



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**FACULDADE DE LETRAS**



**RÉQUIEM PARA CABO JORGE: O MITO DO HERÓI COMO SALVADOR SOCIAL EM  
UMA PEÇA DE DIAS GOMES**

Marcelo Augusto Silva Lopes

Rio de Janeiro  
2021

MARCELO AUGUSTO SILVA LOPES

“RÉQUIEM PARA CABO JORGE: O MITO DO HERÓI COMO SALVADOR SOCIAL EM  
UMA PEÇA DE DIAS GOMES”

Monografia submetida à Faculdade de Letras  
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
como requisito parcial para obtenção do título  
de Bacharel em Letras: Português / Inglês.

Orientadora: Pr<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Priscila Saemi Matsunaga

Data de aprovação:

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Priscila Saemi Matsunaga – Presidente da Banca Examinadora  
Faculdade de Letras – UFRJ

---

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory  
Faculdade de Letras – Universidade Estadual de Maringá

RIO DE JANEIRO

2021

## AGRADECIMENTOS

Esse trabalho é o resultado da importante participação de diversas pessoas ao longo da minha trajetória acadêmica, mas também resultado principal da coragem e liberdade que meus pais sempre me deram ao longo da minha vida e formação. Coragem suficiente até para que eu, no último ano de graduação, decidisse mudar a minha área de pesquisa. Antes de chegar até o ponto em que estou agora, e agradecer imensamente à Priscila que me acolheu da melhor forma possível em seu grupo, preciso agradecer às pessoas que passaram pela minha vida, principalmente nesses últimos quatro anos.

Gostaria de agradecer ao João, por ter sido um companheiro incrível e que me apoiou, sempre que possível, em todos os meus projetos e ideias.

Preciso agradecer também à Natália pelo nosso encontro que certamente vêm de outras vidas e que me fez abrir os olhos para o que eu gosto mesmo de fazer e pesquisar.

À Marise, por, primeiramente, carregar Minas Gerais dentro dela o tanto quanto eu carrego e por ser a pessoa que jamais me impediu de abandonar a literatura. Continue criticando meus poemas e cuide sempre dos meus textos. São todos seus.

Ao Yan e a todas as pessoas que vieram junto com ele e que, hoje, me assistem fingir que sou outra pessoa diante de uma câmera ou em cima de um palco.

Aos meus professores, de quem sempre tive muito orgulho de poder dizer que são mais do que apenas isso na minha vida:

À Paula, por ter sido minha primeira orientadora e uma exímia crítica textual. Os dois anos de pesquisa em Linguística Aplicada foram essenciais para que eu soubesse o pesquisador que sou hoje em dia. Obrigado por me fazer entender que educação é algo que a gente precisa discutir hoje, agora, já.

À Denise, por ser a pessoa mais maravilhosa que encontrei em todos esses quatro anos. Por saber ouvir, principalmente. E por ter aceitado que eu fosse seu monitor durante dois anos. Hoje, saber que compartilhamos o mesmo amor pelo teatro me deixa ainda mais feliz. Sinto falta das nossas conversas todo dia. E espero que elas voltem quando pudermos nos esbarrar novamente pelos corredores da Letras. Obrigado por nunca desistir de me apoiar. Sou mais feliz agora.

À Adolfo e Jéssica. Por também sempre terem me apoiado e me fornecido uma nova perspectiva sobre o que eu poderia encontrar no ambiente acadêmico. Obrigado por tudo que vocês me ensinaram.

À Michela, pelo conjunto da obra. Foi na sua aula de Drama em Língua Inglesa que eu senti o primeiro incômodo que resultou em, hoje, eu estar pesquisando o que sempre quis: teatro. Você é uma professora incrível e sabe disso. Não é por acaso que citei neste trabalho uma peça que foi tema em uma das suas aulas. Obrigado por não desistir de mim.

Gostaria de agradecer mais uma vez à Priscila por ter aceitado prontamente o meu projeto de pesquisa, apesar do prazo curtíssimo para que eu a desenvolvesse. Seus comentários e suas aulas sempre me ajudaram muito a pensar no desenvolvimento desta monografia e, com certeza, me fizeram ter a certeza de que essa é de fato a área em que eu preciso estar.

Por fim, gostaria de especialmente agradecer a todas as pessoas que me disseram que eu estava no lugar errado e agindo de maneira inadequada. De fato, sou mesmo um transgressor. Tanto é que resolvi pesquisar e fazer arte. Mil vezes, obrigado.

## RESUMO

A produção teatral de Dias Gomes insere-se em um momento de modernização do teatro brasileiro em que a cena épica, que prioriza a investigação do homem como um objeto mutável, passa a se desenvolver em solo nacional. Levando em consideração que para tal perspectiva o homem seria (des/re)construído a partir de suas ações em sociedade, observa-se nas produções de Gomes um desejo de escrutinar as relações sociais de grupos brasileiros que, embora possam ser vistas como caricatas, ainda refletem em cenários da atualidade. Conforme cita Jessé de Souza (2019), no Brasil, há a existência de uma elite decadente, mas que quando associada aos entraves práticos da política, consegue utilizar artifícios para controlar outros setores da sociedade, como a exaltação a uma impraticável meritocracia capitalista ou a insuflação de metáforas heróicas de salvadores da pátria. Desse modo, o objetivo deste trabalho é analisar como a criação do mito heróico em torno do protagonista da peça “O Berço do Herói”, de Dias Gomes, interfere nos entraves sociais de personagens dúbios, cujo status moral e financeiro passa a ser questionado quando o mártir, Cabo Jorge, dado como herói de guerra falecido, retorna à cidade. A partir das considerações de Costa (2017) sobre as obras de Gomes, de Rosenfeld (2008 [1985]) sobre teatro épico e de Piscator (1968 [1963]) sobre teatro político, busco compreender como o discurso dos personagens que constituem a classe dominante na peça reflete o desejo de domínio e exploração sobre os personagens marginalizados através do uso de uma figura heróica. Explorações estas que quase sempre são intermediadas ou justificadas pela existência de um indivíduo cujo falso ato heróico foi responsável por colocar uma pequena cidade, que agora leva o seu nome, no mapa das intenções econômicas do Estado.

**Palavras-chave:** teatro épico, teatro brasileiro, Dias Gomes.

## ABSTRACT

Dias Gomes' theatrical production is part of a moment of modernization in Brazilian theater in which the epic scene, which prioritizes the investigation of man as a mutable object, starts to develop on national soil. Taking into account that for such a perspective man would be (de/re)constructed from his actions in society, there is a desire in Gomes' productions to scrutinize the social relations of Brazilian groups that, although they may be seen as caricatures, still reflect in current scenarios. As Jessé de Souza (2019) cites, in Brazil, there is a decadent elite, but when associated with the practical obstacles of politics, it manages to use artifices to control other sectors of society, such as the exaltation of an impractical capitalist meritocracy or the insufflation of heroic metaphors of homeland saviors. Thus, the objective of this paper is to analyze how the creation of the heroic myth around the protagonist of the play "O Berço do Herói", by Dias Gomes, interferes in the social barriers of dubious characters, whose moral and financial status comes to be questioned when the martyr, Cabo Jorge, given as a deceased war hero, returns to the city. Based on the considerations of Costa (2017) on the works of Gomes, Rosenfeld ([2008] 1985) on epic theater and Piscator (1968[1963]) on political theater, I seek to understand how the discourse of the characters that constitute the dominant class in the play it reflects the desire for dominance and exploration over marginalized characters through the use of a heroic figure. These explorations are almost always mediated or justified by the existence of an individual whose false heroic act was responsible for placing a small town, which now has his name, on the map of the State's economic intentions.

**Keywords:** epic theater; Brazilian theater; Dias Gomes.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

TBC - Teatro Brasileiro de Comédia

## **LISTA DE QUADROS E FIGURAS**

Quadro 01 - Diferenças entre formas dramática e épica .....	19
---	----



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO: UM AUTOR DE SEU TEMPO E DE OUTROS TAMBÉM</b> .....	10
1.1 A gestação do herói antes dos militares .....	13
1.2 A existência do homem na máquina do progresso: “Para que o homem é livre?” .....	15
<b>2 DIAS GOMES E O TEATRO ÉPICO</b> .....	18
2.1 O lucro da morte .....	22
2.2 A elite da trapaça .....	26
<b>3 PRESSÁGIOS DE UM HERÓI ACOVARDADO</b> .....	29
<b>4 O CORO DO RÉQUIEM</b> .....	32
4.1 O herói que era covarde .....	35
4.2 A viúva cujo marido estava vivo .....	37
4.3 O prefeito que não mandava em nada .....	40
4.4 O vilão que idealizou o herói .....	42
4.5 O padre que aceitava o pecado .....	43
4.6 A cafetina que se achava da elite .....	44
<b>5 UM HERÓI DE MUITOS BERÇOS, MAS DE APENAS UM CAIXÃO: “TÔ CERTO OU TÔ ERRADO?”</b> .....	45
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	47

## 1. INTRODUÇÃO: UM AUTOR DO SEU TEMPO E DE OUTROS TAMBÉM

A obra teatral de Dias Gomes sempre permeou mais as páginas de críticos especializados e acadêmicos do que esteve presente no imaginário da maior parte da população brasileira como um expoente da arte dramática. Todavia, a história muda quando adicionamos a partícula “tele” ao adjetivo. Muito mais conhecido por suas adaptações para a teledramaturgia, quase sempre bem sucedidas, Dias Gomes é muito mais conhecido como o autor de *Roque Santeiro* do que o criador de *O Berço do Herói*.

Apesar de as críticas sociais de seus textos nem sempre serem lembradas pela montagem de suas peças, a trajetória do autor como um dramaturgo evidentemente engajado com questões sociais e políticas pode ser percebida desde sua adolescência, ainda quando escreveu sua primeira peça, *A Comédia dos Moralistas* (1938). Anos mais tarde, tal evidência se adensa quando, a partir do final da década de 1950, Gomes consegue unir seu aprimoramento técnico totalmente à esteira de transformações do teatro nacional. Conforme cita Costa (2017), é com *O Pagador de Promessas* (1959) que o autor se consagra como um autor importante para a construção de uma dramaturgia nacional-popular.<sup>1</sup>

A peça que analiso neste trabalho encontra-se nessa segunda fase de produções do autor, que compreende os anos de 1959 até meados da abertura democrática, e que apontam ainda mais para o aprimoramento técnico e aprofundamento político de sua obra. *O Berço do Herói*, escrita em 1963 e montada pela primeira vez em 1965, não pôde subir ao palco em sua primeira montagem. De tão afeita ao retrato de um Brasil hipócrita, acabou censurada pelo governo militar. O texto que seria encenado no palco do Teatro Princesa Isabel acabou só sendo iluminado pelos holofotes em 1982. A tentativa de Gomes de ir pelo viés da televisão também não funcionou. A primeira versão de “Roque Santeiro”, sua prima de primeiro grau, também foi censurada em 1975, causando um prejuízo bem maior do que os “um milhão de cruzeiros da época”<sup>2</sup> perdidos em 1965.

A censura sempre foi uma sombra presente durante a maior parte da carreira de Dias Gomes e não se restringiu aos anos da Ditadura Civil-Militar. De acordo com Costa (2017), ainda durante a Era Vargas, a encenação de *Pé de Cabra*, em 1942, dirigida por Procópio Ferreira, só foi liberada depois de alterações e cortes em seu texto original. Quase um ano

---

<sup>1</sup> Ainda segundo Costa (2017, p. 49-50 apud Magaldi, 2000, p.200), com a contratação de Flávio Rangel para dirigir a encenação de *O Pagador de Promessas* em 1960 no TBC, mostrava-se a vitória de um movimento nacional do teatro, em contraponto à encenação de textos estrangeiros em um terreno considerado um termômetro da dramaturgia em solo brasileiro. Desse modo, “Quando o TBC mudou sua política era sinal de que se consumava, no teatro, uma alteração decisiva”.

<sup>2</sup> Costa (2017, p.93)

depois, ainda segundo Costa (2017), *Dr. Ninguém* discutiria o preconceito racial, mas o próprio Procópio Ferreira, que dirigia os textos de Gomes em sua companhia, achou que o público não estaria preparado para ver um herói negro. Anos mais tarde, dessa vez com mais ímpeto, técnica e sem Procópio Ferreira, Gomes iria transgredir mais uma vez o papel heróico em *O Berço do Herói*, ao trazer um tipo de herói que, utilizando um jargão comum atribuído a outro personagem da mesma peça, “foi, sem nunca ter sido”.

A primeira fase de criação de Dias Gomes, embora não seja o foco principal do trabalho, mostra-se importante para delinear algumas características que acompanhariam o trabalho do autor ao longo dos anos seguintes. A relação complicada entre Procópio Ferreira e Gomes já demonstrava o que a dramaturgia do autor representaria ao momento de transformação que passava o teatro brasileiro, principalmente pelo incômodo de Gomes com a tradição imposta através de limitações estéticas - muitas vezes importadas de outros países. Oliveira (2018) aponta que as constantes alterações nos textos, muitas vezes aceitas a contragosto por Dias, relacionavam-se não apenas com a questão social e política dos textos, mas também esbarravam no tradicionalismo técnico de Procópio.

