



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA

FRANCISCO PETRÔNIO MENEZES DE SOUSA

A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM ODORICO PARAGUAÇU, NA PEÇA *O BEM-AMADO*: DISCURSO E SÁTIRA POLÍTICA

CAJAZEIRAS – PB

2022

FRANCISCO PETRÔNIO MENEZES DE SOUSA

A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM ODORICO PARAGUAÇU, NA PEÇA *O BEM-AMADO*: DISCURSO E SÁTIRA POLÍTICA

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus Cajazeiras* - como requisito de avaliação para obtenção do título de licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa

CAJAZEIRAS - PB

2022

S725c Sousa, Francisco Petrônio Menezes de.

A construção do personagem Odorico Paraguaçu na peça O bem amado: discurso e sátira política / Francisco Petrônio Menezes de Sousa. - Cajazeiras, 2022.

46f.

Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa.

Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa) UFCG/CFP, 2022.

1. Teatro. 2. Discurso. 3. Sátira política. 4. Dias Gomes. 5. O bem amado. I. Sousa, Elri Bandeira de. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU - 82-2

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Josivan Coêlho dos Santos Vasconcelos - Bibliotecário CRB/15-764
Cajazeiras - Paraíba

FRANCISCO PETRÔNIO MENEZES DE SOUSA

A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM ODORICO PARAGUAÇU, NA PEÇA *O BEM-AMADO*: DISCURSO E SÁTIRA POLÍTICA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus Cajazeiras* - como requisito de avaliação para obtenção do título de licenciado em Letras.

Aprovado em: 31/03/2022

Banca Examinadora:

Elri Bandeira de Sousa

Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa
(UAL/CFP/UFCG - Orientador)

Maria Graciele de Lima

Prof.^a Dr.^a Maria Graciele de Lima
(CE/DME/UFPB - Examinador 1)

Maria de Lourdes Dionizio Santos

Prof.^a Dr.^a Maria de Lourdes Dionizio Santos
(UAL/CFP/UFCG - Examinador 2)

Minha família;
Meus professores;
Todos os meus amigos.

AGRADECIMENTOS

Aos meus professores da Unidade Acadêmica de Letras (UAL) que me ajudaram a chegar até aqui.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa, quem me instigou a escrever sobre Odorico Paraguaçu.

Minha esposa, Débora Ruth, pelo apoio, parceria e torcida.

A minha mãe, que sempre acreditou em mim e me fez acreditar que era possível.

A minha vó materna que sempre foi minha inspiração de vida, mesmo não estando mais aqui, sempre será minha rainha.

Ao meu irmão, meu melhor amigo.

Aos meus amigos, companheiros de caminhada e lutas.

A todos que acreditaram em mim e aos que não acreditaram, todos foram úteis.

A todos que fazem parte do Centro de Formação de Professores (CFP).

A Professora Dra. Erlane Aguiar Feitosa, que não mediu esforços e me ajudou nos momentos mais difíceis durante a escrita deste trabalho.

Ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID/UFCG.

Ao Programa de Residência Pedagógica – RP/CAPES/UFCG.

Ao grupo de pesquisa Geletramentos.

“Só um sentido de invenção e uma necessidade intensa de criar levam o homem a revoltar-se, a descobrir e a descobrir-se com lucidez”.

(Pablo Picasso)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a sátira política, a farsa e aspectos da caracterização do protagonista Odorico Paraguaçu, da peça *O Bem-Amado*, de Dias Gomes. O prefeito da cidade fictícia de Sucupira, no Estado da Bahia, procura realizar suas promessas de campanha por meio de práticas desonestas e discursos vazios, recheados de expressões cômicas e empoladas. A peça *O Bem-Amado* é marcada, como as outras obras do autor, por contestações políticas e sociais. Não deixando de lado a comicidade do enredo e do protagonista, destaca-se, nessa obra, a visão aguçada de Dias Gomes sobre os costumes políticos brasileiros, especialmente nas cidades pequenas do interior do país. Alguns desses temas são comuns a outras obras do autor como *O Pagador de Promessas*, *O Berço do Herói* e *Campeões do Mundo*. Esta pesquisa é bibliográfica, qualitativa e aplicada. Para analisar a sátira política, a farsa e aspectos da caracterização do protagonista de *O Bem-Amado*, fundamentamo-nos em Gomes (2014); Gomes (2015); Rosenfeld (1982); Prado (1988); Mercado (2004); Esslin (1978); Pavis (2008); Kothe (2000), entre outros.

Palavras-chave: Teatro. Dias Gomes. Discurso. Sátira Política.

ABSTRACT

The present writing aims to analyze the political satire, the farce and aspects of the characterization of the protagonist Odorico Paraguaçu, from the play *O Bem-Amado*, by Dias Gomes. The mayor of the fictional city of Sucupira, located in the Brazilian State, Bahia, tries to fulfill his campaign promises through dishonest practices and empty speeches, filled with comic and incomprehensible expressions. The play *O Bem-Amado* is known, like other works by the author, for political and social contestations. Not forgetting the comic side of both, plot and the protagonist, this work highlights Dias Gomes' keen point of view about the Brazilian political customs, especially in small towns in the countryside. Some of these themes are common to other works by the author, such as *O Pagador de Promessas*, *O Berço do Herói* and *Campeões do Mundo*. This is a bibliographic, qualitative and applied research. To analyze the political satire, the farce and aspects of the characterization of the protagonist of the play *O Bem-Amado*, it was based on Gomes (2014); Gomes (2015); Rosenfeld (1982); Prado (1988); Mercado (2004); Esslin (1978); Pavis (2008); Kothe (2000), and some other authors.

Keywords: Theater. Dias Gomes. Speech. Political Satire.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- CFP - Centro de Formação de Professores
- FEB - Força Expedicionária Brasileira
- PIBID - Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência
- RP - Residência Pedagógica
- TAP - Teatro de Amadores de Pernambuco
- TBC - Teatro Brasileiro de Comédia
- TCC - Trabalho de Conclusão de Curso
- UAL - Unidade Acadêmica de Letras
- UFCG - Universidade Federal de Campina Grande
- UNE - União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 100 |
| 2 | APRESENTAÇÃO DO DRAMATURGO DIAS GOMES..... | 13 |
| 3 | QUESTÕES TEÓRICAS PERTINENTES AO GÊNERO DRAMÁTICO..... | 200 |
| 3.1 | A PERSONAGEM NO TEATRO | 20 |
| 3.2 | ESTRATÉGIAS DO RISO: A COMÉDIA, A SÁTIRA E A FARSA | 26 |
| 4 | ANÁLISE DO PROTAGONISTA ODORICO PARAGUAÇU: DISCURSO E SÁTIRA POLÍTICA NA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM..... | 29 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 43 |
| | REFERÊNCIAS..... | 45 |

1 INTRODUÇÃO

O interesse em estudar *O Bem-Amado* surgiu a partir da leitura dessa peça realizada em sala de aula por nós, alunos do curso de Letras - Língua Portuguesa. A atividade foi organizada pelo professor da disciplina Teoria da Literatura II, Dr. Elri Bandeira de Sousa, na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), *Campus* de Cajazeiras-PB.

Foi após a leitura e discussão realizadas com os colegas de classe que nasceu a curiosidade em pesquisar com mais afinco sobre as obras de Dias Gomes, com destaque para a peça *O Bem-Amado* e o personagem Odorico Paraguaçu, protagonista do drama.

Dias Gomes escreveu diversas peças, alguns contos e romances e também se destacou na rádio, TV e cinema. Muitas de suas peças foram adaptadas para a TV em forma de novelas e série, e também para o cinema, ganhando evidência nacional e internacional.

Com isso, destacamos a relevância de tal estudo para a academia e para a sociedade, tendo em vista que uma obra teatral, assim como outros gêneros literários e outras formas de arte, para além do entretenimento, podem nos oferecer uma leitura crítica da vida social e denunciar as injustiças cometidas contra os mais vulneráveis.

Diante do que foi estudado e discutido, percebemos que a peça teatral representa um recorte da realidade de um determinado lugar ou espaço de tempo, tendo como pano de fundo as relações humanas, as disputas políticas e suas especificidades.

A peça *O Bem-Amado* retrata um pouco das trapaças das elites políticas brasileiras representadas nas ações do personagem prefeito/coronel, tomando como cenário ficcional uma cidade pequena, onde essas práticas ganham mais força. O nosso Objetivo geral é o seguinte: analisar o discurso e a sátira política implicados na construção do personagem Odorico Paraguaçu, como recriação ficcional de figuras pertencentes às elites políticas, especialmente as elites locais.

Propomos, para tanto, uma discussão sobre sátira política como recurso estético presente em *O Bem-Amado*, tendo como principal objeto de estudo o discurso político arrevesado do prefeito da cidade e seus meios fraudulentos e, ao mesmo tempo, ridículos.

A sátira política ganha ainda mais relevância na obra devido aos acontecimentos das décadas de sessenta e setenta. Vale destacar que a peça, *corpus* deste trabalho, foi escrita em 1962 e teve a sua estreia em 1969, em Recife, com direção de Alfredo de Oliveira no Teatro de Santa Isabel pelo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP). Em 1970 também foi montada no Rio de Janeiro, tendo no elenco Procópio Ferreira e Iracema de Alencar.

Para analisarmos melhor a peça, objeto da nossa pesquisa, e sua importância para a dramaturgia brasileira, apresentaremos uma síntese sobre a personagem no teatro, de modo que possamos desenvolver nosso trabalho com base em conceitos apresentados por teóricos como Prado (1964), Esslin (1978), Rosenfeld (1985), Kothe (2000), Pavis (2008), entre outros, e assim discutir sobre a personagem do prefeito Odorico Paraguaçu, a sátira e a farsa presentes na obra, já que essas são nossas principais pretensões. Dessa forma, conseguiremos abrir os horizontes e nos debruçar sobre essa obra com mais propriedade.

É através das personagens que o teatro ganha forma, sentido e conquista ou desagrade o público. Como veremos ao longo dessa singela conversa, sem as personagens não existe teatro. Dessa forma se faz necessário que dediquemos alguns parágrafos do nosso trabalho para discutirmos a categoria analítica personagem no teatro.

Ampliando o nosso suporte teórico, faremos uma síntese sobre a farsa e a sátira no teatro. O gênero satírico se caracteriza como sendo sarcástico, irônico, de modo que exagera a realidade e promove críticas sociais. O satirista, como é conhecido quem produz a sátira, apresenta de modo exagerado e em um tom irônico ou sarcástico, como já mencionamos, a realidade de um indivíduo ou de um povo. Vale lembrar que a sátira geralmente está associada ao cômico, mas isso não é uma regra.

Já sobre a farsa podemos dizer que se trata de um gênero teatral cômico. Vale salientar que durante muito tempo a farsa foi rotulada pela elite como sendo um gênero inferior, tendo em vista que a mesma representa acontecimentos do cotidiano, trazendo para o palco aspectos da vida social. A linguagem aberta, muitas vezes grosseira, não agradava uma parcela da sociedade, por isso, esse gênero foi durante muito tempo desprezado por alguns.

Buscamos como fontes teóricas para embasar nosso trabalho os seguintes autores que tratam do drama com enfoque nos gêneros comédia, farsa e sátira: Prado (1964), Esslin (1978), Rosenfeld (1985), Pallottini (1988), Prado (1988), Kothe (2000), Pavis (2008), Simões (2010), entre outros.

Já com relação aos autores que tratam dos aspectos sócio-políticos do drama de Dias Gomes nos fundamentamos em Rosenfeld (1982), Prado (1988), Mercado (2004), Pinheiro (2010), Gomes (2014), Gomes (2015), Francis (2015), Nunes e Dillmann (2021), entre outros nomes.

Dito isto, é interessante destacarmos que o presente trabalho tem a seguinte estrutura: a Introdução equivale ao primeiro capítulo. No segundo capítulo apresentaremos um pouco da trajetória do dramaturgo, romancista, contista e novelista, Alfredo de Freitas Dias Gomes, conhecido popularmente por Dias Gomes. Ainda nesse capítulo faremos breve apresentação de

algumas de suas obras mais importantes, já que não é nosso objetivo desenvolver uma pesquisa sobre todas as obras do autor, até porque são muitas e esse não é o foco do nosso trabalho.

