

## O HEROÍSMO SEM BERÇO E SEM HERÓI NO TEATRO DE DIAS GOMES

Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa (UFCG)

### 1 – O teatro sem espetáculo e a TV sem novela

No início da década de 1940, Dias Gomes e Nelson Rodrigues inauguram – duas décadas depois da Semana de Arte Moderna de 1922 – o período “moderno” do teatro nacional. Nelson Rodrigues se consagra com *Vestido de noiva* (1943), e o primeiro êxito de Dias Gomes, que já havia escrito outros trabalhos, vem com a publicação e encenação da peça *Pé-de-cabra* (1942), mediante contrato com o ator Procópio Ferreira. A partir de 1944, Dias Gomes dedica-se ao rádio, escreve alguns romances e só volta a ocupar lugar de destaque no teatro com peças como *O pagador de promessas* (1960) e *O Bem-Amado* (1962), entre outras, que virão na sequência.

A publicação de *O berço do herói* se dá em 1963. Em 1965, o texto é proibido pena Censura Federal. Em 1966, uma tentativa de transformá-lo em filme é igualmente proibida. Uma década depois, trabalhando na Rede Globo de Televisão, Dias Gomes procura adaptar seu texto à teledramaturgia. Muda o nome da maior parte dos personagens e insere algumas tramas paralelas ao conflito central. Por fim, dá outro título à obra, que passa a ser *A fabulosa história de Roque Santeiro e sua fogosa viúva, a que era sem nunca ter sido*. O protagonista deixa de ser um cabo da Força Expedicionária Brasileira na Campanha da Itália e se chamará Roque, um artesão que produzia santos com o barro (GOMES, 1991).

Cinquenta e um capítulos já haviam sido escritos e vinte gravados, quando a Censura Federal entrou novamente em ação. Dessa vez, não somente o texto original da peça estava proibido (desde 1965), mas os capítulos da novela. Somente em 1985, com a abertura política, no Brasil, o projeto voltou à mesa e a novela foi ao ar, entre junho daquele mesmo ano e fevereiro de 1986 (GOMES, 1991).

O texto original da peça não teve o mesmo destino do que foi produzido para a televisão. Este, dramatizado na “telinha”, alcançou, por sua vez, grandes índices de audiência. Assim, assimilando sugestões testadas na televisão, o autor fez alterações no texto original de 1963. Este havia sido publicado em 1965 pela Editora Civilização Brasileira, com prefácio de Paulo Francis, escrito em novembro de 1964. *O berço do herói* faria sua estreia no palco do Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, sob a direção de Antônio Abujamra, no ano de 1965, mas sofreu sua primeira censura, que duraria,

conforme vimos acima, por volta de 20 anos. Será encenado, pela primeira vez, em 1976, no Teatro The Playhouse, do Departamento de Teatro e Cinema da Pennsylvania State University, nos Estados Unidos da América (GOMES, 1991).

Apesar das alterações já mencionadas e daquelas que visavam ampliar a trama para as dimensões de uma novela de TV, persiste, entre as duas obras, o tema do personagem que desaparece e vira herói ou lenda em sua pequena cidade do interior. No texto de 1963, Jorge é um cabo da FEB que foge da Segunda Guerra Mundial, torna-se desertor, mas transfigura-se no herói exemplar que enfrentou os soldados nazistas, nos campos da Itália, sem temer a morte. Torna-se nome de um batalhão do Exército e da cidade no interior da Bahia onde nasceu.

Na novela que vai ao ar em 1985, Roque é o artesão que morre, vira santo e faz milagres. Sua cidade – Asa Branca – cresce e se transforma em um centro de peregrinação, de turismo e de oportunidades para os negócios. A nenhuma dessas cidades o herói – Jorge ou Roque – pode voltar. Isso seria desfazer o mito, o que desmontaria todo o esquema de sobrevivência das elites locais, dos negócios, do clero e da fé apoiada no catolicismo popular.

## **2 – “Meus heróis morreram... Meus inimigos estão no poder”.**

Conforme já informamos acima, o texto é do ano de 1963. Cabe acrescentar que situa o tempo presente da ação em 1955 e se reporta ao ano de 1944 (ano da suposta morte de Cabo Jorge na Guerra), mas que alegoriza (quem sabe?) as lutas sociais, os impasses da posse de Juscelino Kubitschek e as tensões civis-militares que precedem o movimento de deposição de João Goulart em 1964.

Apresentemos, então, o problema deste trabalho com as seguintes perguntas: o herói, na literatura contemporânea, ainda é possível? Como, em meio aos poderes da tecnologia, da ciência, da razão instrumental e dos artefatos bélicos capazes de eliminar a humanidade, acreditar na funcionalidade social e literária de heróis? Refletindo sobre o significado do conjunto da obra de Primo Levi, um químico e escritor judeu-italiano que sobreviveu ao campo de concentração nazista em Auschwitz, na Polônia, Brombert (2001, p. 24) levanta a seguinte questão: “o que afinal pode o heroísmo significar numa época de ideologias totalitárias e campos de extermínio, onde corpos nus são tangidos

para as câmaras de gás? Modelos heroicos e expectativas heroicas revelam-se ilusórios e enganadores”.

A nosso ver, é essa a questão central proposta pela peça de Dias Gomes. Enxergamos, ainda, um outro problema, que pode ser mais antigo do que imaginamos: não é difícil perceber, cá entre nós ou alhures, que, na vida social, a construção de heróis e lendas não raro se constitui em fraude montada não propriamente pelo discurso coletivo e anônimo, mas por autores claramente definidos a partir de interesses e conveniências ideológicas. O que seria então o herói? Aquele que se sacrifica por determinados valores como a honra, a pátria ou a justiça? Ou aquele que contesta o próprio sacrifício, que escolhe ser livre, que prefere não morrer na guerra que foi inventada por outrem?

