

“CATÁSTROFE”: RELEITURAS CLÁSSICAS E MODERNAS NO DRAMA *A GRANDE ESTIAGEM*, DE ISAAC GONDIM FILHO

Jéssica Cristina dos Santos Jardim¹

Isaac Gondim Filho (1925-2003) foi um dramaturgo pernambucano, pesquisador e professor de teatro. Autor, dentre outras peças, de *Conflito na consciência* (1950), *Tara* (1952), *A hora marcada* (1955) e *A grande estiagem* (1953), esta última ocupa lugar central no presente comentário. Sobre o dramaturgo, Joel Pontes já enfatizava sua peculiar *instabilidade* de temas, técnicas, personagens sociais, estilos dramáticos etc, como sendo uma de suas principais características. Mesmo uma peça que, estilístico e historicamente, estivesse inscrita em uma determinada tendência estética, nela, e para esse autor dramático, particularmente, estariam sempre abertas amplas possibilidades de diálogo com outros estilos e temas.

A grande estiagem trata-se de um drama em prosa composto por três atos. De fato, um “drama”, desde que em alguma medida contendo uma série de ações convergindo a um conflito e por fim a alguma estabilidade final. Chamou-nos, porém, a atenção seu próprio subtítulo, “tragédia rural nordestina”. Primeiramente, tal indicação de “tragédia” poderia representar pelo menos duas possibilidades: a primeira, uma filiação ao gênero textual clássico; a segunda, a adoção do termo na acepção cotidiana, e não especificamente teatral. De uma forma ou de outra, tal nomenclatura sempre implica em uma possibilidade de revisitar os diálogos existentes entre tais conceitos teatrais.

Em *A grande estiagem*, somos defrontados com uma família do interior do Nordeste brasileiro: Do Carmo (e seu bebê, que não aparece em cena), Apolinário, Maria Rita, Marcionila, Chico Bento, Zacarias, Manoel Pedro, Tonho — grupo inscrito em um contexto socioeconômico de seca prolongada, posto em confronto com a escassez de água e alimentos. O drama se inicia em um dia-limite, no qual a última água disponível no barreiro que abastece a família é recolhida e trazida para dentro da casa. Como uma clepsidra, aquela água guardada no pote será o regulador temporal da desventura final da família, que passará a ter sua resistência física, moral e espiritual posta à prova na sucessão de conflitos presentes no drama. Ao mesmo tempo em que seus preceitos morais

¹ Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Comentário escrito como parte das atividades do grupo de pesquisa História, Teoria e Crítica do Teatro — UFPE (CNPq), no projeto “Diálogos pernambucanos: Hermilo Borba Filho e a moderna dramaturgia nordestina — módulo 1: Isaac Gondim Filho”, sob orientação do Prof. Dr. Luís da Veiga Pessoa Reis, do Departamento de Teoria da Arte da UFPE. Email: jessica.noir@gmail.com

serão confrontados com as necessidades, que aumentam conformemente ao desenrolar da fábula, o constante conflito os impedirá de agir mais objetivamente no que diz respeito a salvaguardar suas vidas da “catástrofe” iminente.

Catástrofe — desde que todas as personagens parecem caminhar na direção de um desenlace violento ou de uma calamidade social. A leitura do drama torna proveitosa uma reflexão a respeito da importância que tal conceito pode ter, tanto isoladamente, quanto dialogando com poéticas que se tocam e desviam-se uma da outra. Parece ser possível uma dupla compreensão da noção de catástrofe dentro da peça, uma enquanto drama e outra enquanto tragédia.

A catástrofe é um dos conceitos integrantes da estética e das poéticas teatrais clássicas (SARRAZAC, 2012, p. 45). Nestas, estava em geral associada aos parricídios, assassinatos, ferimentos e mortes em cena – embora a poética clássica e o decoro classicista impusessem limites à representação de ações que ferissem o caráter humano e a moral da época à vista dos espectadores. A concepção de catástrofe enquanto materialização de atos violentos, quaisquer que fossem, pertence à estética clássica, e não tem correspondência exata com a aceção contemporânea usual, ou seja, a incidentes violentos de grande proporção, geralmente causados pela natureza, como os desastres. Assim, conforme o dicionário *Houaiss* da língua portuguesa (2002), na linguagem cotidiana, a catástrofe encontra sinônimos em termos como “calamidade”, “cataclisma”, “desastre”, “estrage”, “flagelo”, “hecatombe” e até mesmo “tragédia”.