No terceiro capítulo faremos uma discussão teórica sobre uma categoria analítica fundamental à nossa pesquisa: a personagem do teatro. Essa síntese servirá como base para a análise do protagonista da peça. Ainda no terceiro capítulo discutiremos sobre a sátira e a farsa no teatro. Este capítulo será de grande importância para o nosso estudo, uma vez que a interpretação da peça e de seu protagonista está condicionada à compreensão desses dois recursos estilísticos.

No quarto capítulo, tomaremos, por fim, como objeto de análise, o personagem emblemático, o Prefeito/Coronel de Sucupira, pequeno lugarejo do interior baiano, onde se passa toda a trama. Odorico Paraguaçu é um homem “esperto”, usa de sua malandragem para conquistar o que quer, mesmo que tenha que agir sem nenhum escrúpulo. Dessa forma, dedicaremos o último capítulo à análise da construção da personagem do prefeito.

Por último temos nossas Considerações Finais e as Referências.

2 APRESENTAÇÃO DO DRAMATURGO DIAS GOMES

Romancista, contista, teatrólogo e romancista, Alfredo de Freitas Dias Gomes, popularmente conhecido como Dias Gomes, é considerado um dos nomes mais importantes do teatro brasileiro do século XX. Conquistou prêmios importantes ao longo de sua trajetória e nos deixou uma vasta lista de importantes obras. Foi eleito para a Cadeira 21 da Academia Brasileira de Letras em 1991, sendo o sexto ocupante da referida cadeira.

Nordestino, nasceu em Salvador, em 19 de outubro de 1922. Filho de Alice Ribeiro de Freitas Gomes e Plínio Alves Dias Gomes, um engenheiro. Faleceu no dia 18 de maio 1999, em São Paulo, aos 76 anos, vítima de um acidente automobilístico.

Um acidente de carro às 2h30 de ontem em São Paulo matou o dramaturgo Dias Gomes, aos 76 anos. O autor de novelas e escritor baiano, que morava no Rio, estava na cidade com a mulher, Maria Bernadete, 36, para assistir à ópera "Madama Butterfly", em cartaz no teatro Alfa Real. Dias Gomes estava no banco de trás de um táxi com Bernadete quando o motorista, em manobra imprudente, fez uma conversão proibida e foi atingido por um ônibus que vinha na mesma direção. O dramaturgo, que estava sem cinto de segurança, foi projetado para fora do Fiat Uno de quatro portas, bateu a cabeça na mureta que separa as pistas para ônibus e automóveis comuns na avenida Nove de Julho (região sudoeste) e morreu na hora (FOLHA DE S. PAULO, 1999).¹

Antonio Mercado (2004), no prefácio do livro *Campeões do Mundo: mural dramático em dois painéis*, afirma que Dias Gomes é o dramaturgo brasileiro mais estudado em outros países. Segundo ele, Gomes e sua dramaturgia são citados em artigos, ensaios, teses e até em cursos monográficos em vários países.

Dias Gomes escreveu contos, romances e peças, além de atuar no rádio e escrever telenovelas de grande sucesso. Começou sua trajetória logo cedo. Escreveu seu primeiro conto intitulado *As Aventuras de Rompe-Rasga* quando tinha apenas dez anos de idade.

Sua primeira peça, *A Comédia dos Moralistas*, escrita aos 15 anos, foi premiada em um concurso promovido pelo Serviço Nacional de Teatro e pela União Nacional dos Estudantes (UNE). Como podemos perceber, a trajetória de sucesso do autor começou bem cedo, não é por acaso que com apenas vinte anos Dias Gomes ingressou no teatro profissional, em 1942, com a peça *Pé de Cabra*, comédia censurada pelo governo de Getúlio Vargas durante o regime do Estado Novo.

¹ Disponível em: Dramaturgo Dias Gomes morre em acidente de carro, **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 de maio de 1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff19059901.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2021.

Antes de prosseguirmos apresentando as obras do autor, vale destacar que o teatro de Dias Gomes se divide em fases. A peça *Pé de Cabra* marcou o início da primeira fase. Nesta fase “[...] se destacam *Pé-de-Cabra*, *Amanhã Será Outro Dia*, *Zeca Diabo*, *João Cambão*, *Eu Acuso o Céu*, *Os Cinco Fugitivos do Juízo Final* e *Dr. Ninguém*.” (PINHEIRO, 2010, p. 18, grifo da autora). Vale lembrar que, como afirma Mercado (2004), Dias Gomes, juntamente com Nelson Rodrigues, inaugura, no início da década de 40, um importante período do teatro nacional: o período moderno. “Para muitos críticos a trajetória de Dias Gomes pode ser definida em duas fases: o período das ‘peças da juventude’, entre as décadas de 1940 e 1950, e o do ‘pagador de promessas’, a partir de 1960, com a encenação da peça no Teatro Brasileiro de Comédia/TBC, em São Paulo.” (PARANHOS, 2017, p. 141).

Na primeira fase Dias Gomes debruçou-se sobre temáticas sociais, mas de modo superficial, com certa ingenuidade, talvez pela própria idade do teatrólogo. Como veremos adiante, foi a partir da segunda fase que seu trabalho se tornou mais consistente, tratando da realidade do homem brasileiro de um modo maduro e com propriedade. Entretanto, não podemos desprezar os trabalhos desenvolvidos na primeira fase.

Já a segunda fase, não perdendo o teor cômico e as questões sociais apresentadas de modo provocativo, o que é marca registrada do autor, teve início com a peça *O Pagador de Promessas*, escrita em 1959. A peça “[...] é um dos textos brasileiros recordistas em traduções e encenações no exterior, tendo sido montado na Polônia, Argentina, Marrocos, Itália, Colômbia e várias vezes nos Estados Unidos, por diferentes diretores” (PINHEIRO, 2010, p. 11). Foi encenada pela primeira vez no dia 29 de julho de 1960, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em São Paulo.

Ao se referir à dramaturgia de Dias Gomes, Rosenfeld (1982, p. 58, grifo do autor), afirma o seguinte: “Dias Gomes iniciou-se cedo na literatura, como romancista e dramaturgo. Mas é só com *O Pagador de Promessas* que se impôs como um dos autores mais destacados do teatro brasileiro contemporâneo.”

Obra consagrada pela crítica e pelo público, ganhadora de diversos prêmios, retrata a estória de Zé do Burro, homem simples e muito religioso do interior da Bahia que, após fazer uma promessa a Iansã, em um terreiro, pedindo a cura de seu burro Nicolau, amigo fiel, decide viajar sete léguas até a Igreja de Santa Bárbara, em Salvador, carregando uma cruz pesada em seus ombros para pagar a promessa que fizera. Impedido pelo Padre Olavo, pároco local, de entrar na igreja, Zé do Burro acaba sendo assassinado em frente à igreja.

De interesse particular, no contexto das cogitações expostas, é *O Pagador de Promessas*, uma das raras peças brasileiras modernas em que aparece um verdadeiro

‘herói trágico’ de certo cunho mítico. Distinguem-no a simplicidade e a inflexibilidade quase monumentais e a pureza elementar das suas reações, bem condizentes com o mundo primitivo de onde provém ao invadir a cidade [...]. (ROSENFELD, 1982, p. 52, grifo do autor).

Como podemos perceber, *Zé do Burro*, como tantos outros *Zés* que existem no Brasil e no mundo, como bem salientou o próprio Dias Gomes, é vítima do atraso social e da intolerância ao sincretismo religioso. A opressão, tema de destaque na peça, vem de todos os lados. Não somente o padre é um opressor, como também a polícia, a imprensa, o próprio sistema. *Zé do Burro* é esmagado, condenado e morto por um sistema cruel e implacável.

Como *Zé do Burro*, cada um de nós tem suas promessas a pagar. A Deus ou ao Demônio, a uma Ideia. Em uma palavra, à nossa própria necessidade de entrega, de afirmação. E cada um de nós tem pela frente o seu ‘Padre Olavo’. Ele não é um símbolo de intolerância religiosa, mas de intolerância universal. Vestia batina, podia vestir farda ou toga. É Padre, podia ser dono de um truste. E *Zé do Burro*, crente do interior da Bahia, podia ter nascido em qualquer parte do mundo, muito embora o sincretismo religioso e o atraso social, que provocam conflito ético, sejam problemas locais, façam parte de uma realidade brasileira (GOMES, 2014, p. 15).

A referida peça, após ser transformada em fita por Anselmo Duarte, “ganhou o mundo” ao conquistar, em 1962, um dos prêmios mais importantes do cinema, A Palma de Ouro, no Festival de Cinema em Cannes, na França. Como vemos, parte das obras de Dias Gomes foi adaptada para a TV e também para o Cinema. Isso torna ainda mais evidente a maestria do autor e a importância de suas obras para o Brasil e o mundo.

Outra peça de grande destaque é *O Bem-Amado*, *corpus* do presente trabalho, ou *Odorico*, *O Bem-Amado*, como era chamada a princípio. A peça foi escrita em 1962 e teve a sua estreia em 1969, em Recife, com direção de Alfredo de Oliveira no Teatro de Santa Isabel pelo TAP. Em 1970 também foi montada no Rio de Janeiro, tendo no elenco Procópio Ferreira e Iracema de Alencar.

De todas as minhas peças, foi esta a que teve vida mais acidentada. Sua primeira versão data de 1962. Do tempo em que escrever uma peça com 15 personagens e esperar que ela fosse encenada não era, como hoje, sinal evidente de desajustamento ou debilidade mental, reclamando para seu autor internamento urgente numa clínica especializada (GOMES, 2015, p. 7).

Em 1973, Dias Gomes escreveu a novela *O Bem-Amado*, primeira novela a cores brasileira, transmitida também em outros países como Uruguai, Estados Unidos e em países da Europa. A novela caiu no gosto dos telespectadores, ganhando vários prêmios: o Prêmio de Melhor Novela, da Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1973; o Prêmio Festival Internacional de Televisão, no México, em

1984; e o Prêmio Almirante, em 1985. Mas não para por aí: em 2010, a trama, seguindo o percurso de outras peças do autor, ganhou as telas do cinema com o filme homônimo dirigido por Guel Arraes.

Outra peça de grande destaque de Gomes é *O Berço do Herói*, escrita em 1963. A peça é uma comédia política. Essa obra deveria ter sido levada à cena em 1965, no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, mas, devido à censura imposta pelo governo militar, duas horas antes do início do evento o local foi interditado e a peça foi proibida. Dessa forma, a peça só foi encenada no Brasil vinte anos mais tarde. Entretanto, sua primeira encenação ocorreu nos Estados Unidos, em 1976, no Teatro *The Playhouse*, do Departamento de Teatro e Cinema da *Pennsylvania State University*.

A peça foi adaptada para a teledramaturgia e recebeu novo título – *Roque Santeiro*, em 1975, mas só foi ao ar dez anos depois, em 1985, devido à censura militar. Transmitida pela Rede Globo, o sucesso foi tanto que a novela recebeu o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte e o Troféu Imprensa em 1985.

Enquanto a peça *O Berço do Herói* apresenta a desconstrução do mito do herói militar, o que acentuou ainda mais a desaprovação dos militares na época da ditadura, a novela apresenta como figura principal um vendedor de santos, Roque Santeiro, uma estratégia de Gomes para driblar a censura imposta pelo regime militar. Sabemos que, mesmo com essas mudanças, a novela foi censurada.