Antes de respondermos a essas questões, seria melhor discutirmos algumas definições da categoria “herói”, as perspectivas teóricas pelas quais tomamos esse termo e, por fim, testarmos sua aplicação na análise do *corpus* escolhido.

Surgida, conforme Detienne (1998, 9-47), ainda em meados do século XIX, a mitologia, como ciência dos mitos ou como um discurso sobre os mitos, produziu inúmeras abordagens: a da mitologia comparada, a da etnologia, a da teoria psicanalítica, a da antropologia e a da crítica arquetípica são apenas algumas delas. Não nos interessa, aqui, fazer uma síntese de todas essas concepções, mas apresentar um ou outro aspecto do conceito de herói – categoria impensável sem o mito – que nos ajude a produzir uma análise viável para o conflito dessa peça de Dias Gomes. O que importa é compreender que perspectiva mítica move o discurso dos personagens da peça e os coloca em confronto dramático.

Brandão (1987, p. 15-71) inicia a discussão acerca do mito do herói afirmando que a etimologia, a origem e a estrutura ontológica da palavra *herói* ainda não estão muito claros. Todas as culturas, primitivas e modernas, tiveram seus heróis. Mas, em nenhuma delas a ‘estrutura’, a função e o prestígio religioso do herói ficaram tão bem definidos, como na Grécia.

Apesar dessa ressalva, o pesquisador brasileiro tenta, a partir de considerações sobre a origem e a evolução do termo herói, defini-lo do seguinte modo: “etimologicamente, *héros* talvez se pudesse aproximar do indo-europeu *servä*, da raiz *ser-*, de que provém o avéstico *haurvaiti*, ‘ele guarda’ e o latim *serväre*, ‘conservar, defender, guardar, velar sobre, ser útil’, donde *herói* seria o ‘guardião, o defensor, o que nasceu para servir” (BRANDÃO, 1987, p. 15).

Deixando de lado minúcias acerca da origem e tipologia dos heróis gregos – por não interessar aos objetivos deste trabalho – fiquemos com a perspectiva esposada pelo pesquisador, por nos oferecer uma definição da figura do herói que procura abranger as mais variadas culturas:

Não seria mais simples dizer que o *herói*, seja ele de procedência mítica ou histórica, seja ele de ontem ou de hoje, é simplesmente um *arquétipo*, que “nasceu” para suprir muitas de nossas deficiências psíquicas? De outra maneira, como se poderia explicar a similitude estrutural de heróis de tantas culturas primitivas que, comprovadamente, nenhum contato mútuo e direto mantiveram entre si? Da Babilônia às tribos africanas; dos índios norte-americanos aos gregos; dos gauleses aos incas peruanos, todos os heróis, descontados fatores locais, sociais e culturais, têm um mesmo perfil e se encaixam num modelo exemplar (BRANDÃO, 1987, p. 20).

As vantagens dessa concepção de herói estão em situá-lo como uma construção que não se limita a um tempo ou espaço únicos e em tomá-lo como verificável em outro âmbito que não apenas o mítico. Ou seja, correspondendo a uma necessidade psíquica universal, o herói pode irromper ontem e hoje, aqui e alhures. O problema – podem refutar os adversários dessa teoria – é que ela relega a um segundo plano as especificidades históricas, culturais, sociais e, mesmo, individuais no sentido pleno dessa palavra.

Brandão conclui o tópico sobre o herói, com apoio em Jung, com a seguinte questão: se o herói é produto da idealização quando se deseja afastar um perigo, não convém que se abandone por completo a ‘idealização heroica’, pois esta implica a perda da imaginação e a morte do mundo heroico. Eis, para Brandão, uma das grandes crises vividas pelo mundo moderno: “a esterilização da imaginação”.

Embora com o olhar também voltado para o fenômeno grego, fixando sua atenção ao que vai de Homero ao século V a.C., quando surge o culto dos heróis, Brombert (2001, p. 15) assim define esse personagem mítico e literário:

Heróis eram seres excepcionais inscritos na lenda, cantados na poesia épica, representados no teatro trágico. Suas características, por trás da multiplicidade de tipos individuais, são constantes: eles vivem segundo um código pessoal feroz, são obstinados diante da adversidade; seu forte não é a moderação, mas sim a ousadia e mesmo a temeridade. Heróis são desafiadoramente comprometidos com honra e orgulho. Embora capazes de matar o monstro, eles mesmos são frequentemente medonhos e até monstruosos.

Não é difícil, porém, encontrar, em outras tradições, heróis que apresentem características constantes como a obstinação, a imoderação, a honra, o orgulho e até a monstrosidade, mesmo que eventualmente não nos apoiemos na teoria dos arquétipos.

Ian Watt (1997, p. 16) vê o mito como "uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade". Assim, para esse pesquisador britânico, a modernidade também tem seus mitos e heróis.

Não se trata, para Watt, de seres sagrados, semideuses, mas de personagens colhidos da tradição oral ou moldados ficcionalmente. Sendo marcada pelo individualismo, a época moderna produz o que Watt chama de "mitos do individualismo moderno". O autor limita-se aos seguintes personagens: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe. Perguntamos: por que não incluir nessa galeria Hamlet, Iago ou Jean Valjean, protagonista de *Os miseráveis*, de Victor Hugo?

