

Johnny José Mafra*

Para bem entendermos o que foi a tragédia grega, é necessário distinguir, desde o início, o trágico, "como fenômeno vital, da tragédia, como forma astística dramática que se apodera do trágico"¹.

O trágico relaciona-se com o homem e as forças superiores a ele. Propriamente, podemos dizer que está no conflito entre o finito e o infinito. Tal conflito gera episódios que desencadeiam ações dignas de serem representadas. A poesia apodera-se do trágico e cria, a través da união de episódios e ações, quadros capazes de empolgar e produzir terror.

Se somos capazes de distinguir o trágico da tragédia, podemos definir a tragédia grega como uma encenação grandiosa de fatos portadores do trágico. Tal encenação fazia-se em obediência a determinadas regras que prescreviam desde a estrutura interna, como a existência de peripécia e reconhecimento, unidades de ação, tempo e lugar, até a estrutura externa, como a divisão em partes, o número de atores e o metro dos cantos do coro. Sendo assim, toda obra dramática que não apresentar qualquer uma dessas partes ou qualquer um desses elementos não será tragédia.

Ora, temos diante de nós uma análise em que se afirma ser o *Frei Luís de Sousa* tragédia. Diz-se que tem peripécia, e tem: lá estão as cenas finais do terceiro ato a prová-lo. Esperava-se que o Romeiro tivesse uma titude que, certamente, seria muito mais desastrosa e que, como representante do Destino, punisse as suas vítimas. Na verdade, ele frustra essa expectativa e se recolhe à sua condição de desconhecido, preferindo não atingir com sua vingança os brios de sua mulher e a inocência de Maria. Diz-se que tem catástrofe, e tem: a cena da morte de Maria e da tomada de hábito de Madalena e Manuel engrandece a pena de Garrett e teria dado a Sófocles a mesma glória que obteve com semelhante cena de Édipo-Rei. Por fim, ouvimos que a peça tem reconhecimento, e o encontramos com facilidade. Tal é o final do segundo ato, em que o Romeiro, ao apontar o retrato de Dom João e a se declarar Ninguém, se dá a conhecer como o pro-

* Professor Adjunto da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor em Literatura Latina

prio Dom João de Portugal. Igualmente podemos confirmar a existência da regra das unidades: a unidade de ação é clara, mas a unidade de tempo e lugar apenas se sustenta graças ao artifício da pena exemplar de Garrett, como o demonstra a tese da ilustre Profa. Ângela Vaz Leão, quando diz a propósito da unidade de lugar: "Há três cenários, um para cada ato:(...). Se considerarmos que o primeiro cenário deixa de existir porque é devorado pelas chamas, somos obrigados a reconhecer que a mudança de cenário é necessária e decorre da própria intriga. Os dois outros cenários, conforme a encenação, podem atender à exigência de visibilidade de conjunto, do código aristotélico. Além disso, situam-se os três na mesma vila, o que não deixa de satisfazer a uma relativa unidade de lugar". Se levarmos em conta que Aristóteles dá pouco valor ao problema da unidade de tempo e lugar, resta-nos reconhecer que até agora a obra enquadra-se perfeitamente nas regras da tragédia grega, o que muito agradaria ao poeta que diz aceitar para sua peça o modesto título de drama, embora prefira classificá-la como tragédia.²

Examinemos outro aspecto ainda da estrutura interna da tragédia. A peça mostra-se impregnada do fatalismo pagão. Esse fato salta aos olhos, como bem o demonstra a conferencista, ao levantar todos os passos que trazem a idéia de agouro, e ao concluir que "a presença constante de agouros e presságios, os sonhos premonitórios de Maria, os episódios significativos dos dois retratos, o valor simbólico das marcas cronológicas, tudo isso nos sugere uma ligação misteriosa entre o visível e o invisível, e anuncia a fatalidade que ameaça esmagar os protagonistas". A essa idéia de fatalidade o poeta opõe outra: a da concepção providencialista da vida. Para provar isso, lembro a discussão entre Frei Jorge e Manuel de Sousa, em que comentavam sobre a presença de Dom João na pessoa do Romeiro.

A respeito da revelação, Manuel pergunta a Jorge: "Dona Madalena o que sabe?". Ao que Jorge responde: "O que lhe disse o Romeiro naquela fatal sala dos retratos...o que já te contei (...)". E adiante diz Manuel de Sousa falando de Maria: "Essa confio no Senhor que não saiba, ao menos por ora...". Conclui Jorge, no final da cena, a respeito da mesma donzela: "Deus estará conosco e com ela!"