O Berço do Herói, de Dias Gomes, é uma comédia política, onde o mito do heroísmo vai pelos ares depois de examinado pelo autor à luz dos interesses da classe dominante em nosso País. O Cabo Jorge morreu como herói na FEB (Força Expedicionária Brasileira). Sua cidadezinha do interior apropriou-se do seu nome. O chefe do local usa-o para obter verbas federais; o prefeito, para aumentar as rendas do município; o padre, para suas quermesses e atividades congêneres – o povo diz, à boca pequena, que o Senhor do Bonfim inspirou Jorge em sua arrancada contra os alemães; a prostituição está em plena expansão capitalista como fluxo de turistas; o Exército deu a um de seus batalhões o nome do herói (FRANCIS, 2015, p. 07).

Outras peças de destaque do autor são: *A Revolução dos Beatos* (1961), peça ambientada no estado do Ceará, *O Santo Inquirito* (1976), peça ambientada na Paraíba e *Campeões do Mundo* (1979), uma crítica à Ditadura Militar.

Portanto, algumas das funções da arte teatral são denunciar as injustiças cometidas por aqueles que cultuam falsos heróis ou se dizem heróis, como também expor a ingenuidade política e a corrupção dos costumes de um grupo ou de uma nação. A dramaturgia de Dias Gomes cumpre muito bem esses papéis. Daí surgiu nosso interesse em poder nos aventurar, estudar e escrever sobre uma de suas obras.

Dias Gomes revolucionou não somente o teatro brasileiro, como também a TV e o cinema. Além das telenovelas mencionadas até aqui, vale salientar que Dias Gomes escreveu várias outras. São elas: *A ponte dos suspiros* (1969); *Verão vermelho* (1969-1970); *Assim na terra como no*

céu (1970-1971), *Um grito no escuro* (1971), *Bandeira 2* (1971-1972), *O espigão* (1974), *Saramandaia* (1976), *Sinal de alerta* (1978-1979), *Expresso Brasil* (1987), *O boi santo* (1988), *Noivas de Copacabana* (1993), *O fim do mundo* (1996).

Diante de tantas obras de destaque, não é de se estranhar que Décio de Almeida Prado, em seu livro *O Teatro Brasileiro Moderno*, tenha dito que Dias Gomes é um caso ímpar nesse gênero. Vejamos a seguinte citação:

Este carioca, nascido em Salvador mas educado no Rio, com passagem por São Paulo, onde se iniciou no rádio sob o comando de Oduvaldo Viana, é um caso ímpar no teatro brasileiro: um escritor da velha guarda, comediógrafo oficial a certo momento de Procópio Ferreira, que acabou por se tornar um dos nomes de maior prestígio da nova dramaturgia (PRADO, 1988, p. 86).

Dessa forma, falar da dramaturgia brasileira e não falar de Dias Gomes é no mínimo um equívoco. A relevância de seu trabalho perpassa a marcação do tempo e ultrapassa as fronteiras, destacando para o mundo a riqueza do moderno teatro brasileiro. Além disso, como objeto de estudo, suas obras são importantes documentos que oferecem uma visão crítica da nossa história política e social.

Com obras provocantes, com pitadas de comicidade, o dramaturgo escancarou um Brasil do povo, cheio de problemas, mas de muitas belezas e diversidade cultural. Apresentando os contrastes sociais e políticos, denunciou as injustiças cometidas por aqueles que deveriam proteger o povo. Sobre isso Rosenfeld (1982, p. 55) postula algo interessante: “Não estar satisfeito com a realidade e analisá-la criticamente, aferindo-a segundo uma imagem julgada mais perfeita, segundo normas morais e sociais julgadas mais humanas, [...] são funções basilares do intelectual e escritor.”. Quanto a isto é indiscutível que Dias Gomes cumpre muito bem esse papel.

A obra de Dias Gomes é muito variada nos conteúdos e na forma bem heterogênea, por sinal, no que se refere ao valor e às próprias aspirações artísticas, mas se distingue, apesar de tudo, pela unidade fundamental. Unidade no que se refere aos valores político-sociais. Suas peças deixam passar uma visão crítica, um homem insatisfeito com a realidade do Brasil e do mundo, no seu período histórico. (SILVA, 2009, p. 53).

Com isso, suas obras chamaram a atenção dos governantes daquela época. Perseguido pelo regime militar por ser declaradamente comunista e por desnudar os próprios perseguidores, Dias Gomes teve que, durante algum tempo, usar pseudônimos. Muitas de suas obras foram, como já mencionamos, censuradas pelos militares. “Dias Gomes nem sempre pôde dizer o que quis; mas jamais se furtou a dizer o que pôde. E mais do que o período de tempo considerado ou o volume do acervo produzido, é a

constância desse diálogo entre autor e público que contribui para fazer de sua dramaturgia a mais representativa do teatro brasileiro moderno” (MERCADO, 2004, p. 8).

Com seu caráter provocador e ao mesmo tempo representativo, a dramaturgia de Dias Gomes apresenta as mais claras características do moderno teatro brasileiro aspirando “[...] por em cena o personagem autenticamente nacional, com suas particularidades, seu modo peculiar de expressão, suas contradições e incongruências” (MERCADO, 2004, p. 9).

Esta afirmação é ainda mais significativa quando levamos em consideração que o teatro brasileiro, assim como outras artes brasileiras, era uma espécie de cópia do teatro europeu. Daí a importância de se pensar em um “personagem autenticamente nacional”. Esse é uma das mais importantes características do teatro de Gomes e do moderno teatro brasileiro. Como acrescenta Mercado (2004, p. 9-10):

Estas postulações simples e gerais, reconhecíveis ao longo de toda a dramaturgia de Dias Gomes, poderiam ser tomadas como o programa básico, o denominador comum daquilo que o moderno teatro brasileiro procurou realizar desde a reviravolta dos anos 40. Não porque o autor de *O Pagador de Promessas* formulasse tais itens como um ideário a ser seguido por seus companheiros de gerações, mas sim porque soube captar e integrar a seu teatro e às suas opções de cidadão e de artista os temas e idéias mais marcantes de seu tempo, traduzindo-os através de recursos expressivos sempre atualizados, graças ao diálogo ininterrupto que conseguiu manter com a plateia ao longo de todos esses anos (MERCADO, 2004, p. 9-10, grifo do autor).

As obras de Dias Gomes cumprem muito bem esse papel. O diálogo com o público acontece uma vez que a plateia se identifica com a representação que se desenrola no palco. Sendo assim, a sociedade, diante da realidade recriada ficcionalmente, pode promover mudanças para além do que o teatro provoca. Essa é uma das razões do trabalho de Dias Gomes ser tão relevante e de ter caído no gosto dos brasileiros e de pessoas de outras nacionalidades.

Seguindo essa linha de pensamento, Rosenfeld (1982, p. 57) postula que “o brasileiro, sobretudo o povo simples, profundamente inserido em seus costumes, vive, chora e ri nessas peças com uma autenticidade que lhe garante de imediato a identificação nacional.” Portanto, podemos dizer que o teatro de Dias Gomes está compromissado com a realidade de um povo.

Mais uma vez recorremos à fala de Rosenfeld (1982, p. 56): “Dias Gomes pertence aos ‘rebeldes sadios’, aos dramaturgos que fazem de sua obra focos de perturbação.” Sendo assim, podemos dizer que a dramaturgia de Dias Gomes tinha como função incomodar, trazer à tona o que estava encoberto, de um modo cômico, sem perder de vista a criticidade.

Assimilando aspectos da cultura popular, suas obras apresentam o que há de mais comum no Brasil.

O teor popular, no entanto é acentuado em quase todas as peças, antes de tudo por se tratar de uma dramaturgia ‘em favor do povo’, depois por que os conflitos, problemas e personagens, embora quase sempre de alcance e significado universais, se afiguram eminentemente brasileiros, como são eminentemente nacionais os costumes, condições e situações. As peças transpiram vida popular brasileira de todos os poros, também graças à linguagem saborosa, direta, rica de regionalismo, expandindo-se num diálogo espontâneo e comunicativo, de grande carga géstica e eficácia cênica (ROSENFELD 1982, p. 57).

Diante do exposto neste capítulo, podemos afirmar que as obras de Dias Gomes – sejam as peças, as telenovelas, os seriados e os filmes – contribuem para a compreensão da história de um povo, sua cultura, seus costumes, suas mazelas, mas, acima de tudo, sua força.

Apesar de criticar as injustiças do país, Dias Gomes sempre foi um verdadeiro apaixonado pela sua terra. Seus trabalhos deixam isso bem claro. Basta ler, assistir ou prestigiar uma de suas peças. Por fim, antes que partamos para o próximo capítulo, reiteramos a necessidade de valorizarmos mais aquilo que é nosso: nossos artistas, nossos dramaturgos, poetas, músicos entre tantos outros que merecem nosso respeito e admiração.

3 QUESTÕES TEÓRICAS PERTINENTES AO GÊNERO DRAMÁTICO

Neste capítulo nossa discussão será sobre algumas questões pertinentes ao gênero dramático. No primeiro momento propomos uma análise sobre a personagem teatral. Essa discussão é de suma importância para nossa pesquisa, por isso iremos tratar desse assunto em um tópico a parte. No segundo momento propomos uma discussão sobre as estratégias do riso: a comédia, a sátira e a farsa. Portanto, este capítulo está dividido em dois tópicos.

3.1 A PERSONAGEM NO TEATRO

Neste primeiro tópico iremos discorrer sobre a personagem no teatro, que, como diz Prado (1976, p. 81) ao apresentar a diferença entre as personagens do romance e do teatro, faz o seguinte destaque: “No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas.” Ou seja, se no romance as personagens fazem parte de um conjunto de elementos, no teatro as personagens são as responsáveis por toda a trama. Em outras palavras, elas são o centro das atenções e nada acontece sem elas. Sobre isso Esslin (1978, p. 38) corrobora com essa ideia ao afirmar que “O componente mais importante de qualquer performance dramática é o ator. Ele é a palavra transformada em carne viva”.

Já sobre a não necessidade de um narrador no teatro, Prado (1976, p. 82) acrescenta uma informação de suma importância quando diz que “a personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada mas mostrada como se fôsse de fato a própria realidade.” Portanto, vale a pena ressaltar que no teatro, via de regra, não há necessidade de um narrador.

Dessa forma, no teatro, sem a presença de um narrador, ao contrário do que acontece no romance, por exemplo, a personagem precisa externar seus mais profundos sentimentos, uma vez que a plateia só poderá assimilar a representação que se dá no palco com base naquilo que está vendo e ouvindo, bem diferente do romance em que o narrador, sendo onisciente, apresenta o que se passa na mente do personagem e seus mais profundos sentimentos.

Drama, em grego, significa etimologicamente ação: se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não introspectiva. Não importa, por exemplo, que o ator sinta dentro de si, viva, a paixão que lhe cabe interpretar; é preciso que a interprete de fato, isto é, que a exteriorize, pelas

inflexões, por um certo timbre de voz, pela maneira de andar e de olhar, pela expressão corporal etc. (PRADO, 1976, p. 88).

Portanto, a personagem do teatro precisa exteriorizar o que está sentido e pensando. Os meios utilizados, como observa Prado no trecho acima, são diversos: inflexões, timbre da voz, expressão corporal e até mesmo a maneira de olhar. Dessa forma, a plateia compreende o que se passa no palco e entende o que vive a personagem através do que foi exteriorizado na representação.

Portanto, percebemos que a fala não é o único instrumento utilizado pelo ator para interagir com o público e caracterizar a personagem. O teatro, bem mais do que outras artes, precisa utilizar o que está ao redor como instrumento de informação.

No entanto, a língua está muito longe de ser o único instrumento de caracterização à disposição do autor. Ela determina o clima geral. A caracterização de cada indivíduo em uma peça é em grande parte uma questão de ação e reação desse mesmo indivíduo. Um dos erros nos quais mais freqüentemente incorrem os dramaturgos estreantes ou inexperientes é o de pensar que se pode caracterizar alguém em uma peça fazendo com que os outros personagens falem a seu respeito (ESSLIN, 1978, p. 44).