Rosenfeld (1996, p. 72-73) sugere a distinção de duas categorias de heróis: 1 – aquele que encarna as virtualidades humanas: anseios, aspirações e vitórias morais, vontade indomável (mesmo quando excessiva, sem medida) e que, mesmo na queda, revela "dignidade inquebrantável"; 2 – aquele que é exaltado por suas façanhas guerreiras, como "agente individual eficaz da história" ou como salvador e libertador da coletividade. O primeiro seria o "herói representativo" da grandeza e exemplaridade humana; e o segundo, uma espécie de "herói operativo", ao qual se atribuem "ações de grande eficácia pragmática e de alcance excepcional". Assim como Watt, Rosenfeld não vê no herói, necessariamente, um semideus. Em outras palavras, a excepcionalidade do herói não se relaciona com o sagrado.

Na prática, porém, esses dois tipos de heróis se fundem, embora predomine, na caracterização, ora um ora outro aspecto. Para fundamentar seu raciocínio, Rosenfeld (op. cit., p. 73) recorre a alguns heróis da mitologia clássica. Hércules seria o herói predominantemente operativo; Antígone seria uma heroína quase que exclusivamente representativa. Em Édipo, por sua vez, o traço operativo e o representativo se equilibram: sua virtualidade estaria em persistir na busca da verdade mesmo pressentindo que ela deverá destruí-lo. Mas, esse mesmo Édipo salva Tebas da peste com seu auto-sacrifício, já que o oráculo revelara que os deuses exigiam que o assassino de Laio fosse expulso da cidade. Descoberta a assustadora verdade, Édipo fura os próprios olhos, deixa de ser rei e se exila.

### 3 – Sátira política, heroísmo e anti-heroísmo em *O berço do herói*

#### 3.1 A narrativa oficial que cria o herói:

O deputado federal Major Chico Manga, mais importante liderança política local, liga, por força do ofício, sua cidade ao centro de poder, a capital federal, localizada no Rio de Janeiro. “Quase” do mesmo sangue que o Cabo Jorge, é, certamente, o principal articulador da narrativa heroica que envolve o jovem munícipe convocado para a II Guerra Mundial. Repete esse discurso hegemônico, pelo menos no âmbito da vida pública. O Cabo teria sido um herói de verdade. Graças a ele, as tropas brasileiras em campos da Itália haviam conquistado seu primeiro triunfo frente às hordas nazistas. Tendo o Cabo nascido naquela cidade, caberia a seus cidadãos repetir, discursivamente, aquela glória, para que ela não caísse no esquecimento. A glória do Cabo Jorge era a glória de todos os munícipes (GOMES, 2015, p. 21).

Quando um herói participa de uma narrativa que tem algo de sobrenatural, parece mais convincente. Frente aos questionamentos de Antonieta, a suposta viúva do Cabo Jorge, o Major não hesita. Ele afirma que, antes de morrer, Jorge teve uma visão e teria ouvido uma voz que dizia: “Vai! Avança! Avança!” (GOMES, 2015, p. 38). Essa voz seria a do Senhor do Bonfim. No entanto, em diálogo privado com o Major, Antonieta chama o povo de tolo, por acreditar nisso. Mas esse aspecto da narrativa que empresta a Jorge um caráter sagrado, é reforçado com a venda de medalhas com a efígie do herói, amuletos feitos da farda e até um botão da ceroula do falecido. O poeta popular, vendedor de ABC, também ratifica o discurso de heroísmo sobre o Cabo Jorge, realçando, nas estrofes de propaganda, não o aspecto sagrado, mas a bravura do brasileiro quando entra numa guerra (GOMES, 2015, p. 27).

Nessa linha discursiva, a narrativa que confere superioridade ao protagonista não pode circunscrever-se apenas a ele. Os que o cercaram devem, também, participar dessa grandeza. Para o Major, é preciso que se construa a imagem da viúva do Cabo Jorge como a de uma mulher superior e honrada. O próprio Major, assim como a suposta viúva, deve corresponder a esse ideal de grandeza:

“Não fiz mais do que me mostrar digno de Cabo Jorge – símbolo da coragem, da virilidade e do espírito de sacrifício dos homens desta terra, do mesmo modo que aquela a quem deixou viúva é o símbolo da pureza e da honestidade de nossas mulheres” (GOMES, 2015, p. 59).

Partícipe de uma farsa que a fizera uma espécie de primeira dama do município, Antonieta entoa o mesmo discurso do Major, agora em presença de Jorge que, para surpresa de todos, acabara de chegar: o Cabo teria morrido pela pátria, teria tombado como um herói, enfrentando as balas nazistas. Fora o primeiro soldado brasileiro a dar a vida em nome da liberdade e da democracia (GOMES, 2015, p. 70). Mas, agora estava ali, vivo!

Aqui, os apelos do Major parecem atingir o ponto culminante: “Atentem nisso: há dez anos que esta cidade vive de uma lenda. Uma lenda que cresceu e ficou maior que ela. Hoje, a lenda e a cidade são a mesma coisa” (op. cit., p. 82). Em outras palavras, do seu ponto de vista e tendo em mente determinados interesses, o destino de todos e o da cidade eram um só. E esse destino extrai seu sentido de uma narrativa que está na origem de tudo, como se fosse um mito de origem. Assim, uma forma de tornar o mito inesquecível e, ao mesmo tempo, inseparável da comunidade, é dar à cidade o nome do herói: Cabo Jorge.

São, porém, as palavras do General, vindo da capital da República, que soam como ultimato dirigido a Jorge: “O boletim do seu Regimento o dá como morto em ação no dia 18 de setembro de 1944. ‘Morte heroica’, segundo o elogio do comandante do seu batalhão. Que é que o senhor tem a dizer a isso?” (GOMES, 2015, p. 132).

