

## RESUMO/ ABSTRACT

### **COMERAM DOM PERO FERNÃO DE SARDINHA, DE LUIZ SÁVIO DE ALMEIDA: O ROTEIRO DA DOR NUM EXERCÍCIO DE ENSINANÇAS**

Este estudo busca caracterizar o trágico moderno, na peça *Comeram Dom Pero Fernão de Sardinha*, de Luiz Sávio de Almeida, objetivando demonstrar que, na modernidade, o trágico se estabelece a partir do cotidiano dos seres humanos e é determinado pelo conflito que estes são levados a travar, num mundo regido pelo capital. A análise assinala a fome como a consumação do trágico e demonstra que a construção fragmentada confere ao texto uma mobilidade, tratando as condições sociais como acontecimentos em processo, em que o ser humano é o principal objetivo.

**Palavras-chave:** trágico; moderno; contradição; fome.

### **COMERAM DOM PERO FERNÃO DE SARDINHA, DE LUIZ SÁVIO DE ALMEIDA: O ROTEIRO DA DOR NUM EXERCÍCIO DE ENSINANÇAS**

The present study aims to characterize the modern tragic in the play *Comeram Dom Pero Fernão de Sardinha*, by Luiz Sávio de Almeida, having the objective to point out that, in modernity, the tragic establishes itself from human beings' everyday lives and it is determined by the conflict the latter are drawn to face in a world ruled by the capital. The analysis marks out hunger as the consummation of the tragic and shows that the fragmented construction renders mobility to the text, by treating social conditions as events in process, in which the human being is the main objective.

**Keywords:** tragic; modern; contradiction; hunger.



**COMERAM DOM PERO FERNÃO DE SARDINHA, DE  
LUIZ SÁVIO DE ALMEIDA: O ROTEIRO DA DOR NUM  
EXERCÍCIO DE ENSINANÇAS**

*Otávio Cabral*

Professor Doutor da Universidade  
Federal de Alagoas – UFAL, Maceió.  
ocabral50@gmail.com

*Belmira Magalhães*

Professora Doutora da Universidade  
Federal de Alagoas – UFAL, Maceió.  
brcmagalhaes@gmail.com

Uma primeira leitura na peça *Comeram Dom Pero Fernão de Sardinha*, do autor alagoano contemporâneo Luiz Sávio de Almeida, encenada nos anos 70 do século XX, logo nos remete a três aspectos: o primeiro diz respeito ao título, pois convenceria qualquer um de tratar-se de uma peça histórica acerca do episódio no qual estiveram envolvidos os índios Caetés e o bispo português Dom Pero Fernandes Sardinha.

Trata-se, evidentemente, de um jogo de palavras, pois *Fernandes* é um sobrenome português, em vez de *Fernández*, patronímico de *Fernando*, que vem do espanhol antigo *Fernandez*, atualmente *Hernandez*; e *Fernão* vem do português antigo, uma abreviatura de *Fernando*, que, por sua vez, vem do espanhol antigo *Fredenando*, *Fernando*, atualmente *Hernando*, variante *Ferdinando* (GUÉRIOS, 1981, p. 119).

Seria o caso de perguntar se o autor procurou utilizar-se de tal artifício apenas com o objetivo de confundir, pregar uma peça no espectador através da ironia. Desta forma, não se mostra gratuita a intenção irônica do autor, de trazer à tona, pela dubiedade do título, o episódio histórico que envolveu indígenas e portugueses, para tratar, no presente, das condições sociais do seu povo. Não se trata, evidentemente, de uma vingança específica contra o colonizador português, mas contra toda e qualquer espécie de colonização.

Ao intitular sua peça *Comeram Dom Pero Fernão de Sardinha*, Luiz Sávio de Almeida vem revolver a própria história, para questionar nosso passado de país colonizado, e o faz olhando sob a ótica dos excluídos; revê a história passando por baixo, rastejando com os inquilinos da dor, da poeira, que se inquietam para contaminar seu texto.

O segundo aspecto a chamar a atenção refere-se ao fato de a peça iniciar-se com um prólogo, elemento comum a todas as tragédias clássicas, utilizando-se de personagens pertencentes ao folclore brasileiro. Ocupando-se de uma cultura excluída, não hegemônica, utilizando-se de figuras pertencentes ao imaginário popular, o autor apossa-se de personagens enraizadas nas malhas da cultura popular, por natureza engraçadas, e vem comentar no presente, de forma graciosa e picante, a miséria de sua gente também excluída, deixando no ar, no final do prólogo, a alusão ao passado como ponto de reflexão para os espectadores, em razão das cenas que virão a seguir.

O terceiro aspecto é a herança de duas formas importantes ligadas ao épico: o conto folclórico antigo e a poesia épica, considerando-se a estrutura de poesia narrada (sintaxe, versos, ritmo), verificada nos diálogos, característica precípua do gênero dramático. Tal aspecto, sem querer com isso eliminar tal possibilidade, não se constitui num traço comum na dramática contemporânea, salvo em episódicas oportunidades, quando existe o propósito autoral.

