978, p.65), já que o governo se isentou de qualquer responsabilidade social para com os africanos ‘livres’, deixando-os à mercê dos escravocratas brancos que os mandavam para a guerra em troca de sua liberdade.

se mantém presente, pois ao casar-se com Virgínia, Ismael nutre a possibilidade de um filho seu nascer branco e, dessa forma, também se tornar caucasiano através de sua prole, o que não acontece. Assim como Ismael, Virgínia também queria ter um filho branco, pois estava cansada de matar os filhos negros na tentativa de purificar-se do casamento interracial.

VIRGÍNIA (*com rancor*) - Já tive três filhos. Nenhum dos três brancos. É por isso que eles morrem - porque são pretos.

ELIAS - E se fossem brancos? Não morreriam também?

VIRGÍNIA (*terminante*) - Se fossem brancos, não. Juro que não morreriam. Se não vier, desta vez, um filho branco - é outro que dou à morte.

Ouviu bem?

ELIAS - Sim. (RODRIGUES, 2004, p.110)

Quando Virgínia trai Ismael com seu irmão, o filho alvo tão esperado por ambos (Ismael e Virgínia) nasce. No entanto, ao saber da traição, Ismael promete à Virgínia que mataria o fruto da relação extraconjugal, o que acaba não acontecendo pois a menina que nasce se torna a filha branca que Ismael sempre quis.

Embora reconheça que o preconceito à sua própria cor só lhe trouxe malefícios, Ismael continuou alimentando esse sentimento dentro si, e mais do que isso, incutiu sua intolerância em sua enteada que a partir de sua influência, desenvolve a visão

preconceituosa difundida pelo senso comum de que os negros são pessoas inferiores e perigosas:

ANA MARIA – Preto, meu pai? (*feroz*) Ele, não. Os outros, sim. É por isso que ele me esconde aqui, que me guarda, não deixa ninguém falar comigo, a não ser você. Porque todos são pretos, (*repente, espantada*) todos! Até no livro que meu pai leu pra mim... (RODRIGUES, 2004, p.141)

Esse sentimento de não pertencimento à sua cor é, segundo aponta Abdias do Nascimento, muito comum entre os artistas negros aculturados do Brasil. Segundo o autor, “os africanos e seus descendentes, os verdadeiros edificadores da estrutura econômica nacional, são uns verdadeiros coagidos, forçados à alienar a própria identidade pela pressão social, se transformando, cultural e fisicamente, em brancos” (NASCIMENTO, 1978, p. 123). Essa necessidade em se tornar branco, em querer ser da cor aceitável pela sociedade dominante e dessa forma se integrar nesse mesmo sistema segregatório, foi o que levou Ismael a cometer seus crimes e concedeu à *Anjo negro* uma tragicidade pautada pelo preconceito racial.

Na via oposta, o personagem negro presente em *Combate de negro e de cães*, se apresenta como um oposto a Ismael. Se por um lado o protagonista de *Anjo negro* representa um homem específico, insatisfeito com sua cor de nascença, por outro lado, Alboury surge como um representante da coletividade negra africana.

Diferentemente de Ismael, Alboury possui uma relação de desconfiança com os brancos que o cercam. Ao chegar no canteiro de obras onde seu irmão foi morto, Alboury se mantém sempre à sombra, sem demonstrar nenhum apreço ou intimidade com os brancos. Com exceção da cena XIII em que Alboury aceita tomar *whisky* com Horn, e das cenas IX e XI onde o africano estabelece um diálogo mais revelador com Léone, as relações entre o negro e os brancos são quase sempre frias e com uma grande carga de tensão. Segundo Fernandes, “se existe a eliminação de barreiras por parte dele [Alboury], é apenas para tentar obter o corpo de Nouofia. Este é o único motivo que o leva ao diálogo com os brancos” (FERNANDES, 2014. p. 197).