Se no contexto da tragédia clássica a catástrofe era um dos tipos de desenlace possíveis, conjuntamente ao reconhecimento e à peripécia, de acordo com Aristóteles (1994), no teatro moderno e contemporâneo, ela adquire um matiz além da tradução de todo e qualquer desenlace violento. Nessa aceção, conforme explica Jean-Pierre Sarrazac (2012, p. 46), “a catástrofe está no centro de uma estética da recepção correspondendo ao que Hans Blumenberg chama de ‘configuração naufrágio com o espectador’”, suscitando com a representação sensações que na concepção teatral classicista de Racine e Corneille, por exemplo, podia escapar dos objetivos de didatizar e instruir.

A *grande estiagem* se resolve por meio de uma catástrofe, no tocante de esta ser uma das estratégias de conclusão um texto dramático, como forma de solução para um conflito e de harmonização definitiva para o espectador. O assassinato do avô Apolinário, por sua neta Maria Rita, é uma das ações que se insere visceralmente àquela estratégia. O avô, cujo nome dialoga com a forma “Apolo”, representaria então um equilíbrio proibidor da solução dionisíaca de partir sem rumo? De qualquer forma, este crime é mais um ponto de conexão com o princípio da peça do que uma forma de desenlace final. Formam ambos um ciclo. Referimo-nos à morte dos personagens

“incômodos” aos projetos de retirada, que desde o início da ação se apresentam enquanto tal, como demonstra o cenário sonoro — o choro irritante da criança e a asma do velho, tendo pelo menos duas recorrências importantes, na partida e no desenlace da ação. A iminência do nascimento e a da morte são as duas inconstâncias e os dois problemas a serem respeitados ou sacralizados, conformemente aos preceitos morais das personagens, contudo sendo sempre um impasse à ação. Se, após a morte do velho, chega-se a um estado de equilíbrio da curva dramática (a qual se baseia em muito no cumprimento da decisão de partir em retirada), no entanto, o conflito maior do ser humano, seu conflito vital e eterno, e logo, trágico, não se resolve com a harmonização daquela. Esta é, por fim, a “projeção irresistível rumo à catástrofe final”, de que fala Hegel, porque tal fechamento de sentido diz respeito à ação dramática, e não à permanência do conflito eterno e “trágico” das personagens.

No sentido estrito de fechamento, de desenlace, no teatro moderno e contemporâneo, como vimos, a catástrofe sofre “uma perda de sentido radical” que recoloca em questão suas funções tradicionais e sua própria existência (SARRAZAC, 2012, p. 46). No entanto, esse repensar toca, sobretudo, a supressão e a fragmentação da própria ação teatral, contexto no qual a catástrofe pode aparecer episodicamente, em segundo plano, ou ainda e, sobretudo, como metonimicamente indicando infortúnios e a imagem da morte. Essa reinvenção da catástrofe ganha importância à medida que, sem ser indicativa apenas de um desenlace, seja ou não violento, pode ter recorrência em instantes iniciais ou finais no percurso da ação, demonstrando a incapacidade conclusiva das ações no curso da história, apresentadas sempre em devir. (p. 47)

Como vimos, segundo Aristóteles (1994, p. 9), a catástrofe é uma das partes do mito complexo, juntamente com a peripécia e o reconhecimento, e indica uma “ação perniciososa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes.” A sugestão do autor no subtítulo do drama, como vimos, embora a catástrofe seja um dos elementos que compõem a tragédia clássica grega, e nosso objeto de estudo seja mais propriamente um drama, nos fornece uma justificativa para esta aproximação. Sem dúvida, o significado mais específico deste subtítulo pode estar ligado à noção comum — não ligada à cena — figurativa e cotidiana de tragédia, ou seja, segundo Houaiss (2002), “ocorrência ou acontecimento funesto que desperta piedade ou horror; catástrofe, desgraça”. E, de certo ponto de vista, temos em *A grande estiagem* de fato uma sucessão de elementos funestos que tem ocorrência na vida das personagens. No entanto, como tentaremos justificar mais adiante, a noção de tragédia ganha bem mais importância dentro da própria estruturação dramática do texto.