Para análise da peça, partimos do pressuposto de que o trágico na modernidade reside na lógica intrínseca a esse período histórico em que, conflituosamente, convivem a produção de riqueza e a produção de miséria. Nesse sentido, nascer no âmbito de uma ou de outra face dessa equação faz diferença, cabendo àqueles que ocupam o lugar dos sem, a inserção numa trajetória trágica.

Em *Dom Pero*, o que existe são seres humanos à mercê de si próprios, construindo e reconstruindo suas próprias histórias; inseridos num roteiro de fome, que se perpetua, não por vontade própria, mas por determinação impiedosa das leis que regem o capital que, nos mundos moderno e contemporâneo, substituem a determinação implacável dos deuses gregos<sup>1</sup>.

A peça está dividida em cinco partes distintas: Prólogo, Família das margens da lagoa, Família da zona da mata, Família da beira do rio São Francisco e Cena do trem. Todos esses episódios, vamos assim nomeá-los daqui para frente, estão unidos por um fio temático: a fome, que é, na verdade, o conflito central da peça, o que significa dizer que o encadeamento imprescindível na dramática tradicional está aqui substituído pelo tema, ou seja, contraditoriamente, a fome, que é em si um elemento

---

<sup>1</sup> Horkheimer e Adorno (1983), em trabalho conjunto sobre “O conceito de iluminismo”, defendem a ideia de que a sobre-determinação dos deuses à ação humana no mundo antigo foi substituída no mundo moderno iluminista pela sobre-determinação do capital às ações humanas.

desagregador, capaz de destruir a dignidade individual do ser humano, expondo-o às condições mais vis, é que vem promover a unidade cênica.

## **PRÓLOGO**

### **Uma sinfonia lamentosa**

O prólogo se inicia com os personagens apresentando-se como autênticos anfitriões, saudando os presentes, desejando a todos, e a eles próprios, muita força, disposição e mesa farta:

Mateus I – Bendito, seja louvado!  
A tocha do meio-dia  
A força como rebenta  
A luz que nos alumia  
A força com que suporta  
O pote e sua rodia

Mateus II – Bendita, louvado seja!  
A mãe de Deus das Candeias  
O grito da natureza  
No tamanho da baleia  
A mandioca cozida  
Quente, na hora da ceia

Catirina – Bendito, louvado seja!  
O nosso bom sururu  
Sem ele, o pobre do pobre  
Vive assoprando o cu  
Dando passinho de lado  
Parecendo urubu (p. 14).

Feitas as saudações pelos personagens mais engraçados e irreverentes em suas manifestações folclóricas originais, a eles juntam-se Mestre Piloto e Pastora, e passam a contar suas histórias, como

os velhos contadores. Através de suas experiências, embaralhadas com ironia e dor, a sociedade vai, pouco a pouco, emergindo, sendo desnudada, e o terreno, gradativamente preparado para a evolução trágica que se desenvolverá a seguir, encerrado o prólogo.

O autor não faz uso do coro de forma explícita; o processo se dá de forma inversa: o prólogo é que se ergue como se fosse um grande coro, fazendo emergir o eco das lamentações, imprimindo o tom lastimoso dos excluídos. Daí considerarmos a peça uma sinfonia da fome, já que o resultado de uma execução sinfônica é a reprodução harmoniosa de um som coletivo, assim como uma explosão de sons, pulverizada pela combinação dos instrumentos orquestrais. O prólogo de Dom Pero carrega este diapasão; reflete o som histórico daqueles que não frequentam a historiografia oficial, mas constroem, com suas dores, a história dos que rastejam para sobreviver na desigualdade:

Pastora – Eu sou donzela de nada!  
De muito já dei a hora  
Eu sou cheia de bexiga  
Recheia de catapora  
Sou a sombra de Alagoas  
Que a gente manda pra fora

[...]

Catirina – Todo mundo me tem como  
Se eu fosse um palhaço  
A minha estória traçaram  
Com gigantesco compasso  
Só sei dizer a vocês  
Que vivo comendo aço (p. 18-20).

Até parece que o autor quer nos dizer que veio para confundir: retoma o assunto colonizador/colonizado, no final do prólogo, por intermédio da Pastora, fazendo alusão à história, mas, ao mesmo tempo, reporta-se a uma estória contada por Mestre Piloto. Há, claro, um objetivo predeterminado com o jogo, que é o do entrelaçamento dos dois fatos: um, vivenciado por Mestre Piloto em suas andanças pelo mar; o outro, a alusão ao episódio histórico do Bispo Sardinha, ratificada por Todos e, assim, fornecendo uma referência temporal para a miséria de seu povo:

Mestre Piloto – Eu conto toda estória  
Ou não sou mais capitão!

Pastora – A história é verdadeira  
Vamos ver a confusão

Todos – Pois é coisa bem recente  
Consulte na sua folhinha  
Que o povo de Alagoas  
Comeu o Bispo Sardinha  
E desde então a nossa gente  
Come bosta com farinha  
Olhem lá no horizonte  
Foi perto da estação  
Comeram o bispo e os crentes  
Que tavam na procissão  
Não respeitaram sequer  
O apostolado da oração (p. 21).