A presença do preconceito racial no texto de Koltès se dá muito em relação ao jogo político colonizador europeu que se estabelece. Os personagens brancos franceses demonstram um sentimento de superioridade intelectual em relação aos nativos africanos, bem como uma imagem de que os mesmos são, como visto anteriormente, pessoas primitivas, ingênuas e de fácil manipulação. Se esse sentimento de superioridade está mais evidente em Cal, que ao matar Nouofia por conta de um desentendimento explicita a dominação branca em relação aos negros, em Horn o preconceito se torna mais velado.

Apesar de Horn subestimar Alboury ao achar que com bebida conseguiria dissuadir o africano da busca do corpo de seu irmão, ele não demonstra nenhuma atitude racista explicitamente. Exatamente pela capacidade manipuladora demonstrada pelo personagem, Horn estabelece um jogo sofisticado com os

africanos. Ao mesmo tempo em que o chefe do canteiro de obras se mostra, por vezes, um defensor da África, por trás dessa aparente benevolência para com os nativos, existe uma tentativa de fazer com que os mesmos se deixem ser explorados sem resistência através de um sentimento de amizade que é forçada por parte do francês. Esse fato pode ser visto através do trecho a seguir:

HORN - (...) Não gosto de sangue, cara, não mesmo; nunca pude me habituar a isso, nunca; me deixa fora de mim. Vou falar mais uma vez com ele e dessa vez, ele estará no papo, acredita em mim. Tenho meus meiozinhos secretos. De que adiantaria todo esse tempo que passei na África, se não fosse para conhecer eles melhor que você, para conhecer eles na ponta dos meus dedos; para ter os meus meios contra os quais eles não podem nada, heim? De que adiantaria fazer primeiro sangue correr, se as coisas podem se ajeitar sozinhas? (KOLTÈS, 2010, p.88)

Ainda que Horn tenha a certeza de que conhece bem os nativos africanos por considerá-los ingênuos e de fácil manipulação, suas investidas para convencer Alboury a aceitar dinheiro em troca do corpo de Nouofia não alcançam sucesso, demonstrando que sua arrogância não encontra solo fértil no país em que se encontra:

HORN - (...) No final das contas, o senhor é muito complicado para mim, Alboury. Seus pensamentos são emaranhados, obscuros, indecifráveis, como a sua selva, como a sua África

inteirinha. Me pergunto porque a amei tanto; me pergunto porque quis tanto salvá-lo. Dá pra pensar que todo mundo aqui ficou louco. (KOLTÈS, 2010, p.100)

Entretanto, a postura passiva e o aparente apreço pelos negros por parte de Horn são quebrados no momento em que o mesmo presencia a declaração feita por Léone a Alboury, onde ela nega sua brancura no intuito de ser aceita pelo africano com uma de suas mulheres. É nesse momento em que o racismo e a relação colonial ganham voz de forma explícita:

HORN - (...) Você achou que podia, assim, engabelar uma mulher francesa, debaixo do meu nariz, numa propriedade francesa, sem que agora você tenha que pagar pelas consequências? Se manda. Vou deixar você se virar com os da tua aldeia, quando eles souberem que você tentou engabelar uma branca nos chantageando. (...) Se manda, desaparece, e se você for visto de novo no acampamento, você vai ser apagado, pela polícia se preciso, como um ladrão vulgar. Eu lavo as minhas mãos da porra da tua pele.
(KOLTÈS, 2010, p. 103-104)

Ainda que esse sentimento de superioridade que Horn e Cal demonstram possa ser lido como algo comum aos brancos, ele não se mostra presente na figura de Léone, onde o colonialismo se revela por meio da visão estereotipada que a mesma possui em

relação a África. Não obstante, o preconceito em Léone é definido mais como um pré-conceito, um olhar romântico que fantasia uma África exótica, onde só se escuta *reggae* (p.29). Fernandes salienta ainda, que apesar de a jovem ser a última a chegar na África, a identificação da mesma com o continente se dá de forma imediata, pois ela vê naquele lugar a chance de ser quem ela quiser, apagando seu passado na França.

