

Uma tragédia revalorizada: *Lazzaro*, de Francisco Pereira da Silva

Roseli Bodnar
Antonio Carlos Hohlfeldt

Para citar este artigo:

BODNAR, Roseli; HOHLFELDT, Antonio Carlos. Uma tragédia revalorizada: *Lazzaro*, de Francisco Pereira da Silva. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 42, dez. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103422021e0211>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Uma tragédia revalorizada: *Lazzaro*, de Francisco Pereira da Silva¹²

Roseli Bodnar³

Antonio Carlos Hohlfeldt⁴

Resumo

Este artigo discute a peça *Lazzaro* (1948), uma das primeiras obras do dramaturgo piauiense Francisco Pereira da Silva, que faz uso do gênero intermezzo, intercalado numa obra de caráter essencialmente trágico, para discutir sua função dramática na obra. A peça em estudo possui muitos pontos de contato com a tragédia *Electra*, a partir de ambas as versões, de Sófocles ou de Eurípides. Mas, enquanto nas peças gregas, Orestes não é instrumento da fatalidade cega, pois age como um vingador consciente do pai e defensor da irmã, na obra de Pereira da Silva o texto é um pouco mais complexo, porque mistura outros textos, seja a partir de diferentes mitos gregos, seja a partir de outras inspirações textuais, como a do Novo Testamento, bastando que se atente para o nome de batismo do personagem que dá título à obra. Além do mais, no texto do dramaturgo brasileiro encontramos a transposição do mito original para o espaço do Nordeste, com o ambiente familiar de uma decadente família nordestina.

Palavras-chave: Francisco Pereira da Silva. Tragédia. Intermezzo. Novo Testamento.

¹ Ângela Marisa de Alzeredo. Graduação em Letras e em Pedagogia. Especialização em Revisão Textual e Assessoria Linguística pela Faculdade Porto-Alegrense (FAPA). angelpoa05@hotmail.com.

² Este trabalho resulta em sua maior parte de reescrita da tese de doutoramento de Roseli Bodnar, defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), em 2017.

³ Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Graduação em Letras (UNESPAR), especialização em Língua Portuguesa e Literatura, pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de União da Vitória - PR (Convênio com Universidade Estadual de Londrina - UEL). Docente do curso de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal do Tocantins (UFT) e no Curso de Graduação em Licenciatura em Teatro da mesma universidade. rosebodnar@uft.edu.br
 <http://lattes.cnpq.br/6794129931963124>  <https://orcid.org/0000-0002-8474-2196>

⁴ Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS -1998). Mestrado em Letras pela mesma universidade (1991). Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS - 1973). Professor titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). a_hohlfeldt@yahoo.com.br
 <http://lattes.cnpq.br/3101630544687086>  <https://orcid.org/0000-0001-5284-8730>



A reappraised tragedy: *Lazzaro*, by Francisco Pereira da Silva

Abstract

This article approaches the play *Lazzaro* (1948), one of the first works by playwright Francisco Pereira da Silva, born in Piauí, Brazil, in which he uses the genre intermezzo interlaid in an essentially tragic work, in order to discuss its dramatic function in it. The play here analyzed presents many connections with the tragedy *Electra* in the versions of both Sophocles and Euripides. But while in the Greek plays Orestes is not an instrument of blind fate since he acts as his father's conscious avenger and his sister's protector, in Pereira da Silva's work the text is a little more complex because it is mixed with other texts, be it with different Greek myths or other textual inspirations such as the New Testament. It suffices to pay attention to the character's given name that is also the title of the play. Besides, in the Brazilian playwright's work we find the transposition of the original myth to the home of a decaying family in Northeastern Brazil.

Keywords: Francisco Pereira da Silva. Tragedy. Intermezzo. New Testament.

Una tragedia revalorizada: *Lazzaro*, Francisco Pereira da Silva

Resumen

Este artículo analiza la pieza *Lazzaro* (1948), una de las primeras obras del dramaturgo piauiense Francisco Pereira da Silva, que usa el género intermedio, injerido en una obra de carácter esencialmente trágico, para discutir su función dramática en la obra. La pieza en estudio tiene muchos puntos de contacto con la tragedia *Electra*, en sus dos versiones, la de Sófocles y la de Eurípides. Pero si en las piezas griegas, Orestes no es instrumento de la fatalidad ciega, pues acciona como un vengador consciente del padre y de la defensa de la hermana, en la obra de Pereira da Silva es algo más complejo, porque mezcla otros textos, sea por diferentes mitos griegos, sea por otras inspiraciones textuales, como la del Nuevo Testamento, bastando que se ponga atención al nombre de bautismo del personaje del título de la obra. Además, en el texto del dramaturgo brasileño hallamos la transposición del mito original para el espacio del Nordeste, con el ambiente familiar de una decadente familia nordestina.

Palabras-clave: Francisco Pereira da Silva. Tragedia. Intermedio. Nuevo Testamento



Francisco Pereira da Silva nasceu em Campo Maior, Piauí, no dia 11 de agosto de 1918, e faleceu em 8 de abril de 1985, no Rio de Janeiro. *Chiquinho*, como era chamado na intimidade, foi um dos mais novos de uma família de seis filhos. Passou a infância e parte da juventude em Campo Maior, partindo para fazer o ensino médio em São Luís. Na infância, conheceu o universo sertanejo, neste caso, pequenas fazendas e seus moradores. Nesses lugares, o povo sofria em virtude das oscilações climáticas, ora com períodos de seca, ora com inundações. Nessa fase, ele conviveu com vaqueiros, retirantes e cantadores, que, posteriormente, povoariam, como personagens, sua poética dramática. Francisco, como outras duas irmãs, nunca se casou, demonstrando, ao longo de sua vida, muito apego aos sobrinhos:

A todos os tesouros preservados, ideias e linguagem, da infância no Piauí, Chico ia juntando, integrando, tudo o que via ou lia a respeito do resto do Brasil ou do mundo, do presente ou do passado, formando o transbordante acervo do qual colhia não só seus temas como também a linguagem apropriada para cada um deles, que manipulava de forma impecável. Do campo, da aldeia, da cidade, em poucos, muito poucos, autores podemos encontrar um domínio tão firme de diálogo perfeitamente adequado à época, classe social ou personalidade ou, como no precioso caso de *Amo por amar, que é liberdade*, o uso de dois níveis conflitantes de linguagem para identificar o retrógrado e o moderno (Heliodora, 2009, p.55).

O autor deslocou-se para o Rio de Janeiro em 1942, com o intuito de estudar Direito. No entanto, acabou mudando radicalmente de área, formando-se em Biblioteconomia, e trabalhando, até sua aposentadoria, em 1980, como funcionário da Biblioteca Nacional.

Pode-se dizer que é um escritor pouquíssimo conhecido e estudado no Brasil, mesmo tendo deixado um significativo número de obras, especialmente dramáticas, bem originais:

Não é fácil entre nós ser um homem de teatro. Por isso, não é estranho que um dramaturgo, um homem dos campos do Piauí, dono de um refinado sentir e uma elaborada, pura e clara linguagem - torne-se um enfeitado, marginal mesmo. E, caramujo, recolha-se em sua concha e seu silêncio, para morrer em solidão e, senão pobreza, simplicidade; talvez pior, em descrédito, sem conseguir encenar suas peças. Francisco Pereira da Silva, num de seus últimos atos - a vida tem muitos atos e muitas entradas e saídas de cena -, tomou a decisão de parar de escrever para

teatro. Não queria mais amarguras. Voltou-se para a prosa de ficção: deixou um *romance-cordel*, *A revocata*, e um livro de contos, *As neves do Kilimanjaro* - os quais, como grande parte de seu teatro, repousam inéditos (Costa, 2009, p.12-13).

Durante os primeiros anos, no Rio de Janeiro, o escritor uniu-se a um grupo literário, inclusive dividindo residência com dois importantes cenógrafos, mais tarde, de renome nacional, à época, iniciantes como ele: Anísio Medeiros e Sansão Castello Branco, ambos piauienses. Sempre muito bem relacionado, tornou-se próximo a futuros nomes importantes da cultura nacional, como Paulo Francis⁵, jornalista, crítico de teatro e escritor brasileiro, e Luiz Carlos Barreto, jornalista, repórter, fotógrafo, cineasta⁶ e tradutor.