## **FAMÍLIA DAS MARGENS DA LAGOA** **A agonia dos sem, pelos terreiros de nada**

Na discussão da contemporaneidade, o autor não recorre a argumentos complexos, situações embaraçosas, nem à criação de climas especiais para chegar ao desenlace. Seus argumentos são simples como a gente com que trabalha. Ao invés de grandes temas, prefere a simplicidade dos que não frequentam a historiografia oficial, opta por flagrá-los convivendo com as dificuldades do cotidiano. A gente que povoa sua dramaturgia sabe do nada, do sem, da falta, conhece a fome e seus arredores, é tão íntima da dor quanto das confissões de abandono, a começar pelos nomes. Gente simples, gente sem, chama-se José, Maria, Pedro, Raimunda, às vezes nem isso; apenas Trilho, Vagão, Lixo, Favela, peças de uma engrenagem em que o nome é o de menos, como de menos são todos.

Utilizando-se do recurso épico, mediante a fragmentação do texto, o autor não demonstra preocupação em nomear os espaços onde ambienta suas personagens. Isso pouco importa, tanto é assim que este primeiro episódio ambientou-as às margens de uma lagoa cuja localização geográfica

é ignorada e em nada irá alterar; o que realmente interessa são as atitudes que irão assumir em relação umas às outras, num mundo exposto às contradições. É a partir do cotidiano de seus ribeirinhos, sem particularizá-los, que o episódio assume características de universalidade e o texto dá um salto, não para reproduzir simplesmente o mundo singular daquela comunidade, mas a tragédia de qualquer sociedade, num mundo determinado pelo capital que produz, concomitantemente, riqueza e miséria.

Com o advento da modernidade, surge a figura do herói problemático, numa sociedade individualista nascida da produção para o mercado.

Tão logo principia o episódio, inicia-se o emergir de personagens marginais, construídos à sombra, nascidos menos da autonomia da voz que da desigualdade de forças. Não sem razão, é a primeira fala, aquela que abre a trama, que reproduz o desequilíbrio da lógica, escapando exatamente da garganta de quem, por natureza, traz em si o princípio da vida:

MÃE – Marido, como se vive  
Nesta água tão imunda?  
Como o peixe que nada  
Nesta água tão profunda,  
Chega na tua rede  
Prá nossa filha Raimunda? (p. 22).

As tecnologias sempre mais aperfeiçoadas, desenvolvidas pelo ser social moderno, na construção de máquinas cada vez mais sofisticadas destinadas a substituí-lo, foram extremamente eficazes na tentativa desenfreada de ganhar tempo na corrida do século. Se, por um lado, tal desenvolvimento foi capaz de diminuir drasticamente a distância entre a produção e o consumo, não teve capacidade suficiente para reduzir os índices de acentuação de miséria verificados na base do conflito entre o ser humano e o capital.

Na dramática moderna, a inserção do cotidiano vem caracterizar essa historicidade. Os relacionamentos interpessoais, as formas de comportamento etc. passam a constituir-se no elemento temático. Por isso, com base no conflito estabelecido, onde o ser humano é posto diante da contradição, é que se instauram as situações trágicas, cuja saída, em que pese a possibilidade, em potência, de transformação histórica, de modificação do real, nem sempre se torna possível.

Estas situações, nas quais o ser humano é flagrado no seu dia a dia, e em que o herói é o cidadão comum, senhor do próprio destino, mergulhado na mais profunda solidão, como definiu Lukács, é



que basicamente diferenciam a primitiva tragédia da atual; daí, o principal elemento caracterizador da dramática moderna ser, justamente, esta natureza histórico-social capaz de inserir o ser humano na cotidianidade.

Nasce, portanto, o episódio inicial de *Dom Pero*, envolto numa aura de indagação. Tal qual uma explosão de dor revelada a cada gesto, a Mãe quer chegar à raiz das desigualdades; suas intervenções trazem o tom do despertar, da convocação, como se pelo desconforto da agonia recobrasse as energias, contaminando o Marido, na tentativa de revolver as pedras do caminho para a reconstrução da própria trajetória de vida.

No universo trágico dessas personagens está refletida a luta constante pela vida, cujo móvel é a agonia da Filha em choro perene, ecoando como um refrão. Vida é a palavra mais presente nesse contexto, o apelo mais evidente, a razão última das personagens:

MÃE –           Sinto, no peito, o desgosto  
                  Procuro na tua mão  
                  O quanto a sorte nos pesa  
                  Meu marido, eu digo não  
                  E a vida me diz um sim  
                  Não me dá nem atenção (p. 23).

No choro da Filha é que reside a essência da crise social; fazê-la calar, e não pela morte, encerraria a busca desesperada para escapar da miséria e, conseqüentemente, a possibilidade de manifestação do fenômeno trágico. O autor precisava daquele choro, podia ter optado pela morte da personagem, mas preferiu, para tornar possível a progressão do desenvolvimento trágico, o desespero alucinante pelas entranhas roídas; daí a Filha a repetir sempre a mesma fala, ecoando como um refrão, feito um eco de abandono. Esta repetição vem a ser a marca do episódio, assim como uma tecla que, batida sempre no mesmo tom e intensidade, termina por levar à exasperação:

FILHA –        Minha mãe, quando eu vou ver  
                  O cheiro de nossa janta?  
                  A fome da minha mente  
                  Já começa a tomar conta  
                  A morte me ronda a mão  
                  Já começo a ficar tonta

MÃE – Filha, que mal fizemos?  
Tudo no mundo reclama!  
[...] (p. 24).