O preconceito racial se configura como o motor que leva a trama de Koltès à tragicidade, na medida em que brancos invadem um ambiente que não é seu, estabelecendo uma relação de dominação e subjugo. Cal só matou Nouofia porque ele era negro, e sendo negro, Cal se sente superior e legitimado a cometer tal crime. É claro que vários outros aspectos se somam ao motivo de Cal ter cometido o crime. Para além do fato de Nouofia ser negro, o temperamento explosivo e a insatisfação com o cargo que ocupa na empresa são particularidades que impulsionam Cal ao assassinio, porém, a questão racial e os jogos de poder entre brancos e negros, explorador e explorado, colonizador e colônia são pontos cruciais para o desenvolvimento do trágico em *Combate de negro e de cães*.

5.2

CENA II - A CLAUSURA E A VIOLÊNCIA DE GÊNERO

Clausura, segundo o dicionário Houaiss, pode ser entendido como um lugar fechado, a situação de quem não pode sair do claustro ou reclusão conventual, entre outros. A não ser que a pessoa se recolha em clausura por livre e espontânea vontade, como fazem alguns religiosos, estar trancado sem a possibilidade de fuga ou de escape, se configura, em uma sociedade em que prezamos de forma ostensiva a liberdade, como algo terrível.

É claro que a clausura possui diversas possibilidades de leitura, seja ela através do sistema prisional brasileiro, dos conventos e retiros espirituais, dos recolhimentos e afastamentos voluntários, de ações violentas como sequestros, etc. No entanto, abordarei aqui a clausura como um ponto de contato entre as dramaturgias estudadas através de duas vias da reclusão, uma no âmbito doméstico (*Anjo negro*) e a outra trabalhista (*Combate de negro e de cães*).

Os espaços onde ocorre a ação em *Anjo negro* e em *Combate de negro e de cães* possuem um ponto em comum que se caracteriza como um importante elemento propulsor do trágico no drama: a clausura. No texto de Rodrigues, a rubrica inicial indica o espaço cênico de forma detalhada, estabelecendo a ação em uma esfera doméstica em que o isolamento dos personagens está evidenciado:

Ambiente: casa de Ismael. Cenário sem nenhum caráter realista. No andar térreo, um velório. (...) Em cima, de costas para a plateia, Virginia, a esposa branca, muito alva; veste luto fechado. Duas camas, uma das quais de aspecto normal. A

outra, quebrada, metade do lençol pra fora, travesseiro no chão. Uma escada longa e estilizada. A casa não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumente a solidão do negro. (RODRIGUES, 2004, p. 93)

Já aqui neste trecho fica explícito o caráter de encarceramento em que os personagens estão fisicamente inseridos. No entanto, a casa rodeada de muros altos, lembrando uma prisão, não enclausura a totalidade dos indivíduos, já que, com exceção de Virgínia e Ana Maria, os outros são livres pra entrar e sair da casa quando quiserem.

Logo no início do texto, no primeiro quadro do primeiro ato, é revelado que por ordem de sua tia, Virgínia havia sido estuprada e forçada a casar com Ismael. Após o ato criminoso, a mulher é mantida em cárcere dentro de sua própria casa, trancada no quarto para que não tenha contato com nenhum outro homem a não ser o seu marido. Essa violência exercida contra Virgínia torna visível a pirâmide de preconceitos em que a sociedade da década de 1940 estava inserida. Se por um lado Ismael era visto como alguém inferior aos outros homens pelo fato de ser negro, por outro lado ele exerce total poder sobre sua esposa, revelando que por mais que um homem não seja bem quisto pela sociedade, ele ainda exerce um poder maior do que a mulher. Neste caso, a violência de gênero está intimamente ligada à clausura no texto de Rodrigues, já que é por este meio que Ismael opera sua autoridade sobre Virgínia.

No entanto, é importante verificar que ainda no primeiro quadro do primeiro ato, Virgínia revela que a ideia de se manter trancafiada dentro de casa havia partido dela, e não de seu marido:

ISMAEL (*como certa veemência*) – Mas não foi isso que você quis? Quando aconteceu AQUILO, aí do lado (*indica o leito próximo*) que foi que você disse?

VIRGÍNIA – Não sei, não me lembro, nem quero.