No caso de *O Berço do Herói*, não foi especificamente a presença de um diretor tradicionalista ou a restrição a um tema moral ou religioso específico que provocou sua censura. Para além do fato de a primeira montagem de *O Berço do Herói* ser apresentada em um palco até então “estatal”<sup>3</sup>, a peça, ao analisar a interferência das relações privadas de seus personagens na vida pública, atingia a imagem de uma sociedade fantasiosa muito cara ao regime. De um lado, denunciava a alienação da camada mais pobre, invisibilizada pelo governo; de outro, debochava dos desmandos de uma parte da classe média que, naquele momento, beneficiava-se da concentração de renda e de títulos conferidos a políticos locais. Uma classe que se achava poderosa, quando, na verdade, era tão manobrada quanto as classes menos privilegiadas pelos interesses do governo militar vigente.

Conforme estabelece Jessé de Souza (2019, p. 131), foi necessário um pacto entre elite e classe média, constituindo uma “elite do privilégio”, que teve, na prática, sua assinatura com a chegada dos militares ao poder em 1964. O golpe “leva ao paroxismo a constituição de uma sociedade baseada no mais completo apartheid de classes. Passa a existir um mercado de produtos restritos para as classes do privilégio”. Levando em consideração esse fator, não fica muito difícil entender o excesso de ornamentos e trejeitos utilizados na construção de alguns personagens de *O Berço do Herói*, como a viúva Antonieta.

---

<sup>3</sup> A primeira montagem da peça estrearia no Teatro Princesa Isabel em 1966. O teatro, na época, pertencia ao governo do Estado da Guanabara.

Essas relações de poder manifestam-se também em outros textos da mesma fase do autor e muitas vezes restringem a ação do herói, que passa a ser um herói sempre “à beira da desistência”. Em *O Pagador de Promessas*, enquanto a consciência de Zé do Burro é ofuscada por sua fé ou ingenuidade de homem sofrido (Kaminski, 2009), a consciência de Cabo Jorge, protagonista de *O Berço do Herói*, não é ofuscada, mas sufocada pelo contexto. A guerra matou sua confiança no ser humano. Sua consciência está lá, em seu quase monólogo na mesa do prostíbulo, mas essas mesmas palavras desalentadas, de quem teve coragem de fugir da morte escolhida por grandes potências, transforma-se justamente na sinfonia que o conduziria para ela, no seu réquiem.

Em *O Berço do Herói*, todos os personagens acabam, de certo modo, influenciando no destino trágico do herói que eles mesmos criaram. Aqueles que não se envolveram diretamente em sua morte, serviram, na verborragia política de Major Chico Manga, como “autores intelectuais” do crime. No final das contas, a sinfonia tocada não é desafinada ou ilógica, afinal, não é possível deixar vivo um herói cuja morte é a premissa principal do seu heroísmo.

Tal heroísmo construído através da ideia da morte como consagração é o que procuro discutir nas seguintes partes que compõem a introdução deste trabalho, ampliando a discussão de maneira mais específica sobre como a obra de Dias Gomes e seus heróis se inserem em um cenário de modernização do teatro brasileiro. Desse modo, dei destaque a como o humor se inseriu como alternativa para comunicação em seus textos épicos e como sua ideia de investigar o caráter do ser social, principalmente o herói como ser mutável, interferiu no surgimento dos incômodos que serviram de combustível para as peças de sua segunda fase de produção.

Procurando compreender a composição desses elementos motores na produção teatral de Gomes, discuto, à luz do extenso trabalho de análise sobre a construção do teatro épico e a obra de Dias Gomes produzidos por Costa (2016; 2017), Oliveira (2018) e Rosenfeld (2012 [1982]), e da trajetória do relacionamento entre camadas da elite e a sociedade descritos por Souza (2019), como tais considerações teóricas colaboram para a construção de lentes que me ajudaram a analisar a peça em questão e, principalmente, como o desejo de cada personagem colabora para a permanência da ideologia da morte como algo lucrativo. Algo que é representado não só pela presença da Segunda Guerra Mundial no enredo, mas também por sua reprodução em menor escala na pequena cidade do interior da Bahia que acabou levando o mesmo nome que seu herói.

Mais adiante, analiso as escolhas de Dias Gomes para conduzir o enredo da peça e como tais elementos contribuem para a construção da figura de um herói mítico. Curiosamente, ao mesmo tempo em que sua presença santificada, canônica, é necessária, sua ausência física é imprescindível. Kaminski (2009) cita uma distinção feita por Rosenfeld (2012 [1982]) para analisar as obras de Gomes: a presença do “herói representativo” e do “herói operativo”. O último seria o herói que se constrói por seus atos de heroísmo, o outro seria aquele que carrega o heroísmo em razão de um triunfo espiritual sobre uma situação de humilhação. Olhando por esse ângulo mais simplista, ficaria difícil incluir Cabo Jorge, protagonista de *O Berço do Herói* em uma ou outra categoria, até porque, Rosenfeld, ao fazer a distinção, também advogou, em se tratando dos heróis de Dias Gomes, que tais características costumam se sobrepor.

Em seguida, proponho uma análise não dicotômica das relações de poder estabelecidas entre os personagens. Se todos conspiram a favor do lucro pela morte de Cabo Jorge, não parece possível que alguns dos personagens que circundam o protagonista possam ocupar posições transgressoras ou revolucionárias, mesmo que pertençam a uma classe explorada ou de menor prestígio social. Nessa discussão, incluo como a figura do herói como um salvador social, um messias, é necessária para situar determinados personagens em posições favoráveis à classe dominante, principalmente quando se convence as classes subalternas de que nada pode parar o progresso.

Por fim, discuto sobre a importância de uma discussão descentralizadora em relação à peça. Se a escrita de Dias Gomes encontrava problemas nas amarras do teatro de Procópio Ferreira, que era afeito aos padrões estéticos e substanciais e avesso às transformações sociais da época, não parece justo que sua obra seja analisada por lentes unicamente construídas pela teoria tradicional do jogo de cena épico. Afinal, é justamente a transgressão de Dias Gomes que o tornou um dramaturgo nacional-popular, um escritor largamente censurado e, principalmente, um autor do seu tempo e de vários outros por onde ainda ecoam os bordões de seus personagens.

### **1.1 A GESTAÇÃO DO HERÓI: A CENSURA ANTES DOS MILITARES**

O trabalho de Dias Gomes, que seria consolidado ao longo das décadas de 1950 e 1960, possui algumas semelhanças com sua primeira fase, ainda presa na cena teatral dos anos de 1930 e 1940. A construção de uma alegoria que desse conta de propor sua crítica através

do texto, ou como aponta Oliveira (2018), o seu “falar de uma coisa para falar de outra”, passou a ser uma estratégia desde sua inserção em um cenário de maior visibilidade no teatro.

Embora a cena teatral da quarta década do século XX, de certo modo, não tivesse modo e temática que o interessasse, a necessidade de se manter com seu trabalho de dramaturgo o fez assinar com a companhia de Procópio Ferreira, fato também resgatado por Oliveira (2018). A primeira peça apresentada por Dias ao dono da companhia, *Amanhã Será Outro Dia*, foi recusada por Procópio achar arriscado a crítica à burguesia em meio a um drama antinazista em plena Segunda Guerra Mundial. O fato de textos de comédia dominarem a cena da época, fez com que Procópio pedisse uma peça “mais leve” ao dramaturgo, o que culminou com a montagem de *Pé de Cabra*, um texto cômico.

Aqui acredito ser necessário o levantamento de alguns fatores sobre aquilo que consideramos ser o estilo provocador de Dias Gomes. O humor de seus textos é frequentemente submetido a tentativas de categorização, o que em muitos momentos pode se tornar confuso.<sup>4</sup> Contudo, o fator cômico em sua obra parece muito mais ser um recurso para “falar de uma coisa para falar de outra” do que como um elemento estético-funcional. O humor que muitas vezes colabora para que se considere muitos de seus personagens como “caricatos”, na verdade, parece sempre ter sido uma estratégia para ampliar a comunicação de seu texto épico ou para, no português claro, fugir da censura.

Nesse sentido, os heróis de Dias Gomes sempre foram gestados em um ambiente de tolhimento, mesmo antes do golpe de 1964. Embora Oliveira (2018) ressalte a necessidade de contextualizar temporalmente e socialmente esses momentos de recusa, é nítido que nessa primeira fase a inadequação não estava apenas em um erro de *timing*, mas na própria forma engendrada pelo teatro da época, muito distante das ambições de Gomes. Ainda segundo Oliveira (2018), a própria *mis en scène* do modelo Trianon ou dos textos importados do TBC não permitiria que os textos de Gomes chegassem ao público da maneira como eram concebidos, já que muitas vezes não permitiam um aprofundamento intelectual de seus personagens, pela própria disposição de seus elementos cênicos e objetivos comerciais.

Nesse ambiente pré-golpe de 1964, acredito que exista a censura por dois modos, em uma dicotomia já bastante utilizada na arte: a do conteúdo e a da forma. Enquanto o Estado Novo enxergava um conteúdo marxista em *Pé de Cabra*, Procópio Ferreira não se preocupava muito com o conteúdo em si, mas sim com a forma e maneira como Dias tinha escolhido

---

<sup>4</sup> Costa (2017) esclarece que Antônio Abujamra, diretor da primeira montagem, aponta um hibridismo entre teatro épico e comédia de costumes em “O Berço do Herói”. Ao meu ver, tal categorização procura encontrar uma justificativa para o humor no texto, de modo a separá-lo de seus elementos épicos.

tratar daquele conteúdo, o que também tinha provocado a recusa de *Amanhã Será Outro Dia*, embora, no caso da outra peça, Ferreira tenha aceitado sua montagem. Fora o fato de que peças em que o próprio Procópio não poderia interpretar o protagonista pareciam não agradá-lo.

Fato é que a experiência de Dias Gomes com Procópio Ferreira permitiu que ele conseguisse se adaptar a um ambiente em que estaria sujeito a constantes alterações em suas obras. Penso que é justamente daí que tenha partido seu interesse em associar o humor irônico a um tipo de dramaturgia ao qual muitos, aparentemente, não conseguem atribuir uma característica cômica. É como se, para uma uma parcela, o teatro épico não pudesse perpassar outras esferas da dramaturgia, o que pode ser um resquício de uma necessidade categórica de opor tragédia e comédia em uma mesma arena.

Essa necessidade de utilizar um elemento associado a uma narrativa humorada para suas críticas sociais acompanhou Dias nos anos pós-Procópio. Um ano antes de escrever *O Berço do Herói*, em *Odorico, o Bem Amado ou os Mistério do Amor e da Morte*, Dias Gomes resolveu construir de maneira cômica a obsessão de um prefeito por um cemitério para falar dos poucos limites de uma administração pública corrupta e alienante. Embora a construção do cemitério pareça ser a alegoria utilizada para o questionamento de uma situação política esdrúxula, talvez a morte seja, em si, a alegoria escolhida. Isso porque, a mesma seria utilizada em outros textos do autor, incluindo aquele que veio logo em seguida da trama do prefeito de Sucupira - o que explico em seções seguintes.

Sendo assim, os anos que antecederam a fase mais profícua de Dias Gomes serviram para munir-lhe de instrumentos, técnica e principalmente flexibilidade para conseguir concretizar suas ambições como dramaturgo. A limitação técnica imposta por Procópio Ferreira, ao centralizar no palco o protagonista e escantear seus coadjuvantes (Ferreira, 2016), pode ter feito Dias perceber o quanto era necessário descentralizar a figura do herói e, talvez, em vez disso, centralizar o seu enredo, principalmente aquele que acontecia por trás de sua trajetória de sacrifício.

## **1.2 A EXISTÊNCIA DO HOMEM NA MÁQUINA DO PROGRESSO: “PARA QUE O HOMEM É LIVRE?”**

O ano em que se passa a história de *O Berço do Herói* é o ano de estreia de uma das peças mais conhecidas de Arthur Miller, *A View From The Bridge*, nos Estados Unidos. A peça que critica a imigração italiana no pós-guerra, embora tenha sido um fracasso na época,

contempla bem a tentativa de reconstrução de uma família italiana em solo americano, após se tornar inconcebível permanecer em sua terra natal, arrasada pelo conflito bélico. A razão para o resgate desse texto que, assim como *O Berço do Herói*, resgata um momento posterior à Segunda Guerra Mundial, é o fato de que há uma tendência nesse tipo de narrativa historicamente contextualizada de centralizar o homem de forma quase existencialista. A recente violência promovida por potências econômicas passa a fazer o homem se questionar de sua própria existência e o controle de seu destino.