Para exemplificar melhor os meios utilizados pelas personagens no teatro para apresentarem ao público uma mensagem, Pallottini (1988) faz referência à peça *Dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Na peça a protagonista morre de tuberculose no final, mas, para isso, todo um contexto é criado para que possamos aceitar esse fim trágico. Sejam por palavras, atitudes, ações da protagonista ou reações dos outros personagens. Esses sinais nos preparam para o desenlace. Além disso, vale ressaltar que “as atitudes físicas do personagem, suas palavras, seu relativo desencanto, sua geral falta de esperança (e a apreensão reinante ao seu redor) são a *preparação* de sua morte.” (PALLOTTINI, 1988, p. 34). Como podemos observar, tudo é planejado de forma verossímil para que a trama possa ser entendida e assimilada pelos espectadores.

Outro ponto que merece destaque, como veremos no trecho a seguir, é que o teatro pode ser utilizado como ferramenta didática, uma vez que a plateia acaba sendo envolvida no que se passa no palco. Vejamos a seguinte afirmação:

[...] frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos. Sabem disso os pedagogos, que tanta importância atribuem ao teatro infantil, como o sabiam igualmente os nossos jesuítas, ao lançar mão do palco para a catequese do gentio. (PRADO, 1976, p. 82).

Como observamos no trecho acima, os próprios padres jesuítas utilizaram o teatro como ferramenta didática com o intuito de cristianizar os gentios (assim eram conhecidos os que ainda não haviam sido convertidos pela Igreja Católica). Rosenfeld (1985) postula que o teatro Jesuíta consistia na apresentação de lendas de mártires e santos, e tinha como finalidade impressionar o povo, colocando-os em uma espécie de admiração devota. Desse modo, o teatro conseguia transmitir o que de outro modo não seria compreendido pelos espectadores.

Essas informações são de suma importância e merecem destaque, já que o teatro assume um papel que vai além do mero entretenimento, realizando intervenções de teor ético, moral e ideológico.

No teatro, a personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator, de modo que, inicialmente, isso não parece problemático. No entanto, apesar da ‘evidência’ desta identidade entre um homem vivo e uma personagem, esta última, no início, era apenas uma máscara – uma *persona* – que correspondia ao papel dramático, no teatro grego. É através do uso de *pessoa* em gramática que a *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana (PAVIS, 2008, p. 285, grifo do autor).

Como vemos, ao longo dos anos a ideia de personagem adquiriu novos significados. Como tudo na vida, a arte muda; e não é diferente com o teatro.

No teatro grego, a *persona* é a máscara, o papel assumido pelo ator, ela não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático. O ator está nitidamente separado de sua personagem, é apenas seu executante e não sua encarnação a ponto de dissociar, em sua atuação, gesto e voz. Toda a seqüência da evolução do teatro ocidental será marcada pela completa inversão dessa perspectiva: a personagem vai-se identificar cada vez mais com o ator que a encarna e transmutar-se em entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de *identificação* (PAVIS, 2008, p. 285, grifo do autor).

Como vemos, de acordo com o fragmento acima, com a evolução do teatro ocidental ator e personagem fundem-se, ao contrário do que acontecia no teatro grego. Dessa forma, podemos concluir que nosso teatro é marcado pela identificação da personagem com o próprio ator (pessoa).

Entretanto, não podemos deixar de fazer uma rápida observação: quando falamos que personagem e ator se fundem, não estamos afirmando que a personagem teatral e o ator são um só. O que acontece na verdade é uma espécie de troca, a personagem assume o corpo do ator, já o ator empresta sua voz, seus pensamentos, suas emoções à personagem.

Enquanto que no teatro grego era a máscara (*persona*) o objeto de destaque, no teatro moderno, como afirma Pavis (2008), o ator incorpora a personagem, ou, usando uma linguagem mais popular, o ator assume um papel. Isso fica ainda mais claro nas palavras de Esslin (1978, p. 38) quando ele diz que “os atores corporificam e interpretam o texto fornecido pelo autor.” Dessa forma, podemos dizer que a plateia pode identificar-se com o que está sendo encenado no palco.

Deixando de lado um pouco a personagem, falaremos agora sobre o papel. Tentaremos observar uma sequência partindo do teatro grego e romano até chegar ao teatro moderno. Dessa forma, conseguiremos ter um panorama melhor do assunto.

Para os gregos e romanos o papel do *ator* era um rolo de madeira em torno do qual se enrolava um pergaminho contendo o texto a ser dito e as instruções de sua interpretação. Metaforicamente, o termo papel designa o conjunto do texto e da interpretação do mesmo ator. [...]. A seguir o papel passa a ser a própria personagem (papel de mau, de traidor etc.) construída pelo ator: quando o papel não corresponde em nada ao seu *emploi*, referimo-nos a ele como papel de composição (PAVIS, 2008, p. 274-5, grifo do autor).

Essa informação é de extrema importância para nós. Analisando atentamente o que Pavis afirmou, percebemos que houve mudanças significativas na definição de papel. O que antes era apenas um conjunto de textos a serem ditos no momento da encenação, passou a ser a própria personagem, ou seja, o ator incorpora o papel.

A relação com o papel continua a ser vivenciada pelo ator como uma tensão: a questão é imitar e aproximar-se do papel como que vestindo uma roupa alheia, que se tenta usar o mais proximamente possível do corpo; ou criar o papel na medida do ator, talhando-o de acordo com sua personalidade, corpo e imaginário (PAVIS, 2008, p. 275).

O ator incorpora o papel. Não é incomum, por exemplo, vermos em filmes ou telenovelas atores que tiveram que perder muito peso corporal em pouco tempo para poderem se enquadrar em determinado papel. Fazendo essa simples analogia, podemos compreender melhor como se dá o processo mencionado acima.

Falamos também com frequência em “papel social”. Quando usamos essa expressão ou escutamos alguém usá-la, estamos nos referindo às responsabilidades atribuídas a todos nós enquanto seres sociais ou a certos grupos. Isso significa que assumimos papéis, seja no teatro ou socialmente. Vejamos a seguir uma citação que esclarece melhor este assunto:

Portanto, ao participar de um mundo social, o indivíduo desempenha um papel. É importante dizer que um indivíduo não se resume em um único papel, pois toda conduta envolve um certo número de papéis, dentro destes, alguns que representam uma verdade para determinado grupo, e outros que integram as várias verdades do grupo (SIMÕES, 2010, p. 37).

Corroborando com esta afirmação Goffman (2002, p. 17) diz o seguinte: “Esta forma de controle sobre o papel do indivíduo restabelece a simetria do processo de comunicação e monta o palco para um tipo de jogo de informação, um ciclo potencialmente infinito de encobrimento, descobrimento, revelações falsas e redescobertas.” Sendo assim, vemos que fora do teatro também assumimos papéis.

Feito este breve esclarecimento que nos ajuda a entender melhor o que é um papel, seja no teatro ou na sociedade, fica claro que o ator assume um papel, assim como o indivíduo assume um papel social.

Discutiremos, agora, uma categoria à parte de personagem do teatro: o protagonista. Não poderíamos deixar de falar sobre esse que é o personagem principal de uma peça, tendo em vista que nosso trabalho se propõe a analisar o protagonista de *O Bem-Amado*, o prefeito/coronel Odorico Paraguaçu. Portanto, é importante que dediquemos alguns parágrafos para discutirmos essa categoria analítica.

Vejamos o fragmento abaixo:

Para os antigos gregos, protagonista era o ator que fazia o papel principal. O ator que fazia o segundo se chamava deuteragonista e o terceiro, tritagonista. Historicamente surgiram, na ordem: o coro, depois o protagonista (com TÊSPIS), a seguir o deuteragonista (com ÊSQUILO) e finalmente o tritagonista (com SÓFOCLES) (PAVIS, 2008, p. 310).

Como é destacado no trecho que acabamos de ler, o protagonista é a personagem principal. Em torno dessa personagem se constrói a trama, e sua experiência é o centro das ações e dos conflitos (PAVIS, 2008). Vale destacar que, no drama moderno, o protagonista pode ser um herói, um anti-herói, um indivíduo de condição social elevada ou não. Ainda conforme Pavis (2008), a partir do final do século XIX, especialmente no teatro contemporâneo, “o anti-herói aparece como a única alternativa para a descrição das ações humanas” (p. 194). Não raro, ele pode ser um bufão ou uma criatura derrisória.

O anti-herói, expressão antagônica ao conceito de herói idealizado, ganha ainda mais destaque nas peças modernas. Portanto, se faz necessário que nos debruçemos um pouco mais sobre esse tema. Analisemos com cuidado o fragmento abaixo:

Quando se quer criar um personagem apenas sublime, elevado, acaba-se criando alguém artisticamente baixo porque carente de veracidade. Todo personagem que apenas corporifique qualidades positivas ou negativas é um personagem trivial, pois foge à natureza contraditória das pessoas e não questiona os próprios valores. (KOTHE, 2000, p. 58).

Se a missão do teatro moderno é revelar a realidade do povo, seus valores e as contradições da natureza humana, não é de se admirar que o anti-herói seja a única alternativa para descrever as ações humanas. Ou seja, o protagonista herói do passado perdeu espaço nas peças modernas.

Mais uma vez recorreremos a Kothe (2000, p. 88). Vejamos o que ele diz sobre essa questão do anti-herói no teatro:

O percurso do herói ao longo da literatura ocidental mostra, portanto, uma tendência no sentido de inverter a posição clássica antiga de só admitir, como heróis elevados, personagens de extração social alta. Devido ao processo de industrialização e a daí decorrente organização do operariado, começam a se tornar altos alguns personagens de extração social baixa. Antes, figuras como o anti-herói épico – o personagem cômico ou o pícaro eram geralmente de extração social baixa – podiam eventualmente tornar-se o centro da atenção literária, mas para serem ainda mais rebaixados.

Como vemos, na tradição clássica, o herói oriundo de posição social elevada praticava grandes feitos e era amado pela sociedade. Já o anti-herói era o personagem cômico, de posição social baixa. Isso mostra porque durante muito tempo a comédia era vista como sendo um gênero inferior, como já pontuamos em capítulos anteriores. Entretanto, sobretudo a partir do século XIX, essa ideia foi mudando na literatura ocidental. Personagens de extração social baixa começaram a se tornar, cada vez mais, protagonistas, seja no romance, seja no teatro. No romance brasileiro, por exemplo, podemos citar os adolescentes marginais de *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado, os retirantes de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos. No teatro, ficaremos com dois exemplos: os operários em *Eles não usam black-tie* (1955), de Giafrancesco Guarnieri, e o sertanejo Zé do Burro, em *O pagador de promessas* (1960), de Dias Gomes.

O percurso do herói e do anti-herói até chegar aos dias atuais é marcado por mudanças significativas que conferem ao teatro uma cara nova. Portanto, não poderíamos deixar de falar sobre esse assunto, uma vez que o protagonista da peça em estudo, Odorico Paraguaçu, assume perfeitamente a papel de anti-herói. Essas informações são importantes para o nosso estudo e nos ajudam a entender a configuração desse protagonista de Dias Gomes, o enredo da peça e o que está por trás dele.

Com essas informações em mãos, partiremos para os próximos capítulos. A seguir discutiremos sobre a sátira e a farsa no teatro, procedimentos literários que são primordiais para a construção e finalização do nosso trabalho.

3.2 ESTRATÉGIAS DO RISO: A COMÉDIA, A SÁTIRA E A FARSA

Neste tópico, debruçar-nos-emos sobre dois conceitos importantes para nossa discussão: a sátira e a farsa no teatro. Já que estamos falando de sátira política, nada mais justo que dedicarmos um capítulo para construirmos novos conhecimentos sobre esse assunto. Para iniciarmos nossa discussão, vamos primeiro conceituar sátira.

O gênero satírico se caracteriza como sendo sarcástico, irônico, de modo que exagera a realidade e promove críticas sociais. O satirista, como é conhecido quem produz a sátira, apresenta de modo exagerado e em um tom irônico ou sarcástico, como já mencionamos, a realidade de um indivíduo ou de um povo. Vale lembrar que sátira geralmente está associada ao cômico, mas isso não é uma regra.