Supõe-se que, talvez, essas amizades tenham exercido certa influência, inclusive, levando-o a aventurar-se pelo cinema, como autor de roteiros cinematográficos, e à crítica teatral, no *Diário Carioca*⁷ e em *Última Hora*⁸. Em verdade, contudo, Pereira da Silva foi essencialmente um dramaturgo.

Como dramaturgo, o autor sempre trabalhou com a temática popular e o com o universo nordestino. Escreveu sua primeira peça no ano de 1945, intitulada *Viagem*, tragédia com apenas um ato. O espetáculo apresenta uma figura feminina, Luzia, dividida entre as amarras sociais e a tradição, constantemente vigiada pela morte. Nesta peça, entremeado ao diálogo, há versos de pastoril⁹, em que se

⁵ Franz Paulo Trannin Heilborn (nasceu no Rio de Janeiro, em 1930, e faleceu em Nova Iorque - Estados Unidos, em 1997). Mais conhecido como Paulo Francis, foi jornalista, crítico, escritor e diretor de teatro. Um dos críticos mais ferinos do teatro brasileiro, deixou o teatro para dedicar-se ao jornalismo, tornando-se um respeitado e polêmico articulista político de sua geração. Para outros detalhes, consultar <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359279/paulo-francis>.

⁶ Luiz Carlos Barreto iniciou sua carreira no cinema em 1961, sendo considerado um dos homens-chave do chamado Cinema Novo. Atuou como diretor de fotografia em cinema e foi o autor das concepções fotográficas de *Vidas secas* e *Terra em transe*, que revolucionaram o estilo narrativo dos filmes brasileiros. Para outros detalhes, consultar <http://academiabrasileiradecinema.com.br/luiz-carlos-barreto/>.

⁷ O *Diário Carioca* foi fundado em 1928, por José Eduardo de Macedo Soares. A Biblioteca Nacional lançou uma obra, em 2011, que conta a história desse veículo de comunicação. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasgerais/bndigital0001.pdf.

⁸ O jornal *Última Hora* foi fundado por Samuel Wainer, no Rio de Janeiro, durante o governo eleito de Getúlio Vargas. Foi um importante e polêmico veículo de informação, a partir dos anos 1950, pois traçava um painel atento sobre a vida política e econômica do país, ao expressar uma posição política de defesa do presidente.

⁹ De origem europeia, o *pastoril* é um *folgado*, isto é, um espetáculo que serve como divertimento popular, vinculado ao ciclo natalino. O pastoril, contudo, não tem versos cantados ou recitados. Constitui-se, de modo geral, apenas de danças e música, em especial em Alagoas, onde sua tradição é mais forte e persiste ainda hoje.

percebe uma certa aproximação em relação a algumas obras da fase inicial do dramaturgo Federico Garcia Lorca¹⁰, sobretudo pela forma como Pereira da Silva retrata o sertão nordestino, impregnado de poesia e de imagens líricas, em paralelismo com a Espanha andaluza (Costa, 2009, p.16).

No ano de 1948, escreveu a tragédia *Lazzaro*, baseada no mito de Electra, conforme explana na folha de rosto da obra:

Adaptação do mito grego de Electra (narrado nas peças de Sófocles e de Eurípides) para o ambiente de uma pequena cidade do Nordeste. Como no mito grego, Lurdes, a filha, insiste com Lazzaro, seu irmão, para vingarem a morte do pai, por ela atribuída à mãe, Almerinda, e a seu novo *marido*, Martins¹¹, corrupto e prepotente prefeito da cidade, autopromovido a coronel (Silva, 2009, p.89)¹².

Assim, peça inédita em teatro profissional, foi levada à cena apenas por um grupo amador, ligado a Paschoal Carlos Magno, com direção de Pernambuco de Oliveira, no Teatro Duse, em 1952¹³. Foi o primeiro texto de Pereira da Silva a ser encenado e já contemplado com o prêmio de Revelação de Autor, da Associação Brasileira de Críticos Teatrais - ABCT.

Apesar da amplitude de sua obra, de qualidade reconhecida tanto por intelectuais como por artistas do palco da época, Francisco não conseguiu superar o estigma de ser um dramaturgo nordestino que tematizava o Nordeste e sua gente, mesmo tendo trabalhado com temas e fontes diversas da literatura e da

¹⁰ Federico García Lorca (1898-1936) foi poeta e dramaturgo, considerado um dos grandes nomes da literatura espanhola. Levou para sua poesia a paisagem e os costumes populares de sua terra natal, a Andaluzia. Na poesia, tematizou a diversidade, demonstrando afinidade e identificação com mouros, judeus, negros e ciganos, grupos que foram alvo de perseguição durante muitas décadas, na Espanha. O dramaturgo foi perseguido e discriminado, talvez por uma questão de gênero, mas, sobretudo, por demonstrar abertamente seu posicionamento político contra os fascistas e os militares franquistas. Como dramaturgo, Lorca trabalhou com o drama histórico, com a farsa e, mais tarde, obteve sucesso com as chamadas *tragédias rurais*, como *Bodas de sangue* (1933) e *A casa de Bernarda Alba* (1936).

¹¹ A edição consultada assim grafa o nome do personagem, que, no entanto, duas páginas adiante, na relação de personagens, e ao longo de todo o texto da obra, aparece como Martim. Na verdade, se levarmos em conta a origem lusitana do Nordeste, faz mais sentido o nome Martim do que Martins.

¹² A edição consultada é aquela organizada por Virgílio Costa, *Teatro completo de Francisco Pereira da Silva*, Rio de Janeiro, FUNARTE. 2009, em três volumes.

¹³ O Teatro Duse foi um teatro-laboratório brasileiro, inaugurado em 1952, na casa do teatrólogo Paschoal Carlos Magno, e fechado em 1957.

cultura universal. Presume-se que essa questão, além de sua timidez, tenha contribuído para que não ganhasse mais destaque no teatro brasileiro.

Juca Ferreira¹⁴, na apresentação dos três volumes que constituem o teatro completo do dramaturgo, reflete sobre suas escolhas temáticas:

Fez da pobreza e da seca do Nordeste sua temática principal e formou, com Ariano Suassuna e Osman Lins, uma tríade de expoentes da dramaturgia regionalista. Determinado a imprimir um testemunho sobre sua terra e sua gente, o autor se declarava marcadamente nordestino: “o cordel, o repente dos violeiros, a cantoria dos cegos está no meu sangue”. A declaração se confirma com a leitura de *Cristo proclamado*, *Chapéu de sebo* e *Chão dos penitentes* (Ferreira, 2009, p.7).

Sérgio Mamberti¹⁵, então Presidente da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), na mesma obra, registra o primeiro contato com a dramaturgia do piauiense. Ao mergulhar em reminiscências, refere que o conheceu no ano de 1964, no Rio de Janeiro:

Já tinha referências de sua obra, pois assistira a *O vaso suspirado*, no Teatro Jovem e *Cristo proclamado*, com direção de Gianni Ratto, na montagem do Teatro dos Sete, com Fernanda Montenegro e Sérgio Britto. Durante os anos que passei no Rio, até 1967, vi a montagem de *O chão dos penitentes*, dirigida por Kleber Santos, no Teatro Jovem, e ouvi comentários favoráveis à montagem de *Chapéu de sebo*. Chico era funcionário de carreira da Biblioteca Nacional e artista extremamente modesto. Nas poucas oportunidades em que estivemos juntos, pude elogiar a qualidade de seu trabalho e constatei que ele era também bastante tímido. Na verdade, Francisco Pereira da Silva - como é costume acontecer com autores que ultrapassam a média de qualidade habitual - não teve o reconhecimento merecido em vida, principalmente se considerarmos o volume e a grandeza de sua dramaturgia. Esse talentoso artista, nascido no Piauí, deixou-nos um legado de 32 peças que revelam um Brasil diverso e retratam, com densidade poética, o rico universo da cultura nordestina (Mamberti, 2009, p. 9).