Estão em jogo a imagem do Exército, que homenageara o Cabo com um batalhão em seu nome, o *status* assumido por Antonieta, que, como suposta viúva do Cabo, recebia uma boa pensão, os projetos políticos do prefeito e do Major, os rendimentos auferidos à Igreja pelas festas religiosas e, por fim, o funcionamento do bordel da cidade, que ali se instalara como consequência do crescimento da economia proporcionado pela narrativa heroica em torno da figura do soldado que acabara conferindo à cidade, sem o saber, o próprio nome.

Da exposição acima deduz-se que a imagem de herói atribuída ao Cabo Jorge – sejam quais forem os interesses em jogo – corresponde, em maior ou em menor grau, ao “herói operativo” que é exaltado por suas façanhas guerreiras, o agente individual capaz de salvar ou libertar a coletividade. Por outro lado, o discurso dominante, fixado especialmente pelo Major, toma o Cabo como aquele que corresponde aos anseios, aspirações e moralidade compartilhada pelos concidadãos, inclusive a viúva, cujo caráter revela “dignidade inquebrantável”, como diria Rosenfeld.

### 3.2 O heroísmo segundo Cabo Jorge:

O Prólogo de *O berço do herói* antecipa-nos, de maneira explícita, a perspectiva adotada na peça acerca do tema do herói nos tempos modernos. A primeira fala de um Ator é a seguinte: “Notícia de falecimento: morreram todos os heróis” (GOMES, 2015, p. 17). Após nova fala do Ator, reiterando essa informação, entra em cena o Coro, que inicia seu primeiro canto, com essas palavras que não só reafirmam o que já fora dito nas falas anteriores, mas explicitam melhor o sentido metalinguístico dessa afirmação:

Morreram, morreram todos  
De ridículo e de vergonha  
Ante o advento do herói definitivo;  
Humilhados, ofendidos,  
Morreram, morreram todos  
Os personagens da tragédia universal (GOMES, 2015, p. 17).

A sequência desse canto do Coro e, mesmo, falas do Cabo Jorge, no decorrer da ação da peça, nos sugerem que o “deus-botão”, o deus da era atômica, é o novo herói e que, por isso mesmo, é impossível que o teatro ainda comporte a “tragédia universal” com seu herói mítico, clássico.

Uma longa rubrica, como é do feitio das peças de Dias Gomes, apresenta o protagonista Cabo Jorge, que, depois de muitos anos, está de volta à cidade natal. Reproduzimos, a seguir, dois fragmentos dessa rubrica. No primeiro deles, um pouco do perfil psicológico do personagem:

É a criatura humana, com suas grandes qualidades e seus grandes defeitos. Um pouco de anjo, um pouco de verme, mas, sobretudo, o homem, em sua condição mais autêntica, na consciência de sua fraqueza e na determinação de usar de sua liberdade” (GOMES, 2015, p. 52).

No segundo fragmento da rubrica, o tempo e os acontecimentos recentes, impregnados no personagem, abrem caminho para a tarefa de situarmos o seu posicionamento em termos morais e ideológicos:

Cabo Jorge pertence a esta nossa geração que, muito antes de chegar à idade da razão, recebeu a notícia, jamais dada a outros antes de nós: o homem adquiriu o poder de destruir a humanidade. Num mundo assim, que poderá desaparecer de um momento para outro, ao simples premir de um botão, certos conceitos de heroísmo, de dignidade, lhe parecem absurdos, ridículos” (p. 52).

Sem longas transições, poderíamos nos perguntar, a partir do que nos sugerem os fragmentos acima: o que seria o herói para esse cabo que volta da Europa, depois de ter vivido, assim como o escritor memorialista Primo Levi (1988), a maior de todas as guerras? Essas longas rubricas não só sugerem, mas antecipam as ações a serem realizadas pelos personagens e cumprem, assim, uma função que é, ao mesmo tempo, épica e dramática, orientando o ator a desempenhar o papel do protagonista, e o leitor/espectador a realizar sua leitura crítica da trama.

Cabo Jorge não só não quer representar a saga do herói, mas, firmemente, ao negar a possibilidade de êxito do herói contemporâneo, denuncia como embuste o papel que seus concidadãos querem impor-lhe, movidos por interesses menos heroicos ainda. Isso não quer dizer que o herói – embora não mítico – ou aspectos do herói não possam irromper no moderno teatro brasileiro. Basta citarmos, aqui, dois exemplos extraídos da obra do próprio Dias Gomes: *Zé-do-Burro*, de *O pagador de promessas*, e *Branca Dias, de O Santo Inquérito*.

Ao contrário do que se pode esperar de um herói, Cabo Jorge, em diálogo com Antonieta, simula, às gargalhadas, uma apresentação histriônica de si mesmo. Não faltam, em seu discurso propositalmente anti-heroico, a linguagem irônica e chula com o emprego de termos como “batuta”, “cagaço”, “medinho bocó” e “medão”. Sua vanglória não é ter morrido em nome de algum valor superior, mas estar vivo. Jorge desconstrói a ideia oficial de herói e, em seu lugar, desenha o herói de feitio oposto:

Nisso está o seu grande mérito, e sua valentia, pois é preciso coragem, muita coragem, pra sentir um medo tão grande. Ah!, se todos os homens fossem capazes de um medão assim, não haveria no mundo lugar pros covardes, e a guerra seria enxotada da face da terra. Ele merece uma estátua, sim, dezenas, centenas de estátuas, pois no mundo de hoje, somente os encagaçados podem salvar a humanidade!” (GOMES, 2015, p. 72).