[...]

FILHA – Minha mãe, quando eu vou ver  
O cheiro da nossa janta?  
A fome da minha mente  
Já começa a tomar conta  
A morte me ronda a mão  
Já começo a ficar tonta (p. 25).

[...]

PAI – Minha filha eu trouxe pra ti  
Pedaços de ilusão  
[...] (p. 28-9).

O trágico em *Dom Pero* configura-se pela predestinação das personagens no sentido de que não tiveram oportunidade de optar. A Filha, pretexto de toda a cadeia trágica, já nasceu em uma família miserável que, por sua vez, já se dá a conhecer na cena, inserida numa trajetória de fome. Os esforços das personagens de *Dom Pero* para escapar à fúria trágica redundarão na tentativa extrema de migração para a cidade; sairão do *habitat*, ficarão desprendidos de raízes e nisso consistirá a composição da cena final do espetáculo.

Recorrendo à quebra de ilusão, o autor faz com que o Pai, na tentativa de atenuar os sofrimentos, monte para a Filha uma mesa de brincadeira. A partir do nada, da inexistência de qualquer elemento físico, a mesa vai sendo posta, acentuando a ironia e aprofundando um irretratável humor negro. O cidadão do mundo moderno, em que pese toda a independência que o caracteriza, estabelece um diálogo com os antigos, porquanto continua temente a Deus para ganhar o reino dos céus. Modernamente, diz-se que o abandonar dos deuses, jogando o ser social na mais absoluta solidão, transformou-o num ser coletivo, forçando-o a ir para as ruas ao encontro de outros solitários, florescendo o burburinho do comércio e caracterizando os valores da nova sociedade.

Embora as religiões exerçam grande parcela de influência sobre o indivíduo, não chegam, no entanto, a determinar seu cotidiano; este é caracterizado pela luta diária que tem de travar para conquistar uma dupla salvação: a transcendente, localizada no reino dos céus, e a terrena, na possibilidade de transformar o seu real. A luta transcendente é muito mais fácil de ser administrada, porquanto coloca o indivíduo em contato com normas preestabelecidas, já conhecidas, não chegando a afetar seu dia a dia; a terrena, pelo contrário, torna-se desigual, colocando-o em litígio com um inimigo hipoteticamente desconhecido, mas sabidamente superior e que se materializa mediante o conflito que se instala na base das sociedades orientadas pelo e para o capital, interferindo diretamente na sua cotidianidade.

Luiz Sávio de Almeida dialoga com a tragédia sofocliana, pois se utiliza de personagens que fazem a ponte com o transcendente, com o divino, como é o caso do Cristo, que surge como personagem, embora não seja simplesmente um intérprete do deus, como o Tirésias, mas o filho do pai. A diferença de um para outro é a plena consciência das limitações. O Cristo de *Dom Pero* sabe que seus poderes se restringem apenas e tão somente às questões transcendentais e que as desigualdades, os conflitos, as contradições, que submetem o ser humano, na terra, à dor e ao sofrimento, só este tem poder para resolvê-los:

[...]

CRISTO – Raimunda, aqui quem fala  
É o menino Jesus  
Bem que eu gostaria  
De brilhar alguma luz  
De poder mostrar agora  
O futuro que seduz (p. 32-3).

A personagem que move a trama é a Filha; no entanto, a que incita a tomada de decisões e que, de certa forma, conduz a trama, pela força e pelo vigor das falas, é a Mãe. A partir de suas falas é que o Pai toma atitudes; a partir de suas intervenções é que a Filha recobra forças para continuar a luta pela vida; não resta dúvida que o autor reservou para essa personagem a tarefa cerebral. Ante a aproximação da Morte, vendo a Filha quase partindo em viagem e o Pai lamentando-se da miséria, solta seu grito de despertar, já que alguma coisa precisa ser feita:

MÃE – José, corre depressa!  
Venha logo para cá

Segura na minha cabeça  
Não deixa que ela vá  
Sacuda a morte prá fora  
Deixe ela em seu lugar (p. 36-7).

Qual fêmea na defesa dos filhotes, a Mãe não tem mais limites para alcançar o que pretende. A Filha está à beira da morte. Não encontrando saída nos limites terrenos, apela para o poder transcendente, embora Cristo já tenha declarado sua impotência para tais soluções. Briga com a Morte aqui, ali com Satanás, pega-se com todos os santos, implora ao Anjo para que interceda pela Filha, enfim, conseguindo contaminar o marido, desdobra-se em fúria esta personagem.

O final fica, brechtianamente, em suspenso, e a cena é interrompida. A intenção do corte é perfeita; não havia mais como prosseguir com a peleja, sob pena de incorrer num final catártico.