¹⁴ João Luiz Silva Ferreira, mais conhecido como Juca Ferreira, sociólogo e político brasileiro nascido na Bahia, dedicou sua trajetória profissional à vida política e às ações culturais, atuando, sobretudo, como gestor cultural, tendo dois mandatos, em 2008 e em 2014, à frente do Ministério da Cultura.

¹⁵ Sérgio Mamberti, ator brasileiro e gestor cultural, durante os últimos anos, ocupou diversos cargos no Ministério da Cultura, como diretor das secretarias de Artes Cênicas, Música, Diversidade cultural, Políticas culturais, e ficou à frente da Presidência da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), na gestão 2008-2010.



Assim, na nota inicial, o organizador da obra completa, Virgílio Costa¹⁶, faz alguns apontamentos, atentos e sensíveis, sobre a biografia do dramaturgo e a presença de memórias da infância, em muitas de suas peças:

As armas frágeis de Francisco: sensibilidade, delicada poesia, depurada língua; sutil, muitas vezes irônico, jamais maldoso. Contador de histórias, encontrou nas palavras sua realidade. Representou sua fantasia, transplantou seus ventos, seu rio, seus currais, suas carnaúbas. Recriou seu mundo, o mundo de sua infância e o de adulto, feito de sangue, riso, flores do campo, culturas reais, gente real, vida real, mistura de bem e mal. Invenção, riso, sorriso, tragédia. Era, antes de tudo, um contador de histórias. As histórias que eu ouvia, pequeno, em seu apartamento, histórias maravilhosas do João Grilo, da Carochinha, da vaca Titiringô, das palavras proibidas. Em seu refinado, discreto e isolado mundo, tivemos, eu e meus irmãos, um mágico particular a vida inteira (Costa, 2009, p.11).

Desse modo, no conjunto de seus escritos, observa-se que o dramaturgo apresentava profundo conhecimento do sertão, elegendo-o como *locus* principal de sua obra. Ressalta-se que isso é apenas uma de suas estratégias criativas. Embora tendo passado sua vida adulta no Rio, o escritor permaneceu fiel às raízes nordestinas. Assim, sua dramaturgia é marcada pelos mitos e pelas tradições do Nordeste, que ele entrelaça às suas memórias da infância e da adolescência, seu sertão mito-poético é (re)construído com cuidadosa beleza plástica e poeticidade. Efetivamente, ele desenvolve temas universais a partir de releituras de textos e dramaturgos clássicos, desde os gregos até alguns contemporâneos.

Ainda, sua galeria de personagens revive mitos primordiais, com a força da subjetividade, através de uma linguagem muito pessoal e criativa, abrindo produtivos diálogos com temas e escritores da literatura universal, o que faz de sua dramaturgia algo inovador dentro do cenário nacional. Para ele, o novo é retomar o antigo, ou seja, incursionar por temas, personagens, histórias, contos orais, que circulam pelo romanceiro popular do Nordeste, ou que retomam mitos, lendas e romances clássicos, inclusive a partir das gestas medievais. Sua grande contribuição é a mescla de tais fontes, relendo-as e propondo cruzamentos

¹⁶ Virgílio Costa é escritor, pintor e historiador. Filho de Odylo Costa (filho), grande poeta e escritor brasileiro. É pesquisador em história da Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, com diversas publicações na área de História e Literatura. Morou por mais de dez anos em *Nova Iorque* e em vários outros lugares da Europa, atuando como jornalista e crítico de arte. Possui mestrado e doutorado em Artes. O pós-doutorado em Artes teve orientação de Marshall Berman, na New York University, em 1995.

absolutamente inovadores, como ocorre com *Lazzaro*.

No ano de 1985, foi organizada uma Semana Chico Pereira, em Teresina. Naquela semana, foram encenadas várias de suas peças, com muitas homenagens ao ilustre dramaturgo do Estado do Piauí. Esse fato trouxe um pouco mais de destaque para sua obra, assim, permitiu alguma atenção da mídia local para o seu trabalho, tornando seu nome um pouco mais conhecido dos piauienses e dos brasileiros em geral.

Lazzaro, segundo Francisco Pereira da Silva

A fatalidade que perseguia os Átridas¹⁷ e seus filhos é um dos mitos mais reiterados do teatro grego, dando origem a múltiplas versões dramáticas, durante muitos séculos e em diferentes culturas. Assim, não surpreende o fato de encontrar várias transposições dessa narrativa da mitologia grega em diferentes obras da dramaturgia universal, como *As moscas*, de Jean-Paul Sartre. Evidentemente, cada obra toma o mito original e o retrabalha conforme a perspectiva de seu autor. O mesmo ocorre com algumas peças brasileiras, neste caso, por exemplo, *Lazzaro*, de Pereira da Silva.

A narrativa retratada em *Lazzaro* inspirou-se na tragédia *Electra*¹⁸, de Sófocles, e, mais tarde, foi retomada por Eurípidés, no entanto, com uma grande diferença: nas peças gregas, Orestes age conscientemente como vingador do pai e defensor da irmã. No caso de Pereira da Silva, que, explicitamente, refere aquele mito grego, cruzam-se outros temas, inclusive, inspirados em outros mitos gregos, como o de *Édipo rei*, do mesmo Sófocles, e a partir do qual Sigmund Freud idealizou o *complexo de Édipo*, que explica a fixação do filho pela mãe. Importante lembrar que, no chamado *complexo de Electra*, a fixação é da filha pelo pai¹⁹. Desse modo, no enredo da peça, há cruzamentos do texto brasileiro com os mitos gregos

¹⁷ Os filhos de Atreu, Agamenon e Menelau. Para maiores detalhes, consultar os respectivos verbetes dos personagens mencionados em Guimarães, 1974.

¹⁸ Hermilo Borba Filho retomou o mito de Electra ao escrever *Electra no circo* (1944). Também Nelson Rodrigues o fez em uma de suas peças míticas, *Senhora dos afogados* (1947).

¹⁹ O complexo de Electra foi idealizado por Carl Jung, em contraponto ao *complexo de Édipo*.

e, além disso, há também uma renovação e releitura, conforme descrição a seguir:

→ Lurdes, a filha, seria a Electra do mito grego original; ela acusa a mãe de ter assassinado o pai, tornando-se amante de um sobrinho e ex-empregado; assim, ela aguarda o regresso do irmão, Lazzaro, que corresponderia ao grego Orestes, para concretizar a vingança.

→ Ocorre que Lazzaro regressa, entretanto, ao ser informado, pela irmã, da eventual traição da mãe, Almerinda, tudo o que pretende é que a relação ilegal se oficialize mediante o casamento. E, quando, por um ato fortuito, ele acaba matando o amante da mãe, Martim, agora transformado em dono da casa e também prefeito da cidade. Isso o desespera a tal ponto que vai procurá-la para explicar-se, quando um segundo assassinato acaba sendo perpetrado por ele, instigado pela irmã, que lhe dera uma adaga, entretanto, em ambos os casos, sem real consciência do jovem que, ao perceber o crime contra a mãe, desespera-se:

LAZZARO – Eu a matei. Eu a matei.

LURDES – Eu te escuto.

LAZZARO – Não, não, foi sem querer, Lurdes, foi sem querer.

LURDES – Sim, mataste-a.

LAZZARO – Cala-te!

LURDES – Eu te escuto.

LAZZARO – Eu a amo muitíssimo, Lurdes, muitíssimo... Quis convencê-la, pedir-lhe perdão, mas não, ela amava mais o outro e me virou a face. Ela caiu, segurei-a pelo pescoço, minha boca beijava os seus olhos e eu lhe pedia perdão – foi sem querer, mãe, perdoa.

[...]

LAZZARO – Um punhal... antes tivesse sido eu o morto (Silva, 2009, p.118).

Na proposta do dramaturgo brasileiro, verifica-se o mito original transportado para o espaço sertanejo, no qual figura o ambiente familiar de uma decadente família nordestina.