ISMAEL – Disse que queria fugir de tudo, de todos; queria que ninguém mais visse, que ninguém mais olhasse para você. Ou não foi?

VIRGÍNIA – Depois do que aconteceu ali – se alguém me visse, se alguém olhasse para mim, eu me sentiria nua...

ISMAEL – Então, eu te falei nesses mausoléus de gente rica, que parecem uma pequena casa. Que foi que você respondeu?

VIRGÍNIA (*mecânica*) – Respondi: “Eu queria estar num lugar assim, mas VIVA. Um lugar em que ninguém entrasse. Para esconder minha vergonha.” (RODRIGUES, 2004, p. 99)

Não obstante, o desejo de Virgínia advém da ideia de que a mulher que é violada perde a sua honra e, conseqüentemente, o que ela tem de mais valioso, ideia essa carregada de uma violência psicológica que transfere para a mulher a conseqüência mais cruel do ato criminoso – a rejeição social.

A chegada de Elias à casa de seu irmão se configura como uma possível salvação para a relação patológica entre Virgínia e Ismael.

Com Elias, Virgínia poderia engravidar de um filho branco e, dessa forma, se libertar do fardo que ela possuía de matar todos os filhos negros de Ismael para que assim sua existência não se perpetuasse. No entanto, após a relação sexual entre Elias e Virgínia, um jogo psicológico se instaura e o cego se demonstra emocionalmente instável, representando uma ameaça à vida da mulher:

ELIAS (*em pleno sonho*) – Você nunca se imaginou morta? (*segura Virgínia pelos dois braços*) Eu mesmo – e não ele; ele, não – eu seria capaz de matar você. Sem ódio, sem maldade – por amor; para que ninguém acariciasse você e para que você mesma não desejasse ninguém – ficasse para sempre com a boca em repouso, os seios em repouso, os quadris quietos, inocentes...
(RODRIGUES, 2004, p.114)

O homem doce que Virgínia havia conhecido se mostra tão obsessivo quanto o seu marido negro, desejando a sua morte para que, assim como Ismael, ela se torne somente dele e de mais ninguém. Mais uma vez a violência se faz presente, carregando consigo o desejo de prender a outra pessoa, num ato de clausura, de posse.

Após o nascimento de Ana Maria, filha de Virgínia e Elias, Ismael comete mais um ato violento: para que a menina não consiga distinguir a sua cor, Ismael a cega e a faz acreditar que ele é o único homem branco que existe, e que todos os outros são negros

(RODRIGUES, 2004, p.134). Após receber uma maldição da Tia, que professou que Ana Maria morreria virgem, Ismael decide criar um mausoléu dentro do mausoléu, ou seja, dentro da casa que ele havia construído para que pudesse se isolar do mundo com sua mulher, ele cria uma espécie de túmulo transparente, fazendo uma sutil analogia, como o próprio autor cita no texto, ao caixão da Branca de Neve. Mais uma vez o desejo de isolamento se manifesta. Numa tentativa inútil de fugir à sua cor, Ismael quer cada vez mais se exilar e exilar as pessoas próximas a si, numa atitude agressiva de possessão patológica. A clausura presente no texto de Rodrigues é, portanto, exercida tanto no âmbito geográfico quanto na esfera pessoal, pois os personagens estão para além do isolamento espacial, num isolamento íntimo, privado, numa busca de interesses pessoais e egoístas que se manifestam através do segregamento em relação ao exterior.

Essa faceta mais íntima que a clausura encontra no texto de Rodrigues, fica ainda mais evidente no drama de Koltès. Embora os personagens de *Combate de negro e de cães* estejam espacialmente isolados dentro do canteiro de obras na África, o que mais se sobressalta é a clausura, o encerramento pessoal de cada uma das figuras criadas por Koltès.