Em *O Berço do Herói*, ao final do primeiro ato, Cabo Jorge decide questionar a utilidade humana ao debater com Major e o Prefeito sobre as estratégias para manterem ou não a sua morte:

Não acredito. Não posso acreditar que um homem seja mais útil morto do que vivo. Do contrário ia ter que acreditar também que todos aqueles infelizes que morreram na guerra foram muito úteis. E que a guerra é uma utilidade porque fabrica heróis em série. (Gomes, 2015 [1963], p.93)

Essa necessidade de consciência sobre a existência humana ou a necessidade de entender “porque” ou “para que/quem” somos úteis é algo que começa a aparecer com mais força na obra de Dias Gomes a partir de *A Invasão*, peça lançada na sequência de *O Pagador de Promessas*. No caso de *A Invasão* a peça se aproxima até um pouco mais com a obra de Miller que utilizei para iniciar a seção. Contudo, nesse caso, em vez de uma família italiana arrasada pela guerra que decide se refugiar nos precários apartamentos do Brooklyn, temos uma família carioca, arrasada pela enchente, que decide invadir uma construção abandonada.

Na sequência, *A Revolução dos Beatos* se distancia de *O Pagador de Promessas* ao justamente sinalizar para uma tomada de consciência de seus personagens sobre o fanatismo religioso como instrumento de poder. Embora tal questionamento também aparecesse na obra anterior, em *A Revolução dos Beatos* é bem mais nítido a capacidade de questionamento do sistema através da atitude dos personagens e não apenas do conflito estabelecido no enredo.

Por fim, na peça que centraliza o prefeito Odorico Paraguaçu, claramente há uma consciência maior sobre a existência do ser humano como instrumento para o benefício político de um indivíduo — o que, em *O Berço do Herói*, é ampliado e se torna a existência para o benefício de uma nação (no caso da Guerra) ou de um grupo social (no caso da elite da cidade de Cabo Jorge).

Desse modo, mais importante do que as múltiplas e extensas definições sobre “o que é a Modernidade no início do século XX”, para esses textos, seria “o que é o ser humano



envolto pela Modernidade no início do século XX”. Se considerarmos os conceitos envolvidos na construção do teatro épico de Brecht, segundo Rosenfeld (2008 [1985]), o mesmo se diferencia do teatro aristotélico por dois fatores. Um desses fatores seria o desejo de não propor um texto teatral que explorasse as relações inter-humanas individuais. Sendo assim, Brecht percebe a necessidade de analisar o homem envolto nessa Modernidade como indivíduo construído a partir de suas relações sociais:

Segundo a concepção Marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção de mundo. (Rosenfeld, 2018 [1985], p.147)

Nesse sentido, o teatro épico, no qual se encaixa o texto de *O Berço do Herói*, procura centralizar o homem como um indivíduo que carrega a mesma multiplicidade das interações sociais que o rodeiam. Mais do que isso, como estas se imbricam na construção de uma realidade em que o ser humano passa cada vez mais a ser visto como uma ferramenta para o meio capitalista.

Muitos são os interesses em torno da morte necessária de Cabo Jorge, mas todas elas voltadas para o mesmo objetivo: o progresso econômico, o lucro a qualquer custo. O Prefeito, a cafetina e o Vigário querem continuar o movimento turístico na cidade, Major Chico Manga quer uma estrada, Antonieta não quer a derrocada do Major que a sustenta, cujo estopim político se liga ao ato corajoso de Jorge. E todos eles defendem a morte do ex-combatente não pensando em seus interesses pessoais, mas em uma palavra frequentemente repetida para alienar a todos: o progresso. Um progresso tão necessário que supera o poder de escolha individual e que faz Cabo Jorge reclamar de ter se tornado refém de uma situação para protegê-lo:

Mas será que sou tão repulsivo assim? Só porque num momento lá da minha vida achei que era um homem livre e podia usar a minha liberdade como bem entendesse. Então, para que um homem é livre, senão para isso, para escolher o seu caminho? (Gomes, 2015[1963], p.115)

É esse homem moderno e múltiplo, mas que apesar disso ainda não consegue moldar a sua realidade em razão de forças econômicas hegemônicas que parece interessar Dias Gomes. E em se tratando de *O Berço do Herói*, nem mesmo a covardia ou astúcia de Cabo

Jorge foi capaz de livrá-lo de se tornar uma peça importante, mas facilmente descartável, na máquina do progresso.

## 2. DIAS GOMES E O TEATRO ÉPICO

Oito anos antes da primeira tentativa de encenação de *O Berço do Herói*, ocorre no Brasil a primeira montagem profissional de uma peça de Bertold Brecht pelo teatro de Maria Della Costa. Conforme explica Costa (2019 [2016]), no final de 1958, o teatro brasileiro tinha passado por dois momentos que se colocam como decisivos para a experimentação do teatro épico: a montagem de *A alma boa de Setsuan*, de Brecht; e a experiência bem sucedida de Gianfrancesco Guarnieri na montagem de *Eles não usam black-tie*. No ano seguinte, Dias Gomes escreveu *O Pagador de Promessas*, peça que seria montada em 1960 pelo TBC e que marca o desembarque do autor, de fato, no teatro épico.

Entre 1958 e 1966, muito aconteceu na trajetória da dramaturgia épica do Brasil. Em *A hora do Teatro Épico no Brasil*, Costa percorre as experiências contraditórias das primeiras montagens do gênero desde *Revolução na América do Sul* (1960) a *Arena Conta Zumbi* (1965), esta última responsável por aprofundar esteticamente e narrativamente os sentimentos de um ambiente de golpe civil-militar. Durante esse período, os elementos estéticos do teatro épico são questionados e desenvolvidos. Embora as montagens continuem sendo muitas vezes classificadas como demasiadamente didáticas<sup>5</sup> e tenham passado por críticas em relação ao seu objetivo e o público alcançado, o teatro épico já não era mais tão criticado como um “empobrecimento da linguagem teatral, um retrocesso estético, decorrente de uma clara estratégia política” (Costa, 2019 [2016], p.42 apud Prado, 1964, p.104).

Nesse ínterim, o debate político se mistura ao resgate histórico, que passa a ser uma necessidade para dramatizar “exemplos de luta na história do país” (Costa, 2019 [2016]; p.119). Desse resgate nasce também, mesmo que indiretamente ou apenas de forma subjetiva, a ideia do herói ou do herói nacional nos textos do teatro épico. Contudo, enquanto se buscava uma experiência capaz de resgatar o potencial revolucionário popular através dessas figuras, paralelamente, a dramaturgia de Dias Gomes trazia uma figura heróica fragmentada, mais interessada em situar esse indivíduo diante dos conflitos contemporâneos, quase sempre imbricados com questões políticas, morais e religiosas.

---

<sup>5</sup> “Uma característica marcante do Arena conta Zumbi é ser uma peça teatral com bibliografia. Utilizaram como material de dramaturgia o livro de João Felício dos Santos que chama-se Ganga Zumba e o de Edison Carneiro, O Quilombo dos Palmares.”. (AUGUSTO BOAL, 2019). Disponível em: <http://augustoboal.com.br/especiais/arena-conta-zumbi/>

Nesse sentido, a obra de Dias Gomes consegue se colocar como um ponto dentro e fora da curva na trajetória do teatro épico no Brasil. Isso pois ao mesmo tempo que consegue sintetizar alguns elementos e intenções da proposta de Brecht e do teatro político de Piscator, rejeita algumas das concepções estéticas comumente utilizadas nas montagens consideradas iconicamente épicas do período. Enquanto o herói aparece mais como ideia, motivação ou alegoria subjetiva nos textos artisticamente disruptivos das experiências de *Arena conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, nos textos de Gomes ele aparece na forma de personagem, quase sempre como protagonista no eixo dramático dos textos.

Conforme explica Rosenfeld (2008 [1985]), embora o teatro épico tenha se desenvolvido no Brasil no começo dos anos de 1960, é na segunda metade da década de 1920 que o termo passa a aparecer na obra de Brecht. Dentre as diferenças entre formas dramática e épica, elencadas por Brecht e citadas por Rosenfeld, destaco algumas que acredito serem caras à análise da obra de Dias, principalmente no que concerne à estrutura dos textos:

**QUADRO 01: DIFERENÇA ENTRE FORMAS DRAMÁTICA E ÉPICA:**

<b>Forma Dramática</b>	<b>Forma Épica</b>
O homem é pressuposto como desconhecido	O homem é objeto de pesquisa
O homem imutável	O homem mutável, em constante mudança
Encadeamento de cenas	Cada cena por si
Acontecimento linear	Acontecimento em curvas

Fonte: Seleção minha, com base em Rosenfeld (2008 [1985]) apud Brecht (1928/1929).

As duas primeiras características foram atendidas por Dias em algumas de suas obras. Como já foi apontado, o questionamento à falsa liberdade de Zé do Burro em *O Pagador de Promessas*, assim como o falso controle sobre o próprio destino questionado em *O Berço do Herói*, colocam a natureza humana em escrutínio. Costa (2017) propõe que, no caso de *O Pagador de Promessas*, não haveria como o texto de Gomes se encaixar na forma dramática, já que esta precisaria encarar o indivíduo autônomo sem problematização. O mesmo, acredito, ocorre em *O Berço do Herói*, já que, seja pela figura de Cabo Jorge, ou pela relação entre os personagens do enredo, a existência ou condição do ser humano é frequentemente questionada nos diálogos.

O fato é que se torna extremamente difícil categorizar tanto as peças consagradas como exemplos do teatro épico brasileiro ou as obras de Dias Gomes apenas a partir das

comparações de Brecht, visto que isso naturalmente nos levaria a um cenário de caracterização por exclusão. Dificilmente uma montagem, principalmente interessada em ser popular, conseguiria atender a todos os critérios formais relacionados ao teatro épico. Na obra de Gomes, especificamente, os dois últimos fatores que elenquei no quadro não são atendidos. As cenas de suas obras não são autônomas, o enredo depende do encadeamento entre elas e quase sempre são desenroladas linearmente.

De certo modo, como a obra de Dias Gomes não procurava uma ruptura estética que almejava uma forma teatral artisticamente subjetiva, independente e que buscasse outra forma de interação entre cena e público, os elementos remanescentes da forma dramática acabaram sendo responsáveis por popularizar a sua obra e fazer com que a crítica política embutida em seus textos fosse mais facilmente compreendida — seja pelo público, seja pela censura.

Nesse sentido, vale destacar também as contribuições de Piscator para a produção de Gomes. O Teatro Político de Erwin Piscator, que influenciou na formação do teatro épico, aproxima-se da obra de Dias Gomes em algumas reverberações principalmente epistemológicas, mas também estéticas. Segundo Rosenfeld (2008 [1985], p. 118), Piscator orientou-se pela ideia de um teatro épico que opunha-se ao “subjetivismo expressionista, do qual contudo fez amplos empréstimos, invertendo-lhes muitas vezes a função”. A opção pelo objetivismo procurava situar o indivíduo como função social, não na sua relação consigo mesmo ou com uma força divina, mas com a sociedade. Essa epistemologia, de olhar centralmente para o entorno, provocava a necessidade de lançar mão de novos recursos que permitissem tal panorama.

Entre *O Pagador de Promessas* e *O Berço do Herói*, Dias Gomes produziu três textos, dentre eles, *A Revolução dos Beatos*. Nesta peça, assim como na que analiso neste trabalho, a presença do elemento cinematográfico pode ser identificada como uma das reverberações das propostas de Piscator na obra do autor brasileiro. Ao analisar *A Revolução dos Beatos*, Oliveira (2019) destaca:

Já no primeiro quadro, propositalmente curto para funcionar como uma introdução ao assunto, Gomes destaca esse trânsito entre as artes. Lembrando o teatro de Piscator, ele apresenta no início da peça um telão no qual, em forma de estatística, mostra a real situação da cidade de Juazeiro: “População: 20.000 habitantes; milagres: 1302; escolas: 2; crianças sem escola: 94%” (GOMES, 1990, p. 37). Com ironia, demarca, por um lado, a desvalorização da educação e, com ela do senso crítico e, por outro lado, o apego exagerado às pregações, ameaças e promessas dos charlatões da fé. (OLIVEIRA, 2019, p. 67).

Em *O Berço do Herói*, o prólogo também possui a projeção como instrumento e, de certo modo, a mesma não deixa de ser utilizada de maneira irônica. Conforme destaca Oliveira (2019, p.67) ao explicitar o uso de recursos cinematográficos na obra Dias Gomes, o teatro de Piscator é “um teatro que precisa se apoiar em recursos que o tornem educativos, tais como elementos que transcendam o palco e dialoguem diretamente com o espectador e seu momento histórico (documentos, reportagens, notícias de jornal, etc)”. Contudo, embora essa ferramenta tenha cunho documental no Teatro Político, Dias Gomes ligeiramente subverte-a ao utilizá-la para contar a história heróica mentirosa de um soldado nacional, mimetizando o que seria uma filmagem histórica.<sup>6</sup>

Curiosamente, apesar do objetivo político supostamente supor um compromisso com a realidade, quando adaptadas para um formato de “projeção” (televisão ou cinema), partes da dramaturgia de Dias Gomes são costumeiramente classificadas como pertencentes ao gênero do “realismo fantástico”. A um primeiro momento, pode parecer que isso seja fruto de alguns recursos estéticos utilizados pelo autor (lobisomens, homens com asas, etc), mas na verdade, sem a subversão da ideia de tempo histórico ou cronológico — outra característica importante do gênero<sup>7</sup> — aliada a assuntos que quase sempre desafiam o uso desse fator, o questionamento político dificilmente alcançaria o grande público.