A partir das indicações de Patrice Pavis em seu *Dicionário de teatro*, para o verbete “trágico”, teremos que o subtítulo “tragédia rural nordestina”, indicativa ou avaliativa do gênero ao qual se filia o drama, se liga ao destino daqueles personagens, que, como convém a uma tragédia, está associado a um conflito, no qual duas potências têm razão em si, mas só podem realizar sua própria verdade pelo subjugo da outra.

Há, de fato, um conflito inevitável, absoluto e durável, há uma fatalidade que persegue a existência das personagens, pois a partida em retirada após o assassinato do avô não significa o desenlace, a harmonização daqueles conflitos. Estes se estendem, se alongam para além da curva dramática. A família sofre conflitos em que estão opostos princípios morais ou religiosos (o roubo, a esmola, a morte, o adultério etc.). A própria natureza, em estado de seca e escassez, é o centro do conflito que apresenta ao ser humano, subjugando-o; no entanto, ele precisa dela para sua reprodução, depende de seus movimentos para agir, migrar, buscar alimentos, etc. O retardamento da decisão de retirada, que se alonga por toda duração do drama, pela teimosia e pelo orgulho (*hybris*) termina por concretizar seu destino. A natureza, no entanto, é inseparável do homem.

A Natureza, esta potência superior que regulamenta as movimentações, as decisões e o próprio destino das personagens, parece se voltar contra elas, reduzindo suas ações a nada. Resistir à fome e à morte, ou fugir, são alternativas sem grandes resultados. Ainda assim, mesmo reconhecendo que a derrota é certa, nenhum dos membros da família se nega ao confronto: saem à busca de alimentos e água, prosseguem suas trajetórias de vida, nascimento e morte, alimentam-se. Existe um enérgico e constante apego à vida. O sacrifício ao qual serão quase inevitavelmente lançados, quando se abandonando a um caminho de morte certa, sobrevém de uma falha, de um erro de julgamento, no que diz respeito ao momento mais propício de partir em retirada.

Resta entender de que forma essa possibilidade de apreensão trágica do drama *A grande estiagem* se materializa enquanto procedimentos dramatúrgicos. Antes de tudo, a redefinição dos conceitos da tragédia clássica pela contemporaneidade encontra sentido no contexto de crise do drama, ou da forma dramática, a partir de fins do século XIX. Dimensão esta que em grande medida se alia à crise do diálogo em cena, pela materialização de um “questionamento da relação **interindividual** entre os personagens e, através dessa relação, do desenvolvimento do conflito”. (SARRASAC, 2011, p. 69, grifo nosso) Os personagens do nosso drama apresentam-se em profundo “estado de solidão”, de isolamento, mesmo quando confrontados com os outros, ou participando de um destino em comum, como uma estiagem, um período de seca.

Talvez um dos pontos centrais do drama seja a incapacidade de as personagens realizarem uma ação em conjunto, o que adia a decisão final de partir, e logo prenuncia a fatalidade de suas

mortes. As falas enunciadas parecem não cooperar entre si, não fornecem uma solução em conjunto, não dialogam nem se encaminham a um desenlace. Cada um parece falar por si e para si. Sem poderem participar de planos maiores e independentes, as personagens, no entanto, não conseguem se desvincular umas das outras, daqueles que são seus pontos de apoio para a enunciação e para suas projeções enunciativas.