### **FAMÍLIA DA ZONA DA MATA** **Da cultura voraz à voracidade feroz**

Abre-se um novo episódio, novo drama familiar. Tudo começa com uma discussão em família, entre Marido, Mulher e Filho, em que todos declaram não serem mais do que nada. Inicia-se, pois, o episódio da forma mais trivial e simples na vida de uma família: com o questionamento da própria existência. A Mulher, como no episódio anterior, é o elemento cerebral. Sua provocação ao Marido, de saída para o eito, reflete a intencionalidade de quem quer despertar para uma mudança:

MULHER – Marido, já vais correndo  
Com tua foice amolada?  
Tens alguns metros de vida  
Tristonha, mal enfeitada  
Marido, já vais correndo  
Com tua foice amolada? (p. 42-3).

Essa provocação tem um objetivo muito maior: o de fazer o Marido entender a exploração. Os três personagens são unânimes em concordar que não são mais do que nada; a engrenagem encarregou-se de reduzi-los à insignificância; de dotá-los da consciência de nada serem:

MARIDO – [...]

Nesta casa eu como e durmo  
Eu não sou mais do que nada

MULHER – [...]

Se grito contigo sempre  
Eu não sou mais do que nada (p. 43).

É uma gente miúda *sem eira nem beira*, que já nasce convivente no nada. A Mãe lembra-se da sua nasença, quando “a vida já era assim no Engenho Serafim” (p. 44), e das tantas dificuldades vividas, que a morte a poderia ter levado. A crise toca muito mais de perto à Mulher pelo enfrentamento diário que tem de travar, na descoberta de soluções criativas para as dificuldades da administração doméstica.

A primeira cena do episódio é apresentada quase que como um prólogo, a fim de introduzir a discussão, envolvendo a formação de latifúndios e a exploração da mão de obra do trabalhador rural. O quadro de desigualdades focalizando a zona rural vem aprofundar uma antiga discussão, a partir das dificuldades de uma família às voltas com uma estrutura agrária extremamente desumana e selvagem:

MARIDO – És um todo-poderoso  
E eu beijo a tua mão!

(MUDA A CENA PARA A CASA – PRESENTES: MULHER E RAIMUNDA.)

RAIMUNDA – Ele sai de manhã cedo  
Mal acontece o dia  
Trabalha como um danado  
Rompe o mato com agonia  
De noite chega pra casa  
E o teu, dona Maria? (p. 47).

(MUDA A CENA PARA O EITO.)

MARIDO – És dono de tanta terra  
 És senhor do barracão  
 PEDRO – Tu és grande, poderoso  
 Tens o grito de um pavão! (p. 48).

A construção deste segundo episódio vem estabelecer um contraponto com o anterior; neste, verifica-se um acentuado estado de tensão, a partir das interferências do Patrão, sempre num tom autoritário e repressivo, dotando a cena de um clima nervoso e hostil e precipitando os acontecimentos que, cada vez mais, se mostram previsíveis.

A relação voraz com a terra, por sinal, não no sentido de possuí-la, fecundá-la, conhecer seus desejos de cio, mas naquele de posse mesmo, propriedade, de possuir tanta, a perder de vista, é uma relação antiga e remonta aos tempos das sesmarias, durante a colonização. Vem desses tempos tão recuados, da distribuição de grandes extensões de terra aos apadrinhados da Coroa, e da exploração, inicialmente da mão de obra indígena, posteriormente da escrava, a formação dos grandes latifúndios no território brasileiro<sup>2</sup>.

Como se observa, a ganância pela terra, a prática de perder de vista suas posses territoriais é uma herança que a colonização nos legou e que a contemporaneidade ainda insiste em cometer, influenciando decisivamente na “divisão das classes e camadas sociais, nas contradições e tensões sociais na área rural e no País, na produção, na renda e na sua distribuição” (VINHAS, 1972, p. 24).

Não foi sem propósito, portanto, a vinda para as terras do Brasil, pelo colonizador português, da cultura da cana-de-açúcar, um produto sabidamente compensador, se produzido em grande escala, com terra suficiente para o cultivo extensivo<sup>3</sup>, além de uma mão de obra abundante e barata. Por isso, o tráfico negreiro, as capitanias hereditárias, o latifúndio, a exploração e a miséria caminham *pari passu*.

O latifúndio aqui é mostrado passando de pai para filho e resistindo a outras culturas para bem satisfazer à volúpia da cana-de-açúcar; a partir daí, está deflagrado o conflito e todas as ações passarão a girar em torno desse pedacinho de terra reivindicado pelos trabalhadores.

O autor, no entanto, ao expor esses conflitos, começa por desmontar a estrutura de poder, representada pelo Patrão, por meio de uma via de mão dupla: inicialmente, apresentando-o montado num

<sup>2</sup> Ver VINHAS, M. *Problemas agrário-camponeses do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

<sup>3</sup> A introdução da monocultura da cana-de-açúcar pelos colonizadores portugueses pode ser mais bem estudada em CASTRO, Josué de. *Geografia da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1967. O mesmo assunto pode ser visto em: SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação histórica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, s/d; JÚNIOR, Caio Prado. *Evolução política do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1969; e ALBUQUERQUE, Manoel Maurício de. *Pequena história da formação social brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

cavalo imaginário, o que, por si só, já o expõe ao ridículo; em segundo lugar, apresentando-o desta forma, fica claramente demonstrada a intenção do jogo, da brincadeira, da quebra da ilusão:

(MUDA PARA O EITO – O PATRÃO, SOZINHO, EXAMINA A PROPRIEDADE. DEPOIS, ENTRAM OS TRÊS HOMENS – O PATRÃO SALTA DE UM CAVALO IMAGINÁRIO.)