A sátira tende a voltar-se contra os poderosos do momento, numa espécie de vingança dos fracos. Só que ela é possível tão-somente na proporção em que estes fracos não são fracos: e isso tanto no conteúdo satirizado quanto na forma pela qual isso pode ser levado à população em geral ou a certos grupos (KOTHE, 2000, p. 44).

Se a sátira se volta contra os poderosos, a figura do coronel/prefeito, tal qual se apresenta nessa peça de Dias Gomes, pode, a nosso ver, ser tratada como hipótese satírica. A peça apresenta um homem que detém o poder ao ponto de subornar e ter ao seu controle o vigário da cidade, o delegado de polícia, e, como se não bastasse, quer a qualquer custo ter domínio sobre a imprensa.

Portanto, tendo em vista a função da sátira, não fica difícil entender qual é a crítica social e política que se constrói na peça de Dias Gomes. A sátira política é sem dúvidas o que mais nos chama a atenção na obra. A figura do prefeito, seu discurso, as trocas de favores, a corrupção da polícia para proteger o próprio prefeito, e até as velhas práticas desonestas cometidas pela Igreja em troca de apoio político, são fortes críticas à velha política.

Moisés (2010, p. 469-470) define a sátira como modalidade literária ou tom narrativo que

Consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Vizinha da comédia, do humor, do burlesco e cognatos, pressupõe uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é a sua marca indelével, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola básica. De onde o substrato moralizante da sátira, inclusive nos casos em que a invectiva parece gratuita ou fruto do despeito.

Embora a comédia grega apresente traços da sátira, sua criação é atribuída aos latinos. Ela é praticada por poetas como Ênio, Lucílio, Horácio e Juvenal em verso, em prosa ou com a mistura dessas duas formas.

Vale destacar também que o tom da sátira pode ser identificado na poesia, em peças teatrais e em prosa de ficção, como contos, romances, novelas, *etc.* Na poesia de língua portuguesa, a sátira pode ser encontrada, por exemplo, na obra Manuel Maria Barbosa du Bocage, e de Gregório de Mattos. Mas ela é cultivada também na prosa de autores do Rabelais, Voltaire, Fielding, Machado de Assis, entre tantos outros.

A nosso ver, portanto, a sátira não é, propriamente, um gênero literário, mas um procedimento, um tom que pode nortear a leitura crítica em qualquer dos gêneros literários, inclusive em obras da literatura contemporânea.

Ainda segundo Moisés (2010, p. 470), a sátira é motivada por um temperamento bastante sensível, uma postura de indignação “contra tudo que ofenda as razões da sensibilidade”. O satírico prefere a ofensa ao recolhimento e se volta, de modo implacável, contra o agressor, usando justamente o escudo da sátira.

Quanto à farsa, cabe observar que, embora possa se associar à comédia, não deve ser confundida com esse gênero. Para Moisés (2010, p. 228), porém, a diferença entre esses dois gêneros é de grau: “a farsa consistiria no exagero do cômico, graças ao emprego de processos grosseiros, como o absurdo, as incongruências, os equívocos, os enganos, a caricatura, o humor primário, as situações ridículas”

Enquanto a sátira, como afirma Kothe (2000), apresenta o que é socialmente elevado como sendo baixo, e o que é baixo como sendo elevado, e seu enfoque está concentrando no que é alto; a comédia propõe algo semelhante, mas seu foco, entretanto, está naquilo que é baixo na sociedade.

Avançando na discussão sobre a farsa, vejamos outra definição:

À farsa geralmente se associa um *cômico* grotesco e bufão, um riso grosseiro e um estilo pouco refinado: qualificativos condescendentes e que estabelecem de imediato e muitas vezes de maneira abusiva que a farsa é oposta ao espírito, que ela está em parte ligada ao corpo, à realidade social, ao cotidiano (PAVIS, 2008, p. 164, grifo do autor).

Em outras palavras, a farsa pode ser definida como sendo um gênero teatral cômico. Vale salientar que, durante muito tempo, foi rotulada pela elite como sendo um gênero inferior, tendo em vista que representa a realidade cotidiana sem a menor elevação. A linguagem aberta, muitas vezes grosseira, não agradava essa parcela da sociedade. Daí por que o desprezo pela farsa.

4 ANÁLISE DO PROTAGONISTA ODORICO PARAGUAÇU: DISCURSO E SÁTIRA POLÍTICA NA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM

Neste capítulo analisaremos a personagem emblemática do prefeito/coronel Odorico Paraguaçu, protagonista da peça *O Bem-Amado*, de Dias Gomes. Trataremos, num primeiro momento, de aspectos gerais da obra para, em seguida, tratarmos desse personagem e da sátira política que o envolve.

Dias Gomes denuncia, através de suas obras, as contradições que, de longa data, caracterizam a sociedade brasileira. Ele nos oferece uma visão crítica de importantes aspectos da nossa história: política, religião e relações sociais.

O Bem-Amado é marcado, como as outras obras do autor, por suas contestações políticas e sociais. Questões sobre corrupção, desvio de verba pública, abuso de poder (político e religioso), entre outros crimes, permeiam toda a trama da peça.

Vejamos a seguinte reflexão sobre o gênero comédia que nos ajudará a entender melhor a peça que de que ora nos ocupamos:

A comédia, por outro lado, permanece ao nível do cotidiano. Ela não nos faz compreender melhor as crises extremas da vida humana e as mais exaltadas emoções a elas ligadas, mas, mesmo assim, permite que tenhamos visão mais clara dos costumes e hábitos da sociedade, das pequenas fraquezas e excentricidades do comportamento humano (ESSLIN, 1978, p. 81).

Essa reflexão pode ser usada como ferramenta norteadora de nossa pesquisa, pois ela nos ajuda a construir informações mais claras sobre o teor social e crítico apresentado por Dias Gomes na peça. A excentricidade do comportamento humano pode ser vista na figura do prefeito Odorico Paraguaçu. Enfim, o gênero comédia nos ajuda a compreender melhor os costumes e hábitos da sociedade.

Contudo, vale salientar que a peça em questão também tem seu elemento trágico. Dessa forma podemos dizer que a obra também pode ser entendida como uma tragicomédia, ou seja, o enredo apresenta tanto traços cômicos com trágicos. Antes de prosseguirmos, precisamos fazer uma rápida observação sobre esses dois gêneros. Vale salientar que a tragédia e a comédia foram, nas eras clássicas da literatura ocidental, gêneros que, via de regra, não se misturavam. Em outras palavras, é isso o que assevera Esslin (1978, p. 81), talvez com certa dose de exagero: “durante séculos a comédia e a tragédia foram gêneros estritamente separados”.

Entretanto, o próprio Esslin (1978) também diz que nos últimos anos a tragicomédia se tornou um gênero de primeira linha, ganhando espaço nos palcos e conquistando o gosto dos espectadores.

Já Pavis (2008, p. 420, grifo do autor) define a tragicomédia da seguinte forma: “peça que participa ao mesmo tempo da tragédia e da comédia. O termo (*tragico-comoedio*) é empregado pela primeira vez por Plauto no prólogo do *Anfitrião*”. Mas esse autor afirma que, de fato, o gênero se desenvolve a partir do Renascimento, particularmente na Inglaterra, na França e na Itália.

No Classicismo francês, a tragicomédia seria toda tragédia que acaba bem, como o *El Cid*, de Corneille. Ainda segundo Pavis (2008), enquanto a tragédia clássica respeita as regras estabelecidas desde os gregos antigos, a tragicomédia enfatiza o espetáculo, o surpreendente, o heroico, o barroco e o patético. O drama romântico enfatizou essa forma mista, assim como o realismo, que vê na tragicomédia uma estratégia artística de representação do desespero humano.

Essa peça de Dias Gomes apresenta, como veremos, traços da comédia e da tragédia, podendo ser entendida como sendo uma tragicomédia. Ao longo deste capítulo apresentaremos fragmentos da peça que comprovam isso. Esta discussão será retomada com mais detalhes em parágrafos mais adiante, uma vez que essa discussão sobre a tragicomédia é crucial para a nossa pesquisa.

Escrita em 1962, *O Bem-Amado* teve a sua estreia em 1969, em Recife, com direção de Alfredo de Oliveira, no Teatro de Santa Isabel pelo TAP. Em 1970 também foi montada no Rio de Janeiro, tendo no elenco Procópio Ferreira e Iracema de Alencar.

Escrita e representada no Brasil de diversas formas artísticas – teatro, telenovela, seriado e filme – principalmente entre as décadas de 1960 e 1980, importa destacar que em 1969 a obra ganhava versão para o teatro e, em 1973, para novela televisiva, e apresentava, segundo o próprio autor, críticas à ditadura civil-militar. Ainda foi representada como seriado entre 1980 e 1984 e como filme em 2010 [...]. (NUNES; DILLMANN, 2021, p. 479).

Seja como peça, telenovela, seriado ou filme, a obra de Dias Gomes é de caráter impar para a arte brasileira. Mas vale ressaltar que a produção desse dramaturgo ultrapassa os limites do entretenimento. Como mencionado no texto de Nunes e Dillmann (2021), a peça e posteriormente a telenovela apresentam fortes críticas a parte da elite política brasileira. Mas, como veremos, as críticas não são direcionadas somente a elite, uma vez que até os que não se enquadram nesse grupo também podem ser opressores.

Como já mencionamos, o teor político é uma das características marcantes da peça, como também de quase todas as obras do autor. O gênero dramático, em geral, cumpre muito bem esse papel de arma política, como podemos ver no fragmento abaixo:

Muita coisa tem sido dita e escrita nas últimas décadas a respeito de arte politicamente engajada e especialmente a respeito de teatro político, do drama como instrumento de mudanças sociais e políticas. E não pode haver dúvida de que o teatro – e o drama em sua conotação mais ampla, que se estende ao cinema e aos veículos eletrônicos de comunicação de massa – é uma poderosa arma política (ESSLIN, 1978, p. 104).

Como já dissemos, levar para o palco o cotidiano e a realidade do povo é uma das características do teatro moderno brasileiro. O compromisso com traços da realidade do povo é um marco desse tipo de dramaturgia. Carregada de conflitos sociais, aspectos da cultura e do imaginário popular, essa peça de Dias Gomes agrega, ainda, traços regionais, coerentes com sua ambientação numa pequena cidade da Bahia.

Esta peça pertence a uma fase em que a dramaturgia brasileira procurava pesquisar nossa realidade, fazendo uma espécie de tipificação do nosso povo. Odorico Paraguaçu é um tipo de político que – embora a prática das eleições pareça já coisa do passado – é bastante comum, não só no interior como nas grandes cidades. É claro que o grau de demagogia e paranoia é variável. Mas o processo é o mesmo (GOMES, 2014, p. 8).

Claro que, como também é destacado na peça, nem todo mundo é desonesto. Nem todos os políticos são corruptos e nem todo religioso é hipócrita. Não é sobre isso que Dias Gomes trata em sua obra, e não é essa nossa posição também. Seria ingenuidade nossa afirmar tal coisa e fazer tais generalizações.

Entretanto, vemos que mentira e a desonestidade são denunciadas na trama. A população da pacata cidade nordestina é lesada por aqueles que dizem amá-la e lutar pelos direitos do povo mais simples. Deste modo, nos debruçaremos sobre estes temas sem perder de vista o conteúdo cômico da peça. Referindo-se ao teatro de Dias Gomes, Décio de Almeida Prado faz a seguinte observação:

Em dramaturgias como estas, não preocupadas com sutilezas, as personagens dividem-se naturalmente em positivas e negativas. Maus, numa gradação que vai da hipocrisia à violência, da subserviência ao exercício arbitrário do poder, são os que desejam manter as coisas no pé em que estão, tirando vantagens das desigualdades econômicas: policiais safados, jornalistas cínicos, políticos exímios em explorar a credulidade alheia (PRADO, 1988, p. 88).