Na rubrica inicial do texto, o autor se refere ao espaço de ação como “um país da África Ocidental, do Senegal à Nigéria, um canteiro de obras públicas de uma empresa estrangeira” (KOLTÈS, 2010, p. 20). Embora a trama se passe no continente africano, Fernandes ressalta que o Koltès “não traz a temática do negro, do racismo ou do neocolonialismo. Ele defendia que as relações

estabelecidas entre os personagens poderiam se passar em outros locais do mundo, sendo a África uma espécie de metáfora.” (FERNANDES, 2014, p.147). No entanto, as relações estabelecidas entre os personagens partem, em muito, das diferenças ideológicas presentes nos dois continentes, sendo o neocolonialismo e as questões raciais o pano de fundo para uma questão ainda maior.

Enquanto os personagens franceses (brancos) estão na África representando um projeto colonial de exploração (personificado pela figura de Horn³⁰), os africanos (negros representados por Alboury) personificam uma coletividade ancestral, tribal, que resiste à invasão francesa ao seu território. Essa divisão de instâncias coletivas representadas pelos personagens materializa-se espacialmente pela separação entre o canteiro de obras, cercado por muros vigiados (pelos próprios africanos), e o restante do continente. Há, portanto, um pequeno pedaço de Europa dentro da África, onde os brancos estão enclausurados como um modo de defesa, de proteção aos perigos que possam partir da África selvagem e de seus habitantes.

No entanto, como dito anteriormente, a clausura se revela no texto de Koltès para além da esfera geográfica. Ela é vista, portanto, através do isolamento pessoal representado pela incomunicabilidade entre os personagens. Assim como no texto de Rodrigues em que as ações violentas dos personagens acabam

³⁰ Horn se apresenta como um defensor à engrenagem que move a empresa que está no continente africano, colocando a instituição sempre a frente de seus próprios desejos e dos desejos dos demais.

por amplificar a distância entre eles, contribuindo, conseqüentemente, para o isolamento dos mesmos, no drama de Koltès o responsável por essa clausura é a comunicação (ou melhor, a falta dela).

Embora *Combate de negro e de cães* possua em sua estrutura a presença de três línguas diferentes (o francês, o alemão e o ouolof), não é apenas essa variedade linguística a única responsável pela dificuldade de intercomunicação entre os personagens. Isso fica claro em um trecho onde, após longa conversa entre Horn e Alboury em que o francês tenta entender o motivo pelo qual o africano faz tanta questão em recuperar o corpo de seu irmão, Horn chega a uma conclusão: “Está difícil de a gente se entender, senhor. (*Eles se olham*) E acho que, por mais esforço que a gente faça, a coabitação vai ser sempre difícil. (*Silêncio*)” (KOLTÈS, 2010, p. 46). De fato, a coabitação entre os personagens de Koltès se torna praticamente impossível, pois a individualidade e as diferenças não compreendidas por ambas as partes são maiores do que a possibilidade de entendimento entre elas.

A chegada de um personagem feminino ao canteiro de obras surge como uma possibilidade de humanização para os homens que nele vivem. Assim como em *Anjo negro* em que um personagem exterior ao local de clausura chega trazendo consigo uma possível salvação para os que nela se encontram (Elias), Léone representa essa mesma esperança para os homens de Koltès. Porém, sua chegada em nada modifica a situação em que os personagens se encontram. Léone carrega consigo a expectativa de encontrar na África um lugar em que ela possa pertencer, existir. Esse não pertencimento

ao local de origem do personagem, a França, faz com que ele busque na África a possibilidade de um enraizamento, motivo esse que pode ter sido o responsável pela mulher ter se apaixonado por Alboury. Entretanto, a comunicação entre Léone e Alboury é inexistente, em um primeiro momento, devido à diferença linguística entre eles:

LÉONE - (...) E eu, está em entendendo? Se eu falar bem devagarinho? Não se deve ter medo das línguas estrangeiras, pelo contrário; eu sempre pensei que, se a gente olhar muito tempo e com muito cuidado as pessoas quando falam, a gente entende tudo. É preciso tempo e só isso. Eu lhe falo estrangeiro e você também, então, a gente estará rapidamente na mesma sintonia. (KOLTÈS, 2010, p. 69)

Essa tentativa forçada por parte de Léone para que ela se torne parte de algo ao qual ela não pertence, faz com que ela fique cada vez mais sozinha, solitária, exilada em sua própria existência.