Mais à frente, no diálogo com Antonieta a que se incorporara o Major, Jorge prossegue na descrição de seu gesto de anti-herói, na guerra, o que, para ele, passa a ser, “no mundo de hoje”, o novo modelo de herói: “Se há vocação que nunca tive, é essa, pra valente. Na guerra, não sabe, no primeiro pega pra capar, tive tanto medo, que numa hora lá abandonei a trincheira e saí correndo feito louco” (GOMES, 2015, p. 74).

Alternando afirmativas e negativas, para espanto de seus interlocutores, o Cabo leva à frente a descrição do que seria, para ele, o novo herói: como negativa, não seria o personagem ridículo, o super-homem da história em quadrinhos que seus concidadãos inventaram. O herói útil seria o que permanece vivo, não o morto. Qual seria, então, a utilidade da guerra, a não ser fabricar heróis em série?

O discurso do Cabo Jorge segue em frente. Com ironia, ele afirma que, certamente, seu gesto não é digno de uma estátua. Esse novo herói pressupõe a escolha, a liberdade individual. Lutar para estar livre é o que importa, mesmo que a base dessa ação seja a covardia, o instinto de preservação, o medo ou a loucura (GOMES, 2015, p. 115).

Em termos afirmativos, embora ainda sob suporte negativo, o Cabo Jorge define-se, com palavras contundentes, sobre a questão do herói na atualidade, em confronto com os representantes do poder militar (General) e do poder político (Prefeito e Major):

Sabem o que eu acho? Que o tempo dos heróis já passou. Hoje o mundo é outro. Tudo está suspenso por um botão. O botão que vai disparar o primeiro foguete atômico. Este é que é o verdadeiro herói [...] E vocês ficam aí cultuando a memória de um herói absurdo. Absurdo sim, porque imaginam ele com qualidades que não pode ter. Coragem, caráter, dignidade humana... não veem que tudo isso é absurdo? Quando o mundo pode acabar neste minuto. E isso não depende de mim, nem dos senhores, nem de nenhum herói (*Pausa. Sonda os rostos impassíveis do General e do Prefeito*). Adianta não. Vocês querem porque querem um herói. A glória da cidade precisa ser mantida. A honra do Exército precisa ser mantida” (GOMES, 2015, p. 135-136).

As palavras do Cabo Jorge apontam para a condição dos protagonistas da literatura contemporânea: o rebaixamento ontológico do personagem. Mas isso não se verifica apenas a partir da segunda metade do século XX. Mesmo sem a ameaça do artefato atômico, o herói da modernidade apresenta-se com *status* diverso: nem é um semideus, a exemplo de Hércules ou de Aquiles, nem é capaz de ações excepcionais, como Odisseu (herói mítico, mas não semideus) e Vasco da Gama, herói histórico. O anti-herói é, conforme Reis (2018, p. 33), uma figura central numa ação, mas, como uma espécie de inversão dos atributos e qualidades às vezes sobre-humanas do herói, apresenta “uma configuração moral, social e econômica desqualificada”.

A ação da peça não comporta, de fato, a figura do herói, pois o que se exige do protagonista é a participação em uma simulação que visa não a representar os interesses da *polis*, mas de grupos que se apropriaram de uma narrativa como quem se apropria, na

disputa mercadológica, de um bem material. É aproximadamente o que nos diz Rosenfeld (1996, p. 72):

O herói Jorge é o anti-herói da peça. Não foi herói no campo de batalha, mas quase se torna herói na cidade que é seu berço, ao lutar pela liberdade de não ser herói e ao combater uma engrenagem que se alimenta da mentira. Entretanto, o simbólico e tragicômico desfecho no bordel nada tem de heroico. Nem conviria introduzir um herói trágico numa peça cuja sátira visa a desmascarar o absurdo do mito do herói guerreiro na época da bomba atômica. O interesse maior da peça reside precisamente no fato de ser expressão lúcida da ‘crise do herói’, já exposta por Hegel e Nietzsche.

Cabe acrescentar o seguinte: a impossibilidade de heroísmo não está apenas no tempo referido – a época da bomba atômica – mas na particularização dos interesses: os grupos dominantes da cidade de Cabo Jorge simulam que o valor supremo é a *polis*, são as demandas coletivas. Por isso, é preciso esconder da coletividade a falsidade da morte do herói, assim como é preciso fazer que desapareça o anti-herói vivo.

Talvez o aspecto mais irônico dessa tragicomédia seja o fato de o próprio herói se encarregar de desmontar o discurso oficial a seu respeito. Só no dia seguinte ao do seu regresso à cidade, após dez anos do fim da guerra, em extenso diálogo com Antonieta, sua suposta esposa, ele fica sabendo da verdade: a cidade onde ele nascera fora rebatizada com seu nome; o monumento erguido a um soldado ferido é em sua homenagem; para todos ele estava morto e era cultuado como um herói. Sua primeira reação é o riso (GOMES, 2015, p. 70-71). A partir de então, inicia-se propriamente o confronto entre a narrativa oficial e a de Jorge.

O riso de Jorge, como elemento de desconstrução do discurso oficial, é coerente com suas ações e linguagem. Em outras palavras, nem seus atos nem sua linguagem seriam adequadas ao que se espera dele. Ele declara, abertamente, ter medo da morte, ser um covarde, amar o ato de viver, o direito de fugir da guerra. Por outro lado, sua linguagem o constrói como homem comum: “aluamento passageiro”, “fiquei zoró”, “cagaço”, entre outras, são formas da linguagem popular, mas que, no trecho da peça, servem para desconstruir, com certo humor, o decoro heroico e a imagem de grandeza das ações humanas.

A desconstrução do “mito” se dá, para além de palavras e discursos, no remate da trama: a grandiosa morte na guerra é substituída por uma morte rebaixada, “sem ação”, conforme palavras de Antonieta, na cena no bordel de Matilde. As palavras da viúva

desmascarada soam ambíguas: Jorge nem morreu em ação na guerra, nem mesmo em ação com uma das prostitutas naquele bordel (GOMES, 2015, p. 145).