Pressupõe-se que, nesse contexto, o dramaturgo alcance sua maior realização, tendo em vista que há criações interessantes, como a figura da louca Perpétua, que atravessa todo o drama (parecendo comentar em um registro diverso daquele de Anselmo, assunto que discutiremos de imediato). Ainda, há o conjunto das três Lavadeiras (reminiscências do coro original da tragédia grega), que, efetivamente relativizam os acontecimentos, lendo-os em um registro poético. Destacando-se que é, sobretudo, por meio das Lavadeiras que o

dramaturgo evidencia as vozes da cultura popular de sua terra, fazendo uso de quadrinhas e crendices. No entanto, há, sobretudo, a seca que está instalada, já há muito, na paisagem de Monte Azul (que, por determinação do novel prefeito, Martim, tornou-se Martinópolis!). Isso é o que ocorre na primeira parte, ou primeiro ato, como quiser o leitor.

Já na segunda parte, curiosamente, depois de um *intermezzo* que merece comentário especial, e à medida que a tragédia avança até se concretizar, a chuva se anuncia e cai, abundantemente, interrompendo a seca. Desse modo, a imagem dos lençóis estendidos pelas lavadeiras ganha uma enorme força poética: assim como a água da chuva limpa os panos; o crime, de certo modo, purga o assassinato anterior, que, aliás, é confessado por Almerinda à filha, em uma de suas discussões:

LURDES – O que se pode encobrir? Sei mais, sei da volúpia com que quebrava cacos de vidro e os moía.

ALMERINDA – Lurdes?

LURDES – Moía, moía... um leve pó, tão fino... misturando-se ao leite, no café da manhã, no açúcar. Açúcar, açúcar, açúcar...

ALMERINDA – Infame!

LURDES – E meu pai se aniquilava, os intestinos se desmanchavam vermelhos, os olhos mal continham espanto e horror. Meu pai me apertava, corria as mãos nas minhas fronteiras, seus dedos entravam nos meus cabelos, sentia que se esforçava por um segredo, um segredo que não queria revelar.

ALMERINDA (cansada) – Matei-o, matei-o.

LURDES – Afinal confessa. Perpétua é uma louca e Lazzaro dorme. Eu, só eu, a única testemunha (Silva, 2009, p.110-111).

Assim, ao mesmo tempo em que a peça retrata a aridez climática, aprofunda a sordidez humana.

De acordo com Pierre Grimal (s/d, p.133), Electra é o nome de diversas figuras lendárias. Contudo, a mais popular, sem dúvida, é a filha de Agamenon e de Clitemnestra. O mito grego de Electra²⁰ é o fio condutor de três tragédias gregas: *As coéforas*, de Ésquilo; *Electra*, de Sófocles; *Electra*, de Eurípidés. Dentre elas, duas levam o nome de Electra, explicitamente, do grego *Ἠλέκτρα*, que significa *mulher radiante*. A outra, supõe-se que a mais antiga, recebe o título de *As*

²⁰ A respeito do mito de Electra, ver Guimarães, 1974.

coéforas, em grego *Χοηφόροι*, referindo-se às entidades ou bruxas incumbidas de levar oferendas aos mortos, espécie de sacerdotisas, que foram transformadas pela deusa Atenas, depois de ter perdoado o crime de Orestes – matar a mãe para vingar a morte do pai e salvar a irmã.

A peça, com efeito, é a terceira do único ciclo completo de tragédias que conhecemos, e não apenas de Ésquilo, em que o dramaturgo tinha a oportunidade de desenvolver, por inteiro, o mito escolhido para recriar. Neste caso, a peça final tem início com a fuga de Orestes, após o assassinato da mãe, visto que era perseguido pelas vingativas Moiras. Na tentativa de escapar do castigo dos chamados deuses antigos, ele conta com a simpatia de um dos deuses novos, Apolo, que lhe sugere procurar a deusa da sabedoria, Atenas. Assim, Orestes acaba sendo perdoado por ela. Ainda, ante os protestos das deusas vingativas, Atenas propõe transformá-las em deusas benevolentes, fazendo com que elas deixassem de ser temidas e odiadas para que se tornassem amadas, proposta que elas aceitam de pronto²¹.

A *Electra*, de Eurípides, difere da de Ésquilo e Sófocles, especialmente porque as cenas e os personagens por ele criados se aproximam mais da contemporaneidade, trazendo uma conotação mais próxima do agir e do sentir laicos, menos regrados pela religiosidade. Presume-se, por essa razão, que a versão euripídiana seja a que mais inspira as obras modernas. Também em Eurípides, o personagem é mais voluntarioso e, sobretudo, consciente de si mesmo.

No entanto, não é isso que ocorre em Pereira da Silva. Ainda que, explicitamente, as versões por ele escolhidas como inspiração sejam os textos de Sófocles e de Eurípides, o verdadeiro fio condutor da obra do piauiense é a dor e a ira da filha de Rafael Mendonça (Agamenon), chamada Lurdes (Electra), que persegue a mãe Almerinda (Clitemnestra), culpando-a pela morte do pai e pela desonra familiar causada por ela ao se amancebar com o sobrinho Martim (Egisto), antigo funcionário da fazenda. Essa união, como nas tragédias gregas de Sófocles

²¹ Os estudiosos costumam dizer que esta obra também serve como documento da transformação da Grécia antiga, rural e matriarcal, em uma sociedade moderna, urbana e patriarcal, quando a hereditariedade deixa de ocorrer através da mãe e passa a se dar através do pai.

e Eurípides, causam o exílio de Lazzaro (Orestes), enviado para (con)viver com um tio. Lazzaro torna-se marinheiro e, no início da ação dramática, está no porto, próximo à sua terra natal, quando é reconhecido pelo velho Anselmo, a quem igualmente reconhece, desse modo, é instado a regressar à sua casa.

O dramaturgo classifica a peça como tragédia, dividindo-a em dois atos; entre eles, no entanto, alocou um intermezzo. Os personagens que compõem a primeira parte são os mesmos da segunda, mas com uma diferença de ênfase. Na primeira parte, que serve para esboçar o enredo e a situação, Almerinda e Martim, de certo modo, ganham destaque. Na segunda parte, ganham visibilidade Lurdes e Lazzaro, ou seja, os assassinos do primeiro crime são substituídos pelos malfeitores do segundo crime. Como Lazzaro/Orestes não experimenta a mesma voluntariedade e consciência do personagem mítico original, temos uma mudança de ênfase, porque, efetivamente, a principal figura dramática parecerá ser Lurdes, e não o rapaz. No entanto, na peça, a cena do batismo destaca o jovem Lazzaro. Como se explicar tal situação?

O enredo gira em torno do núcleo doméstico, das relações familiares e de propriedade, ditas bases do homem moderno. Entretanto, se a cidade é decadente, do mesmo modo, a família também se dilui. A família é representada como um caldeirão de vícios, de guerra aberta e de desamor, em que as propriedades (a casa, o comércio, a cidade) são disputadas com ferocidade. Ainda, em que os sentimentos são absolutamente falsificados e as traições são constantes: o marido trai a esposa (Almerinda), que, por sua vez, trai o marido com o sobrinho. Martim trai a nova companheira, tendo um caso com uma prostituta. E, também, trai a prostituta, visto que não cumpre suas promessas, antes de tirá-la do cabaré.

Pereira da Silva retoma o mito original grego, tendo em vista que o enredo é praticamente o mesmo, entretanto, percebe-se que o dramaturgo usou de extrema liberdade diante dos textos-fonte, já que a versão brasileira não só é ambientada no espaço sertanejo, pobre e árido, quanto o principal personagem parece não ser o Lazzaro do título.