Feitas essas observações importantes, partiremos agora para a obra. A trama se inicia com um cortejo fúnebre de um velho pescador que, carregado em uma rede por dois amigos pescadores, é levado para uma cidade vizinha, uma vez que Sucupira, cidade onde se passa a história, não possui cemitério. Enquanto param na venda de Seu Dermeval, dono de uma mercearia, amigo dos pescadores, para “molhar a goela”, gíria comum no Nordeste que quer dizer ingerir bebida alcoólica, em específico a cachaça. Nesse interim, chega o Coronel Odorico, candidato a prefeito da pequena cidade litorânea.

A discussão que se dá em frente à mercearia de Seu Dermeval vai se acalorando e Odorico, com suas palavras difíceis, grande parte delas inventada por ele, e seu jeito conquistador que atrai as atenções dos moradores, faz um discurso político acalorado e promete que, se for eleito, sua primeira benfeitoria será a construção de um cemitério na cidade.

Vejam esse pobre homem: viveu quase oitenta anos neste lugar. Aqui nasceu, trabalhou, teve filhos, aqui terminou seus dias. Nunca se afastou daqui. Agora, em estado de defuntice compulsória, é obrigado a emigrar; pegam seu corpo e vão sepultar em terra estranha, no meio de gente estranha. Poderá ele dormir tranquilamente o sono eterno? Poderá a alma alcançar a paz? (GOMES, 2014, p. 20).

A partir desse acontecido, toda a trama se dá em torno do protagonismo de Odorico, uma vez que ele é eleito prefeito de Sucupira, e de sua obsessão: em construir e inaugurar o cemitério da cidade, mesmo que para isso tenha que provocar o assassinato de alguém.

Odorico, na função de político de uma pequena cidade do interior baiano, é uma representação da política brasileira. O protótipo do que ainda é motivo de indignação. “Odorico, como bem se vê é um malabarista semântico, como muitos políticos que renovam com habilidade incrível o sentido das palavras” (ROSENFELD, 1982, p. 70). Um ser avarento, egoísta, que finge querer o bem comum, quando na verdade não passa de um salafário.

Os discursos do prefeito são carregados de palavras difíceis e de construções por ele inventadas, como “defuntice compulsória”, como nós acabamos de ler no trecho acima. Curiosamente, os demais personagens da peça não questionam a linguagem de Odorico. Pelo contrário, seu discurso parece naturalizar-se. O efeito de humor de suas construções verbais parece chamar a atenção apenas do leitor, que, evidentemente, situa-se no plano exterior ao texto. A linguagem é uma importante arma de destruição e instrumento de persuasão, ainda mais quando usada para ludibriar cidadãos ingênuos.

O prefeito usa com frequência palavras e expressões pouco utilizadas no dia a dia, principalmente se tratando de uma cidade pequena nordestina. Algumas dessas palavras são inventadas pelo político, já outras são usadas de modo incorreto. É importante dizer que é através de suas palavras difíceis ou inventadas que ele tenta obter apoio popular.

Separamos algumas dessas palavras e expressões proferidas pelo prefeito. São elas: defuntice compulsória, água radioativa, mormentemente, prafrentemente, jenipapista juramentado, jenipapação, entrementemente, mau-caratista, agonizantista, anais e menstruais, sem-vergonhista, deceptude, patifento, borboletista, desmiolamento, borboletando, entre outras.

A peça *O Bem-Amado*, “[...] de forte teor farsesco e de humor tumular que não consegue ser negro, por ser saboroso demais, situa a ação numa pequena cidade de veraneio do litoral” (ROSENFELD, 1982, p. 70). Esse humor se dá devido ao modo de viver e o linguajar das personagens, especialmente do prefeito. Como podemos perceber, o prefeito em seus discursos usa com frequência o sufixo -mente (mormmentemente, agoramente, prafrentemente, entretentemente, obstantemente, deverasmente, principalmente, finalmentes, de repentemente). O uso exagerado desse sufixo traz à nossa mente a ideia de mentira, ou seja, que a maior parte de discurso do prefeito é mentiroso. Ele ludibria as pessoas com o seu discurso muito bem ensaiado. O prefeito é um estrategista manipulador.

Vale lembrar que o discurso de Odorico não é estranho para nós. Esse tipo de discurso carregado de palavras difíceis, de exagero e por que não dizer de mentiras é comum no meio político na vida real. Vejamos o fragmento de uma matéria do Jornal Folha de São Paulo se referindo a um determinado político brasileiro:

Tinha voz de barítono, e pronunciava as palavras com uma acentuada cadência grave, que esgotava os sons, articulando todas as sílabas até o fim, como se recitasse. Quando subia à tribuna, tudo parava. Ninguém se atrevia ao menor sussurro. Explodia o vulcão e se transfigurava. Seu olhar passava a ser de fúria, as frases saíam como um arremesso de flechas buscando alvos (SARNEY, 1997, p. 1).²

Não é difícil encontrarmos alguns Odoricos na vida real, com seus discursos bem planejados, ensaiados, carregados de palavras difíceis, conversas bajuladoras, homens cheios de promessas, mas que, na prática, não estão preocupados em fazer uma boa administração para o povo. Estão mais preocupados com os seus próprios interesses do que com os interesses do povo.

Portanto, podemos afirmar que Odorico é a engraçada e irônica caricatura da realidade política de nosso país. Representa o coronel, o político, o doutor, o demagogo, o grande, entre outros adjetivos que, ironicamente, podem ser atribuídos a Odorico, como também a muitos outros que fazem parte da história da política brasileira. Homens e mulheres que compartilham do mesmo objetivo: inflar o próprio ego à custa do povo.

² Disponível em: SARNEY, José. Carlos Lacerda. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 maio 1997. Opinião, p. 1. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/5/09/opinia0/7.html> >. Acesso em: 01 fev. 2022.

Feitas estas observações importantes, voltando ao discurso do prefeito, analisemos agora o seguinte texto que corrobora com a nossa discussão:

Enquadra-se neste histórico a linguagem, que é o meio pela qual a realidade se conhece e se constrói. É pela linguagem também que se estabelecem relações entre as diferentes realidades, as integrando numa totalidade dotada de sentido. Nesse processo de construção da realidade tem-se como base o acervo social do conhecimento da sociedade na qual esteja inserido, e que inclui também a situação do indivíduo nesta e os seus limites (SIMÕES, 2010, p. 36).

É através da linguagem que a realidade é conhecida e construída. Desse modo, a língua é uma das armas mais poderosas que pode ser usada para o bem ou para o mal. A linguagem do prefeito e o efeito causado na população denota muito bem a realidade daquela população de total alienação, como também quais eram os propósitos do prefeito e o que ele queria construir para o futuro. É através de seus discursos carregados de mentiras e promessas falsas que o político engana parte da população.

Entretanto, não podemos deixar de atentar para o papel de parte da população nessa trama, uma vez que, sem a aceitação e apoio de um determinado número de pessoas, o prefeito não teria conseguido avançar em seus planos. Como veremos no trecho a seguir, os apoiadores do prefeito, em completa passividade e subserviência, com exceção de poucos, não podem ser completamente absolvidos, uma vez que também exercem um papel importante ao aceitar e corroborar com o erro.

Uma análise da manipulação ‘retórica’ não deve ser focalizada unicamente no orador, como é corrente acontecer, mas, mais exatamente, sobre o par manipulador-manipulado, no pressuposto de que este último é sempre corresponsável pelo engano de que possa ser alvo. Numa palavra, à eventual mentira do orador não tem que, necessariamente, seguir-se o engano do auditor. O manipulado não pode ser visto como autômato ou presa fácil de um orador menos escrupuloso, sob pena de isso ofender a sua própria dignidade de ser humano. É o exercício da sua autonomia e liberdade de formação pessoal que o constitui como responsável pelos seus atos. [...]. Seria muito ingênuo fundar os abusos retóricos exclusivamente na ignorância de quem escuta, traduzida esta última por um desconhecimento temático que abriria as portas ao abuso de confiança do orador (SOUSA, 2000, p. 47).

Esta informação é importante para nós, uma vez que para que exista um manipulador é preciso que existam aqueles que serão manipulados, sendo que o último acaba sendo também, de certa forma, responsável pelo engano, e as consequências desse engano. Isso fica claro na peça quando observamos o comportamento dos apoiadores do prefeito.

A sátira política se constrói, entre outros motivos, pelo fato da catastrófica gestão de Odorico se construir em torno da morte. Vemos ao longo da peça que todos os esforços do prefeito se dão em busca

da construção e da inauguração do cemitério na cidade. Uma gestão que deveria ser em prol da vida, acaba sendo em prol da morte.

Eleito, Odorico cumpre a palavra. Gasta o dinheiro que se destina à vida (luz e água) para a construção do cemitério, adiando a inauguração festiva até o momento do primeiro enterro. E deste modo Odorico consegue inverter os valores de uma cidade inteira, a ponto de a vida passar a ser um vício e a morte (naturalmente dos outros) virtude e meta suprema. A ideia é espantosamente cômica, de uma comicidade estupefacente, carregada de um simbolismo de tremenda virulência satírica (ROSENFELD, 1982, p.70).

Como podemos perceber, Odorico não está nenhum pouco preocupado com a vida, o bem-estar e o progresso dos cidadãos sucupiranos, pelo contrário, sua gestão se dá principalmente em torno da morte. Eleito prefeito, ele desvia verbas que seriam usadas para o fornecimento de luz e água para a população da cidade e utiliza esse dinheiro para a construção do cemitério. Daí, percebemos o teor satírico da peça. Vejamos agora na peça um fragmento em que Odorico discursa, nele, percebemos que a morte (dos outros) é, como vimos no trecho acima, uma virtude e meta a ser alcançada:

Botando de lado os entretantos e partindo pros finalmente, é uma alegria poder anunciar que prafrentemente vocês poderão morrer descansados, tranquilos e desconstrangidos, na certeza de que vão ser sepultados aqui mesmo, nesta terra santa e cheirosa de Sucupira. E quem votou em mim, basta dizer isso ao padre na hora da extrema-unção, que tem enterro e cova de graça, conforme o prometido (GOMES, 2015, p. 30).

Neste fragmento de sua fala emblemática no discurso de posse, percebemos que o prefeito, ao se referir à população e dizer que todos irão morrer e serão sepultados no cemitério que será construído por sua gestão, usa a segunda pessoa do plural (vocês) e não a primeira pessoa do plural (nós). Possivelmente isso seja uma amostra da prepotência do prefeito em achar que estava acima de todos e até mesmo da morte.

Entretanto, vale lembrar que não é só Odorico que usa de meios fraudulentos para alcançar seus mais pífios objetivos. Uma parcela da população acompanha e é até certo ponto conivente com as atitudes degradantes do político. Até mesmo a Igreja entra no jogo sujo e se corrompe. Ou seja, para chegar aonde quer, o político precisa de apoio de muita gente.

Como exemplo temos o vigário, personagem de destaque na peça, também é um forte apoiador do prefeito. Como já mencionamos, Dias Gomes não poupa críticas à Igreja. O vigário, mesmo sabendo das falcatruas e das injustiças cometidas pela prefeitura, em troca de favores e buscando vantagens econômicas, associa-se ao prefeito ao ponto de ser cúmplice dos ardis da gestão municipal. Vejamos o seguinte trecho da obra em que Odorico conversa com o vigário sobre a construção do cemitério: “Na

próxima vez que o senhor vier aqui já quero lhe falar da inauguração. Aliás, a Igreja devia ajudar. É uma obra cristã, e que, entremetidamente, vai render dividendos para a paróquia. Benzimento de corpo, encomendação de alma...” (GOMES, 2014, p. 32).

Após a construção do cemitério, única obra da gestão do prefeito, o conflito se dá devido à falta de um defunto para inaugurar a obra, uma vez que a oposição, formada principalmente pelo dono do jornal, Neco Pedreira, faz fortes críticas a gestão do atual prefeito. Neco representa a imprensa, que, mesmo enfrentando perseguições e censuras, não se calava e denunciava as patifarias do prefeito. Entretanto, veremos ao longo da peça que Neco não é tão diferente dos demais e possui graves defeitos de caráter.