Voltemos um pouco, no enredo da peça, e atentemos para uma cena em que se dramatiza o medo da destruição da cidade e a salvação do anti-herói. Trata-se do Sétimo Quadro, que dá início ao Segundo Ato da peça. Essa cena apresenta-se aparentemente deslocada do encadeamento da trama e se desenrola junto à estátua do Cabo Jorge. Participam dela o Coro, o Major, o Prefeito, o Vigário, Antonieta e o próprio Cabo Jorge. O texto das falas estrutura-se em versos heptassílabos em cinco sextilhas, uma décima e dois versos soltos. Apenas as rubricas estão escritas em prosa. À exceção do Cabo Jorge e do Coro, os demais personagens cantam e dançam, exibindo enormes barrigas, um recurso um tanto grotesco e alegórico que mimetiza a situação atual da cidade e de seus dirigentes e representantes favorecidos pelo cultivo do mito. De forma cômica e dissimulada, cada barrigudo justifica a própria barriga que, assim como a cidade, cresceu.

No final da cena, conforme a última rubrica, “a estátua se anima: é o próprio Cabo Jorge. Todos fogem, gritando apavorados”. Em uma só voz, eles dizem: “Nossa cidade morreu!”. Jorge responde: “Antes ela do que eu!” (GOMES, 2015, p. 101). Como já vimos, no final da peça ocorre o oposto: salva-se a cidade, sacrifica-se o anti-herói.

Para concluir este tópico, basta-nos assinalar o seguinte: dar ao lugar o nome do herói e lhe erguer estátuas são formas de fazê-lo pairar acima dos homens comuns e ser reverenciado como verdadeiro monumento por toda a posteridade. Tratando das formas variadas com que a modernidade aos poucos subverteu a noção de modelo heroico, Brombert (2001, p. 19) anota que “as imagens da estátua e do pedestal podem também, pelo menos em parte, explicar o impulso para solapar e derrubar a figura enaltecida”. Nesse processo de subversão do modelo heroico, construíram-se personagens que, conforme o citado pesquisador, podem nos cativar a admiração e até parecer admiráveis “pela maneira como ajudam a esvaziar, subverter e contestar uma imagem ideal” (op. cit. p. 19). Essas considerações nos instigam a compreender como Jorge, certamente um anti-herói protagonista de uma sátira, está longe de se constituir como o que se convencionou chamar-se de vilão.

O mesmo Brombert (op. cit., p. 14) nos alerta para o fato de que não há separação rigorosa entre o heroico e o não-heroico. Desenvolvendo melhor essa ideia, ele afirma:

A literatura dos séculos XIX e XX está, além disso, abarrotada de personagens fracos, incompetentes, dessorados, humilhados, inseguros,

ineptos, às vezes abjetos – quase sempre atacados de envergonhada e paralisante ironia, mas às vezes capazes de inesperada resistência e firmeza. Esses personagens não se ajustam aos modelos tradicionais de figuras heroicas; até se contrapõem a eles. Mas pode haver grande vigor nessa oposição. Implícita ou explicitamente lançam dúvidas sobre valores que vêm sendo aceitos ou que foram julgados inabaláveis” (BROMBERT, 2001, p. 14).

O Cabo Jorge não estaria sozinho. Seus precursores são os “heróis não-heroicos” de Stendhal, Balzac e Flaubert que, por sua vez, podem ser tomados como os protótipos de “heróis da inação”, a exemplo de Swann, do romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, e Leopold Bloom, de *Ulisses*, de James Joyce.

### **3.3 O autodesmascaramento do discurso oficial:**

Yan Michalski (1996, p. 8) afirma que Zé-do-Burro e Branca Dias, respectivamente, protagonistas de *O pagador de promessas* e de *O Santo Inquérito*, duas das mais exitosas peças de Dias Gomes, são seres puros que lutam contra uma espécie de conspiração que não admite a pureza, que dela se aproveita e que a destrói. O citado crítico tem em mente “a grande tragédia da incomunicabilidade humana” que, segundo suas palavras, alimentou e ainda alimenta grande parte do teatro moderno. Essa tragédia encontrara nessas duas obras de Dias Gomes “expressão particularmente cruel e patética – porque particularmente singela”.

Segundo Michalski (1996, p. 8), “a capacidade de comunicação dos homens entre si é muito relativa”, e a linguagem “pode se transformar numa terrível fonte de mal-entendidos e de destruição”. Os esforços de Branca Dias e de Zé-do-Burro para convencer seus antagonistas da boa-fé de suas intenções são inúteis e esbarram no muro da incompreensão, do impasse dramático.

A nosso ver, não é esse tipo de impasse que ocorre em *O berço do herói*. As intenções e as falas dos representantes da cidade, assim como as intenções e as falas do Cabo Jorge são perfeitamente inteligíveis. Embora os primeiros escondam da população suas intenções por trás da sustentação de um mito que eles próprios desacreditam, não podem dissimular tais intenções frente ao protagonista que, mais vivo do que nunca, acabara de chegar à cidade e cuja presença por si só desmonta toda a narrativa produzida e sustentada durante o tempo de sua ausência, quando se supôs tratar-se de um homem morto.