Dentro do aspecto temporal, o que entendemos como história pessoal ou a história das coisas é inevitavelmente marcado pela ideia de nascimento e morte, sendo este assunto comum à obra de Gomes, como já mencionado anteriormente. Esse elemento, presente em alguns de seus textos teatrais, aparece quase sempre como um desafio a questionarmos o objetivo das coisas e de nossas existências, principalmente como seres políticos. No caso de *O Berço do Herói*, a ideia da morte — e nesse caso, literalmente, uma ideia, já que ela só é concretizada ao final do enredo — é o fio condutor da história que culmina com o “sacrifício” forçado de seu herói.

Diferente do que ocorre na peça sobre Odorico Paraguaçu, em *O Berço do Herói*, a morte não é uma conclusão irônica para o desfecho de seu protagonista, mas um instrumento que mostra até que ponto o ser humano pode banalizar um assunto moralmente tido como um tabu, muitas vezes permeado por defesas religiosas. Nesse sentido, o que parece ser capaz de

---

<sup>6</sup> Durante o Prólogo, um filme é projetado no palco mostrando como teria sido a morte de Cabo Jorge na Segunda Guerra. A cena tenta destacar seu heroísmo, já que sua morte martírica é o que motiva uma reação voraz dos soldados brasileiros contra os nazistas. (Gomes, 2015[1963]).

<sup>7</sup> Ao analisar a obra de García Márquez, Borges & Santos (2018), classificam a ação dos personagens e também a ideia da noção de tempo e acontecimento como característica que compõem o “fantástico” ou “maravilhoso” do realismo mágico.

motivar essa transgressão é justamente o desejo pelo poder econômico ou o medo de não poder obtê-lo em uma situação em que há, claramente, uma possibilidade de lucro.

## 2.1 O LUCRO DA MORTE

Conforme estabelece O’Byrne & Hensby (2010), os mais recentes fenômenos de globalização são marcados por algumas características que tendem ora a polarizar, ora a unir nações e até a apagar suas fronteiras. Os motivos que levam a essa união estão relacionados principalmente a interesses econômicos; assim como os que levam à polarização estão relacionados às disputas de tais interesses. Basta ver o que ocorre com blocos econômicos como a União Europeia ou a mais recente decisão por operações econômicas e militares conjuntas entre alguns países ocidentais, para barrar a expansão comercial chinesa. Inevitavelmente, a polarização por interesses econômicos repercute também no comportamento da sociedade, que passa a ver a economia como o componente mais importante da estrutura sociopolítica de um país e como ele pode se posicionar em relação a determinados assuntos.

O assunto “morte”, especificamente, na obra de Dias Gomes, mostra-se cada vez mais atual quando notamos que, em 2020, ao passarmos pelo maior evento de risco sanitário desde a epidemia de Gripe Espanhola, alguns líderes mundiais utilizaram a proteção à economia como justificativa para não serem favoráveis a medidas de proteção à população. Assim como em *O Berço do Herói* em que a economia da cidade não poderia ser ameaçada pela manutenção da vida de Cabo Jorge, no Brasil, o discurso do presidente da república consistia em polarizar economia e caos sanitário<sup>8</sup>, sustentando que a economia não poderia ser parada, apesar de um vírus mortal estar em circulação. Curiosamente, na adaptação para televisão de *Odorico, o Bem Amado ou os Mistérios do Amor e da Morte*, Dias Gomes reforça uma dinâmica parecida em uma cena em que Odorico, o prefeito, tenta sabotar uma campanha de vacinação.<sup>9</sup> Dessa forma, a economia ou o dinheiro parecem ser um fator importante para determinar a aderência ou não a conceitos humanitários, muitas vezes difundidos até mesmo pela força do discurso religioso. Logo, uma sociedade que utiliza a premissa do conservadorismo fundamentado, muitas vezes, em conceitos ligados à religião, pode

---

<sup>8</sup> Matéria da CNN Brasil, disponível em:

<https://www.cnnbrasil.com.br/politica/economia-nao-pode-parar-por-cao-do-coronavirus-diz-bolsonaro/>.  
Acessada em 26/09/2021

<sup>9</sup> Matéria da Folha de São Paulo, disponível em:

<https://hashtag.blogfolha.uol.com.br/2020/12/14/video-que-mostra-semelhanca-das-falas-de-odorico-paraguacu-e-jair-bolsonaro-viraliza-nas-redes/> Acessada em 26/09/2021.

facilmente se transformar em adepta a um discurso mais violento ou despreocupado com a preservação da vida humana em benefício da economia.

Esse comportamento é também reproduzido em atitudes individuais, principalmente quando chancelados por discursos de maior representação, como o de um chefe de Estado. O fenômeno da lei da oferta e procura, que permite o abuso de preços justificado pela possibilidade de obtenção de um lucro maior, é capaz, por exemplo, de fazer com que esse comportamento permita a adesão a discursos menos empáticos em relação ao direito de sobrevivência humana. O reprodução do *tweet* abaixo da jornalista Mariana Bridi expõe essa mudança no Brasil, um ano após o início da pandemia:

**FIGURA 01: TWEET MARIANA BRIDI:**



Fonte: Reprodução redes sociais / @GabriellaBridi.<sup>10</sup>

Essas atitudes de resposta a um cenário conflituoso apontam também para como os discursos individuais são quase sempre preenchidos por contradições. Um dos conceitos propostos pelo Círculo de Bakhtin<sup>11</sup>, é o da *atitude responsiva*. O termo liga-se à ideia de *ideologias da linguagem*, que seriam as intersecções que constroem o discurso. Desse modo, as atitudes responsivas seriam as ações imbricadas no discurso de cada indivíduo que provocam transformações no coletivo, isto é, atitudes que “geram resposta” do outro ou do meio onde o outro está inserido. Isso faz com que as ideologias que perpassam o discurso estejam em um constante processo de reposicionamento. No caso de *O Berço do Herói*, não é incomum ver um personagem afirmar algo e, logo em seguida, desdizer, quando está na presença de outro personagem, configurando sua mudança de caráter.

Esses reposicionamentos são impulsionados principalmente quando discursos maiores (defesa da economia, da moral, da religião) orientam a atitude de resposta individual de cada um. Considerando essa premissa, é extremamente complexo situar os personagens de *O Berço*

<sup>10</sup> Disponível em: <https://twitter.com/GabriellaBridi/status/1441812893935276034>. Acessado em 26/09/2021

<sup>11</sup> Grupo de estudiosos composto pelos pesquisadores Mikhail Bakhtin (1895-1975), Volochinov (1895-1936), P. Medvedev (1892-1938), I. Kanaev (1893-1983), M. Kagan (1889-1934), L. Pumpianskii (1891-1940), M. Yudina (1899-1970), K. Vaguinov (1899-1934), I. Sollertinski (1902-1944), e B. Zubakin (1894-1937).

do *Herói* dentro de apenas um espectro sociopolítico. Um personagem que pode parecer extremamente subversivo em uma cena, pode colocar sua subversão em dúvida em outra.

Esses discursos maiores em *O Berço do Herói* materializam-se em três aspectos principais que se colocam como importantes para a análise que proponho dos personagens: o dinheiro, a morte e o discurso religioso. No caso dos dois primeiros, o contexto da Segunda Guerra Mundial acaba ressaltando como a morte injustificada pode ser uma consequência natural da disputa por poder. Trazendo a discussão para o presente, ao analisar a relação entre guerras e política como o eixo da história capitalista, Alliez & Lazzarato (2021) relacionam os conceitos de guerra e moeda:

A moeda e a guerra são os elementos que constituem a polícia militar do mercado mundial, ou da dita “governança” da economia-mundo. Na Europa, ela é encarnada pelo estado de emergência financeira, que reduz a nada os direitos do trabalho e da seguridade social (saúde, educação, habitação etc.), enquanto o estado de emergência antiterrorista suspende os já exíguos direitos “democráticos” dessa mesma população. (Alliez & Lazzarato, 2021, p. 6)

Os autores apontam para um cenário em que a guerra ao terrorismo e os recentes revêses econômicos europeus — ambos consequência de relações de interesses do recente capitalismo financeiro — se colocam como norteadores de uma política de Estado. Nesse caso, a referência ao conflito bélico em *O Berço do Herói* acaba sendo uma comparação para o que é reproduzido no microcosmo das relações humanas na cidade de Cabo Jorje, principalmente se notarmos que a Guerra e a figura do militar são interpretadas na peça como figuras de valor ou que são responsáveis por valorizar uma conduta social. Isso nos mostra como frequentemente determinadas figuras de valor são utilizadas para alienar o comportamento da população em benefício do discurso pelo progresso.

No caso das diversas formas de apresentação do capitalismo ao longo da história, a própria figura do trabalho chegou a ser ressignificada para esconder um discurso exploratório que, em sua fachada, tentava transparecer garantia ao direito de liberdade individual. O adágio “O trabalho dignifica o homem”, proferido por Barão de Mauá, talvez um dos maiores representantes da política do capitalismo industrial no século XIX no Brasil, e que reverbera até os dias atuais, é um exemplo. O interesse em fazer com que a população acreditasse na necessidade de libertar os escravos para a construção de sua dignidade humana — uma ideia



que poderia ser moralmente valorizada — na verdade, tinha como interesse real a criação de mão de obra barata, com a certeza da condenação desse grupo a postos inferiores de trabalho.

Em *O Berço do Herói*, a ligação entre heroísmo, trabalho militar e a representação religiosa acabam sendo responsáveis por dignificar a figura de Cabo Jorge, um homem comum até o momento em que é obrigado a servir como combatente durante a Segunda Guerra Mundial. E assim como o adágio utilizado como exemplo acima, toda essa valorização perante a sociedade, na verdade, era necessária para que a população se alienasse em torno da ideia de uma figura heróica, que, na verdade, trazia muitos benefícios financeiros apenas à elite da cidade.

Esse benefício financeiro para poucos é o que os personagens com influência política na cidade de Cabo Jorge convenciam chamar de “progresso”. Contudo, tal progresso não se materializa em acesso da população da cidade aos seus direitos básicos, mas sim em elementos físicos capazes de simbolizar o progresso financeiro sem se preocupar com a melhoria de vida da população. Essa crítica é algo comum na obra de Dias Gomes. Como aponta Oliveira (2019), em *A Revolução dos Beatos*, uma projeção ao início da peça informa que a cidade onde se passa a história possui duas escolas, mas 94% das crianças estão fora dela.

No caso de *O Berço do Herói*, o progresso é representado por tudo aquilo que a cidade conseguiu após a construção da imagem martírica de Cabo Jorge. O avanço do turismo, os benefícios financeiros para a Igreja local e aos médios e grandes comerciantes e até mesmo a construção de uma estrada que ligaria a cidade a Salvador. Sendo este último um benefício especial para Major Chico Manga, que teria a estrada passando próxima a sua fazenda.

A cultura do pacto entre a elite e determinados setores em busca de benefícios é algo remanescente nos dias atuais. Oliveira (2019) resgata a atualidade da obra de Dias Gomes ao ressaltar o período conturbado vivenciado pelo Brasil atualmente, em que o aparelhamento e acordos entre membros da classe dominante camufla discursos para a promoção de um ideário neoliberal. Nesse sentido, cabe destacar como tal discurso acentua-se por outras vias diante de uma ameaça maior, como o desenrolar de uma crise sanitária que pressiona ainda mais uma crise econômica e institucional que já vinha sendo planejada.

Desse modo, na seção seguinte discorro brevemente sobre a formação do pensamento de uma elite brasileira atrasada. Ao analisar como determinados acordos realizados ao longo da trajetória histórica do Brasil favoreceram a manipulação do discurso neoliberal sobre o pretexto de garantir benefícios à classe trabalhadora, minha intenção é estabelecer algumas bases que, em seguida, permitam uma análise sociopolítica menos dicotômica dos

personagens da obra. Em um mundo cada vez mais fragmentado pela modernidade e em um país em que o embate político se intensifica conforme questões relacionadas à preservação da vida e da dignidade humana são colocados em pauta, a presença de personagens politicamente tão complexos em uma peça teatral faz-se relevante. Principalmente quando notamos que seu texto conseguiu capturar através de seus personagens arquétipos sociopolíticos que ainda permanecem na sociedade e que intensificam tais embates políticos atualmente.