Reforçando sua idéia sobre o fatalismo, a conferencista nota

a presença de um novo elemento: o cristianismo. Acha que o cristianismo de *Frei Luís de Sousa*, ão invê de amenizar a idêia da fatalidade, vem reforçá-la. Não comungo inteiramente com essa idêia quando percebo que, no desfecho, apesar de tudo se realizar como num passe de fatalidade, o poeta insiste em que todos os acontecimentos fazem parte dos planos de Deus, do Deus concebido pelo cristianismo. Há uma ordem, a ordem das coisas, que é a Providência.³ Em toda a peça, a nota dominante é a do espiritualismo cristão, a metafísica do pecado, da penitência e do resgate. No final de seu diálogo com Manuel, Frei Jorge conclui:

"E Deus...Deus acudirã".

Espera-se que Deus tenha e seja a melhor solução. Aqui não há o conflito da tragédia grega - conflito essencial à tragédia - em que se opõe a finitude do homem à infinitude dos deuses. Sem esse conflito, podemos dizer que desaparece a tragédia, no sentido grego - e sô nesse sentido a podemos entender. O cristianismo eliminou o conflito entre o homem e Deus no momento em que aceitou a Providência Divina, que é diferente do sentido grego de fatalidade.

Desta forma, o Frei Jorge não é apenas "o tímido porta-voz dessa idêia" de cristianismo, mas o apologista da concepção cristã de Providência. Se, de um lado, Telmo Pais é um aspecto do coro fatalista, de outro, Frei Jorge é o agonista da religião católica, à qual pertencia Garrett como batizado e contra a qual não parece insurgir-se em seu drama, apesar da utilização do componente clássico fatalidade. No meu entender, o realce dado à idêia de fatalidade aumenta a crença na Providência Divina. Madalena está entre Telmo Pais, mensageiro dos agouros, e Frei Jorge, representante da Igreja Católica. As palavras de Madalena são de "franca recusa ao plano de Deus", como diz a conferencista, mas ela, Madalena, é livre de entrar ou não para o convento, e ela o faz, assim como antes fora livre de casar ou não com Manuel de Sousa.

O fato trágico, na tradição grega, é desencadeado por um erro, chamado falha trágica, em grego amartía. Em Édipo-Rei, a falha é hereditária. Seria proveniente da própria tradição cadmeia, ou mais provavelmente do crime praticado por seu pai Laio, que atentara contra a honra e o pudor de seu discípulo. O jovem, para não sofrer a humilhação, mata-se. Seu pai, o rei Pélope, lança contra o causador da morte do filho a maldição de que ele haveria de morrer pelas mãos do próprio filho. Em *Frei Luís de Sousa* encontramos também a falha trágica, a amartía, várias vezes declarada pela própria

Madalena. Note-se que em Édipo a falha é inconsciente e não dependeu dele, enquanto na peça de Garrett ela é conhecida de Madalena e nasce dela mesma. Madalena conhece sua falha, mas atribui-a a um poder maior que suas forças. No final da cena X do segundo ato, Madalena confessa o erro, que ela conta entre as infelicidades de sua vida. Eis o que diz:

"...Este amor, que hoje está santificado e ben-
dito no céu, porque Manuel de Sousa é meu mari-
do, começou com um crime, porque eu amei-o as-
sim que o vi... e quando o vi, hoje, hoje.....
foi em tal dia como hoje, D. João de Portugal
ainda era vivo".

Podemos concluir que também na peça do escritor luso o fato trágico é desencadeado por um erro. Essa conclusão nos faz considerar que a peça é trágica, pelo menos quanto à presença desse elemento. Mas se, por um lado, a peça tem a falha trágica, por outro lado, não tem a hýbris, que é o elemento estabelecedor do conflito entre o finito e o infinito. A hýbris é propriamente a presunção do herói que se empenha na defesa de uma idéia. Wolfgang Kayser acha estreita essa concepção do trágico, quando pretende considerar trágicas as personagens do *Frei Luís de Sousa*, mesmo sem hýbris. Não esposo tal opinião. Em Madalena há a falha trágica, mas nem ela nem Manuel de Sousa estão movidos pela hýbris. Nenhum membro da família pretende desfender idéias, enfrentando forças superiores. Nota-se apenas um desafio lançado por Manuel de Sousa aos governadores ao deitar fogo ao palácio. Sem hýbris não teremos tragédia. Mas não fixemos nisso nos argumentos, porquanto na própria tragédia grega às vezes se torna difícil a caracterização da hýbris.

Consideremos a estrutura externa da tragédia. À época de Sófocles, já a encontramos em sua forma definitiva: prólogo, párodos (entrada do coro), três episódios separados pelos estásimos (cantos do coro) e o êxodo. Dentro dessa estrutura encontramos o coro, que exerce na tragédia função muito importante, se não essencial. Com a evolução da tragédia, perde sua importância como parte da estrutura, mas ainda permanece como elemento decorativo. Garrett não tem coro, porque tal não comporta o drama moderno, mas não se esquece de conservar sua presença muito engenhosamente na pessoa de Telmo Pais. Ele é o elemento que tudo sabe e que reflete a opinião popular, como o coro grego, e que às vezes se vê envolvido na trama, convidado a opinar ou a demonstrar suas emoções. Tal é, como exemplo, o monólogo

da cena IV do terceiro ato, em que Telmo descobre e denuncia toda a desgraça em que ele próprio se vê envolvido. Notemos, entretanto, que Telmo Pais é apenas uma estilização do coro - e com que enge~~n~~ho Garrett o criou! - mas não o próprio coro. Além dessa estilização que é, na verdade, uma presença ativa, o autor faz ouvir, no final, um coro de frades, que interfere na cena sem tomar parte no diálogo.