Assim como Virgínia, Léone é alvo de diversas opressões por parte dos homens que a cercam, fato que concede uma tragicidade acentuada à personagem. No entanto, a diferença entre as duas mulheres se dá pelo fato de que com Virgínia a violência é mais explícita, agressiva, ao passo que com Léone, a opressão se dá de forma mais implícita porém não menos brutal.

Trazida para a África por Horn para satisfazer sua vontade de criar raízes (p.34), Léone é vista por ele como um ser frágil que precisa

de proteção. Após ter praticamente comprado a mulher, o engenheiro a trata de forma egoísta, buscando nela as benesses que uma mulher pode trazer a um homem, como a estabilidade familiar proveniente de uma visão patriarcal ocidental.

A relação de Léone com Cal se dá de forma mais tensa devido à personalidade explosiva de Cal. Logo no primeiro encontro, o homem se mostra agressivo com o intuito de intimidá-la, sempre referindo-se à ela de forma pejorativa. Cal chega ao ponto de tentar uma investida física não correspondida por Léone, pois para ele, ela é uma mulher interesseira, que está com Horn apenas pelo dinheiro que o mesmo possui.

Albourn se mostra de forma mais respeitosa em relação a Léone. Por saber que ela “pertence ao homem branco”, o africano a trata com certa cortesia, e é, segundo ela, o único que a olha nos olhos. No entanto, em conversa com Horn, Albourn revela que para casar com uma mulher “é preciso lhes pagar o seu preço, e amarrá-las bem depois” (KOLTÈS, 2010, p.27). O comentário demonstra que a visão que o africano tem das mulheres não difere muito de seus companheiros (no sentido de gênero) franceses. A pacificidade de Albourn vai embora quando a mulher pede para que ele aceite dinheiro em troca do corpo de seu irmão. Neste momento, o africano reage de forma agressiva ao pedido de Léone, cuspidno no rosto da francesa. É aqui que Léone se vê mais uma vez abandonada, pois como observa Fernandes, “ela não pertence a lugar nenhum e não há ninguém que vá fazer algo por ela. Seu espaço e seu grupo ficaram para trás, em Paris, onde, ainda assim, parece que ela não se sentia bem, expressando a opressão feminina

em todo o lugar onde ela esteja” (FERNANDES, 2014, p. 187). Em um último ato desesperado, ao ser tomada pela vergonha de ser rejeitada, assim como Édipo quando se dá conta de seus crimes, Léone se mutila, cortando o próprio rosto, deixando marcado em sua face para que todos vejam a tragédia pela qual passou.

Portanto, ainda que os textos possuam em sua estrutura a clausura e a violência de gênero como elementos importantes para a construção da tragicidade, a utilização desses mesmos recursos se dá de maneira diferente em cada uma das peças. Se por um lado *Anjo negro* explora a clausura no âmbito doméstico, por outro lado *Combate de negro e de cães* se atém à esfera trabalhista. Entretanto, para além desses limites espaciais, ambas retratam com grande poesia a clausura humana, sendo esse um dos elementos responsáveis pela instauração do trágico nas peças.



ÊXODO - DIANOIA - CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que começou como uma tentativa de entender como os elementos trágicos presentes na dramaturgia grega do século V a.C. se configuravam em textos modernos, acabou se transformando, ao longo do tempo, em uma jornada de compreensão sobre o próprio conceito de tragédia. Como dito anteriormente, o termo tragédia sofreu diversas modificações com o passar dos anos, deixando de ser utilizado somente no âmbito da dramaturgia, passando a abranger também a esfera social. Assim como o termo, eu também fui me modificando ao longo da escrita deste trabalho, e como um Prometeu agrilhado a mais alta montanha existente, esperava por um Hércules que me salvasse das pequenas tragédias cotidianas que foram me abatendo.