## 2.2 A ELITE DA TRAPAÇA

Desde 2016, o Brasil é marcado por uma instabilidade política arquitetada por atores interessados em reformas que garantem benefícios àqueles que pretendem representar. O cenário de crise planejada inflamou setores da população que desde sempre se alinharam a discursos da elite que, conforme discutido na seção anterior, sempre estiveram adornados com propostas ilusórias que atraíssem determinados setores.

Em *A Classe Média no Espelho* (Souza, 2018), Jessé Souza analisa o discurso de alguns integrantes que compõem a classe média brasileira. Souza divide a classe média em “alta classe média” e “massa da classe média”. Considero a divisão didaticamente importante quando observamos o abismo social no Brasil, em que o simples acesso a determinados recursos é capaz de criar na mente da massa trabalhadora a ilusão de que os mesmos estão no mesmo patamar da alta classe média ou próximos a ela. Aqui destaco trechos da entrevista realizada por Souza com duas pessoas: a primeira é de Caio, um fazendeiro e a segunda de William, um engenheiro que passou a atuar como motorista de aplicativo.

Isso aqui é propriedade privada, fruto do meu trabalho, que acordo cedo todo santo dia e acompanho tudo com meu olho, sem delegar nada para ninguém. Por isso funciona. Por isso o gado melhora a cada ano e os lucros também. Se alguém vier aqui para tomar o que é nosso, eu atiro primeiro e faço perguntas depois. (Souza, 2018, p.203).

Não sei muita coisa, porque nasci depois da Ditadura. Mas sei que os militares roubaram menos e que pelo menos não havia tanta bagunça e insegurança. Olha para mim, dei um duro danado para conseguir as coisas e perdi tudo. (...). (Souza, 2018, p.227).

Os discursos se assemelham não só em relação à insatisfação, mas também sobre como tal incômodo se justifica. Tanto Caio quanto William procuram justificar sua insatisfação resgatando seu esforço pessoal relacionado ao trabalho em uma imagem de sacrifício. O discurso meritocrático difundido para incutir a ideia de uma pretensa ideia de mobilidade social é capaz de formar ideologicamente não só pessoas que ignoram o fato de que seu lucro advém também de benefícios atrelados à acumulação de capital e sonegação de impostos e não só do trabalho, como também de pessoas que acreditam ser possível ascender socialmente pelo trabalho e, quando não conseguem, culpam a intervenção do Estado por isso. Caio culpa, no restante de sua entrevista, os políticos de esquerda e suas tentativas de reforma agrária; já William, culpa a corrupção.

O discurso bélico de Caio constrói-se sobre uma trajetória política em que a cultura do dinheiro e da bala sempre esteve presente. A característica que se alinha a uma cruzada moral de lei e ordem é a mesma responsável por um governo Bolsonaro com diversos cargos ocupados por militares atualmente e que perpetua uma imagem irreal sobre o período da Ditadura Civil-Militar no Brasil, reproduzida por William.

Os militares ocupam um lugar de destaque em relação aos pactos sociais travados em benefício da elite brasileira ao longo do tempo e não acredito ter sido por acaso a figura central de *O Berço do Herói* ser justamente um militar. O ufanismo inflamado por figuras militares supostamente decorosas é o que constitui o Brasil como República em um primeiro momento e sempre esteve em meio a cenários de crise ao longo da trajetória política do país. Quando o Império entra em crise, os militares chegam para resolvê-la. Quando a Primeira República entra em crise, os militares contribuem para a perpetuação de uma política fundamentada em práticas corruptas, como o coronelismo. Quando a Segunda República entra em crise, os militares mais uma vez inflamam a massa da classe média com ideias ufanistas e um anticomunismo baseado em ameaças irreais. O que vale destacar é que essas crises e clima de tensão e insatisfação sempre foram intensificados por discursos que necessariamente precisavam circular entre a massa da classe média, como ocorreu também mais recentemente no período entre 2016 e as eleições presidenciais de 2018.

A imagem moral irretocável atribuída aos militares foi utilizada como publicidade durante o período eleitoral em favor de Jair Bolsonaro, ainda candidato. Não só por transparecer a uma massa mais ignorante a ideia de moralidade que garantiriam a atenção de insatisfeitos, mas por resgatar na memória da elite uma época histórica de benefícios e uma mínima fiscalização do Estado em relação ao que lhes interessa. Um Estado mais preocupado em propor “um governo decente, diferente de tudo aquilo que nos jogou em uma crise ética,

moral e física"<sup>12</sup>, dificilmente se importaria com questões mais graves que poderiam colocar em xeque o poder econômico de determinados setores sociais.

A eleição de Bolsonaro provocou a revisão de *A Elite do Atraso: Da escravidão a Bolsonaro* (Souza, 2019) do qual também destaco aqui alguns conceitos. O primeiro acredito ser extremamente importante para analisar alguns personagens da peça que possam transparecer a imagem de classe trabalhadora até mesmo subversiva ao sistema, mas que na verdade já foram seduzidos pelo discurso meritocrático da elite.

Hoje em dia, o capitalismo financeiro começa a criar sua própria classe trabalhadora crescentemente precarizada e ameaçada pelo desemprego e pelo corte de direitos. Pior ainda. Parte dela se identifica com os opressores e se imagina 'empresária de si mesma'. A competição tende a superar a solidariedade de classe como efeito de vários fatores. (Souza, 2019, p.115)

O fenômeno de identificação equivocada destacado por Jessé certamente foi intensificado pelo capitalismo financeiro, mas não é recente. A ideia do indivíduo como empreendedor, que consegue mudar seu destino social a partir do trabalho, já se destacava no período imediatamente posterior ao da Revolução Industrial e, inclusive, foi tema frequente na literatura inglesa da virada do século XVIII para o século XIX. Não é difícil encontrar em um romance de Jane Austen, por exemplo, um personagem que tenha conseguido mudar de vida e ascender socialmente através do trabalho ou da carreira militar. Sendo assim, é importante analisar o que ocorria no Brasil na época da escrita de *O Berço do Herói* que possa ter provocado a crítica de Dias Gomes ao discurso falacioso da elite, para além da sua própria simpatia ao ideário socialista.

Em 1963, ano da escrita de *O Berço do Herói*, o país passava pelo último ano do governo Juscelino Kubitschek, marcado pela intensificação da industrialização e pela transferência da capital federal para Brasília. Antes disso, o Brasil já havia passado pelos anos de governo de Getúlio Vargas em que a indústria também passou a ser foco, principalmente quando analisamos as relações de trabalho e a atuação do Estado.

Vargas constrói o fundamento de uma ordem capitalista industrial tanto na economia quanto na política. A partir desse esforço, temos um mercado e um Estado mais vigorosos no Brasil. Não seria exagero dizer que, a partir de

---

<sup>12</sup> Trecho do plano de governo de Jair Bolsonaro anexado no sistema do TSE. [https://divulgacandcontas.tse.jus.br/candidaturas/oficial/2018/BR/BR/2022802018/280000614517/proposta\\_1534284632231.pdf](https://divulgacandcontas.tse.jus.br/candidaturas/oficial/2018/BR/BR/2022802018/280000614517/proposta_1534284632231.pdf). Acessado em 21 de outubro de 2020.

Vargas, o “Brasil moderno” tem uma estrutura de classes e de relações de poder que, malgrado modificações e variações históricas supervenientes, nos caracteriza até hoje. (Souza, 2019, p. 118)

Sendo assim, o contexto político posterior aos governos de Vargas pode ter conseguido lançar luz sobre a relação entre operários e patrões, de modo que pode ter acelerado a percepção de alguns autores em relação à modernização do trabalho. De fato, é após esse período que passa a se perceber no Brasil as transformações já vivenciadas em outros países em décadas anteriores, como a simbiose entre homem e máquina já analisada em uma das seções de introdução e destacadas por Dias Gomes em alguns momentos da peça.

Portanto, tanto uma elite ainda interessada em provocar crises institucionais e se munir da insatisfação gerada por crises econômicas, quanto um cenário em que a modernidade se torna latente e as relações de poder são facilmente engolidas pelo progresso — ou pelas desculpas para alcançá-lo — constituem dois pressupostos importantes para uma análise sociopolítica mais diversa dos personagens de *O Berço do Herói*. No caso de um desses personagens — o protagonista e “herói” da peça, Cabo Jorge — cabe analisar também como sua voz se insere em meio a essas duas características, muitas vezes como uma premonição para sua tragédia pessoal; outras como um lembrança aos espectadores de uma tragédia moderna e coletiva já em curso.

### **3. PRESSÁGIOS DE UM HERÓI ACOVARDADO: O HERÓI NEGATIVO E O SALVADOR SOCIAL**

O papel de um herói em uma peça considerada épica pode parecer confuso justamente por ser difícil encaixar um personagem com as características clássicas de um herói em uma obra interessada em analisar outras questões que não o triunfo de um personagem sobre um problema. Um herói pressupõe a ideia de um conflito quase sempre privado que precisa ser resolvido e que, no caminho — pelo menos quando pensamos nas tragédias gregas —, se envolve com questões políticas que quase sempre são apenas pano de fundo para discussões morais.

Como já discuti na introdução, Brecht propriamente nega a existência de um herói dentro daquilo que o mesmo convencionou como características de seu teatro épico. Até porque nesse caso o objetivo é que a história, os conflitos sociais e as diferenças políticas sejam mais importantes do que as relações pessoais ou privadas, quanto mais centralizadas em

um indivíduo apenas. Mesmo assim, como também já destaquei, a trajetória do teatro épico no Brasil, assim como possivelmente em outros países, é extremamente fragmentada e constituída por frequentes tentativas bem e mal sucedidas de montagem. Ao resgatar um herói com características incomuns em uma peça épica, mas que ainda resgata elementos trágicos, Dias Gomes consegue em *O Berço do Herói* fazer com que Cabo Jorge seja um lembrete ao público de que a peça não é apenas sobre os conflitos internos e externos da vida de um homem que havia sido dado como morto, mas que esses conflitos aparentemente pessoais serão utilizados para discutir questões maiores.

Considero esse resgate extremamente importante dentro da estética criada por Dias Gomes em sua obra. O didatismo de outras experiências com textos épicos no Brasil fazia com que as mesmas não conseguissem atingir quem os interessava e, na contramão, o humor escrachado, o resgate trágico e o flerte com o melodrama faziam com que a crítica sociopolítica de Dias Gomes chegasse de forma mais fácil ao público. Essa última característica, inclusive, mostra-se como essencial quando percebemos que anos mais tarde sua carreira se desenvolveria de maneira exponencial na televisão.

A relação entre a obra de Dias Gomes e a tragédia não é incomum, principalmente quando analisamos a produção científica daqueles interessados em analisar justamente o lugar do herói em suas obras. Ao discutir *O Pagador de Promessas* — talvez a obra mais analisada nesse sentido — Pacheco (2017) ressalta a aproximação e a distinção entre o herói da tragédia grega e aquilo que considera ser um “herói trágico moderno”.

A experiência do trágico é subjetiva, mas está atrelada à conjuntura histórica e social em que ocorre. Na contemporaneidade, o herói trágico moderno, ainda que dotado de valores morais e éticos, está subjugado à sua realidade. Na tragédia antiga, o herói está subjugado pelo poder divino. Ainda que este herói seja dotado de individualidade, os valores morais sempre serão norteadores das suas ações. (Pacheco, 2017, p. 83)

Em suma, a citação aponta para a influência social externa no destino do personagem heróico, diferente da determinação divina que caracteriza a tragédia grega. Nesse sentido, acredito que, em termos de construção dramaturgica, *O Berço do Herói* seja uma evolução da escrita de Dias Gomes em relação a esse aspecto também presente em *O Pagador de Promessas*. Isso porque enquanto a influência trágica no destino de Zé do Burro é materializada subjetivamente, em *O Berço do Herói*, embora isso também ocorra, há uma ligeira materialização dessa subjetividade em seus personagens. De certo modo, todos os

interessados na morte de Cabo Jorge são responsáveis pelo seu destino trágico. São aqueles que julgam sua existência e sua conduta, tentando convencê-lo de que o mesmo deveria estar morto para o bem de todos.

Além disso, considero importante também o conceito brechtiano de “herói negativo” destacado por Sacramento (2012) ao analisar apenas *O Berço do Herói*, visto que ela nos ajuda a entender a ligação que faço entre o herói e o mito do salvador social em cenários de crise política no Brasil. Cabo Jorge, como definiu Sacramento, é uma figura ambígua o que, na minha observação, só reforça a impossibilidade de analisar os outros personagens da peça também com características ou perfis sociopolíticos e morais únicos.

Já o herói negativo (...) é aquele que não tem características socialmente consideradas admiráveis e, por isso, provoca estranhamento e, em alguns casos, repulsa. Em Dias Gomes, (...) a construção dos heróis negativos é extremamente ambígua, provocando distanciamento e identificação. (Sacramento, 2012, p. 251)

Adotar o ideal de herói negativo apenas para classificar Cabo Jorge é impossível, uma vez que o mesmo, em tese, possui qualidades admiráveis que foram forjadas pelos outros personagens da peça. Contudo, o conceito é importante para traçar o paralelo entre esse herói e o mito de um salvador social por essa ser uma característica comum em cenários de crises políticas que já ocorreram no Brasil, muitas vezes contrariando o perfil político do “bode expiatório” escolhido.