Estamos vendo que a estrutura física do *Frei Luís de Sousa* não é a mesma da tragédia grega. Traz as marcas do distanciamento no tempo e das novas regras do drama.

Mais um fato ainda mostra-nos que o drama romântico não é o drama grego: a utilização dos atores. A tragédia grega põe em cena no máximo três atores, o que atende à lógica da evolução histórica da tragédia. No princípio era apenas o coro; em seguida o coro dialogava com um ator, depois com um segundo, e, por último, na pena de Sófocles, com um terceiro ator. E não mais. Horácio prescreve na *Ars Poetica*, v. 192, que, se houver em cena um quarto ator, que seja muta persona. Tal não se dá na obra de Garrett. O poeta põe em cena quatro ou cinco atores, e todos falam (Cf. Cena VII, 39 ato).

Quando procedo a essa análise, não pretendo enfrentar os argumentos da Profa. Ângela Vaz Leão, porquanto ela os desenvolve com muita segurança e se encontra solidamente amparada. Para exemplificar, cito apenas Wolfgang Kayser, em *Análise e Interpretação da Obra Literária*; Jacinto Prado Coelho, em *Dicionário de Literatura Brasileira, Portuguesa e Galega*; Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, em *História da Literatura Portuguesa*; e Feliciano Ramos, em *História da Literatura Portuguesa*. Quero, entretanto, firmar a minha idéia de que a peça não é uma tragédia no sentido estrito, mas apenas num sentido amplo. Prefiro mesmo dizer que ela é um análogo da tragédia grega. E isto basta. Sinto-me empolgado ao reler *Frei Luís de Sousa* e nele sentir a presença do mundo clássico. Essa presença encontra-se em inúmeras obras da literatura ocidental. Para mim, essas obras representam projeções da tragédia grega, ou apenas análogos. A *Antígona* de Anouilh e a *Electra* de Giraudoux são projeções da tragédia, enquanto o *Hamlet* de Shakespeare é um análogo da tragédia grega. Penso que Garrett vale muito mais por criar um análogo do que por verter um drama grego.

A conferencista propôs-se apresentar o componente clássico na estrutura dramática do *Frei Luís de Sousa*, e o fez com maestria, como só ela é capaz. A discussão sobre ser ou não ser a pe-

ça uma tragédia não está no tema.

N O T A S

1. Cf. Wolfgang Kayser. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra, Arménio Amado, 1958, p. 281, Vol. II.
2. Cf. Garrett. *Memória ao Conservatório Real*. In: -. *Frei Luís de Sousa*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d. p. 45.
3. Providentia Definiri potest: Ordo rerum omnium in finem in mente divina conceptus et in creaturis ad executionem mandatus. (Cf. Ioannes Di Napoli. *Manuale Philosophiae*. Casali, Marietti Editori Ltd., 1953. p. 132, Vol. III.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Poética* (Tradução, introdução e notas de Eudoro de Sousa). Porto Alegre, Editora Globo, s/d.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Frei Luís de Sousa*. In: *Dicionário de Literatura Brasileira, Portuguesa e Galega*. Porto, Figueirinhas, 1978.
- _____. *Romantismo*. In: *Dicionário de Literatura Brasileira, Portuguesa e Galega*. Porto, Figueirinhas, 1978.
- FERGUSON, Francis. *Evolução e Sentido do Teatro*. Rio, Zahar Editores, 1964.
- FREIRE, António. *Conceito de Moira na Tragédia Grega*. Braga, Livraria Cruz, 1969.
- GARRETT, J.B.L.A. *Memória ao Conservatório Real de Lisboa*. In: -. *Frei Luís de Sousa*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d.
- HORÁCIO. *Arte Poética* (Tradução, introdução e comentários de R.M. Rosado Fernandes). Lisboa, Livraria Clássica Editora, s/d.
- HUGO, Victor. *Préface de "Cromwell"*. Paris, Librairie Larousse, 1949.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra, Arménio Amado, 1958.
- RAMOS, Feliciano. *História da Literatura Portuguesa*. 2a. edição, Braga, 1956.
- SARAIVA, A.J. e LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. 2a. edi -

ção, Porto, Porto Editora, s/d.

SPINA, S. INTRODUÇÃO À POÉTICA CLÁSSICA. São Paulo, Editora F.T.D.,
1967.