Sendo assim, nesse ponto, devemos dar atenção ao intermezzo que, por sua

simples existência e localização, também relativiza o próprio gênero: o trágico. Pelo que se conhece da dramaturgia grega, era a chamada comédia antiga, presente sobretudo nos tempos de crise da grande Grécia, quando as guerras do Peloponeso haviam começado e os antigos valores e princípios da cultura grega estavam sendo questionados, que se estruturava em duas partes, sendo que, a ligá-las, havia um *intermezzo*, momento em que o próprio dramaturgo vinha à ribalta para dirigir-se pessoalmente à plateia. Ali era exercido, então, o direito da liberdade da palavra, em outros termos, a parrésia. Nesse momento, o dramaturgo não só explicava suas intenções, mas podia até mesmo alargar seu discurso, em uma crítica direta aos governantes da época. Evidentemente, Pereira da Silva lança mão desta tradição, transformando-a com base na cultura nordestina popular: Anselmo é um velho trabalhador da fazenda que sabe de tudo. Ele pode ser, por isso mesmo, irônico, como ocorre em um diálogo com Lazzaro, por exemplo:

LAZZARO – Uma vez ele se cortou nos vidros deste muro para pegar ladrão [Lazzaro se refere a Martim].

ANSELMO – Não era ladrão.

LAZZARO – Lembro-me que ele atirou, atirou para cima, sem dúvida, não ia matar o ladrão.

ANSELMO – E a bala pegou no seu próprio calcanhar, é engraçado.

LAZZARO (irritado) – Então, foi ele que pulou o muro?

ANSELMO – Pulou, hoje não pula.

LAZZARO – O que está querendo dizer?

ANSELMO – Não digo, diziam. Hoje, não se diz mais (Silva, 2009, p.103).

A passagem, que não deixa de ser hilária, mostra que Anselmo tudo sabe e que Lazzaro é um absoluto ingênuo. Anselmo antecipa as revelações, estas que, mais tarde, Lurdes proporcionará ao irmão, assim, alguns detalhes são anunciados. Nesse sentido, como o diálogo acima mostra, *Lazzaro* evidencia alguns traços de comédia, pois revela uma visão irônica e crítica do mundo e do sujeito moderno.

Pode-se concluir, a partir de tais observações, sobre a função (dupla) do *intermezzo*, conforme intencionou o dramaturgo: de um lado, é Anselmo – ou melhor, o ator que interpreta Anselmo, quem, tirando a máscara, revela-se como tal e se anuncia, simultânea e contraditoriamente, um porta-voz e um juiz do autor e dramaturgo:

ANSELMO – Pois é. Como vocês viram, fui o escolhido, pelo Diretor para fazer o Anselmo, bolação do Autor para o fio condutor de uma estória que estou farto de ouvir. Trata-se, como vocês logo manjaram, de uma transposição para o Nordeste, da tragédia dos Átridas. Sonho alto do principiante nordestino, não? [...] E por que – voltando aos Átridas Nordestinos – me pergunto, e por que este inoportuno estudo da condição humana, quando a seca está a destroçar toda uma região? [...]. Por que o particular ao invés do geral? [...]. Presumo que o iniciante Autor recuou ante o horror desse painel goiesco que, com raras exceções, é tema sempre rebaixado pelo clichê, pelo lugar comum do tipo ‘o sol, no Ocaso, é uma fogueira e etc. e tal’ [...]. Foi por isso, creio, que o nosso esforçado aprendiz, sob o domínio dos deuses – digo – dos gregos, tão antigos quanto atuais, resolveu aproveitar a sujeira de uma família dita importante, numa cidadezinha que de tão desimportante nem figura – ouço dizer – no mapa do Nordeste [...]. A tragédia é parte da nossa cultura? [...]. Mas o Autor insiste na tragédia, e mais terrível que a seca, diz, é o sufoco da Liberdade (Silva, 2009, p.105 e 106).

Assim, nesse *intermezzo*, cumprem-se várias funções: Anselmo liga as pontas do enredo eventualmente distantes. Por outro lado, colocando-se como intérprete, pode questionar o autor (ironia de dramaturgo, é evidente), mas apresenta ao leitor/espectador aquela que é a questão-chave para se compreender.

No caso, tanto o fato de o escritor ter escolhido um mito original, cruzando-o depois com outro, como por ter batizado sua peça com o nome do personagem que, ao menos à primeira vista, não seria o mais importante. Mais que tudo, porém, fica evidente o fato de que o dramaturgo escolheu este mito porque ele lhe permitiu um tema para alcançar seu objetivo de escritor: uma discussão ética sobre a liberdade – liberdade para a vida ou liberdade para a morte – ao mesmo tempo em que, localizando sua tragédia nesta família em desmonte e destruição, evidencia que, ao contrário do pensa o Ator, há, sim, uma relação entre o particular e o geral: assim como Martim e Almerinda não titubeiam em cometer crimes por suas paixões e ambições (individuais), tais crimes e ambições explicam a razão de regiões como o Nordeste jamais alcançarem o distanciamento de tragédias (essas coletivas) como a seca.

Assim, o *intermezzo* não é uma veleidade ou uma brincadeira do dramaturgo, mas uma *estratégia narrativa* que lhe permite discutir e explicar seus objetivos com a obra. Sim, para um estreante, não deixava de ser um *sonho alto*.

Destaca-se que não somente a mescla de gêneros instiga o leitor/receptor de *Lazzaro*, pois surgem, também, vários questionamentos acerca da obra: por que a peça foi intitulada *Lazzaro*? Por que a grafia do nome do personagem Lazzaro segue a grafia da língua italiana e não a da língua portuguesa²²? Por que não intitular a peça com o nome de Lurdes ou até mesmo de Electra? Quais as pistas que o dramaturgo quis deixar, fazendo essa escolha? Por que indica o gênero *intermezzo* e não *entremez*, como é a denominação em português? O fato de o *intermezzo* vir em meio aos dois atos provoca que tipo de resultado na leitura final da peça? Mais claramente: qual a relação do que se desdobra no *intermezzo* em relação ao conteúdo dos dois atos?

Os grandes dramaturgos gostam de fazer questionamentos a si próprios, ao público e à sociedade, sem nunca dar respostas diretas, sempre deixando em suspenso suas conclusões. O que importa são as reflexões, muitas vezes, mais do que as conclusões.

Por meio das escolhas de temas, dos olhares que lançam sobre o mundo imediato, ou ao fazer a paródia de outros períodos, muito se pode concluir a respeito do processo de criação e das escolhas estéticas de cada dramaturgo. Assim como o dramaturgo pode indicar o objetivo de sua (re)criação.

Pode-se conjecturar sobre essas escolhas, sem, no entanto, conhecer ou concluir quais seriam suas reais razões ao escolher nomear peças ou construir personagens. De qualquer modo, a Teoria da Literatura é taxativa ao indicar que o sentido final do texto pertence ao leitor e não ao autor. No caso de Pereira da Silva, alguns fatos ligados à sua biografia despertam nossa atenção, pois é perceptível que ele parece ter fascínio por histórias e mitos cristãos, já que constantemente dialoga com temas, personagens e a moral judaico-cristã ocidental. No entanto, aqui, o tema explicitamente referido é um mito grego, embora o batismo do personagem esteja associado ao mito judaico-cristão do Novo Testamento, situação que, obrigatoriamente, exige o cruzamento das duas vertentes.

²² Em 1952, na montagem da peça, o título deixou de ser grafado na língua italiana, passando a se utilizar sua forma aporuguesada: Lázaro. Fica, desde logo, a título de observação, o fato de o escritor italiano Luigi Pirandello ter escrito uma obra denominada da mesma forma, em 1928 e estreada em 1929. Neste caso, associa-se diretamente ao personagem do Novo Testamento, bem mais do que com o mito grego.



Após explanação acerca da mitologia grega, a seguir, algumas considerações sobre a mitologia judaico-cristã. No Novo Testamento, são encontradas duas versões sobre o mesmo personagem chamado Lázaro. O evangelista João (11: 43 e 44) conta a história de uma família que vivia em Betânia, composta pelos irmãos Lázaro, Marta e Maria. Certo dia, Lázaro ficou gravemente enfermo e morreu. Como Jesus estava viajando, demorou alguns dias para retornar à cidade. Quando ele finalmente chegou, Lázaro já havia sido enterrado. Mesmo assim, Jesus chamou-o para que ele saísse de seu sepulcro. Lázaro, então, ressuscitou, milagrosamente, causando grande comoção e repercussão entre as pessoas daquele pequeno lugar.