Não só os diálogos fogem do controle e da colaboração em comum das personagens. Noutra aspecto, a própria dimensão física das cenas parece a um momento alongar-se para além daquelas. Começa-se o drama com a descrição de uma cena acontecida no “interior do nordeste brasileiro”. Desde as paredes, o teto, cada móvel ou utilitário presentes em cena têm o objetivo preciso de significar a miséria na qual se encontram aqueles seres humanos, precisando-se mesmo os materiais de que são feitos, como a taipa das paredes ou a palha de catolé do teto. Esse procedimento visa a tornar a cena verossímil, no que toca a realidade empírica, como se os acontecimentos passados ali tivessem uma ampla possibilidade de realmente acontecerem. Assinalamos a filiação com a estética realista naturalista, tanto na projeção do espaço quanto nas indicações para interpretação dos atores e figurinos. Os objetos, aliados à conjuntura da cena italiana, tendem a uma espécie de universalidade das ações descritas para um contexto específico, pois se apresenta uma situação típica da vivência no interior do Nordeste brasileiro.

No entanto, nesse conjunto restrito de objetos “reais”, alguns destes se fetichizam, transcendem em importância a atuação das personagens, funcionando como parte daquela potência que é a Natureza no estabelecimento de suas ações. Estes objetos estabelecem uma necessidade com a ação propriamente dita — quais sejam, “um caixão que serve de guarda-louça e guarda-comida”, à direita, e ao seu lado “um pote de barro com água.” Mais o último que o primeiro, pois é ele quem rege as ações, podendo estas serem reguladas ou mesmo anuladas, a partir de seu conteúdo, a água, como um marcador de tempo. Exemplo que se sobressai é o do cozimento do feijão, que havia sido roubado, contrariando os preceitos morais que por grande parte da peça foram centrais e regularam as ações dos sujeitos. Quando a situação de miséria foge do controle, a única solução encontrada é roubar, porém a água contida no pote não é suficiente para prepará-lo.

A primeira ação do ato primeiro é a entrada de Do Carmo, mulher jovem e grávida, maltrapilha como as demais personagens, que se direciona ao pote para retirar “um pouco” de água de beber. Como vimos, este é o elemento da natureza mais materializador da miséria em que se encontram as personagens, pois é a própria fatalidade de uma força superior que se sobrepõe a eles. A última água à qual terá acesso a família entra em cena ainda neste primeiro ato, água barrenta que precisa ser coada, e que é trazida por Maria Rita, personagem importante por selar no início e no

fim do drama as marcas que indicam em cena o destino daqueles personagens. Também é ela que selará o destino trágico parcial e o desfecho do drama, de partir em retirada, por meio do assassinato do avô.

De qualquer forma, em todo o drama, temos um recorte da ação: a representação de um momento-limite na vida daquelas personagens, embora não estejamos nos referindo a uma estrita unidade de tempo. O fato é que o espaço nos três atos é o mesmo, a mesma sala com mesa, pote e demais objetos. Há uma relação muito forte com aquilo que é visível, com o que está contido na cena. Muitas das informações necessárias à compreensão são disponibilizadas por meio de *flash-back*, por inferências, ou comunicações interespaciais, com personagens que se falam de cômodos diferentes. Sobretudo, aquilo que se sucederá quase inevitavelmente *após* o desfecho do drama, com a partida das personagens, que, como podemos inferir, seguirão um destino de sofrimento e de morte. Dá-se partida na ação central a partir do reabastecimento da última água por Maria Rita, e é ao redor desta água que são reguladas todas as tomadas de decisão, todas os atos das personagens. Desde o primeiro ato é posta a questão central do seguimento da ação no drama, pela fala de Maria Rita: “— E quando a água se acabar...? Que é que a gente vai beber? Que é que a gente vai fazer? Onde é que a gente vai buscar?” (GONDIM FILHO, 1973, p. 4).

Nessa busca, a vida de cada uma das personagens, embora feita espacialmente em conjunto, acima de tudo pela necessidade de manutenção da sobrevivência, dá mostras de uma fragmentação. Cada qual age suas pequenas ações, autonomamente, tocando-se apenas pelo espaço de execução e por uma integração familiar socialmente estabelecida. Em diversos momentos, a própria fragmentação é sentida por aquelas, que mencionam perceber a vida que têm independentemente umas das outras, como no trecho entre o avô Apolinário e sua neta, Maria Rita:

Apolinário — Maria Rita, venha cá!
Maria Rita — (*voltando*) P’ra quê?
Apolinário — P’ra gente conversar, como a gente fazia quando você era pequena e eu voltava do roçado.
Maria Rita — Não ’tamos conversando?
Apolinário — Mas a gente podia conversar mais de perto. Venha cá, junto de mim. (GONDIM FILHO, 1973, p. 6)

Em tais condições, de “miséria em tudo”, como escreve o autor, o próprio surgimento da vida ganha um matiz miserável, impossibilitado pelas condições existentes. O primeiro ato começa em um fim de tarde, sem personagens em cena, apenas se ouvindo um choro de criança “continuado e irritante”. O cenário sonoro aqui é muito importante, pois fornece um primeiro elemento da ação,

aquela personagem, a criança — que não se encontra visível, e que nunca aparecerá em cena, na verdade, nem mesmo constando na lista de personagens —, é a primeira marca da miséria, do incômodo, da situação-limite. Coincidirá com a entrada de Apolinário, personagem mais velha que “respira ofegantemente com o ruído característico da asma”. Ambas são as primeiras marcas de uma linha que todos os personagens percorreram ou percorrerão, do surgimento da vida à decrepitude da velhice, sob o signo da fraqueza, da doença e da morte.

Marcionila, a mãe, que, como dizem as personagens, “tem prazer em se sacrificar” pela união do grupo (GONDIM FILHO, 1973, p. 10), nos deixa a par do imaginário social da seca, e, sobretudo, da religiosidade que permeia suas vidas. Ela é um oráculo daqueles destinos, descrevendo “visões”, “pressentimentos” das pequenas fatalidades que se passam no decorrer do drama:

Maria Rita — Que é, mãe?
Marcionila — Seu pai já chegou?
Maria Rita — Não sei, acho que não.
Marcionila (*Para Apolinário*) — Pai, Manoel Pedro já chegou?
Apolinário — Se chegou, não vi. Por quê?
Marcionila — Nada... Nada...
Maria Rita — Mas o que é, mãe? O que é que a senhora tem? Por que é que ’tá tão vexada?
Marcionila — Não sei... Nada... Besteira... (*deixa-se cair sentada num tamborete, à mesa*). Deve ter sido imaginação minha...
Apolinário — Imaginação...?
Maria Rita — Mas o que foi, mãe? Fale! Diga!
Marcionila (*breve pausa*) — Um pressentimento.

Esses pressentimentos, no entanto, dialogam com sua própria vivência, com a imagem da seca remarcada em sua memória. A seca é a metáfora de seus corações, que, como a terra, também se tornaram “secos”. Os pressentimentos de Marcionila vêm à tona como “aquela coisa na lembrança”, porque sua impressão é de lembrança, é de rememória em relação a outras secas. Mas essa é também uma visão de oráculo, como na tragédia clássica, pois assinala um destino que, mesmo não muito claro, será seguido pelas personagens. Seria, no entanto, somente uma das consequências da seca? As respostas nunca virão exatamente. Mas na severidade dessa vida, em que o amor foi deixado em plano diverso do da concretização plena, e em que mesmo seus relances de religiosidade são quase imediatamente associados a um “mal-estar” causado pelo longo período de fome e sede, sendo, logo, mais um signo da doença, a água termina sendo também uma das

reguladoras do elemento espiritual das personagens. Sempre a água, na recrudescente realidade da seca, mediando seus percursos de nascimento, vida, amor e morte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1994.

GONDIM FILHO, Isaac. *A grande estiagem*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama completo e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

OBRAS CONSULTADAS

HUBERT, Marie-Claude. *As grandes teorias do teatro*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

REIS, Luís Augusto. Hermilo Borba Filho e a moderna dramaturgia em Pernambuco. In: VIEIRA, Anco; CADENGUE, Antonio; REIS, Luís. *Hermilo Borba Filho e a dramaturgia: diálogos pernambucanos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010.