Atualmente, podemos ligar o termo tragédia a uma série de acontecimentos imprevistos, inevitáveis, quase sempre ligados a mortes, doenças ou perdas. Em uma rápida pesquisa na internet, pode-se observar que o termo é muito utilizado por jornais para designar catástrofes climáticas, acidentes, mortes e outros acontecimentos fatídicos³¹. *Agora mesmo acabei de lamentar os meus sofrimentos.*

³¹ Como pode ser observado nos seguintes exemplos:

Segundo o pensador e crítico inglês Raymond Williams:

A tragédia se tornou, em nossa cultura, um nome comum para esse tipo de experiência. (...) E, no entanto, tragédia é também um nome extraído de um tipo específico de arte dramática. (...) A coexistência de sentidos parece-me natural, e não há nenhuma dificuldade fundamental tanto em ver a relação entre eles quanto em distinguir um do outro.

(WILLIAMS, 2002, p. 30).

Entretanto, essa diferença não estava assim tão clara para mim, e uma jornada homérica se iniciou na tentativa de compreensão de tal facilidade apontada por Williams. *Mas o tempo, envelhecendo, tudo ensina.*

Após percorrer o périplo trágico desde a Grécia até a Inglaterra shakespeariana (sim, Shakespeare era dono da Inglaterra) e decidir utilizar dois dos textos modernos que mais tocaram-me na ferida aberta pelas águias enviadas por Zeus, comecei a procurar neles os elementos apontados por Aristóteles como constituintes da tragédia clássica. *Aprendi que os indomáveis são vencidos pelo amor.*

Manchete do jornal El País: *Terremoto no Nepal: tragédia anunciada?* (Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/27/internacional/1430127408_146023.html ; último acesso em 13 de outubro de 2015).

Encontrei em *Anjo negro* e em *Combate de negro de cães* a presença do coro, da *hybris* e até mesmo do herói trágico, porém,

Manchete do portal de notícias G1: *Como foi a tragédia em Santa Maria, RS* – referente ao incêndio da boate Kiss, ocorrido em janeiro de 2013. (Disponível em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/tragedia-incendio-boate-santa-mariaentenda/platb/>; último acesso em 13 de outubro de 2015).

todos reconfigurados para que, dessa forma, possam contar de maneira mais eficaz as tragédias modernas, pois segundo Williams, “por meio dela [a tragédia] compreendemos muitas vezes mais a fundo o contorno e a conformação de uma cultura específica” (WILLIAMS, 2002, p.69). *O respeito invencível, indomável, inatacável, que outrora penetrava os ouvidos e o espírito do povo, desapareceu, dando lugar ao temor.*

Dessa forma, percebi que através da reutilização de alguns dos elementos apontados pelo estagirita de maneira reorganizada, Rodrigues e Koltès me falavam diretamente sobre vários problemas da sociedade moderna (da década de 50/60), mas que até hoje estão presentes no nosso cotidiano. O preconceito racial, a clausura e a violência de gênero surgem nas peças como poderosos propulsores do trágico, feito digno da mais poderosa tragédia Sofocliana.

Além desses, o individualismo, a opressão, a morte, a solidão, a fuga, a posse, trampolins trágicos para a compreensão da sociedade moderna e contemporânea, se fazem presentes de forma reveladora e até profética nos textos estudados. *A sua falta foi descoberta.*

Ainda de acordo com Williams, é parte da natureza da tragédia moderna que sejamos defrontados com fatos permanentes e únicos, pois ela “diz respeito a uma natureza humana permanente, universal e essencialmente imutável” (WILLIAMS, 2002, p. 69). O preconceito racial, a intolerância à diferença, fatos que na década de 50 estavam presentes em diversos âmbitos sociais, como por exemplo a instituição do *apartheid* na África do Sul no final da década de 40, são fatos que ainda hoje não estão bem resolvidos na sociedade contemporânea. *Guardai os bens do mouro, pois sois o herdeiro dele.*

É, portanto, parte intrínseca à tragédia moderna a discussão sobre esses temas, sendo eles os responsáveis pela instauração do espírito trágico, ou seja, os encarregados por atribuir tragicidade a uma obra. *Vais incitar-me a revelar um segredo que devia deixar intacto na minha alma.*