O cômico se acentua ainda mais na peça quando a procura por um defunto se torna uma busca desesperada ao ponto de o prefeito cogitar trazer de Salvador um cadáver para ser sepultado em Sucupira. Ainda pior, ele torce para que alguém morra. Como a cidade é muito pacata e tranquila, Odorico contrata um matador de aluguel, homem perigoso, para exercer o cargo de delegado. Com isso, o prefeito estava tentando provocar situações conflituosas que terminassem em morte.

Mais uma vez percebemos a paranoia do prefeito e a forte crítica social e política presente na obra. Vejamos o seguinte fragmento de uma das falas do político: “Eu não preciso de solidariedade, dona Dulcinéa, preciso de um defunto. Um defunto! Também, uma terra onde não há crimes, não há desastres... Há não sei quantos anos que não há um assassinato (GOMES, 2014, p. 60).

Vemos que o prefeito, enquanto diz primar pelo bem-estar da população, lamenta o fato de a cidade ser tranquila e não haver assassinatos, de modo que possa inaugurar o cemitério. Vala destacar que esse lamento não é só de Odorico, Neco, também lamenta a falta de crimes na cidade, uma vez que seu jornal não tem o que noticiar. Percebemos que tanto o prefeito como o jornalista, apesar de terem razões diferentes, não estão contentes com a tranquilidade da cidade.

No sexto quadro, após um longo tempo de espera, Odorico, não conseguindo inaugurar sua obra e desesperado pelo fato de ninguém morrer na cidade, pratica o seu ato mais inescrupuloso: planeja a morte de seu opositor, Neco Pedreira, dona do jornal A Gazeta.

Em mais uma de suas astúcias, Odorico engana sua amante, Dulcinéa, esposa de Dirceu Borboleta, que estava esperando um filho do prefeito, uma das mais fiéis apoiadoras do político. O plano do prefeito consistia em forjar um relacionamento extraconjugal entre a pobre mulher e o jornalista.

Em uma atitude planejada, Odorico pede que Dulcinéa vá até o jornal falar com Neco. Nesse ínterim, o prefeito, ao encontrar Dirceu, mente e diz que a esposa de Dirceu está no jornal traindo-o. Ao ver a fúria de marido, Odorico lhe oferece uma arma de fogo. O homem

sai transtornado e, mesmo sem presenciar nada de anormal entre a esposa e o jornalista, dispara seis vezes, matando a esposa ao invés de Neco.

Percebemos que para Odorico as pessoas são descartáveis. Ele as engana e as usa como degraus para alcançar seus objetivos políticos. O prefeito é um malabarista nas palavras. Através de seu discurso bem planejado ele manipula as pessoas. Vejamos no seguinte fragmento da peça como Odorico constrói o discurso para enganar e conseguir o que quer.

Espera. Tenha calma. Eu sei que numa hora dessas não adianta dar conselhos. Se eu tivesse no seu lugar também perderia a cabeça e passava fogo nesse destruidor de lares. Mas é que a coisa talvez pudesse ser resolvida sem morte. Já sei o que você vai dizer, que é uma questão de honra. E que honra só se lava com sangue. Está bem. Vá e resolva. O que puder fazer depois para lhe dar fuga, pode ficar certo de que farei [...]. (GOMES, 2014, p. 85).

É interessante notar que o prefeito não deixa sequer o rapaz falar. Dirceu não tem tempo nem de pensar e de digerir as informações; o prefeito pensa e responde por ele. A maneira como Odorico distorce a realidade e manipula as pessoas merece destaque em nossa discussão. Mas continuemos observando a trama da peça. O inesperado acontece: ao invés de matar o jornalista, Dirceu mata a própria esposa. Ao praticar o assassinato, o assassino volta para a prefeitura para buscar ajuda do prefeito e devolve a arma utilizada no crime. Odorico, então, orienta o homem a fugir para a igreja e esconder-se lá.

Entretanto, é o próprio prefeito que denuncia o paradeiro do fugitivo à polícia. Como forma de calar Dirceu, Odorico dá ordens ao delegado que não deixe ninguém visitar o preso. Mais uma vez percebemos o malabarismo do prefeito e sua capacidade de manipular as pessoas que estão a sua volta.

Finalmente Odorico tinha um cadáver e poderia inaugurar o cemitério. Tudo estava preparado: defunto sendo velado, discurso ensaiado, banda tocando a marcha fúnebre, cova cavada no cemitério, coveiro de prontidão, presença da imprensa e da população. Para Odorico o momento era de comemoração. Em nenhum momento ele sequer simula sentimento de tristeza. Ele não se comove pelo fato de uma mulher inocente ter sido assassinada por sua causa, muito menos pelo fato dessa mulher ter sido sua amante e estar esperando um filho dele. O seguinte fragmente nos apresenta quais eram as preocupações do prefeito diante do caixão da falecida.

(Alegre) Sei, sei. Mas agora tudo vai mudar. Vamos esquecer os anteontem e pensar nos depois de amanhã. Com a inauguração do cemitério, a oposição

sofreu uma derrota tremenda. Amanhã eu volto a ter maioria na Câmara dos Vereadores. O povo que está envenenado por Neco Pedreira e outros volta a me apoiar. Basta olhar pela janela: a rua está repleta, não ficou uma só pessoa em casa. A inauguração do cemitério vai ser uma apoteose (GOMES, 2014, p. 97, grifo do autor).

Entretanto, a alegria macabra do prefeito durou pouco. Surge na peça a personagem do senhor Hilário, tio das irmãs Cajazeiras. Hilário apresenta, primeiro às sobrinhas, depois a Odorico, uma carta do falecido pai de Dorotéa, Dulcinéa (que está no caixão) e Judicéa, as irmãs Cajazeiras. Na carta há o desejo do falecido de que as filhas fossem enterradas no mausoléu da família, em Jaguatirica.

Com isso, a peça ganha novos rumos, o que parecia certo acaba mudando de direção e o conflito continua. Odorico não se dá por vencido. Mesmo perdendo seus apoiadores, o prefeito continua decidido a enterrar o defunto em Sucupira, mesmo que para isso tenha que fazê-lo sozinho. Vejamos a seguinte fala de Odorico após ler a carta do falecido pai de Dulcinéa:

Eu nunca podia esperar isso de vocês! Uma traição! Mas não pensem que me entrego facilmente. Vou para as ruas, vou fazer comícios, vou lutar de armas na mão, mas esse defunto ninguém me tira! *Desatinado, Odorico vai até a janela e fala ao povo.*

Meus concidadãos! Querem roubar à nossa terra o direito de enterrar seus próprios mortos! Mas eu, Odorico Paraguaçu, filho de Eleutério e neto de Firmino Paraguaçu, não permitirei que o corpo desta infeliz concidadã saia desta casa senão para fertilizar com suas virtudes a terra morna e cheirosa que a viu nascer! (GOMES, 2014, p. 102, grifo do autor).

No oitavo quadro, Odorico continua decidido a não deixar que levem o corpo. Mesmo diante do clamor da família e de ordens judiciais, o prefeito continua obstinado. Em meio ao conflito, algo que mudará mais uma vez o rumo da trama acontece: o delegado, Zeca Diabo, nomeado por Odorico, decide agir dentro da lei e tenta convencer o prefeito a cumprir o mandato do juiz para que levem o corpo para ser enterrado no mausoléu da família em Jaguatirica. Odorico decide então demitir o delegado, o que causa a fúria de Zeca Diabo. Contrariado, o ex-delegado se retira.

Em decorrência da demissão do delegado, Neco consegue ter acesso à cela de Dirceu Borboleta e Odorico finalmente é desmascarado. Todos da cidade ficam sabendo, através do jornal, que Odorico foi o verdadeiro culpado pela morte da jovem mulher.

Odorico, sem encontrar saídas, não demonstra nenhum traço de arrependimento e decide realizar mais uma de suas trapaças. Dessa vez ele simula um atentado a sua pessoa. Em

acordo com sua única aliada, Dorotéa, supõe que essa seria a única maneira de reconquistar o apoio popular.

Enquanto planeja o atentado, volta à cena Zeca Diabo. O prefeito, dessa vez enganado, propõe um acordo ao ex-delegado. Mais uma vez Odorico queria usá-lo. Zeca seria o vilão da história, o homem que tentou matar o prefeito. Tudo já estava muito bem planejado na cabeça de Odorico. O que ele não imaginava era que Zeca Diabo não estava disposto a brincar de faz de contas.

Não é brincadeira, não, seu Dotô-Coroné-Prefeito. Traidor não merece viver, tanto mais traidor de moça donzela. Se tem bala nesse revólver, atire em mim, que meu Padim Pade Ciço é testemunha de que eu nunca matei ninguém que antes não quisesse me matar. Afora a raça de Coronel Lidário, que isso não conta. Vamos, atire! *Odorico sua frio*. (GOMES, 2014, p. 120, grifo do autor).

Odorico é assassinado. Tudo o que ele havia preparado para os outros, acaba acontecendo a ele mesmo. A morte, a marcha fúnebre, o discurso e a inauguração do cemitério. Odorico é morto pelo homem que ele mesmo contratou para matar Neco Pedreira. O que ele mesmo havia tramado contra seu opositor, acaba se voltando contra ele.

O nono quadro é o mais curto. Nele, Neco, principal integrante da oposição, discursa frente ao túmulo. O discurso é carregado de elogios ao falecido. Como nós já mencionamos, o jornalista, que tanto criticou a gestão do falecido, age com cinismo e, como se vê, é também um oportunista. Assim, analisando o discurso de Neco, percebemos que, como em quase toda a peça, se destaca o teor farsesco e satírico.

Vale destacar também que é no discurso do jornalista que pela primeira vez na peça Odorico Paraguaçu é chamado de O Bem-Amado, o que não condiz com a realidade, pelo contrário, o prefeito morre como um vilão. Vejamos o fragmento do discurso irônico de Neco Pedreira:

Só tu, Odorico, mais ninguém, podias merecer a subida honra de inaugurar este campo-santo, que foi a grande obra do seu governo, o grande sonho de sua vida, afinal realizado! Adeus, Odorico, o Grande, o Pacificador, O Desbravador, o Honesto, o Bravo, o Leal, o Magnífico, O Bem-Amado... (GOMES, 2014, p. 124).

A peça tem um final inesperado. Por isso dissemos que a obra apresenta traços de uma tragicomédia. Nada mais impactante que a morte do protagonista no final, ainda mais pelo fato do prefeito ter sido assassinado por um de seus homens de confiança. Como não se trata

de herói capaz de gerar empatia no público ou no leitor, preferimos interpretar esse final como tragicômico.

O gênero moderno e altamente sofisticado da tragicomédia produz boa parte de seus efeitos pelo repentino desapontamento e reorientação das expectativas criadas. Uma platéia não sofisticada inevitavelmente (*sic*) ficará desorientada e desconcertada, não sendo capaz de alterar seu enfoque mental de um modo para outro com a necessária rapidez. Para o espectador sofisticado, por outro lado, esses choques repentinos, esses reajustamentos inesperados, tornam-se fonte de prazer e de enriquecimento de visão: tensões são criadas e aliviadas, são armados verdadeiros enigmas que cabe ao espectador solucionar (ESSLIM, 1978, p. 82).

A nosso ver, o espectador sente mais alívio que piedade diante da morte desse tipo de protagonista. Odorico acaba sendo enterrado no cemitério construído em sua administração. Ironicamente, é assim que se dá a inauguração da obra. Esse é um exemplo claro de peripécia. “A peripécia é a mudança da ação no sentido contrário ao que parecia indicado e, como dissemos, sempre em conformidade com o verossímil e o necessário.” (ARISTÓTELES, 2013, p. 38). Odorico deseja produzir um defunto, mas ele acaba sendo esse defunto. E a peripécia resulta dos atos do protagonista.