Trata-se, pois, de um relato em que Jesus seria personagem ao lado de Lázaro, com ele travando uma relação direta. A segunda versão é encontrada no evangelista Lucas (16: 20 e 21), mencionando Lázaro como personagem de uma parábola contada por Jesus. Neste caso, sobre um homem muito pobre, chamado Lázaro, que esmolava entre os mais abastados de um lugarejo. Certo dia, Lázaro encontrou um homem muito rico e mesquinho que se recusou a ajudá-lo. Depois de um tempo, ambos morreram, indo o pobre Lázaro para o céu e o rico avarento para o inferno. Aqui, há uma relação indireta entre Jesus e Lázaro; mais que isso, o relato assume um claro aspecto de parábola, pois interpreta o acontecimento e dele tira uma moralidade.

Assim, o cruzamento entre as duas versões é o fato de, em ambas, Lázaro ser um homem simples e temente a Deus, e, por isso mesmo, será salvo. Desse modo, em uma versão, ressuscitando; na outra, ganhando o paraíso. De qualquer modo, Lázaro é sempre recompensado por seu comportamento temente a Deus. Existe, neste sentido, um motivo e uma lógica compensatórias para o fato de Lázaro ressuscitar, seja retornando à vida, como na primeira versão, seja recebendo a recompensa do Paraíso, como na segunda versão. Não é o que ocorre, porém, com o *Lazzaro* da peça que aqui discutimos, levando o personagem a indagar-se, inclusive:

LAZZARO – [...] A inútil volta. Pra que voltar? Para saber que tenho uma mãe assassina? E assassina de meu próprio pai... por que voltar? Para aprender a fingir? Eu, a fingir. Como o fingir é terrível. Logo para quem? Tão bela, tão bela... seu olhar a penetrar, fundo, no meu, a buscar compreensão (Chora. Lurdes vem abraçá-lo, acarinhando-o. O choro se



torna convulsivo). Lurdes, minha irmã, te peço: piedade, piedade para ela. Mãe, a minha mãe... (Silva, 2009, p.115).

Nesta passagem, avultam duas questões importantes para a perspectiva renovada do velho mito: de um lado, como já mencionado, a fixação de Lazzaro na mãe, revivendo o complexo de Édipo. De outro, o reconhecimento, por parte de Lazzaro, da inutilidade de seu regresso. Neste aspecto, o texto também faz uma aproximação com a tradicional parábola do bom samaritano (igualmente presente no Novo Testamento, diga-se de passagem), mas invertendo-a: Lazzaro, depois de muito tempo ausente, ao retornar à sua casa, embora aparentemente festejado, tanto pela irmã quanto pela mãe, na verdade, encontra a casa destruída e a família inteiramente desfeita.

Além disso, há mais ainda: como bibliotecário e um homem ilustrado, Pereira da Silva poderia querer, também, referir-se indiretamente a uma obra de grande importância para a literatura universal, a novela castelhana, anônima, *A vida de Lazzarilo de Tormes e sua fortuna e suas adversidades*, publicada no século XVI. Trata-se de um texto que está inscrito na gênese do romance picaresco e que faz uma severa crítica à sociedade da época e suas instituições. Ressalta-se que *Lazarillo* é o diminutivo de Lázaro. (Bodnar, 2017, p.223).

O termo é utilizado para nomear a pessoa ou animal (cão-guia) que acompanha ou conduz uma pessoa que precisa se locomover, como ocorre com deficientes visuais, por exemplo. Tais personagens, na Idade Média, eram indigentes e perambulavam, a pé, de cidade em cidade. Outra hipótese, ainda, seria a de que o dramaturgo tenha dialogado com um outro aspecto da Idade Média, já que o nome, embora vinculado à figura de um santo, originava-se de uma festa pagã. Mikhail Bakhtin, ao estudar a cultura popular na Idade Média, anota a presença da festa de São Lázaro:

Em Marselha, no dia de São Lázaro, todos os cavalos, mulas, asnos, touros e vacas desfilavam em procissão pela cidade. Toda a população se fantasiava e executava a *grande dança (magnum tripudium)* nas praças públicas e nas ruas. Isso porque o personagem de Lázaro estava ligado a um ciclo de lendas sobre os infernos, que possuíam uma conotação topográfica material e corporal (os infernos = o baixo material e corporal), e ao motivo da morte e da ressurreição. Assim a Festa de São Lázaro retomava na prática numerosos elementos das festas pagãs locais (Bakhtin, 2008, p.69).

Com efeito, tratava-se de uma leitura arbitrária daquela mesma versão do evangelista João, pois em ambas Lázaro morre. O detalhe, ausente da perspectiva judaico-cristã, é o fato de o personagem ter descido aos infernos ao invés de ter subido aos céus ou ter passado pelo Purgatório²³.

Não há como termos certeza sobre a intenção verdadeira na escolha do título da tragédia por Pereira da Silva. Portanto, supõe-se que seja mais significativo apontar os diferentes caminhos que podem ser percorridos diante da incógnita. Cabe frisar que todas as possibilidades citadas são plausíveis, já que todas são potenciais perspectivas para um estudo sobre a obra, a partir de seus personagens. De qualquer modo, o fato de a obra denominar-se *Lazzaro* permite estas duas indicações primeiras e preciosas: o nome, em si mesmo; e sua grafia, em um segundo momento²⁴.

Uma longa indicação cênica abre a tragédia *Lazzaro*, na Parte I, descrevendo a cidade e o cenário ao mesmo tempo em que revela o tempo histórico em que os acontecimentos se passam:

(Seca numa velha cidadezinha do Nordeste. Sente-se que tudo amarelece e o sol, um sol terrível e belo, varre a terra do nascente ao poente. É o amanhecer – quase madrugada – e lençóis estendidos em arame escondem o fundo de um casarão antigo. O ano é de 1940. Lurdes, de branco, em frente aos lençóis brancos, está em posição rígida. Ouve-se o canto de Perpétua, a demente: A morte acabou seus pés e suas mãos, a luz de seus olhos e as cordas do coração. Perpétua aparece por trás e acima da roupa estendida. Está sobre uma pilastra de um velho muro em ruínas. O diálogo que se segue é mais um monólogo. Ambas têm o rosto parado, como se olhassem para um ponto distante) (Silva, 2009, p. 93).

No trecho, a cidadezinha é Monte Azul, depois (re)batizada de Martinópolis; o tempo em que se passa a história é marcado temporalmente como 1940²⁵,

²³ O conceito de purgatório, embora de origem judaica, foi tornado dogmático pela Igreja Católica através dos Concílios de Lyon (1274), Florença (1438-1445) e de Trento (1545-1563).

²⁴ Sobre a questão dos títulos das obras de arte, a respeito, consultar Ana Cláudia Munari Domingos e Antonio Hohlfeldt. “Seduzindo o leitor: os títulos das obras de Lygia Fagundes Telles”. In: Nilton Resende e Eliana Bueno-Ribeiro (orgs.) – *Pelo sonho é que vamos. Dossiê Lygia Fagundes Telles*, Arapiraca, Editora da Universidade Estadual de Alagoas. 2020, edição digital.

²⁵ O que coloca a tragédia ambientada em um momento imediatamente após o início da II Grande Guerra, a

conforme a rubrica. Pela descrição, percebe-se que a cidadezinha seca e poeirenta do Nordeste é um reduto espacial e social, parado no tempo, que guarda o jeito de viver e de conviver do período medieval, ainda muito presente em pequenas cidades do interior.

Já nas primeiras cenas, observa-se um retrato poético na composição da paisagem e dos diálogos, trazendo à lembrança a obra de Lorca, graças a um olhar metafísico/religioso, observado na fala de Lurdes, ao se referir à religiosidade da mãe: “Tu deliras e eles dormem. Uma vela ilumina a imagem de seus santos e ela, tranquila, a dormir tranquila. Não! As aranhas tecem fios na noite e esta casa perdida se vai tornando em ruínas...” (Silva, 2009, p. 94). Ao mesmo tempo, o texto aproxima-se da obra do dramaturgo espanhol quando descreve, poeticamente, o caos causado pela seca: “As ossadas esperam a chuva e, por sobre elas, o capim vai renascer” ou “a poeira se levanta em rodadoiro” (Silva, 2009, p. 96-97).