A volta do suposto herói derruba as máscaras com que se apresentavam, publicamente, os representantes da cidade. No discurso privado, Antonieta descreve a situação, sem meias palavras: “Sou viúva de um homem que não morreu e nunca foi meu marido. Agora o homem está aí. Quero ver como vamos explicar isso a ele. A ele e a todo mundo, porque amanhã a notícia vai correr de boca em boca” (GOMES, 2015, p. 63). O discurso da simulada viúva prossegue: “pensando bem, vai ser engraçado. Mudaram o nome da cidade, levantaram estátua, escreveram livro, reportagem, fizeram fita de cinema... e você está vivo. Tanto discurso, tanta festa, tanta coisa...” (GOMES, 2015, p. 71).

Só depois Jorge toma conhecimento da verdade por inteiro: o Major havia forjado os documentos do casamento de Antonieta com o Cabo Jorge (na ausência desse, evidentemente), o que lhe dera direito a uma pensão do Estado como viúva e a tornara uma mulher de respeito na cidade, dona de fazenda e cercada de bajuladores (GOMES, 2015, p. 40).

É preciso, pois, esconder ou fazer desaparecer a verdade. Do contrário, a narrativa heroica converte-se em seu oposto. O Major reflete, em suas palavras, essa nova situação: “porque quando a verdade for contada, o mundo inteiro vai mangar de nós. A lenda vai virar anedota. E toda vez que se falar em Cabo Jorge vai haver uma gargalhada. Vamos ser gozados por todo o mundo!” (GOMES, 2015, p. 84).

Como narrador mais influente da lenda que desmorona, o Major cuida de mantê-la viva, de levá-la à frente, antecipando, em sua fala, a trama que está por vir: “Padre? (*Vigário detém-se*) As cinzas de Cabo Jorge vão chegar da Itália. Conto com o senhor pra cerimônia do benzimento” (GOMES, 2015, p. 147). São ainda as palavras astutas do Major que, omitindo os fatos macabros do presente – o assassinato providencial do Cabo Jorge – desenham a fantasia compensadora do futuro:

Mas pense nas verdadeiras crianças. Vão poder crescer felizes, orgulhosas de terem nascido aqui. Vão poder crescer vendo a cidade progredir, ganhar importância. O Vigário diz que ganhamos também muita coisa má. Tem razão. Mas ninguém cresce sem ter sarampo, catapora. É da vida. Da natureza humana. Em compensação, teremos também uma estrada. Iremos daqui à Capital, diretamente, de automóvel” (GOMES, 2015, p. 150).

Antes, porém, desse desfecho, e ainda tentando salvar o que seria o mito de origem do progresso da cidade no plano enganoso do discurso, o major rebate o Cabo Jorge:

“ninguém inventou” a história. Na sequência, quando Jorge, já ciente das exigências que lhe fazem, afirma que todos ali viverão “à sombra de uma mentira”, o Major mais uma vez rebate as palavras do protagonista: “ninguém tem culpa sé é mentira” (GOMES, 2015, p. 91). Ironicamente, o Major parece afirmar a crença de que os mitos, surgidos espontaneamente na oralidade, não têm autores. Assim, todos lavam as mãos, isentando-se da responsabilidade de uma narrativa que todos querem manter viva.

A senha para o desfecho é dada pelo General, no bordel de Matilde. Após afirmar que a morte de Jorge “consta da Ordem do Dia de 18 de setembro de 1944 no 6º Regimento”, o representante das forças armadas, trazido à cidade pelo Major para tomar conhecimento daquela situação, afirma que não faz sentido que o Cabo esteja vivo, que para o Exército “ele está morto e deve continuar morto”. Logo em seguida, passa a Rapariga 1 com uma bacia d’água. O General lava as mãos na bacia e volta-se ao Major e ao Prefeito: “resolvam os senhores como entenderem” (GOMES, 2015, p. 134-135). O gesto mimetiza, claramente, a atitude de Pilatos, na *Bíblia*, ao entregar Jesus aos sacerdotes do judaísmo.

No Epílogo de sua obra *O herói de mil faces*, Joseph Campbell retoma ideias como a de que a nossa essência é a mesma do mundo, de que o Todo está no indivíduo assim como o Eu está em tudo. Mais adiante, o mitólogo norte-americano reflete sobre a crise do pensamento mítico na contemporaneidade e sobre o papel do herói hoje. Essas noções se encontram, segundo Campbell, distantes da concepção contemporânea. Para ele,

O ideal democrático do indivíduo autodeterminado, a invenção da máquina movida por um motor e o desenvolvimento do método científico de pesquisa transformaram a tal ponto a vida humana, que o universo intemporal de símbolos, há muito herdado, entrou em colapso (CAMPBELL, 2010, p. 372).

Campbell acrescenta que, nas sociedades progressistas, os últimos vestígios da herança dos rituais antigos, da moralidade e da arte se encontram em declínio. A unidade das sociedades atuais não se dá pelo conteúdo religioso, pelo suporte divino, mas pelo caráter de organização econômico-política. As condições da vida contemporânea tornaram as antigas fórmulas ineficazes, ilusórias e até perniciosas (op. cit., p. 372-373). Que tarefa resta, então, ao herói contemporâneo?

Sem se referir diretamente ao herói literário, Campbell (op. cit., p. 376) afirma que o herói moderno não deve esperar que sua comunidade rejeite “a degradação gerada pelo orgulho, pelo medo, pela avareza racionalizada e pela incompreensão santificada”.

O pensador americano parece se referir a cada um de nós, posto que concebe a ideia de que cada um de nós pode e deve ser esse herói.

Podemos estabelecer aproximações entre o que descreve Campbell a respeito do mundo contemporâneo e a cidade fictícia da peça de que ora nos ocupamos. Na obra de Dias Gomes, a cidade já ingressou no processo de modernização que despensa o sagrado: o deputado quer construir a estrada asfaltada; o prefeito quer vender o fortificante contra a anemia que leva o nome do herói local; Matilde quer instalar uma nova sede do bordel; e o padre aceita as gorjetas dadas pela prostituição.