Desse modo, enquanto todos esperavam pela morte de alguém, menos a morte do próprio prefeito, o inesperado acontece e traz um gosto especial à obra. Além disso, há algo de interessante que também vale destacar. Vemos que a peça começa com um sepultamento e termina com outro sepultamento. Enquanto que o primeiro desses sepultamentos foi o de um velho pescador de quem se sabe muito pouco devido à escassez de informações sobre ele, o último representa o fim tragicômico do anti-herói. Odorico, o homem que se achava imortal, acaba caindo em sua própria armadilha. Essa estratégia pode levar o leitor/espectador ao riso satírico.

A partir daqui é importante que retomemos a nossa discussão sobre o herói e o anti-herói, para prosseguirmos na análise do personagem Odorico Paraguaçu. Antes, é importante destacar que na tragédia clássica todo herói era um híbrido, um semideus, tendo em si as dimensões de deus e de homem (KOTHE, 2000).

Conforme Pavis (1999, p. 193), “o herói da mitologia grega era uma personagem elevada ao nível de um semideus. Em dramaturgia, o herói é um tipo de *personagem* dotada de poderes fora do comum. Suas faculdades e atributos estão acima daqueles dos simples mortais, [...]”. Ainda conforme Pavis (1999, p. 93), vejamos como se dava a ação do herói clássico:

O herói clássico coincide perfeitamente com sua ação: ele se coloca e se opõe através do combate e do conflito moral, responde pelo seu erro e se reconcilia com a sociedade ou consigo mesmo, quando de sua queda trágica. Só pode haver personagem heróica quando as contradições da peça (sociais, psicológicas e morais) estão totalmente contidas na consciência de seu herói: este é um microcosmo do universo dramático.

Desse modo, vemos que o herói clássico, mesmo quando comete algum erro, responde pelos seus atos, buscando se reconciliar com a sociedade e consigo mesmo. Como vemos, Odorico é muito diferente desse tipo de herói. Além de apresentar defeitos de caráter deploráveis, usar de meios desonestos e não apresentar empatia pelo próximo, Odorico em nenhum momento da trama apresenta qualquer tipo de evolução.

Mesmo quando sua amante e seu filho são assassinados, o prefeito demonstra satisfação pelo fato de ter um defunto para inaugurar o cemitério. Voltemos à questão do anti-herói para que possamos entender com mais clareza que tipo de personagem é Odorico. Vejamos essa definição de anti-herói:

A partir do final do século XIX, e de maneira mais marcada no teatro contemporâneo, o herói só existe sob os traços de seu *duplo* irônico ou grotesco: o anti-herói. Estando todos os valores aos quais era vinculado o herói clássico em baixa ou mesmo deixado de lado, o anti-herói aparece como a única alternativa para a descrição das ações humanas (PAVIS, 1999, p. 194, grifo do autor).

Vemos que Odorico, na posição de anti-herói, representa o homem comum, com suas lutas, seus medos, seus erros, e não um semideus, como se caracterizavam vários personagens da tragédia grega. Como já mencionamos algumas vezes, a peça de Dias Gomes está bem próxima da realidade política/social do nosso país, como uma espécie de retrato, daí surge mais dois elementos interessantes a serem discutidos: a mimese e a verossimilhança.

A palavra mimese vem do termo grego *mimesis*, que significa imitação. Segundo a *Poética* de Aristóteles (2013), mimese é o fundamento de toda a arte, já que a arte imita a realidade. Trata-se não de uma cópia da realidade, mas de uma representação, de um parecer verdadeiro. Corroborando com a concepção aristotélica, Esslin (1978, p. 94) afirma o seguinte:

O drama – o teatro – é uma ação mimética, uma imitação do mundo real em termos lúdicos, em termos de faz-de-conta. O drama que vemos no teatro e igualmente no vídeo da televisão ou na tela do cinema é uma ilusão elaboradamente manufaturada. Entretanto, se o comparamos com outras

artes que igualmente produzem ilusão, o drama – um texto dramático transformado em espetáculo – contém um percentual muito mais alto de realidade.

Já a verossimilhança pode ser entendida como sendo a impressão da verdade que a ficção consegue imprimir como sendo verdade na mente do espectador.

Para a dramaturgia clássica, a verossimilhança é aquilo que, nas ações, personagens, representações, *parece verdadeiro* para o público, tanto no plano das ações como na maneira de representá-las no palco. A verossimilhança é um conceito que está ligado à recepção do espectador, mas que impõe ao dramaturgo inventar uma fábula e motivações que produzirão o efeito e a ilusão da verdade (PAVIS, 1999, p. 428, grifo do autor).

Feitas estas observações sobre o herói, voltemos à peça. Na trama, percebemos que quase toda a ação se dá em torno da morte, seja de um simples pescador, de uma jovem mulher, de um bebê anda no ventre materno, o mito das mais de trezentas vítimas de Zeca Diabo, a morte da família do Coronel Lendário e, por fim, a morte do próprio Odorico Paraguaçu. Odorico, que tanto torcia pela morte dos outros, não imaginava que seria seu corpo que iria descansar na terra morna e cheirosa de Sucupira. Assim termina a peça de Dias Gomes.

Vemos, então, os posicionamentos críticos de Dias Gomes em sua peça. Conforme Nunes e Dillmann (2021, p. 493),

[...] a trama tragicômica e o encaminhamento para a finalização das contendas envolvendo o cemitério de Sucupira apresentava uma zombaria da política dissimulada e da crença em projetos políticos que se mostravam como promotores do progressivo desenvolvimento, a exemplo da construção de Brasília.

Dessa forma, diante da morte tragicômica do protagonista da peça, e do discurso de Neco Pedreira, que transita entre a ironia e a hipocrisia, diante do caixão de Odorico, no nono quadro, identificamos, na peça, aspectos da farsa política. Odorico, trancado em um caixão, inaugura seu próprio cemitério, o que, como dissemos, caracteriza a tragicomédia. A farsa, vale reiterar, satiriza situações do cotidiano de modo burlesco. Esse é o quadro da peça em que esses gêneros, farsesco e satírico, que permeiam toda a trama da peça, aparecem com mais evidência.

Assim termina a peça de Dias Gomes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho consistiu em pesquisar e escrever sobre a peça *O Bem-Amado*, de Dias Gomes, com enfoque na personagem do coronel/prefeito Odorico Paraguaçu, com destaque para os gêneros farsa e sátira, gêneros estes que permeiam toda a peça. A farsa, gênero teatral cômico, surgiu na Grécia Antiga e atingiu seu auge por volta do século XIX, período em que se espalhou pela Europa, e hoje continua presente em muitas obras.

O teor farsesco, como dissemos, está entranhado na peça *O Bem-Amado*. Do início ao fim, no desenrolar dos atos, a trama apresenta exageros, seja nas ações ou nos discursos, como vemos nas falas do protagonista Odorico Paraguaçu. Aquilo que é ridículo ganha destaque na peça, sendo essa uma das características da farsa. Dessa forma, Dias Gomes tece críticas sociais, políticas e religiosas pertinentes aos seus dias. Críticas estas que podem ser aplicadas aos nossos dias também.

Satirizando situações e personagens do tempo presente, especialmente a classe política, Dias Gomes cria o personagem Odorico Paraguaçu, figura caricata, portador de um discurso afetado e pretensioso e ações reprováveis no âmbito da atuação política e administrativa. As palavras difíceis, muitas delas inventadas pelo próprio político, denunciam sua astúcia em manipular as pessoas para alcançar seus objetivos políticos.

O vocabulário característico de sua fala é inseparável de seu discurso burlesco. Para conseguir o que quer, Odorico mente, engana as pessoas, não se importando com as consequências de seus atos. Desse modo, Dias Gomes satiriza os costumes políticos que se sustentam em estratégias discursivas enganosas. O sufixo “mente”, posposto a muitas das palavras usadas pelo protagonista, sugerem, como eco, a inverdade de seus discursos.

Odorico consegue, através do seu malabarismo com as palavras, inverter a lógica das coisas. A morte, por exemplo, passa a ser esperada como sinônimo de conquista. Todo o trabalho do prefeito se dá em torno de uma obra: a construção de um cemitério, mesmo que, para isso, ele tenha que desviar verba da educação e de outros setores importantes, prejudicando assim os que mais dependem da ação administrativa.

Enquanto isso, parte da população, alienada, assiste a tudo e aplaude Odorico. Seus aliados permanecem ao seu lado, e, mesmo quando os crimes de Odorico são revelados, alguns ainda insistem em continuar apoiando o prefeito.

A trama da peça acontece na cidade fictícia de Sucupira. A pequena cidade pode ser entendida como sendo uma imitação de algumas das pequenas cidades nordestinas, onde vivem pessoas pacatas e também onde por muito tempo imperou o coronelismo.

Odorico é uma caricatura de parte da política brasileira, não só da época em que a peça foi escrita, em 1962, década em que estourou a ditadura militar, mas também da política de hoje. Claro que não podemos ser ingênuos e dizer que tudo permanece do mesmo jeito, mas, convenhamos, muitas coisas não mudaram.

Vale salientar que Dias Gomes satiriza também a situação do país em sua época. O fato de não haver mortos para inaugurar o cemitério é, no mínimo, estranho, uma vez que na década de 1960 as condições de vida da maioria dos brasileiros eram precárias, em termos de saúde, saneamento básico *etc.* Vemos aqui que o dramaturgo apresenta um Brasil do avesso.

Portanto, para além do entretenimento, a peça *O Bem-Amado* e, particularmente, seu protagonista, cumprem, a nosso ver, o propósito de denunciar, com o recurso da ficção e da comicidade, questões sociais e políticas pertinentes à sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética e Tópicos I, II, III e IV**. Tradução de Marcos Ribeiro de Lima. São Paulo: Hunter Books, 2013.
- ESSLIN, Martin. **Uma Anatomia do Drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- FRANCIS, Paulo. Prefácio O Berço do Herói. In: GOMES, Dias. **O Berço do Herói**. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2015, p. 07-10.
- GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. 10. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- GOMES, Dias, **O pagador de promessas**. 60. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- GOMES, Dias, **O Bem-Amado**. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- KOTHE, Flávio René. **O Herói**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- MERCADO, Antonio. Prefácio. In: GOMES, Dias. **Campeões do Mundo: mural dramático em dois painéis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 7-23.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.
- NUNES, Geice Peres; DILLMANN, Mauro. “**Vote num homem sério e ganhe um cemitério**”: discursos de crítica política na obra *O Bem-Amado*, de Dias Gomes. Revista Brasileira de História e Ciências Sociais, RBGSC, v. 13, n. 25, p. 477-499, edição especial de 2021. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/11663>>. Acesso em: 02 fev. 2022.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Dias Gomes Entre Textos e Cenas: A Construção e a Reconstrução de um Autor**. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 19, n. 34, p. 139-152, jan.- jun. 2017. Disponível em: <[file:///C:/Users/Cliente/Downloads/admin,+40083-166170-1-CE%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Cliente/Downloads/admin,+40083-166170-1-CE%20(2).pdf)>. Acesso em: 10 mar. 2022.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PINHEIRO, Roberta Vanessa Crispim. **O Pagador de Promessas: dramaticidade e tragicidade, da literatura ou cinema**. 2010. 158f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6320/1/arquivototal.pdf>>. Acesso em: 02 jan. 2022.
- PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. In: CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, GOMES, Paulo Emílio Sales (Org.). **A Personagem de Ficção**, 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 81-103.
- PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SILVA, Sebastiana Siqueira e. **O Pagador de Promessas: Um Drama Trágico em Tempos Modernos**. 2009. 119f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba (UFPB). João Pessoa, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6218/1/arquivototal.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2022.

SIMÕES, Edson. A construção da Personagem no Teatro pelo Olhar da Psicologia Social. Encontro: **Revista de Psicologia**. v. 13, n. 19, p. 33-53, ed. 2010. Disponível em: <<https://seer.pgskroton.com/renc/article/download/2516/2408>>. Acesso em: 16 fev. 2022.

SOUSA, Américo de. **A Persuasão: estratégias para uma comunicação influente**. 2000. 128f. Tese (tese de mestrado em Ciência da Comunicação) - Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2000. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-americo-persuasao-0.html>>. Acesso em: 08 mar. 2022.