Anjo negro e *Combate de negro e de cães*, apesar de serem separados por alguns anos³², carregam em si, como visto anteriormente, uma forte tragicidade proveniente de questões pulsantes na sociedade, questões que precisam ser debatidas mas que, por conta de diversos aspectos políticos e sociais que não cabem aqui discutir, são deixadas em segundo plano. E é justamente por trazer ao debate esses problemas, por se fazer Tirésias por alguns instantes e revelar o que deveria ficar escondido, que esses textos podem ser

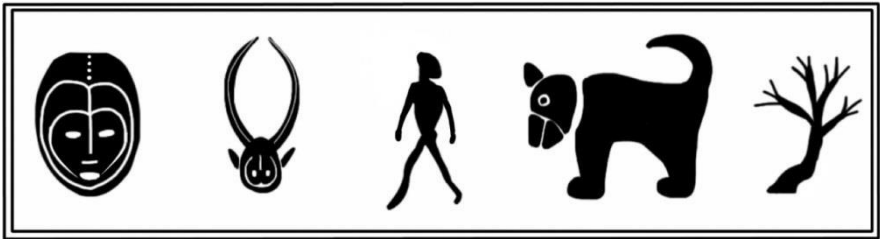
³² *Anjo negro* foi escrito em 1946; *Combate de negro e de cães*, em 1978.

considerados grandes exemplares da tragédia moderna. *Aos mortais não é dado libertar-se do destino que lhes incube.*

No entanto, essa é apenas uma possibilidade de leitura, uma visão catártica de quem reconhece nesses textos a *hybris* humana, o *pathos* de uma sociedade escancarado de forma poética, revelados aos mortais parcialmente para que os deuses não derramem sobre nós a sua ira. Por fim, crente que dessa forma podemos reivindicar para nós as rédeas do nosso destino, sermos as Parcas que tecem um futuro melhor, peço que Rodrigues e Koltès (ou Nelson e Bernard) continuem por muito tempo sendo objeto de estudos que possam revelar as infinitas possibilidades de interpretação de suas obras. *O feito aflige-te o espírito, os ouvidos sou eu que os perturbo.*

Que Zeus esteja convosco e Dioniso nos guie à transformação.

Evoé!



EPÍLOGO - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDRADE, C. *Coro: corpo coletivo e espaço poético – Intersecções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2013.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BURGESS, A. *A literatura inglesa*. São Paulo: Ática, 2001.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- COELHO, R. P. *Inesgotável Koltès – Dois ensaios sobre Na solidão dos campos de algodão de Bernard-Marie Koltès*. Disponível em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/201/1/inesgotav_el_koltès.pdf>. Último acesso: 07 de out. de 2015.
- ÉSQUILO. *Suplicantes*. Coimbra: FESTEIA – Tema Clássico, 2012.
- FERNANDES, F. V. *O personagem negro na literatura dramática francesa do século XX: La Putain Respectueuse, de Jean-Paul Sartre, e Combat de Nègre et de Chiens, de Bernard-Marie Koltès*. 2014. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/102218>>. Último acesso: 05 de nov. de 2015.

- KITTO, D.D.F. *A tragédia grega – Volume I*. Coimbra: Coimbra, 1990.
- KOLTÈS, B.M. *Combate de negro e de cães; Retorno ao deserto; Tabataba*. São Paulo: Aliança Francesa: Instituto Totem Cultural: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2010.
- NASCIMENTO, A. do. *O tempo e o modo do Brasil: Teatro do negro no Brasil – Uma experiência sócio-racial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- NASCIMENTO, A. do. *O genocídio do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, es
- OLIVEIRA, M. de. *O espaço dos miseráveis no teatro brasileiro nas décadas de 1950 e 1960*. 2010. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10923/4067>>. Último acesso: 06 de nov. de 2015.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- RODRIGUES, N. *Teatro Completo – Peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- ROHMANN, C. *O livro das ideias*. Rio de Janeiro: Campos, 2000.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