PATRÃO – Eu sempre vivi assim  
É tão meu este lugar  
E a caboclada querendo  
Um canto para plantar  
Mas se dou um pedacinho  
O resto vão querer tomar (p. 54).

Na escrita de Luiz Sávio de Almeida, sonhar é preciso, e sonham as personagens, pois que, sem isso, não conseguiriam sobreviver; para elas, sonhar é visceral, é quando o possível é insinuado. Surge o sonho, de tal forma insinuante, como se para completar o traço do desenho apenas esboçado; pelo sonho se esquadrinham possibilidades, alternativas de mudança, transformações de desigualdades, uma estrutura agrária menos injusta.

Sonhar. Sonho que beira a utopia de se saber assim, porque ainda sonho, mas tendo sempre adiante a marca do provável. Pedro e o Marido sabem do sonho, o Filho também; o que os difere é que os dois primeiros sonham o sonho do justo, do desejado, que não deixa de ser da utopia, porém, sem se inserirem na transformação, sem se colocarem como partícipes do processo; enquanto o segundo carrega o sonho da construção da nova sociedade, o sonho da utopia, mas com os pés inteiramente fincados no chão, consciente da certeza de sabê-lo difícil, não contudo impossível. Na perspectiva do Filho, o sonho se constrói sabendo-se custoso, porém necessário; nasce da certeza de que há coisas que não podem ser feitas do dia para a noite, como a terra, por exemplo, que não lhe será dada, terá de ser tomada, e que há muito ainda por lutar, pois nada é arrancado sem sacrifício.

No sonho de Marido, o ser humano já livre da irreversibilidade, redimido pela perspectiva cristã da salvação, agora, muito mais ligado aos assuntos terrenos, pode morrer em paz, mas, ainda, sem uma perspectiva transformadora:

MARIDO – Eu sonhei que era assim  
A terra bem dividida

Toda plantada de novo  
Toda cheia de vida  
As plantas todas surgindo  
Não tinha qualquer ferida (p. 53-4).

Com o Filho, o sonho na modernidade; com o ser humano abandonado pelos deuses, responsável pelo destino, construindo a própria história, mas, ao mesmo tempo, consciente da possibilidade da sua transformação:

FILHO – Eu sonhei que era um sonho  
Desses de arrepiar  
Ou a gente dava o fora  
Ou tinha que lutar  
A terra não era dada  
Se tinha que tomar (p. 54).

No Nordeste brasileiro, coisas e humanos são marcados pelas condições econômicas, demográficas, sociais e mesmo topográficas. Aqui, onde se mostram estas personagens de *Dom Pero*, onde a cana mais que feroz é voraz, alastrando-se sem medida como peste, enfiando-se como íntima, recusando espaço em qualquer soleira, onde o verde se derrama em desmedida, por aqui, por estas paragens, crescem a dor e o sofrimento que a cana quando expande espalha em cor e violência.

## FAMÍLIA DA BEIRA DO RIO SÃO FRANCISCO

### Um rito de passagem

A construção deste episódio se inicia de maneira bastante singular; nele, natureza e seres humanos estão mergulhados numa mesmice sem conta. A lua, o sol, o rio funcionam regular e pasmaceiramente, como bem lhes compete, dia após dia; a natureza cumpre sua função, sem que nada a perturbe nem venha interromper seu curso natural.

Este episódio é um rito de passagem, uma parada que o trem faz na última estação, antes de chegar ao seu destino; mais ou menos como se o autor chamasse todos a uma reflexão, a pensar um pouco para entender melhor o mundo; daí não serem sem razão as primeiras falas, para que o mundo fique mais



claro, as desigualdades menos desiguais: “A lua gira no céu / Pro mundo ficar mais claro! / O sol de dia encandeia / Pro mundo ficar mais claro / O rio das águas roda / Pro mundo ficar mais claro” (p. 60).

O trem, que tomará conta da cena seguinte, na verdade já está em movimento desde o primeiro episódio, percorrendo as estações, recolhendo os passageiros e, agora, fazendo sua última parada, antes do destino final. As regiões enfocadas por *Dom Pero*, margem da lagoa, zona da mata e beira do São Francisco, funcionaram como estações de parada, onde o trem recolheu seus passageiros, porque, na verdade, as personagens destas regiões é que farão parte do comboio na cena que virá a seguir.

As quatro cenas finais do episódio estão acontecendo ao mesmo tempo: o espectador tem uma visão ampla do universo em foco. Enquanto o país se desespera, a enchente apavora, a tragédia se consoma, o deputado está muito mais preocupado em manter-se exposto na mídia, e a mídia em manter-se na liderança de audiência, do que na discussão das questões em torno das raízes mais profundas da sociedade.