Nesse mundo descrito por Dias Gomes, o espaço para o ato heroico reduz-se consideravelmente. Que pode o Cabo Jorge contra os poderes de destruição da bomba atômica? No âmbito mais restrito de sua cidade natal, que pode ele a não ser submeter-se aos interesses dos grupos dominantes, aceitar evadir-se de sua cidade natal ou fugir (assim como o fez na guerra) para manter-se vivo?

A discussão proposta por Dias Gomes nessa peça conecta *O berço do herói* a uma tradição que se impõe desde o pós-romantismo e ganha força no século XX, com a predominância do anti-herói, seja no drama ou na narrativa de ficção. O Cabo Jorge agrega alguns traços desse novo protagonista da literatura ocidental: desmistifica o herói e é uma espécie de herói às avessas. Sem qualidades e ações excepcionais, iguala-se ao cidadão comum. Para ele, nenhum homem pode ultrapassar certos limites e nada justifica o sacrifício humano. Viver é que é o grande ato!

Na sua segunda fala, encerrando o Prólogo, o Coro, após a inauguração da estátua de Jorge, pergunta se, no caso daquele herói, quem o fez “foi a História ou fomos nós?” (GOMES, 2015, p. 23). Parece-nos que os anti-heróis, colocados na posição de protagonistas, se não podem determinar os rumos da História, não são meros joguetes nas mãos invisíveis desta. Nem mesmo quando eles figuram no joguete do discurso dramático.

#### **4. Mais algumas considerações**

Podemos afirmar que, nessa peça de Dias Gomes, o protagonista morre duas vezes para se tornar ou se manter como herói de sua cidade. Do ponto de vista dos grupos dominantes e de seus interesses escusos, o mito do herói é mantido. O mesmo se pode dizer da população que, alheia aos fatos ocorridos, permanece na crença de que o Cabo Jorge morreu, de fato, em combate. Enxergamos, no seu assassinato, inversamente às suas

proclamadas pretensões, uma espécie de ironia estrutural: negando-se a dar a vida por qualquer valor, é morto justamente por defender um que é tão caro aos tempos modernos: a liberdade individual.

A estratégia metalinguística – o metateatro – embora um tanto dissimulada, problematiza todo o texto, na medida em que este discute a viabilidade ou não da figura do herói no palco ou na vida. É o que se pode observar, de forma mais explícita, no canto do Coro, que abre o Prólogo da peça. Próximo ao desenlace, uma das últimas falas do Cabo Jorge reitera esse teor metalinguístico do discurso dramático: “Sabem o que eu acho? Que o tempo dos heróis já passou. Hoje o mundo é outro” (GOMES, 2015, p. 136).

A nosso ver, essa tragicomédia de Dias Gomes não afirma, apenas, a impossibilidade da ação heroica em plena guerra fria e na era atômica. Parece-nos que o texto nos propõe considerar o desmonte e, ao mesmo tempo, a possibilidade de persistência do mito do herói na contemporaneidade, ainda que sob novas condições. Se, por um lado, Jorge, como um herói trágico o faria, não escolhe o sacrifício, por outro, se expõe a ele ao fazer, abertamente, a defesa de suas posições. Não haveria, aí, algum resíduo ou alguma atualização do heroísmo trágico?

Prado (2007, p. 89) nos chama a atenção para a afirmação de heróis dramáticos de Dias Gomes que, ao contrário de Jorge, sacrificam-se voluntariamente por uma ideia superior. O citado crítico do teatro brasileiro moderno se refere a Branca Dias, que desafia a Inquisição, a Zabelinha, de *A Revolução dos Beatos*, que afirma a luta por aquilo em que se acredita, e a Zé-do-Burro, em sua obstinada decisão de pagar uma promessa sincrética a Santa Bárbara. A nosso ver, as palavras de Brombert (2001, p. 14), referidas aos “heróis não-heróicos” da moderna literatura europeia, que não correspondem aos “modelos tradicionais das figuras heroicas”, também valem para o nosso protagonista: “as linhas de demarcação que separam o heroico do não-heroico estão borradas”.

Nessa oscilação ou imprecisão conceitual – que torna o personagem mais complexo esteticamente – não seria o caso de enxergarmos algum traço heroico naquele que, embora “covarde”, nega-se, por outro lado, a participar de um engodo e proclama a defesa da vida e da liberdade individual, mesmo recusando-se a vestir a armadura de herói? Não seria ele – ou qualquer personagem da mesma têmpera – um protótipo a mais na pequena galeria dos mitos não idealizados do individualismo moderno, pensada por Ian Watt? Nesse sentido, vale a pena recorrer às palavras de Kothe (1987, p. 16) a respeito do herói e anti-herói épico: eles não se definem pelo que fazem, mas pelo modo

de serem apresentados, por se enquadrarem ou não nos valores que subjazem ao ponto de vista narrativo.

## **REFERÊNCIAS:**

BRANDÃO, Junito de Sousa. *Mitologia grega* (Vol. III). Petrópolis/RJ: Vozes, 1987.

BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura europeia (1830-1980)*. Trad. José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. 15 ed. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 2010.

DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. 2 ed. Trad. André Telles; Gilza Martins Saldanha da Gama. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília/DF: UNB, 1998.

GOMES, Dias. *Roque Santeiro ou O Berço do Herói*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1991.

GOMES, Dias. *O berço do herói*. 6 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1987.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MICHALSKI, Yan. “Prefácio”. In.: GOMES, Dias. *O Santo Inquérito*. 13 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. (Coleção Prestígio).

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Coleção Debates).

REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra/Portugal: Almedina, 2018.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.