Assim como em 2018, as eleições de 1990 foram marcadas pela insatisfação pública com diversos fatores, incluindo a corrupção. Sendo assim, o mercado e conglomerados de mídia viram na figura de Fernando Collor, na época jovem governador de Alagoas e sem uma trajetória política tão admirável, a possibilidade de construir a figura de herói para o candidato. Ao longo da campanha, a intenção de uma construção heróica serviu para maquiagem o despreparo do candidato, então conhecido por uma cruzada eleitoreira desenfreada em seu estado contra o que ele considerava um inchaço do funcionalismo público — característica que seria, inevitavelmente, resgatada por Bolsonaro em 2018.

A construção de um herói negativo, que a um primeiro olhar possui características rejeitáveis, como o despreparo de Collor ou a retórica inflamada de Bolsonaro, sempre interessou à elite para conseguir manipular sua massa de interesse e, inevitavelmente, conseguir propor seu projeto neoliberal em curso. A diferença entre esses dois mitos

salvadores e Cabo Jorge é que, para o desespero da elite da cidade do ex-combatente, ele não cede aos interesses que poderiam quase torná-lo um santo de tão valorizado — alegoria, inclusive, mais explorada por Dias Gomes na adaptação para televisão.

A figura de um *outsider* sempre foi de interesse da elite para conseguir perpetuar seus discursos. A figura de alguém que reverbera insatisfações de maneira clara se mostra extremamente eficaz para a sedução das massas que se acham pertencentes à classe dominante. Como exemplo, resgato mais uma fala de William, motorista de aplicativo entrevistado de Jessé de Souza em *A Classe Média no Espelho*, dessa vez sobre o então candidato Jair Bolsonaro:

Ele diz o que a gente acha dessa situação toda sem medo nem papas na língua. E doa a quem doer. O Brasil precisa ser refeito por inteiro. Aqui todo mundo só quer roubar e tirar vantagem. Nenhum país avança desse jeito. Tem que ter uma ditadura para botar ordem nas coisas. (Souza, 2018, p.226)

Como explicitiei acima, o que falhou no plano da elite da cidade de Cabo Jorge foi não só o não falecimento do Cabo em combate, como também a sua volta e negativa em ceder aos interesses da classe dominante. Como não foi convencido com os benefícios de ser um herói e ainda levando em conta o fato de que aparenta ter ideias questionadoras sobre o mundo que desagradam Major Chico Manga, Antonieta e o Prefeito, o ex-soldado passa a ser ameaçado e, por fim, acaba, de fato, morto.

Nas seções do capítulo seguinte, analisarei a construção de alguns dos personagens da peça para discutir os interesses de cada um e o que representam dentro da crítica social proposta por Dias Gomes. Antes disso, proponho uma aproximação entre o coro trágico e uma das cenas de *O Berço do Herói* em que os personagens se reúnem para, em verso, declamar seus interesses pessoais. Uso a aproximação também como justificativa para o título do trabalho. De certo modo, a narrativa dos personagens de *O Berço do Herói* se configura como o canto de diversos personagens em busca da morte de alguém para defender seus interesses, um réquiem em prol do progresso econômico.

#### 4. O CORO DO RÉQUIEM

O coro é um elemento presente desde o início de *O Berço do Herói*, mas não como um elemento que modera o discurso e resgata elementos importantes da história, como na



tragédia grega. Contrariamente, na peça de Dias Gomes o coro intensifica ainda mais a crítica pretendida pelo autor em vez de buscar moderar a visão do público. No sétimo quadro ao início do segundo ato, o coro, junto à estátua de Cabo Jorge diz:

CORO: À sombra desta estátua  
 uma cidade cresceu,  
 cresceu, cresceu, cresceu  
 Barriga também cresceu,  
 de muita gente cresceu.

(Gomes, 2015, p.99)

Após a fala do coro, entram em cena Major, Prefeito e o Vigário. Os três com enormes barrigas, começam a declamar seus versos. Como inferi anteriormente, o coro na peça funciona como um reforço às críticas de Dias Gomes a determinadas questões sociopolíticas. A repetição da palavra “cresceu” lembra a justificativa dada pelos personagens detentores de poder que sempre, ao longo do ato anterior, justificavam o progresso a qualquer curso. Além de reforçar esse ponto, o coro também intensifica a crítica ao expor explicitamente que há um beneficiamento ilícito de alguns com tudo o que está acontecendo nos versos seguintes. E, nesse caso, a crítica torna-se explícita uma vez que suas barrigas falsas funcionam como um elemento de caracterização que ironiza seus discursos, já que de certo modo tentam falsear ou esconder de forma humorada o conteúdo ideológico dos mesmos.

Na sequência da cena, Prefeito, Major e Vigário declamam seus versos:

MAJOR: Tenho a consciência tranquila  
 tudo o que dizem é intriga;  
 quem é que após os cinquenta  
 e que regime não siga,  
 pode evitar de criar  
 u’a respeitável barriga?

PREFEITO: Se alguma coisa comemos  
 — viver não há quem consiga  
 sem qualquer coisa ingerir —  
 verdade é bom que se diga  
 nenhum tostão desse povo  
 entrou em nossa barriga.

VIGÁRIO: Não há quem a Deus sirva  
 e que a Satanás persiga  
 que trace um caminho reto  
 e sem desviar-se o siga,  
 se deus lhe enche a alma  
 o Cão lhe enche a barriga.

(Gomes, 2015, p.99, 100)

A justificativa do Major lembra a justificativa analisada na seção em que me debrucei sobre o pensamento da elite brasileira. Assim como o pensamento de quem acumula terras, riqueza e meios de produção é o de que tal concentração é fruto de seu esforço, logo, é natural que a mesma ocorra ou deva ocorrer, o personagem da peça acredita que os benefícios financeiros que adquiriu com a fantasiosa história heróica de Cabo Jorge não é ilícita, é apenas uma consequência natural de quem pertence a sua classe.

No caso do Prefeito, seu discurso parece ser propositalmente confuso. Por ser um representante explicitamente da classe política, ele começa a querer justificar os seus benefícios ao falar em sobrevivência, mas logo em seguida retorna ao discurso político de que não é corrupto. No caso de *O Berço do Herói*, como analisarei mais adiante, a figura do prefeito como uma instituição fantasma também é essencial para o funcionamento dos planos de interesse da elite, principalmente se tal instituição foca seu discurso em ideais moralistas confusos.

O Vigário, por sua vez, reforça a questão da sobrevivência como desculpa para desviar-lhe do caminho divino. Embora ressalte a importância de servir a Deus, o mesmo reforça que, quando confrontado em seu caminho, é necessário aceitar que o pecado ou o desvio é o que garante sua sobrevivência. Em suma, com a fala, o personagem consegue ressaltar o questionamento moral sobre a Igreja que Dias Gomes já havia explorado em outros textos teatrais.

Após uma fala de Antonieta, que analisarei na seção em que me dedicarei a discorrer especialmente sobre a personagem, o Coro entra, repete parte da fala dita no início e a estátua se mexe, transformando-se em Cabo Jorge. Na sequência, os personagens e o Coro gritam “Nossa cidade morreu” e Cabo Jorge confirma que, de fato, não seguirá com os planos dos poderosos da cidade ao responder “Antes ela do que eu”.

A interferência do coro e os versos ditos pelos demais personagens de certo modo servem ao propósito de reforçar a crítica de Gomes, mas também resgatam alguns elementos originais do coro trágico. Ao reforçar que não irá se submeter ao que quer o Major e os

demais, Cabo Jorge dá ao público o indício trágico de seu destino, que de fato concretiza cenas mais tarde.

#### 4.1 O HERÓI QUE ERA COVARDE

“Não são os heróis que fazem a História. / É a história quem faz os heróis, / porém no caso do nosso Cabo Jorge / foi a História / ou fomos nós?” (Gomes, 2015, p.23). Os versos do Coro no prólogo de *O Berço do Herói* resumem um pouco do enredo da peça em relação a seu protagonista. Como discuti anteriormente, o fato de o heroísmo de Cabo Jorge ter sido construído pela narrativa de outros personagens coloca em dúvida sua constituição como, de fato, um herói.

O título dessa seção, por exemplo, ao destacar uma das características opostas ao que se espera de um herói, faria com que acreditássemos que Cabo Jorge é um anti-herói. Um herói que não possui qualidades, mas que mesmo assim é capaz de realizar um ato heróico para o bem de todos. Contudo, sabemos que não é isso que ocorre na peça. Embora Cabo Jorge, ao demonstrar suas fraquezas e humanidade, faça com que o público simpatize com ele, o mesmo não consegue não fazer com que o público se questione moralmente quando o mesmo declara que, para conseguir fugir da guerra, precisou matar um camponês e roubar suas roupas e documentos.

Nesse momento, entra em cena uma das primeiras características que provocam repulsa ao personagem. Curiosamente, o fato de Cabo Jorge ter provocado outras mortes na Guerra não é algo colocado como questão no texto, propositalmente para destacar a banalidade do conflito bélico. Enquanto isso, o fato de ter que matar uma pessoa para conseguir sobreviver e fugir é questionado moralmente.

Um dos momentos em que há um reforço de que o valor da sobrevivência é inferior à glória da morte em um conflito bélico é quando há, no sexto quadro, uma discussão entre Major e Cabo Jorge:

MAJOR: Você era um soldado.

CABO JORGE: E eu nasci soldado?

MAJOR: Ninguém nasceu. Mas muitos souberam morrer como um.

(Gomes, 2015, p.75)

Em seguida, o Major reforça novamente que era melhor para Cabo Jorge que ele tivesse morrido na guerra e que o fato de ter desertado é muito pior do que a sua morte. Jorge sempre questiona os argumentos dizendo que, para ele, faz sentido fugir daquilo que considerava um “inferno”, visto que há uma justificativa para tal. Ao contrário disso, segundo o mesmo, não havia justificativa alguma para a guerra. Esses diálogos em que o Cabo questiona a existência da Guerra são os momentos em que Dias Gomes consegue profundamente questionar os conflitos da modernidade utilizando os conflitos armados como alegoria para tal discussão. Como apontei na introdução, é uma maneira de situar o papel do homem como um objeto diante do progresso e dos interesses econômicos das nações.

Em alguns trechos, a descrença de Cabo Jorge no homem moderno faz com que ele comece a questionar justamente o elemento essencial que constrói o herói negativo, a repulsa. Ao conversar com Lilha, filha do prefeito, no nono quadro, ele se questiona: “Mas será que sou tão repulsivo assim? Só porque num momento lá da minha vida achei que era um homem livre? (...)” (Gomes, 2015, p.115). É interessante que o questionamento que Jorge faz a si mesmo é também um questionamento ao público. É um lembrete de que na verdade tanto a glória quanto a atual repulsa ao personagem é algo construído pela narrativa dos demais personagens.

Jorge era útil quando glorioso e agora precisa ser desacreditado pelos demais para que o plano da elite da cidade funcione e, como afirma o Major em uma das cenas anteriores, não seria fácil revelar a verdade, de que Jorge na verdade era um covarde que fugiu da Guerra por medo. Sendo assim, conforme a peça avança, Jorge é encurralado junto ao público que não vê outra solução para a história que não a sua morte.

Mais próximo ao final da peça, Cabo Jorge destaca que a profissão de herói é árdua. A fala do ex-combatente a uma das Raparigas do castelo de Matilde acaba sendo uma das melhores definições para o herói moderno, quando resgatamos o conceito de que este na verdade é forjado nas pressões e conflitos sociais. O personagem diz, no décimo primeiro quadro: “Se eu tivesse morrido, era fácil. Ou se tivesse sido herói por acaso, sem querer, como muitos. Mas sou um herói por convicção. Um herói de carreira.” (Gomes, 2015, p.131). Vale destacar que quando o mesmo fala em “convicção”, provavelmente, não se trata da sua, mas da convicção dos outros. Cabo Jorge reiteradamente rejeita o papel de herói e, inclusive, a própria categoria ao ser confrontado pelo General e pelo Major mais adiante na mesma cena.

Diante da impassibilidade de Major e General ao discurso de Cabo Jorge, ele diz: “Sabem o que eu acho? Que o tempo dos heróis já passou. Hoje o mundo é outro. Tudo está

suspensão por um botão. O botão que vai disparar o primeiro foguete atômico.” (Gomes, 2015, p.135). Ao resgatar a questão sobre a Guerra, mais uma vez a fala do personagem consegue criticar a existência do homem moderno ao afirmar a dispensabilidade dos heróis, já que o esforço dos mesmos de nada adianta diante de como se dão os conflitos hoje em dia. Mais do que isso, a não reação do General e do Major diante do discurso apontam para que os mesmos não se interessam por heróis que se acovardam ou não e sim por heróis que garantam benefícios ou não a eles.

O confronto entre os personagens na cena reforça a ideia de que o papel do herói na sociedade moderna não é mais o de um salvador social, mas o de uma figura que precisa sustentar tal mito para que se perpetuem os ideais e projetos de uma elite detentora de poder político e econômico. Logo, Cabo Jorge não pode ser um herói verdadeiro, muito menos um anti-herói covarde ou um herói que de tanto provocar repulsa é a única solução aceita, um herói negativo. A dificuldade de encaixar Cabo Jorge em uma categoria de herói é fruto da modernidade que o transpassa. O que se quer dele não é o seu heroísmo verdadeiro, mas a ideia daquilo que se convencionou chamar em um contexto social específico, de heroísmo. Seja essa ideia de herói construída sobre o arquétipo de alguém capaz de tirar o país de uma crise econômica e moral ou de não levar à falência uma pequena cidade no interior da Bahia.

#### **4.2 A VIÚVA CUJO MARIDO ESTAVA VIVO**

Antonieta, suposta viúva de Cabo Jorge, é definida no prólogo da peça enquanto alguns personagens estão reunidos em um evento de praça pública para homenagear o falecido combatente com a inauguração de sua estátua. Dias Gomes descreve a personagem como:

Uma mulher de trinta e poucos anos, de beleza um tanto vulgar. Toda ela, aliás, rescende a vulgaridade. Uma certa linha, um ar de grande dama que procura manter em público, são inteiramente falsos. E, no fundo, ela se sente muito mal quando não está no seu natural, que é o de fêmea inteiramente livre de peias e preconceitos. Suas concepções morais são simplistas, custando-lhe muito compreender que deve exercer certo controle sobre seus impulsos sexuais. (Gomes, 2015, p.20)

É importante destacar que todos os personagens destacados no prólogo, assim como Antonieta, já possuem sua dubiedade moral destacada como característica marcante. É

esclarecido antes mesmo da primeira fala da personagem, que se trata de uma mulher que precisa necessariamente se apresentar de uma maneira que não lhe agrada, sendo esta a moralmente mais aceita. Contudo, apenas o que está no prólogo não consegue encapsular aquilo que Antonieta representa na peça, talvez um dos personagens mais contraditórios. Ao longo das cenas, Antonieta defende ideais e valores morais diferentes conforme a situação. Até mesmo seu senso de humanidade, que Gomes também destaca no prólogo como sendo fruto de seu despudor, aparece apenas quando sua personagem encontra novamente Jorge, por quem supostamente ainda nutre certo carinho.

Além de seus próprios sentimentos românticos, que inclusive seriam amplamente mais aprofundados na adaptação folhetinesca para a televisão, outro motivo que faz Antonieta abandonar o discurso moralista é o desejo ou defesa do progresso, como fazem também os outros personagens da elite. Enquanto Matilde, a dona do prostíbulo, decide explicar suas razões para querer abrir uma filial de sua casa de tolerância, Antonieta a apoia:

MATILDE: Mas não adianta não. Esse padre é gira. Recebe o dinheiro e dana de xingar a gente. Sabe como esse povo daqui é metido a puritano. Chegam a bater porta e janela quando passo na rua. E fazem o mesmo com as meninas. Ainda outro dia, a senhora não soube? Quiseram apedrejar nossa casa, depois de ouvir uma das arengas do Vigário.

ANTONIETA: É uma gente muito atrasada. Não entende que isso é consequência do progresso da cidade.  
(Gomes, 2015, p.42)

Curiosamente, ao ser confrontada com a autoridade moral representada pelo Vigário, a atitude de resposta de Antonieta é outra. Na cena em que o Vigário vai até a casa dela discutir justamente a mesma questão, a viúva responde de outra forma:

MAJOR: Seu Vigário deve compreender...

ANTONIETA: É o progresso.

MAJOR: A cidade cresce.

ANTONIETA: Tudo cresce.

MATILDE: Será possível que a senhora também esteja de acordo?!

ANTONIETA: Estou não. Duas casas de tolerância: acho tolerância demais.

(Gomes, 2015, p. 77)

Nesse caso específico, a maneira como o ritmo da cena é dado por falar mais curtas, que quase se sobrepõem até o questionamento do Vigário, é uma forma de mostrar o peso do discurso religioso que Dias Gomes também já havia explorado em outras obras e que seguiria

explorando em algumas subsequentes à escrita de *O Berço do Herói*. De certo modo, a ênfase dada pelos personagens à justificativa do progresso parecia ser uma maneira de tentar convencer o Vigário que, no fim, não se convence, já que ele pergunta diretamente a uma das personagens se ela concorda com a abertura do segundo prostíbulo e ela é obrigada a dar uma resposta direta, em vez de uma justificativa pela tangente.

Os únicos momentos da peça em que Antonieta parece transparecer sua humanidade e verdadeiro comportamento é quando está com Cabo Jorge. Contudo, o discurso preocupado da viúva é frequentemente marcado pelo orgulho por ser mantida pelo Major e por toda a história inventada que, agora, lhe garante benefícios financeiros. Os traços românticos que seriam explorados posteriormente nas adaptações televisivas são extremamente sutis. Talvez essa tenha sido a razão, inclusive, para que o casal não permanecesse junto ao final da telenovela em 1985.

MAJOR: Estou vendo. A cidade e você também. Quem te viu e quem te vê. Lembra-se dos tempos da pensão, lá em Salvador?

ANTONIETA: Se me lembro.

MAJOR: Com saudade?

ANTONIETA: Então.

(Gomes, 2015, p. 54)

A resposta seca, porém duvidosa, de Antonieta sobre ela sentir saudades de Jorge destaca a pressão que a personagem sofre para, a todo tempo, ter de embarcar nos desejos de alguém sobre o que deve fazer ou sentir. Talvez sentisse saudades de Jorge, mas sentiria mais saudade agora do dinheiro que perderia caso ele tivesse sua certidão de óbito revogada. Como dito anteriormente, mesmo flertando com Jorge, o discurso do benefício econômico se sobrepõe aos seus sentimentos românticos. O casamento de Antonieta e Jorge foi forjado para que ela recebesse pensão do Estado:

CABO JORGE – Inventou que você havia se casado comigo...

ANTONIETA – Secretamente, antes de você partir pra guerra. Estava deixando ele chegar hoje, pra lhe contar tudo.

CABO JORGE – E os papéis?

ANTONIETA – Oxente, gente, terra onde defunto volta, por que é que não casa?

CABO JORGE – Falsificou?

ANTONIETA – Tão bem falsificado que até pensão eu recebo do Estado.

(Gomes, 2015, p. 117)

Ao final da peça, a impressão que o leitor do texto tem sobre a personagem é que ela deixou, de fato, o interesse pela vida confortável que mantinha há dez anos pela suposta morte do marido se sobrepor ao que ela ainda sente por ele. Fazendo-nos questionar até mesmo se sua decisão de os dois dormirem juntos em uma das cenas não foi para que ela conseguisse manter Jorge por perto e evitar que toda a cidade logo descobrisse que ele havia retornado.

Em relação à construção da imagem heróica de Cabo Jorge, Antonieta não é tão responsável por sua criação, mas é extremamente influente em relação à perpetuação da farsa sobre a história do marido. Vez o outra, seu sentimentalismo tenta atrapalhar seus objetivos e disfarça sua superficialidade, mas rapidamente algo a lembra de que o melhor para todos é que Jorge permaneça morto. Em sua última cena, chega a dizer que Jorge era feliz como uma criança, mas ao ser lembrada pelo Major que a morte de seu marido garantiria a construção da estrada que ligaria a cidade a Salvador, ela responde: "Que bom. Irei a Salvador toda semana" (Gomes, 2015, p.150), sendo esta a sua última fala na peça.

### 4.3 O PREFEITO QUE NÃO MANDAVA EM NADA

A figura do político é algo que Dias Gomes explora tanto quanto as figuras religiosas em suas peças. Talvez mais emblematicamente posicionada de forma caricata em *Odorico*, em *O Berço do Herói*, a figura do prefeito é situada não para explorar o despotismo da classe, mas para caracterizar como tais figuras sociais podem estar — ou sempre estão — submetidas aos desejos de classes mais poderosas, sendo estas as que tem o real poder de retirá-las ou colocá-las no comando.

Poderia destacar toda a descrição que Gomes faz acerca do Prefeito no prólogo, mas a primeira frase já basta para defini-lo. Ao dizer que o Prefeito “é um homem do Major” (Gomes, 2015, p. 20), o autor deixa claro que o personagem está totalmente submetido aos desejos daquele que de fato manda na cidade, Chico Manga. Isso fica claro sempre que, quando em cena, juntos, o Prefeito quase sempre embarca nas opiniões do Major. Isso só muda quando há uma ameaça a sua figura pública.

Assim como em *Odorico*, uma característica mantida em relação ao Prefeito de *O Berço do Herói* é seu fascínio por preservar sua imagem de autoridade. Tanto em uma peça quanto outra, Gomes enfatiza que tais figuras estão muito mais interessadas em aparentar suas características morais, religiosas, capazes de levar seu povo ao progresso, do que de fato fazê-lo. Os únicos momentos em que o Prefeito possui coragem de confrontar os demais, é



quando vê sua popularidade ameaçada pela raiva que o povo teria ao saber que Jorge estava vivo. Não por sua volta em si, mas porque a estátua erguida em homenagem a seu heroísmo foi paga pela prefeitura.

A filha do prefeito, Lilinha, definida por sua repressão sentimental e sexual, é uma personagem pouco explorada na peça. Na verdade, sua existência é um contraponto ingênuo à malícia de seu pai e seu desejo por poder. Essa sua ingenuidade é uma característica importante quando analisamos que ela se culpa por ter atirado a pedra que matou Cabo Jorge, ao final da peça. É como se o personagem menos culpado tentasse representar, em um ato desesperado, o sentimento de catarse do público ao final trágico da peça. Afinal, o objetivo principal, aquele que em um enredo faria todos torcerem por sua conclusão foi alcançado: a cidade foi salva.

As diferenças entre Lilinha e o pai, bem como a ingenuidade da personagem e os interesses do pai são bem marcados durante o oitavo quadro, quando os dois dialogam sobre o discurso que o Prefeito teria de fazer. Na cena em questão, o Prefeito pergunta se a filha já escreveu seu “improviso”, ou seja, o discurso que faria ao povo da cidade:

PREFEITO – Que toque. Com tanto foguete, ninguém vai ouvir nada. O meu improviso, você escreveu?

LILINHA – Vou escrever agora.

PREFEITO – Depressa, que eu preciso decorar.

LILINHA – Que é que o senhor quer que eu diga?

PREFEITO – Fale no orgulho da cidade, na glória da cidade, essa coisa toda. Não se esqueça de mencionar a campanha do monumento e de dizer que isso se deve a mim. Fale também no Major, na viúva, na estrada. E veja se dá pra encaixar o nome de Deus em qualquer lugar.

(Gomes, 2015, p. 105)

É importante destacar que três argumentos principais são selecionados pelo Prefeito para convencer o povo, de modo que nem há tanta importância em como dizê-lo, desde que ele os aborde. O primeiro é o orgulho, o segundo o progresso (representado pela estrada) e o terceiro a religião. Não curiosamente, esses são, a grosso modo, os três elementos destacados por Souza (2018; 2019) utilizado pelas elites para o controle político e até mesmo a instauração de regimes políticos ditatoriais: o ufanismo, o desejo pelo progresso econômico e a questão religiosa. Não é difícil associar o discurso do personagem de *O Berço do Herói* a discursos recentes, como apontado em seções anteriores. A alma do ator político, seja do executivo ou não, captada e criticada por Gomes ainda pode ser vista atualmente, o que faz sua obra permanecer em diálogo com os dias atuais.

#### 4.4 O VILÃO QUE IDEALIZOU O HERÓI

Major Chico Manga é aquele que possui maior culpa na derradeira morte de Cabo Jorge, se analisarmos o fato de que, desde o início, ele foi o arquiteto de todo o enredo heróico do personagem e o responsável por convencer Matilde a matá-lo. Contudo, Major não só não assume sua culpa pelo crime, como publicamente a transfere ao Vigário, já que o ex-combatente teria morrido após um ataque das beatas ao prostíbulo:

MATILDE: Fatalidade ou não, o homem está aí, morto. E morto por uma pedrada, lançada por uma beata, por instigação do Vigário.

MAJOR: Padre, o senhor é o autor intelectual do crime.

VIGÁRIO: Seja. Não me arrependo dos meus sermões. E estou disposto a assumir a responsabilidade de tudo.

MAJOR: Não, isso também não é justo. Cada um de nós contribuiu um pouco pro acontecido. A cidade inteira. E ao mesmo tempo que cada um de nós é culpado, ninguém tem culpa de nada. Se ele não tivesse voltado, se tivesse morrido há dez anos, como consta da ordem do dia do seu Batalhão...

(Gomes, 2015, p. 105)

Mesmo dando a impressão de que assume a culpa em seguida, Major só o faz por entender que a culpa, na verdade, é coletiva. Logo depois, lembra ao público que a culpa pela morte de Jorge é do próprio, que decidiu voltar. Se tivesse permanecido morto, como constava nos documentos fraudados, talvez nada daquilo tivesse acontecido a ele. Isso demonstra não só o caráter duvidoso do personagem, mas também sua tentativa de se eximir da culpa do ocorrido a todo custo.

Mais do que o personagem mais importante em relação à construção da imagem heróica de Jorge, Major Chico Manga é responsável por representar um resquício de coronelismo que Dias Gomes também exploraria em outras obras. No prólogo, é dito que o Major, na verdade, não possui nenhum título militar. A alcunha de “Major” teria sido dada por conta de seu prestígio político. Só essa informação já torna *O Berço do Herói* uma peça que poderia ser fácil objeto de censura pelos militares — tanto que foi. Contudo, dificilmente a intenção de Dias Gomes era apenas de ironizar a classe militar, visto que a peça foi escrita em um período pré-golpe. Sua intenção talvez tenha sido criticar como a associação do simbolismo militar à República garantia benefícios eleitoreiros, principalmente por resgatarmos na memória da população as imagens de boa conduta moral. A imagem de “ordem e progresso” que fundou a República.

É através dos diálogos de Chico Manga e Antonieta que vemos também, de forma mais nítida, o desprezo de uma classe que simboliza a elite pelas outras. Por razões desconhecidas, a empregada da casa de Antonieta é surda e muda, em uma tentativa talvez de o autor conseguir criticar o tratamento dado às classes subalternizadas. Apesar dessas características “boas” aos patrões, eles ainda criticam o fato de ela conseguir enxergar e logo poder observar os possíveis delitos dos mesmos:

ANTONIETA: Ela não ouve, nem fala, você sabe.

MAJOR: Mas vê.

ANTONIETA: Também nenhuma criada é perfeita

(Gomes, 2015, p. 38)

O poder de manipulação de Major Chico Manga é também construído paulatinamente através de seu contato com os demais personagens da peça e sempre através do suborno econômico. Até mesmo no caso de Matilde que, para finalmente conseguir a liberação da construção da filial do prostíbulo, aceita a proposta do Major de dar fim à vida de Cabo Jorge. É difícil apontar maniqueísmos nas obras de Dias Gomes, mas se considerarmos o enredo, Major Chico Manga é o vilão da peça que, curiosamente, é também o responsável por idealizar o heroísmo de seu protagonista, do qual depende para continuar enriquecendo.

#### 4.5 O PADRE QUE ACEITAVA O PECADO

Como já mencionado, junto à figura política, a figura religiosa é também uma das mais frequentes nas obras de Dias Gomes. Se a figura do político é iconizada em *Odorico*, a religiosa é em *O Pagador de Promessas*, com a diferença de que em uma obra a figura é situada como protagonista e no outro é colocada no enredo de forma antagonica. No caso de *O Berço do Herói*, a figura do Vigário é importante para não só lembrar do poder que a moralidade religiosa possui sobre as pessoas, mas para ironizar o fato de que até mesmo esse poder é abalado quando confrontado com interesses econômicos.

Na mesma cena em que Antonieta é questionada pelo Vigário sobre o absurdo de se aceitar um segundo prostíbulo na cidade, o mesmo aceita o dinheiro deixado pela cafetina Matilde para ajudar a Igreja. E é apenas esse benefício econômico que faz com que o padre não considere seus preceitos morais como norteadores da sua conduta. Sendo mais uma prova de que a maior crítica da obra talvez seja até onde as pessoas conseguem ir para defender o

progresso, mesmo que este na verdade seja o progresso apenas de seus bens, de suas “barrigas”, como ilustra uma das alegorias antes do segundo ato.

Os diálogos do padre não possuem tanta profundidade quanto os de outros personagens. O objetivo da caricatura sobre a figura do representante religioso é não só o de ironizá-la, mas o de colocá-la em uma posição subalterna em relação ao que quer a elite. O que além de justificar suas falas não tão profundas sobre o que acredita, também permite que o personagem, tirando sua ganância, corresponda ao que se espera dele. Diferente do que acontece em outras obras de Gomes, aqui não há a necessidade de fazer com que a figura do Vigário represente um poder antagônico, muito pelo contrário, o interessante é que ela seja caracterizada como parte da massa de manobra da elite, atendendo àquilo que ela deseja.

Não curiosamente, um grupo de beatas inflamadas pelo Vigário é quem inicia o atentado ao castelo de Matilde e que acaba dando a oportunidade para que Major consiga fazer com que a cafetina mate Cabo Jorge sem levantar suspeitas. A diferença é que enquanto os religiosos são levados a criar a oportunidade para o crime de forma inconsciente, carregados pelo discurso moral-religioso, a cafetina foi convencida, racionalmente, a cometer o homicídio, como analiso na seção seguinte.

#### **4.6 A CAFETINA QUE SE ACHAVA DA ELITE**

Em algumas análises, a personagem Matilde acaba sendo analisada como subversiva. Acredito que esse equívoco seja em decorrência principalmente de ela ser marcadamente diferenciada de Antonieta e por pertencer a uma classe marginalizada de trabalhadores. Contudo, são constantes os indícios ao longo da peça de que Matilde, na verdade, é uma representante daquilo que Souza (2019) convencionou classificar como a massa da classe média. Esse grupo, composto por pessoas que não são da elite, mas que desfrutam de certos privilégios, é responsável por levar a frente os programas que interessam aos que possuem poder na sociedade. Não à toa, apesar de todo planejamento dos poderosos, quem mata Cabo Jorge é Matilde.

Na cena em que a cafetina e Antonieta conversam sobre a abertura do novo prostíbulo, Matilde destaca o fato de que as prostitutas estavam querendo direitos trabalhistas. Embora a personagem destaque isso, a mesma é contra e acha um absurdo que elas cobrem direitos trabalhistas se, em tese, já possuem tudo que precisam. Isso destaca uma característica importante da baixa classe média, que é a necessidade de condenar aqueles que empregam a condições inferiores, para que consigam construir seu senso de superioridade. Tal iniquidade é

frequentemente disfarçada com desculpas superficialmente humanitárias, que Matilde inclusive destaca. Afinal, as meninas possuem tudo que querem e precisam para trabalhar, logo, não precisam de mais nada.

A característica que mais destaca Matilde como pertencente à baixa classe média alienada talvez seja sua afeição mais do que declarada ao liberalismo em uma das cenas. Já desalentado, Cabo Jorge diz a ela sobre a liberdade da prostituição na Europa:

MATILDE: Mas dizem que lá em Paris é profissão muito bem organizada

CABO JORGE: Não só a profissão, o amadorismo também.

RAPARIGA 2: A concorrência deve ser muito grande.

MATILDE: Minha filha, sem concorrência não pode haver progresso. Não há estímulo, ninguém se esforça, ninguém pode se aperfeiçoar. É ou não é?

(Gomes, 2015, p. 129)

Em apenas uma fala, Matilde não só conseguiu defender o livre mercado, como também conseguiu defender a meritocracia. A cafetina acaba sendo uma personagem que consegue encapsular o que tipicamente pensaria um comerciante médio que acredita que é capaz de evoluir financeiramente ou progredir o tamanho de seus negócios independente de algum favorecimento político ou não. Matilde é tão alienada pela ideia onírica de pertencer um dia à elite, que esquece que seu trabalho só está sendo permitido porque ela é privilegiada socialmente, de certo modo, já que consegue manter acordos políticos na cidade.

Toda essa alienação, diferente daquela que representam os religiosos na peça, é aceita de forma consciente pela personagem. Não se pauta em uma falácia moral, mas na fantasia causada pelo dinheiro que faz com ela acredite que um dia será tão rica quanto aqueles que legislam de forma extraoficial sobre a legalidade de seus negócios. Além de tudo, Matilde acredita que Antonieta é sua amiga e que, por isso, vale a pena matar alguém que o seu amante deseja. Não só para conseguir sua filial, como também para se manter amigavelmente circulando entre os pertencentes à alta sociedade local. Se Cabo Jorge e sua morte são uma alegoria que podem representar mitos políticos que beneficiam a elite, Matilde é a massa que votaria nele caso o mesmo se candidatasse à presidência.

## **5. UM HERÓI DE MUITOS BERÇOS, MAS APENAS UM CAIXÃO: “TÔ CERTO, OU TÔ ERRADO?”**

O objetivo deste trabalho foi não só analisar personagens da peça que contribuíssem para a formação de uma imagem heróica para o personagem principal, mas também para destacar assuntos que fossem caros a Dias Gomes. Ao longo das pouco mais de cento e cinquenta páginas de *O Berço do Herói*, pude perceber arquétipos que se repetem em sua obra, mas sempre com um objetivo diferente. Mais do que isso, é notório o interesse do autor em discutir como o desejo pelo progresso, movido pelas máquinas do capitalismo, são responsáveis por intermediar as relações humanas.

Percebendo essas relações, algo que deixei para a conclusão é uma breve análise sobre o título da peça. Ao longo do estudo de *O Berço do Herói*, questione-me muito se o uso da palavra “berço” era apenas uma referência ao fato de todo o enredo se desenrolar na terra natal de seu protagonista, sendo inclusive sua morte importante para a defesa do progresso e bem-estar de tal “berço”. Contudo, acredito que faz sentido entender o título de forma mais subjetiva, quando observamos o fato de que o “berço” do heroísmo de Jorge é, na verdade, a mente desses personagens que selecionei para o coral de seu réquiem. O local de nascimento do herói não é em sua cidade natal, física, mas na mente de todos aqueles que viram na figura do herói uma oportunidade de se beneficiar economicamente.

Essa reunião de vozes ou de mentes capazes de construir uma narrativa heróica para um desertor mostra que Cabo Jorge possui muitos berços. Foi gestado na mente demagógica de Chico Manga, na futilidade de Antonieta, na submissão do Prefeito, na condescendência e ganância do Vigário e na alienação de Matilde. Um herói múltiplo que, por conseguir representar uma figura mítica da modernidade, não consegue se encaixar propriamente em nenhuma categoria pré-definida de herói ou não apenas em uma.

E mesmo sendo um herói pródigo em berços, recebe o destino de quase todo herói com traços trágicos: a morte. Mesmo não sendo o destino propriamente responsável por ela, sua morte ocorre para dar continuidade ao destino de outros personagens que representam um poder social maior. Sendo assim, talvez o que pretende Cabo Jorge ao dizer que o tempo dos heróis já passou, é conseguir transmitir a crítica ao fato de que, atualmente, os heróis não são salvadores da sociedade, mas soldados levados ao combate para a defesa de interesses perversos de outros. Cabo Jorge parece aceitar a sua morte. Para ele só havia duas alternativas: a morte ou aceitar a proposta de enganar e prejudicar as pessoas. Entre ser um herói morto ou um herói responsável por outras mortes atropeladas pelo progresso, preferiu sucumbir à primeira opção.

## REFERÊNCIAS

ALLIEZ, Éric; LAZZARATO, Maurizio. *Guerras e Capital*. São Paulo: Ubu Editorial, 2021.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

\_\_\_\_\_. *Dias Gomes, um dramaturgo nacional popular*. São Paulo: Unesp, 2017.

GOMES, Dias. *O Berço do Herói*. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015 (1963).

O'BYRNE, Darren; HENSBY, Alexander. *Theorizing Global Studies*. New York: Palgrave MacMillan. 2011.

OLIVEIRA, Marcio da Silva. *O lugar de Dias Gomes no teatro brasileiro: contribuições para uma modernização crítica*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2018.

\_\_\_\_\_. *Revolução dos beatos, de Dias Gomes: a importância da literatura dramática na formação de um público leitor*. A Cor das Letras, Feira de Santana, v. 20, n. 2, p. 54, 31 dez. 2019. Universidade Estadual de Feira de Santana.

PACHECO, Flávia Rodrigues. *Tragédia moderna e o herói trágico em O pagador de promessas, de Dias Gomes*. Caderno Letra e Ato, Campinas, v.7, n. 7, p. 79-88, jul. 2017.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968 (1963).

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008 (1985).  
\_\_\_\_\_. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012 (1982).

SACRAMENTO, Igor. *Entre o dramático e o épico: O herói negativo e as hibridizações estéticas na teledramaturgia de Dias Gomes nos anos 1970*. In: Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo—Dossiê, Dossiê Artistas e Cultura em Tempos de Autoritarismo. Maio de 2012.

SANTOS, Bruna Carla dos; BORGES, Erinaldo. *Realismo mágico e real maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latino-americana*. Cadernos Cespuc de Pesquisa Série Ensaio, Belo Horizonte, n. 32, p. 20-27, abr. 2018. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

SOUZA, Jessé. *A Classe Média no Espelho: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade*. Rio de Janeiro: Sextante, 2018.

\_\_\_\_\_. *A Elite do Atraso: da escravidão a bolsonaro*. Rio de Janeiro: Sextante, 2019.