Conclui-se este episódio com as mesmas personagens que o iniciaram: Maria e José. A diferença é que, agora, estão menos acomodadas que no início: aprenderam com o rio, tomaram decisões, não importa se certas ou erradas, mas decisões. O rio, com sua cheia, foi o elemento transformador, pois, a partir da enchente, nada mais será como antes: morreram os dois pescadores, Antônio e Polidoro, Dalva foi embora com o filho recém-nascido, Maria e José também vão partir, e a própria localidade já não será mais a mesma, depois dos horrores de uma enchente. As personagens vão tomar o trem, *vão sair pelo mundo*, como diz José, abandonar as raízes, desprender os laços, sair por aí, quem sabe aonde irão?

## CENA DO TREM

### **Pelas veredas da utopia**

De estação em estação, eis que, finalmente, o comboio chega ao seu destino. É um trem bem diferente, este; traz, na sua feitura, uma estranha composição, mescla de sangue, suor, sofrimento, arrancados a todas as gentes conhecidas no caminho, todos seus passageiros, alguns, eles próprios, a engrenagem, triturados e transformados que foram.

O trem de *Dom Pero* é a consumação trágica dos migrantes, na viagem da ilusão; são indivíduos insulares, vagando imundos à sorrelfa, que invadem o espaço neste trem de estranha carga; aqui, estão todos perdidos, sem nome, absortos, reproduzindo o refrão da saudade, como batuque no banzo, sem eira nem beira, parente ou aderente.

Este trem carrega, na sua aparição, a imposição da lógica do capital, pela inexorabilidade de suas leis; ele representa a consumação das personagens no torvelinho trágico, arrancando de alguns a própria identidade: o Pedro, da família da zona da mata, é agora o Vagão; a Filha faminta das margens da lagoa é agora a Máquina; o José, da família da beira do São Francisco, é o Trilho; apenas a Maria, da beira do São Francisco, tem sua identidade preservada e assim será mantida até o fim.

Todos os personagens humanos que preenchem esta cena foram arrancados de suas regiões, migraram para a cidade, tomaram o trem do desespero, para conhecer o mar da própria sorte, perdidos que ficaram, sem nome, sem leis, virando peça de engrenagem da ilusão que os empurrou. Como num ritual, o autor faz com que se apresentem, um a um:

MÁQUINA – Eu sou a máquina que puxa  
(Filha) A carga em cima do trilho

VAGÃO – Eu sou o vagão verdadeiro  
(Pedro) Que corre em cima do trilho

TRILHO – Sou aquele que suporta  
(José) O peso, me chamo trilho (p. 67).

Chegar à cidade é sinal de alvoroço, prenúncio de concorrência para aqueles que lá já estão; eles todos já conhecem o destino dos que chegam, pois um dia lá chegaram, igualmente a estes novos, amarrados, ajoujados feito bois.

Estes migrantes de *Dom Pero*, recém-chegados na cidade, se aboletam pelos cantos, se amontoam feito bichos quando em bandos, que esta é a forma mais segura de saber-se, enquanto gente. Se espalhados, não se encontram; quando juntos, é mais fácil, não se perdem. Dá-se então que, pelos modos como vivem, nada enfim diferencia da miséria, da pobreza com que houveram em suas terras:

(O TREM ENTRA NO ESPAÇO DOS OUTROS PERSONAGENS. ELES SE AFASTAM E A FAMÍLIA QUE FORMA O TREM DEITA-SE PELO CHÃO.)

FILHA – Minha mãe, quando eu vou ver

(Máquina) O cheiro de nossa janta?  
A fome da minha mente  
Já começa a tomar conta  
A morte me ronda a mão  
Já começo a ficar tonta (p. 69).

PEDRO – Viver assim é um treino  
(Vagão) A gente se acostuma  
A beber o fel amargo  
Até que o gosto suma  
A sorte passa depressa  
A vida não se apruma

JOSÉ – A lua gira no céu  
(Trilho) Pro mundo ficar mais claro!

MARIA – O sol de dia encandeia  
Pro mundo ficar mais claro (p. 70).

Com a modernidade, os relacionamentos humanos passam a ser mediados pelo valor de troca que as mercadorias assumem, valendo apenas pelo tempo dispensado à reprodução do capital, tornando-se uma mercadoria, a mais valiosa de todas, porque capaz de criar valor<sup>4</sup>.

Em *Dom Pero*, essa contradição é expressa através da mesclagem de seus personagens, que são ao mesmo tempo coisa e gente; no entanto, ao tempo que fetichiza<sup>5</sup> a mercadoria, o mundo do capital traz em seu cerne a possibilidade de transformação de todas as opressões, pois, ao necessitar se universalizar, amplia também a possibilidade de conscientização das classes exploradas.

A cena ocupada pelas personagens, em processo gradativo de mudança, subitamente é mergulhada no mais profundo blecaute, na mais negra escuridão; em seguida, como que ressurgindo das trevas, abre-se em claridade para o diálogo de Sol e Lua, intermediado por Fome e Lixo, na verdade, o diálogo da utopia com a contradição.