Na peça, a família é representada como um microcosmos importante no contexto sertanejo. A hierarquia social é vista pelo filtro da crítica e, muitas vezes, o nome ou apelido da personagem identifica sua função na comunidade. No entanto, esse universo encontra-se em decomposição. Por consequência, a peça desenvolve uma objetiva crítica social, visto que apresenta o desnivelamento social e os desmandos de poderosos (Almerinda e Martim). Os serviçais são colocados em outro nível social, bem abaixo dos donos da casa e, ao mesmo tempo, os proprietários da pequena fazenda apossaram-se, igualmente, do poder político da cidadezinha. Martim chega a mudar o nome da cidade, de Monte Azul para Martinópolis, fazendo uma auto-homenagem, à revelia dos moradores da região, atuando como um típico coronel.

Ao longo da peça, são trazidas algumas pistas importantes que se revelam através do enredo. Assim, uma delas é o fato de Lurdes estar sempre ligada à cor branca, como na primeira rubrica: ela veste branco, parada em frente aos lençóis brancos. Na sequência, ela é chamada, pelas lavadeiras, de Rosa Branca e, por último, de *garça branca*²⁶. Ao mesmo tempo, o personagem é sombrio, ardiloso,

que o Brasil ainda não aderiu e, ao mesmo tempo, no período do Estado Novo, iniciado em 1937, sendo que o município pode ser lido como uma metáfora do país.

²⁶ Simbolicamente, a garça branca representa um ser que se permite quebrar as tradições e as regras, vivendo a vida à sua própria maneira. Lurdes, a garça branca, neste sentido, assume um papel social que caberia



sobrevive à custa de uma única obsessão: vingar a morte do pai. A outra pista é o coro de Lavadeiras, que funciona como uma voz social e ajuda a contar a história. São as lavadeiras que, de fato, revelam detalhes do enredo e diferentes pontos de vista sobre os personagens. Na tragédia antiga, o coro desempenhava dois papéis: personagem coletivo e porta-voz do poeta. Por isso, todas as informações vindas por meio do coro são relevantes para que o leitor possa situar-se e ler nas entrelinhas tudo que é dito. E por que o coro de lavadeira. Sabe-se, de acordo com algumas narrativas populares, que as lavadeiras ganharam fama porque faziam muitas fofocas. Lavavam a roupa suja, em sentido figurado, a própria e a de seus senhores, sendo que estes eram alvo de observação atenta.

Nas cidades interioranas, são comuns os lugares coletivos de lavagem de roupas, em rios ou açudes. As famílias de maior posse contratavam lavadeiras que eram mulheres mais humildes, residentes na cidade ou em seus arredores, que tinham como ofício lavar e passar roupas. Esse trabalho permitia uma renda extra ou até mesmo a sobrevivência de muitas. Note-se que o dramaturgo constrói esses personagens femininos ligados à água, à limpeza e ao mar, com forte misticismo. A junção de muitas mulheres, durante horas seguidas, permitia a troca de muitas informações, novidades e relatos de casos acontecidos: alguns verdadeiros, outros, obviamente, falsos e maliciosos. Por isso, muitas vezes, foram tidas como fonte de maledicências.

A ironia e a crítica às instituições sociais estão presentes em toda a obra, pois Almerinda diz claramente que o padre e o juiz são amigos, mencionando a necessidade da prefeitura da cidade considerá-los como cidadãos ilustres. Martim retruca que o padre o corteja e o bajula. Durante o diálogo, Almerinda conta que o padre a questionou sobre a data do casamento, ao que Martim desconversa e encerra o assunto, chamando-a para o almoço. Assim, percebemos uma crítica à instituição religiosa, porque o clero local compactua com o concubinato entre tia e sobrinho (Bodnar, 2017, p. 230).

Logicamente, por interesses políticos e financeiros, visto que Almerinda é comerciante e seu futuro marido, o prefeito da cidade, ainda que pressionando

muito mais ao homem, seu irmão. Assim, à medida que ele abdica de tal função, é ela quem a realizará, inclusive, induzindo o irmão ao duplo assassinato e, depois, instando-o à fuga, afirmando que assumirá completamente a responsabilidade dos crimes (Silva, 2009, p. 119).

para a legitimação daquela relação que, sabem, é ilegítima, porque advinda de um assassinato. Também, pode-se entender o porquê de Almerinda ter se livrado da eventual acusação de assassinar o marido, pois é amiga do juiz, o que lhe dá liberdade para agir sem consequências.

Com o objetivo de encontrar seu irmão, Lurdes pede a Anselmo para procurá-lo e trazê-lo de volta. Lazzaro retorna para sua cidade natal, acompanhado de Anselmo (Pílades), este vai informando acerca das novidades e mudanças, em sua casa e na cidade.

Já na chegada, Lazzaro é tomado de assalto por várias reminiscências sobre o cenário seco e vermelho como sangue, tão familiar e, ao mesmo tempo, tão distante, pelos anos de ausência. Lembra-se do pai, da infância, de colher fruta no pé. Lazzaro diz: “é como se tivesse morrido e ressuscitado” (Silva, 2009, p.102), reforçando a ideia de que esse personagem tenha esse nome pela interface com o Lázaro bíblico, que morreu e foi ressuscitado.

Em seu retorno, porém, Lazzaro descobre que Martim, antes empregado da família, tornara-se o sargento Zé Martim e Capitão Prefeito da cidade. Ainda, que agora reside na casa que antes era de seu pai. Então, é o momento em que ocorrem as insinuações de Anselmo sobre o caráter do *novo morador*. Também, surgem as histórias antigas, que dão a entender que ele já *pulava o muro* para encontrar-se com Almerinda, mesmo com o marido dela ainda vivo.

Depois disso, ocorre o encontro de Lazzaro com Lurdes, que se dá exatamente quando ele repete um jogo realizado por eles, quando crianças. Durante o pôr do sol, vendavam-se e andavam cegados sobre uma linha reta, descrevendo todos os lugares imaginados durante a travessia. Brincavam até ouvir um sino imaginário, quando as nuvens desciam para dormir e a noite tomava conta de tudo.

Observe-se que Lazzaro não regressou com a intenção de executar qualquer vingança, até mesmo porque desconhecia os acontecimentos pretéritos que envolviam seus pais. No caso, o revide foi incitado e orquestrado pela irmã, tendo em vista que ela cria cenários e estratégias em direção ao fim trágico.

Pode-se observar que “Pereira da Silva joga com o clima de tensão, durante

a tragédia toda, ao mesclar acontecimentos dramáticos com situações ridículas, que acabam se tornando cômicas” (Bodnar, 2017, p. 237). Essas mudanças repentinas e bruscas quebram a tensão e a expectativa do leitor/receptor do texto.

Na Parte II, os conflitos familiares atualizados trazem de volta a tensão dramática. A primeira cena traz Almerinda conversando com Martim. Naquele momento, ela menciona que ouviu vozes, então, queria saber com quem ele falava. Martim, que conversava com a amante, disfarçou e mentiu, pois disse que discutia com Lurdes. Almerinda mostra-se surpresa diante de tal fato. Ela conta a Martim que subornou Anselmo para compartilhar com ela os planos e segredos de Lurdes. Desse modo, tomou conhecimento de que a filha havia se comunicado com Lazzaro e, ainda, que este logo estaria em casa.

O comportamento de Martim assemelha-se ao dos reis medievais, que precisavam de seus pajens para prestar-lhes certos serviços, como trocar de roupa por exemplo. Assim é o comportamento dele, visto que trata sua mulher sem nenhuma consideração, pois humilha-a fisicamente ao colocá-la subjugada aos seus pés, aos seus caprichos. Não bastasse isso, ainda deixa claro que está com ela, mas sem afeto.

Martim coleciona amantes, relacionando-se tanto com mulheres do bordel, como com as mulheres da cidade. Essa informação é dada por uma das lavadeiras, na roda de conversas. Falam sobre o prefeito, e a terceira lavadeira comenta: “Tamanha empáfia... Pois sou capaz de jurar como Joãzinho e Zé Raimundo, eles mesmos, entregam vocês ao homem, e com muito orgulho” (Silva, 2009, p.97).

Quando Lurdes chega com Lazzaro Orestes, exausto, após ser arrastado pela cidade em um passeio interminável, ele dorme no colo da irmã. Almerinda quer acordá-lo. A filha repele-a e começa a provocá-la para que conte seus crimes diante do filho. Durante o embate entre as duas mulheres, Lazzaro finge dormir e ouve o relato de Lurdes sobre o processo de aniquilamento do pai, ao ingerir, diariamente, certa quantidade de vidro moído, misturado às refeições. Lurdes rememora o pai e seu silêncio, diante do segredo de sua doença. Pela provocação, Almerinda admite seu crime brutal, mas diz que planejou e agiu sozinha. Lurdes acusa Martim de ser o coautor e, também, de cortejar outras mulheres na frente

dela, para humilhá-la.

Lazzaro finge estar acordando e a mãe corre para encontrá-lo. Saem os dois abraçados. Após essa cena, Lazzaro surge na sala de visitas e mostra-se agitado, diante do desenrolar dos fatos. Em um monólogo, ele verbaliza todos os seus dilemas e incertezas. Nesse longo desabafo, permeado de dúvidas e suspeitas, Lazzaro revela toda a sua indecisão, desabando diante da descoberta de que o pai era apenas um estranho, para ele, apenas um homem no retrato. Remete-se ao destino trágico, quando diz: “Por que está escrito que eu sou o irmão e o filho e que...”, não ousa completar a frase. Essa frase remete à cultura grega que admitia que, se um crime fosse cometido, poderia ser reparado por outro. Diante de tal fato, após a confissão de Almerinda como assassina do marido, abriram-se precedentes para que os filhos a matassem para vingar o pai e para restabelecer a honra familiar, inferiorizada pela morte. Fica evidente, nesta passagem, a vinculação emocional de Lazzaro com a mãe, em detrimento do pai, o que evidenciaria um típico *complexo de Édipo*, na acepção freudiana, com evidentes consequências para toda a trama, em especial o seu desfecho.

Depois de uma longa conversa entre Lazzaro e Lurdes, a mãe se junta a eles. Lazzaro inquire-a sobre a identidade do homem que vive sob aquele mesmo teto. Após decidir pelo casamento da mãe, para salvaguardar a honra da família, todos se recolhem, até serem acordados pela algazarra provocada pela chegada de Martim, ébrio e descontrolado, acompanhado de uma prostituta. Martim tenta deitar a moça sobre as coroas funéreas, deixadas ali para serem levadas, no dia seguinte, Dia de Finados, ao cemitério.

Desse modo, a situação de conflito chega a um clímax, tendo em vista que, ao longo da peça, é nítida a disputa pelo espaço do lar entre as duas mulheres. Lurdes e Almerinda disputam o espaço feminino. Depois da morte de Rafael, ocorre uma nova disputa entre as duas rivais, desta vez, por Martim, já que Lurdes diz, explicitamente, para a mãe, que mantém um caso amoroso com o primo, amante da mãe. Assim, há revelações sobre relações incestuosas, algumas comprovadas, outras não. A relação comprovada é aquela entre tia e sobrinho; as insinuadas são entre o pai e a filha; a enteada e o padrasto (primo e prima).



Em uma tentativa de se explicar com a mãe, Lazzaro acaba por matá-la, acidentalmente, como já vimos, do que se arrepende imediatamente. Lurdes pede ao irmão que parta e garante que ficará para responder pelos crimes. A peça termina com o coro de Lavadeiras dizendo que “não ouvirão mais os gritos e não verão mais os calcanhares do falecido Rafael Mendonça e que os criminosos responderão pelos seus erros e por eles serão julgados. [...] Não há manchas no céu” (Silva, 2009, p.120).

Considerações finais

Na escrita moderna desta obra dramática brasileira, a figura mítica de Electra aparece renovada, apesar de guardar em si a característica trágica, preservando o desfecho que concretiza o assassinato do amante da mãe e da própria Almerinda.

Frise-se que a releitura deste mito enfatiza a importância do que é (re)lido, pois, a reflexão sobre a existência do humano, por meio da lenda reconfigurada, permite que o mito sobreviva e se faça eterno, como sombra do passado e intuição do futuro, mesmo sob nova perspectiva. A nova Electra, Lurdes, refaz seu percurso, redimensionado no tempo e no espaço, tomando ela própria em suas mãos as decisões que caberiam ao irmão. Este, por sua vez, esquivou-se, pelos motivos acima indicados, assim, fato que se concretiza com a releitura de outro mito clássico, no caso, o de Édipo, em sua relação emocional com a mãe, o que a torna interdita para ele, o filho.

Pereira da Silva, de fato, inova sob vários aspectos a narrativa mítica original, quer situando o enredo no nordeste brasileiro, quer cruzando-o com outros textos clássicos, como as passagens bíblicas a respeito de Lázaro. Assim, por isso mesmo, batiza o personagem que figura como o principal agente da vingança e, apesar disso, abre mão da centralidade dramática para a irmã, que o substitui.

Diante de tais explanações, conforme pretendemos evidenciar neste artigo, *Lazzaro*, de Francisco Pereira da Silva, é uma peça extremamente interessante, porque é universal. E, apesar de ser obra de estreado, evidencia domínio narrativo e criatividade para o cruzamento de diferentes temas, todos eles devidamente renovados e redinamizados.



Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília, Hucitec, 2008.

BARBOSA, Francisco de Assis. “Romance, teatro e regionalismo”. In: SILVA, Francisco Pereira da. *Teatro completo*. Organização Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, Vol. I, II e III.

BODNAR, Roseli. *Entremez: jogos de espelho em um labirinto sem fim - A dramaturgia de Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Hermilo Borba Filho*. 2017. 367f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2017.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Vários tradutores. São Paulo: Paulus, 2008.

BORBA FILHO, Hermilo. *Teatro selecionado*. Leda Alves; Luís Augusto Reis (Org.) Rio de Janeiro: Funarte, 2007, Vol. I, II e III.

COSTA, Virgílio. “Nota inicial do organizador”. In: SILVA, Francisco Pereira da. *Teatro completo*. Organização Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, Vol. I, II e III.

DOMINGOS, Ana Cláudia Munari et HOHLFELDT, Antonio – “Seduzindo o leitor: os títulos das obras de Lygia Fagundes Telles” in RESENDE, Nilton e BUENO-RIBEIRO, Eliana (org.) – *Pelo sonho é que vamos. Dossiê Lygia Fagundes Telles*, Arapiraca, Editora da Universidade Estadual de Alagoas. 2020, edição digital.

FERREIRA, Juca. “Apresentação”. In: SILVA, Francisco Pereira da. *Teatro completo*. Organização Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, Vol. I, II e III.

HELIODORA, Bárbara. “Um autor brasileiro”. In: SILVA, Francisco Pereira da. *Teatro completo*. Organização Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, Vol. I, II e III.

GUIMARÃES, Rute. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1974.

GRIMAL, Pierre. *A mitologia grega*. Lisboa: Europa-America, s/d.

MANBERTI, Sérgio. “Francisco Pereira da Silva”. In: SILVA, Francisco Pereira da. *Teatro completo*. Organização Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, Vol. I, II e III.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RODRIGUES, Nelson. *Senhora dos afogados*. Rio do Janeiro: Nova Fronteira, 2004.



Uma tragédia revalorizada: *Lazzaro*, de Francisco Pereira da Silva
Roseli Bodnar
Antonio Carlos Hohlfeldt

SILVA, Francisco Pereira da. *Teatro completo*. Organização Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, Vol. I, II e III.

Recebido em: 28/04/2021

Aprovado em: 30/11/2021

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br