<sup>4</sup> Sobre o conceito de “mais-valia”, ver Marx, principalmente em *O capital*. v. 1, 1968. p. 201-23.

<sup>5</sup> Sobre o conceito de “fetichismo da mercadoria”, ver Marx, principalmente em *O capital*. v. 1, 1968. p. 79-93.

Sol e Lua surgem como personagens, interferindo na cena não por um ato involuntário, ou porque esteticamente seria interessante, mas para demonstrar a intrínseca necessidade que os seres humanos têm de sonhar, de acreditar em uma ideia, de assimilar a certeza de que qualquer mudança só se faz possível se antes se permitir experimentar a liberdade de sonhar, de acreditar na possibilidade da utopia. Por isso, o Sol “ilumina a cidade / Com mais de uma vela” (p. 70) e a Lua “joga no meio da noite / A sua luz amarela” (p. 70).

No discurso de Sol e Lua, a claridade necessária para enxergar e compreender o mundo: é preciso iluminar a cidade com mais de uma vela. “Nem chegamos na favela” (p. 70), diz a Lua; “E repetimos a cena / Tomo banho de agonia” (p. 71), diz o Sol; nos trabalhos de mudança, descanso não há, enquanto sombra perdurar escondida sob o sol, grita o texto. Daí o banho de agonia do Sol para chegar à Favela, onde a vida é mais escura, a miséria faz bom pasto, e mais densa é a companhia.

Uma particularidade ressurgue no diálogo de Sol e Lua: “Tranco o olho e não vejo / Sombra de Pedro e Maria” (p. 71), diz o Sol, demonstrando explicitamente a intenção do autor em preservar os dois personagens. O primeiro, Pedro, foi o único personagem que, em toda a peça, deu sinais de rebeldia e num rompante, voltou-se contra o Patrão, tomando dele dois tiros; o segundo, Maria, esta já era sabida, pois, dos personagens do trem, foi o único a não perder a identidade; no entanto, foi ela quem guardou a experiência da primeira enchente, para repassar aos outros no presente.

Atraídos pelos cânticos religiosos da procissão, os personagens desaparecem nas coxias; em seguida, voltam, com as roupas sujas de sangue, e presume-se que devoraram o Bispo. Este ataque à procissão, para devorar “Vossa Reverendíssima Dom Pero Fernão de Sardinha”, bispo de nenhures, nada tem a ver especificamente com o colonizador português em particular; na verdade, está sendo exercida explicitamente a liberdade que o universo da arte permite, para manifestar a indignação contra toda e qualquer forma de opressão que se apresente contra o ser humano; é a metáfora da quebra do poder e da possibilidade da construção da emancipação humana, da conquista da liberdade plena e da superação de toda forma de alienação. O ataque sacia a fome daquele instante, com a carne humana, mas, ao mesmo tempo, permite inferir a possibilidade da descoberta de outros caminhos que venham a acabar definitivamente com a fome.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.

ALMEIDA, Luiz Sávio de. *Comeram Dom Pero Fernão de Sardinha*. Maceió: EDUFAL, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- \_\_\_\_\_. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BERRIEL, Carlos Eduardo O. “A uiara enganosa”. *Ensaio*, São Paulo, nº 17-18, p. 201-37, 1989.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Teatro grego: origem e evolução*. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- CABRAL, Otávio. *Comeram Dom Pero Fernão de Sardinha: uma visitação épico-brechtiana*. Maceió: EDUFAL, 1997.
- CASTRO, Josué de. *Sete palmos de terra e um caixão*. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Geografia da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- CHASIN, José et al. *Escrita ensaio*, São Paulo, ano V, nº 11-12, 1983.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, Lígia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia: estrutura & história*. São Paulo: Ática, 1988.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1981.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HEGEL. *Estética: poesia*. Lisboa: Guimarães, 1980.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. “O conceito de iluminismo”. *Textos escolhidos*, São Paulo, p. 89-116, abr. 1983.

KITTO, H.D.F. *A tragédia grega*. v. 1 e 2. Coimbra: Armênio Amado, 1972.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ / Tempo Brasileiro, 1993.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s/d.

MAGALHÃES, Belmira. *A festa, de Ivan Ângelo: uma abordagem lukacsiana*. Maceió, 1992. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal de Alagoas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 1992.

MARX, Karl. *O capital: Livro 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes, s/d.

PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira. *Problemática da tragédia sofociana*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, 1968.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1993.

\_\_\_\_\_. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1993.

\_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

RUBIN, Isaak Illich. *A teoria marxista do valor*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

SARAIVA, Antonio José. “Prefácio”. *Teatro de Gil Vicente*. 6ª. ed. Lisboa: Portugália, s/d.

\_\_\_\_\_. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 4ª. ed. Lisboa: Gradiva, 1992.

SILVA, José Graziano da. *De bóias-frias a empregados rurais*. Maceió: EDUFAL, 1997.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Petrópolis: Vozes, 1967.

STEIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, nº 16, s/d.

UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VINHAS, Maurício. *Problemas agrário-camponeses do Brasil*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify,