

DRAMATURGIA CLÁSSICA E MODERNA: DAS NOVAS LEITURAS DO MITO ÀS ADAPTAÇÕES TEATRAIS E CINEMATOGRAFICAS

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT)¹

O estudo sobre a mitologia é muito antigo. O mito, essa potência materializada em forma de códigos de linguagem foi a primeira manifestação do homem na busca incessante pela explicação de si e do mundo. Estas afirmações vêm ao encontro das perspectivas do filósofo-poeta-historiador Giambattista Vico (1999) que considera que os primeiros historiadores foram os poetas que cantavam nos seus poemas a história de suas comunidades. Como ainda não havia a escrita, eles faziam versos que, memorizados, eram transmitidos de geração para geração. Mas, o que importa nisso tudo é que suas poesias eram impregnadas de elementos mitológicos, cuja função era, principalmente, unir o prazer ao necessário, quer dizer, o mundo imaginário com o mundo da realidade.

A origem do mundo era, pelos antigos, explicada através da mitologia pagã. Nessa linha de pensamento, conta-se que tudo nasceu do caos, e foi dele que nasceram o Céu e a Terra: o Céu é o deus Urano e a Terra é a deusa Gaia. Da união desses dois deuses tem origem os primeiros deuses da mitologia grega, Saturno (r) também conhecido como Cronos (g) e Cibele, conhecida por Réia (r). Esses dois últimos são os pais da maioria dos deuses da primeira ordem, tais como: Júpiter (Zeus), Netuno (Poseidon), Plutão (Hades), Juno (Hera), Ceres (Deméter) e Vesta (Héstia). Por essa mesma mitologia, o caos, que na origem grega pode ser entendido como o vazio primordial, é o princípio material de todas as coisas, pois foi nele que estavam latentes todos os germes que deram origem aos seres animados e inanimados. Ele é o deus gerador, rudimentar, capaz de fecundidade, como se fosse a alma do mundo, cujos seres a ele estão intimamente ligados: tudo sai do caos e a ele retorna. O mundo, portanto, é criado da seguinte maneira: no princípio tudo era o caos. Em determinado momento os elementos que estão latentes dentro dele entram em desarmonia causando uma ruptura, e daí ele se divide, criando o Céu e a Terra. Do Céu cai a chuva e fecunda a Terra, possibilitando o nascimento dos seres de variadas espécies.

A utilização do mito como forma explicativa do mundo não esteve restrita somente aos domínios da mitologia pagã, porque há, com certeza, muito de mitológico no modo como a religião, a ciência e a história, por exemplo, narram a origem do homem. Se recorrermos ao “Gênesis”, no *Velho Testamento* (1995), vamos ver que “no princípio Deus criou o céu e a terra” (*ibid.*, p. 03) e depois tudo parece estar numa confusão como um caos, pois tudo era sem forma, vazio, como trevas num abismo. A ordem é estabelecida pelo próprio Deus, que no período de seis dias cria a luz e faz a separação entre a luz e a treva, entre a terra e o céu, entre a terra e as águas, e entre os animais e os vegetais.

Até mesmo a Ciência está sustentada em elementos mitológicos para legar ao homem a possibilidade da criação, apoiada na teoria do *Big Bang*. O *Big Bang* foi a explosão que deu origem ao universo. Não se sabe o que havia antes, muito menos a causa da explosão, sabe-se que tudo o que existe teve origem nesta explosão acontecida há aproximadamente 15 bilhões de anos, em que num breve instante o universo, e junto com ele o tempo e o espaço, surgiu a partir de um pequeno embrião cósmico, incrivelmente denso e quente. Essa complexa teoria está nos domínios da física

¹ Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus de Tangará da Serra, Departamento de Letras. proeg@unemat.br

quântica que tenta explicar o que ocorreu após a explosão: o embrião cósmico que deu origem ao universo era do tamanho das dimensões de um núcleo de um átomo e a partir da explosão o universo começou a expandir, arrastando consigo o tempo e o espaço. No decorrer de uma pequena fração de segundos aconteceram mudanças extraordinárias, pois tudo expandiu de dimensões infinitesimais até o tamanho de uma laranja. Cerca de 1 bilhão de anos depois é que se formaram as primeiras estrelas e galáxias, diante de todos aqueles processos de esfriamento e tudo mais que a Geografia situa.

Todas as formas de manifestação que procuram explicar a origem do mundo e, assim, situar o homem no universo viram a necessidade de recorrer ao mito, a fim de preencher as lacunas do inexplicável. São teorias e mais teorias que criam um arsenal de possibilidades, mas nenhuma delas, na verdade, satisfazem a necessidade que temos de completar a vida com o cosmo, quer dizer, compreender a origem para, enfim, construir o presente. Mas, a ânsia pelo que ficou obscuro torna-se algo benéfico ao passo que incita buscas cada vez mais apuradas sobre elementos que possam preencher o vazio deixado. Desse modo, a linguagem é o meio pelo qual conseguimos tornar o mito a possibilidade na qual apoiamos a incompletude, o mecanismo de imortalização e de criação dos mitos. Mitos que explicam o homem, preenchendo, assim, as lacunas deixadas pelas diversas organizações do conhecimento: a Filosofia, a História, a Religião, a Antropologia, a Sociologia, por exemplo.

O dinamismo da linguagem possibilita a imortalização do mito, mito este que quebra as fronteiras do tempo e do espaço, como bem definiu Anatol Rosenfeld (1982):

O mito é a-histórico, visa ao sempre-igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. Sua visão é temporal e circular, não há desenvolvimento. O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares (ibid., p. 26).

Isso significa que o mito transpõe o tempo e o espaço, mas os seus significados variam conforme a cultura e o conhecimento de vida de cada época. Quando Rosenfeld diz que o mito visa ao sempre igual, isso não quer dizer que ele seja fechado em si mesmo, mas que tenha a mesma função, a de orientar o conhecimento humano.

É claro que os mitos gregos antigos não fazem os mesmos efeitos, muito menos têm os mesmos significados e sentidos na Grécia de hoje, assim como não compreendemos esses mitos na proporção da época em que foram criados. No entanto, manifestam qualquer coisa de necessário diante das crises existenciais do mundo moderno, seja qual for o espaço em que forem lembrados. É por isso que Abdala Junior (2003) define o mito como um *faciendum*, a manifestação de um continuum que envolve historicidade e psiquismo humano.

O mito, como categoria da linguagem, torna-se capaz de possibilidades diversas, mas a essência continua sempre girando em torno do conteúdo humano; é o mito do eterno retorno, teorias bem desenvolvidas por Campbell (1990) e Eliade (1992). A intrínseca relação mito/linguagem exige que voltemos à criação do mundo para dizer que essa questão foi posta pelos mais variados povos, em diversos lugares do mundo, mas no fim das contas quiseram suprir a necessidade da existência de um criador; ou seja, tenha Deus criado intencionalmente ou não o universo. É o caso de Minois (2003) que cita um mito no qual um povo baseou suas crenças para explicar a criação: o universo é, aqui, criado a partir de um riso louco de Deus, num momento em que ele toma consciência do absurdo de sua existência; ele não cria pelo verbo, como é de

praxe nos escritos sagrados, mas pela gargalhada satânica. A cada nova gargalhada ele cria algo tão absurdo quanto ele, e é assim que

tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo ... Quando ele gargalhou, fez-se a luz ... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo. Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma (*ibid.*, p. 21).

A relação entre o mito e a linguagem lança o primeiro à categoria de código ou de signo, quer dizer, um elemento que deve ser decifrado caso queira chegar a uma compreensão, além do que pressupõe a estreita relação entre o significado e o significante, pois a mensagem latente do mito compreende-se pela imagem mental que fazemos juntamente com alusão ao objeto relacionado. Não enveredaremos pelas teorias de Saussure, porque não é a pretensão deste texto. Pensaremos o mito relacionado à linguagem através de teóricos que não sejam necessariamente lingüistas, mas estudiosos do assunto que permitam fazer indicações mais próximas da literatura..

Em *Mitologias* (2003), Roland Barthes faz uma interrogação, seguida de uma afirmação, tornando-se um ícone nos estudos sobre o mito no decorrer de todos esses séculos: “o que, hoje em dia, é um mito? Darei desde já uma primeira resposta, muito simples, que concorda plenamente com a etimologia: o mito é uma fala” (*ibid.*, p. 199). Na definição de Barthes, que considera o mito uma fala, está subjacente o aspecto da dinamicidade freqüente, tendo em vista que não se trata de qualquer fala, mas daquela em que está apropriada de uma linguagem que oferece condições especiais para que a fala torne mito. É esse o processo que faz do mito um sistema de comunicação, uma mensagem, de modo que ele

não poderia ser um objeto, um conceito ou uma idéia; ele é um modo de significação, uma forma. Será necessário, mais tarde, impor a essa forma limites históricos, condições de funcionamento, reinvestindo nela a sociedade: isso não impede que seja necessário descrevê-la de início como uma forma (BARTHES, 2003, p. 199).

Se o mito é uma fala ele passa a ser uma das categorias da linguagem e tão dinâmico quanto ela. Não poderia ser diferente, pois o mito somente pode ser expresso através da linguagem, independente do tempo e do espaço, apesar das limitações que a História insiste em atribuir aos elementos mitológicos, considerando-os “uma série de mentiras” (COMMELIN, 1997, p. vii-introdução) ou meras historietas para diversão.

Neste caso específico, no qual estamos discutindo o mito como um elemento construído pela linguagem, visto que é uma fala, a História aparece como a responsável pela formatação que o mito adquire no decorrer do tempo. É necessário no processo de compreensão considerar o contexto histórico do período em que ele foi criado, recriado ou interpretado. O mito, sobremaneira, é tomado como verdade no período em que está sendo pensado, de modo que “essas mentiras foram, durante longos séculos, motivo de crença. Elas tiveram, no espírito dos gregos e dos latinos, o valor de dogmas e de realidades” (*ibid.*, p. vii – introdução).

“O mito é uma fala” - essa afirmação é um leque que reveste todos os conceitos que porventura tenhamos sobre o mito. Podemos incorporar nesse conceito de Barthes a Antigüidade, o presente e as perspectivas futuras do mito, pois sendo fala ele pressupõe a existência do discurso para se materializar, discurso este que é o meio pelo

qual todos nós materializamos o pensamento. Portanto, o mito não se define tão somente pela mensagem que transmite, mas sobretudo pela maneira como é proferido. Quando um mito é dito, nesse discurso estão correntes aspectos filosóficos, ideológicos e históricos que de um modo ou de outro identificam a história individual ou coletiva do homem. Por isso, Barthes afirma que

(...) o mito é uma fala escolhida pela história (...) Esta fala é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de apoio à fala mítica. O mito não pode se definir pelo seu objeto nem pela sua matéria, pois qualquer matéria pode ser arbitrariamente dotada de significação (BARTHES, 2003, p. 200).

Considerar o mito uma fala põe em xeque muito do que tem sido escrito sobre mitologia. Sendo a fala um processo individual, como poderia este atingir uma coletividade e abranger, por fim, o âmbito histórico? A resposta parece mais complexa do que imaginamos, contudo, considerando as reflexões de Barthes (2003), Eliade (2001), Campbell (1990), Vico (1998), Rosenfeld (1982), Ruthven (1997), Calvino (1977) e Cassirer (2003) tecemos as seguintes conclusões: o mito é individual porque nasce das inquietações interiores de cada pessoa, que socializadas, identificam-se com outras individualidades, formando aspirações coletivas. Torna-se um tipo de fala coletiva, que não deve ser confundida com a língua, porque transcende essas convenções. É uma manifestação da linguagem.

Barthes (2003) entra fundo na questão, pois considera que o mito depende de uma ciência geral, como se fosse apenas um fragmento da ciência que Saussure postulou sob o nome de Semiologia. A Semiologia é a ciência das formas, pois se ocupa das significações, independente do seu conteúdo. Aqui, talvez, caiba o real propósito do mito, quer dizer, significar sem os limites da convenção humana, salvo as limitações impostas pela história, que agora não vêm ao caso (ou não são viáveis que venham neste momento).

O modo como Barthes estrutura *Mitologias* desmistifica o mito, principalmente porque reflete essa categoria por um prisma moderno e atualizado, politizante e politizador, em que o *catch*, o cinema, o teatro, a fotografia, a música, o proletariado, os brinquedos, o negro, a família, a política, dentre muitas outras coisas, são transformados em mitos construídos pela modernidade; alguns, sem dúvida, leituras de mitos antigos, outros essencialmente novos.

As reflexões de Barthes criam possibilidades para introduzirmos as perspectivas de Ruthven (1997). Para esse crítico, deveríamos pensar em “criar uma mitologia que pudesse unificar a literatura moderna da mesma forma como a mitologia clássica tinha unificado anteriormente a literatura da Antiguidade” (*ibid.*, p. 84). Pensar o mito enquanto fala é inserir nele todas as possibilidades de significação e de transcendência para o homem de ontem, de hoje e de amanhã.

Ruthven no capítulo em que discute “os jogos da linguagem”, em *O mito* (1997), frisa que a mitologia é “uma doença da linguagem” porque acaba por assumir uma posição de dogma. O ser humano precisa do mito para sobreviver; e, a única forma que ele tem para expressar essa necessidade é através da linguagem, principalmente porque “para os gregos, um *mythos* era originalmente apenas uma coisa falada” (*ibid.*, p. 51).

Assim, entram em questão os rituais, por exemplo, muito comuns nas tragédias, especialmente quando havia o sacrifício de uma pessoa. O caso de Medéia que antes de assassinar os filhos passa por toda uma parte ritualística perante os deuses pagãos, bem

como Joana, da peça teatral *Gota d'água* que também exerce todo um ritual perante os orixás. Citei essas duas peças teatrais porque a segunda é um texto que bebe na fonte de Eurípides, numa leitura outra sobre o mito de Medéia, tão bem focado pela tragédia ática.

Citar o texto de Chico Buarque & Paulo Pontes foi proposital, tendo em vista que precisávamos estabelecer a continuidade entre tudo o que já teorizamos sobre o mito e a linguagem para, enfim, introduzir a análise das obras de ficção que escolhemos como *corpus* para fechar as nossas reflexões, nesta investigação. Tratam-se de duas tragédias modernas: *Gota d'água*, de Chico Buarque & Paulo Pontes e *Os Degraus*, de Augusto Sobral.

Gota d'água foi levada ao palco carioca em 08 de dezembro de 1975, no Brasil. Através dessa peça, Chico Buarque e Paulo Pontes reabriram as portas à entrada definitiva do teatro crítico e realista no país, trazendo para os *tableaus* reflexões sobre as condições que se encontrava a nação, discutindo concepções de mundo e de qualidade de vida do povo. Considerada populista, esse rótulo passou a indicar o propósito de várias outras peças como possibilidade de visitar a tradição do teatro político, modalidade que ficou abalada no período pós-64, textos que tinham a proposição de analisar em bisturi a nossa realidade, problematizando os diversos setores sociais por intermédio das artes cênicas.

Maciel (*in*: Fernandes, 2004) indica que em 1972, Oduvaldo Vianna Filho fez a adaptação da peça *Medéia*, de Eurípides para o programa “Caso Especial”, exibido pela Rede Globo. Essa adaptação contribuiu decisivamente para que o texto *Gota D'Água* fosse gerado e tomasse formas que o incluísse como uma das mais importantes representações de nossa tragédia. Viana Filho falece dois anos depois, antes mesmo de levar *Medéia* aos palcos, mas deixou plantada a semente de uma Medéia que podia bem ser brasileira.

Vejamos que a adaptação feita por Vianna foi publicada em forma de *script*, explicando muitos dos recursos utilizados pelo autor na atualização do mito, em que, primeiramente, apresenta o enredo clássico modificado, a fim de construir um ambiente carioca. A tragédia desenvolve-se mostrando como é a vida num conjunto habitacional bastante precário, tendo um samba como trilha sonora e a protagonista, que dantes era uma poderosa maga bárbara, transformada numa devota do candomblé. Daí, a identificarmos de imediato os traços desenvolvidos por Chico Buarque & Paulo Pontes, quer dizer, eles parecem ter buscado a solução de sua tragédia no texto de Vianna. A fonte, portanto, em que o texto brasileiro tem referência é o de Eurípides. A força do amor-paixão que empurra Medéia à vingança perdura até a construção feita em *Gota d'água*, onde Joana é a Medéia brasileira.

Do outro lado do Atlântico, temos outro dramaturgo que bebe na fonte da tragédia ática e nos mitos pagãos para construir um panorama crítico, repleto de poesia. Trata-se do português Augusto Sobral e seu texto *Os Degraus*. A peça foi publicada em 1964, mas antes de ser encenada foi censurada.

A peça faz uma leitura bastante acentuada do texto de Ésquilo, o *Prometeu Acorrentado*, em que projetando o mito do titã que roubou o fogo dos deuses para dar ao homem todas as ciências, para que saísse da ignorância na qual vivia, estruturou uma crítica audaciosa ao sistema de governo capitalista e repressivo daquela época. Havia um nítido desejo de lutar pela libertação das consciências, já que o protagonista de Sobral é também chamado de Prometeu; mas, aqui, ele é um mortal, filho de um Juiz do Supremo. Este Prometeu moderno e português luta contra o poder constituído, mas acaba por sucumbir aos prazeres mundanos do mundo, quando percebe que está sozinho nessa luta.

Percebamos que *Gota d'água* e *Os Degraus* são textos que utilizam os mitos como pretextos, a fim de projetar uma provocação em aberto e ainda driblar a marcação da censura. Intensa censura que prendia, assassinava, exilava. Todas essas coisas é que formavam a “gota d'água” pela qual esses autores quiseram expressar em protesto coletivo, a indignação diante de um processo de drenagem de renda em que os ricos ficavam cada vez mais ricos e os pobres cada vez mais miseráveis, de modo que a renda subia de baixo para cima, violentamente. De outro modo, “os degraus” significam os movimentos mecânicos que fazemos na sociedade, omitindo nossas opiniões, deixando à margem o desejo de transformação. Como diz o protagonista de Sobral na peça “em cada noite ao chegar em casa subo uma escada (...) É mecânico, mecânico, absolutamente mecânico” (SOBRAL, 1964, p. 124). Movimentos mecânicos que nos fazem robôs daqueles que governam.

Os textos de Buarque & Pontes e Sobral exploram “as possibilidades contidas na própria linguagem, combinando e permutando os personagens e os atos; e os objetos aos quais referiam estes atos” (CALVINO, 1977, p. 75). Percebamos que temos nesses exemplos de ficção o mito manifestado pela linguagem, mas, particularmente, pela fala de cada uma das personagens que foram construídas. Calvino arrematou a questão, pois em *Gota d'água*, a Medéia que antes era uma princesa, habitava castelos e palácios, convivendo com reis, rainhas, heróis na região da Ática, agora está transposta para uma favela do Rio de Janeiro, no Brasil. Transformou-se numa lavadeira, mulher de malandro, pobre e, ainda, macumbeira. No caso d'*Os Degraus*, Prometeu que antes era um deus, que tinha o dom da predileção, ousado e teimoso porque desafiou o mais poderoso dos deuses (Júpiter), no contexto português é um fraco que quer mudar o mundo fugindo da realidade. Ele se tornou o filho covarde de um homem de alta posição social e de uma mãe submissa, pai de um filho a quem não quer reconhecer e esposo de uma mulher que não tem personalidade própria.

O mito sofreu uma leitura que deve considerar o tempo, o espaço e a linguagem pela qual ele foi repensado. Na verdade, ele saiu da Grécia antiga para ser interpretado na literatura de língua portuguesa, como no exemplo que estamos dando no caso das literaturas portuguesa e brasileira.

Camuflados pelo mito esses textos cênicos usam uma linguagem crua, cortante, cínica, mordaz, às vezes selvagem, para atingir o impacto necessário à crítica que pretendiam estabelecer. Há, no entanto, entre *Gota d'água* e *Os Degraus* uma ruptura bem acentuada quanto a linguagem, porque a primeira usa expressões bem brasileiras que ferem a norma culta da língua portuguesa, pois é a linguagem do “cara” que mora no morro, nas favelas, aqueles que não tiveram a oportunidade de aprender a “falar corretamente” nos ambientes que exigem a variante da língua padrão (língua culta). Sendo assim, encontramos uma linguagem por vezes grotesca, tal como podemos observar na reprodução abaixo. Neste trecho, Jasão refere-se da seguinte maneira a Joana:

Sua puta, merda, pereba!
Agora você vai me ouvir, juro por Deus,
sarna, coceira, cancro, solitária, ameba,
bosta, balaio, eu te deixei sabe por quê?
Doença, estupor, vaca chupada, castigo,
eu te deixei porque não gosto de você
Não gosto, porra, e não quero viver contigo
Não tem idade nem ambição, mãe do cão,
só isso, não quero, não gosto mais de ti (BUARQUE & PONTES,
1998, p. 92).

Além dessas expressões consideradas “chulas”, degradantes (puta, merda, pereba, sarna, coceira, cancro, solitária, ameba, bosta, doença, estupor, vaca chupada) outras expressões criam o quadro lamentável das favelas brasileiras, por uma linguagem ofensiva. Citemos algumas outras palavras ou expressões dessa estirpe que encontramos na peça: fedendo, barata, esgotos, abortos, sacanas, filha da puta, dava-lhe um tiro no rabo, fodidos, quando dá uma cagada, nasceu com o cu pra lua, afundava-lhe uma vela no lorto, etc.

Há, também, uma transgressão às normas da língua padrão ao passo que se diz “me paga” (*ibid.*, p. 61) ou “tou com fome” (*ibid.*, p. 172), entre outros tantos exemplos que poderíamos citar. Porém, essas transgressões nada têm a ver com possíveis protestos contra as regras da gramática normativa ou um atentado contra a língua portuguesa, pois o que se pretende é dar o máximo de realidade empírica possível, com personagens e ações que fossem peculiares de espaços aos quais habitam. Mesmo assim, fica-nos evidente que são as personagens que criam por si mesmas esses mecanismos de linguagem utilizados principalmente pelos habitantes de classes sociais menos favorecidas: a lavadeira (Joana e suas amigas), o sambista de boteco (Jasão e seus amigos), ou aquele que passou pela pobreza e ascendeu às custas da exploração dos outros, típico da burguesia (Creonte). Isso mostra, por outro prisma, a questão da dinâmica da língua, já que no Brasil a língua portuguesa sofreu muitas modificações de sentidos e até mesmo nos aspectos fono-morfológicos, em que comum é dizer “pra”, ou não pronunciar letras em palavras ou atribuir letras onde não existem. Tornou-se um processo natural da fala, principalmente.

Lembremos de que *Gota d'água* é um texto feito para ser encenado, portanto, está estruturado em forma de diálogos, quer dizer, falas de personagens que serão interpretadas por atores no palco como se fosse a própria realidade. “O mito é uma fala”. O teatro é feito por falas: cabe esse trocadilho.

Isso também não significa que o mito esteja sendo utilizado para contar a história de um determinado momento do Brasil, mas é o fio condutor desse momento singular, o elemento que dá continuidade e permite o desenvolvimento da trama. Lembremos de Cassirer (2003) que concebe o mito de um modo diferenciado. Para ele, o mito não é nem a transformação da história em lenda fabulosa, nem uma fábula vista pelo prisma histórico. Tudo o que consideramos mito é condicionado e mediado pela atividade lingüística, como se fosse uma deficiência originária, de uma debilidade inerente à linguagem. Partindo do pressuposto de que toda designação lingüística é ambígua, seria justamente nesta ambigüidade, nesta paronímia das palavras que estaria a fonte de todos os mitos. Analisando essa concepção de Cassirer, chegamos à conclusão de que o mito é um tipo de atividade criadora que preenche e harmoniza as deficiências da linguagem; talvez um recurso pelo qual as falhas lingüísticas pudessem ser parcialmente sanadas. Cassirer ainda comenta que:

a mitologia (...) é uma necessidade inerente à linguagem, se reconhecemos nesta a forma externa do pensamento: a mitologia é, em suma, a obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento, e que não desaparecerá enquanto a linguagem e o pensamento não se superpuserem completamente: o que nunca será o caso. Indubitavelmente a mitologia irrompe com maior força nos tempos mais antigos da história do pensamento humano, mas nunca desaparece por inteiro. Sem dúvida, temos hoje nossa mitologia, tal como nos tempos de Homero, com a diferença apenas de que atualmente não reparamos nela, porque vivemos à sua própria sombra e

porque, nós todos, retrocedemos ante a luz meridiana da verdade. Mitologia, no mais elevado sentido da palavra, significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento, e isto em todas as esferas possíveis da atividade espiritual (CASSIRER, 2003, p. 19).

A linguagem n' *Os Degraus* projeta, por sua vez, um ambiente burguês, às vezes aristocrático. As personagens não são denominadas por nomes, mas por alcunhas que possam lhes cair bem. Prometeu é uma alcunha dada ao protagonista pelas suas idéias revolucionárias “Prometeu é só uma alcunha que lhe vai a matar” (SOBRAL, 1964, p. 34); assim como o pai, a mãe, a esposa, o coronel os companheiros são respectivamente nomeados na peça de: Pai, Mãe, Ela, Coronel, 1º e 2º Companheiros. Este a quem eles chamam de Prometeu, na peça de Sobral, não é bem visto pelos amigos, tendo em vista que é filho de um homem poderoso, por isso considerado rico: “é um gajo a quem nunca faltou nada, sente as costas quentes, sabe o pai que tem, sabe que o pai fará tudo para o safar. O pai há de fazer tudo o que puder” (*ibid.*, p. 34).

Em relação à *Gota d'água*, a linguagem d' *Os Degraus* está mais próxima das tragédias áticas, sem os excessos de expressividade. O que quero dizer é que o texto segue as normas cultas da língua e não utiliza palavras escatológicas, salvo alguns vocábulos correntes que não são utilizados no Brasil, como, por exemplo: “malta”, “tipo”, “gajo” (são vocábulos que fazem parte do léxico corrente). A expressão mais agressiva utilizada talvez seja “filho da puta”, usada no momento em que o coro (grupo de companheiros) refere-se ao Juiz do Supremo, à manipulação do poder e à corrupção, visando os interesses próprios.

Em *Os Degraus* encontramos um homem a quem chamam de Prometeu, porque busca a transformação das consciências no meio em que vive. É um rapaz de boa condição na sociedade portuguesa, cujo pai é um juiz do Supremo. A posição social do Pai faz dele uma personagem que age por interesses próprios e bem definidos, por isso deve estar do lado político do governo. No entanto, isso não acontece com Prometeu que contrariando as imposições do Pai e a posição social da própria família denuncia falhas de corrupção na sociedade portuguesa da época.

O tema da consciência-inconsciência é discutido através de um indivíduo que está numa posição superior aos dos outros homens, tal como está Prometeu de Ésquilo na tragédia ática. O Prometeu da tragédia grega é um dos titãs, imortal, por causa de sua parte divina, lembrando que ele é apresentado em alguns dicionaristas de mitologia como filho de Jápeto, um dos titãs que era irmão de Cronos, e de Têmis “filho da sábia Têmis” (Ésquilo, 1998, p. 16), irmã mais velha de Saturno. Portanto, Prometeu, enquanto mito, é descendente de uma árvore genealógica rica em deuses que inclusive ocuparam o trono do Olimpo, como no caso de Cronos e Saturno.

No caso de Sobral, o Prometeu que constrói é o meio pelo qual busca a conscientização da massa diante dos problemas correntes na sociedade, problemas de diversas naturezas. A simbologia do fogo refere-se à iluminação das consciências, cuja referência ao criador dos homens é um aspecto que podem ser observados no seguinte fragmento:

1º Companheiro:

Também o tipo me irrita, sempre a falar no Prometeu Agrilhado e no sacrifício das elites conscientes. (mais irónico) Deve estar felicíssimo! Ele e o Prometeu nunca se pareceram tanto. O filho de um Juiz do Supremo, na cadeia, por conscientização de massas.

Prólogo:

Prometeu espalhando o fogo da morada dos Deuses.
1º Companheiro:
Esperemos que o não amarrem a nenhuma rocha e nenhuma águia lhe coma o fígado.
Prólogo:
Prometeu , pondo o fogo dos Deuses a correr pelo mundo nas consciências dos homens. A fazer os homens (SOBRAL, 1964, p. 35).

Partindo do fragmento acima, resta comentar que Sobral trabalhou o mito de Prometeu numa linguagem magistral, desenvolvendo os significados que circundam o símbolo do fogo, da rocha, da águia, do fígado e o próprio mito que reza que havia sido Prometeu e seu irmão Epimeteu os criadores dos seres humanos.

Todas essas questões fazem lembrar a proporção que o mito de Prometeu tomou a partir do Romantismo, principalmente na cultura ocidental. Passou a vigorar como o símbolo por excelência da revolta na ordem metafísica e religiosa, como que encarnasse a recusa do absurdo da condição humana.

Trousseau (*in*: Brunel, 1998, p. 784) enfatiza essa questão e afirma, ainda, que por volta da metade do século XX tornaram-se comuns o uso de expressões do tipo “homem prometéico” ou “humanismo prometéico” para sugerir qualquer atitude desafiadora ou contestatária dos valores tradicionais. Por esse viés, o mito está inseparável da origem do fogo e talvez tenha mais significado do que o ato da criação. Lembremos de que a Prometeu e a seu irmão fora dada a missão de criar todos os animais irracionais e racionais (no caso o homem). Mas, em certo tempo Júpiter quis exterminar os seres racionais, tirando-lhes a luz (da razão) e com isso abandonou o mundo todas as ciências. A ignorância reinou até que Prometeu roubou, com uma tocha, um resquício de luz do carro do sol e devolveu a luz aos homens que a partir daí desenvolveram o saber nos mais variados setores. Um mito que foi gradativamente transformado em símbolo, conforme Rodrigues (2004) faz menção em *Ensaio de Literatura Comparada*.

Percebamos que a dinâmica da língua é que possibilita a reinterpretação do mito em diferentes contextos, mitos estes que são constituídos por elementos da experiência humana e, acima de tudo, pelas possibilidades de aperfeiçoamento dessas experiências. Buscamos no mito aquilo que a linguagem não consegue expressar por si só; portanto, a linguagem completa-se pelo mito.

Os exemplos citados neste texto, em que nos debruçamos sobre os mitos de Medéia e de Prometeu, mostram que o mito acompanha a evolução lingüística como parte integrante de seus sistemas e é interpretado conforme o homem relaciona-se lingüisticamente com a sociedade em que vive. Nietzsche (1992) conclui a questão afirmando que “todo o nosso saber artístico é no fundo inteiramente ilusório, porque nós, como sabedores, não formamos uma só e idêntica coisa com aquele ser que, na qualidade de único criador e espectador dessa comédia da arte, prepara para si mesmo um eterno desfrute” (*ibid.*, p. 47).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA Jr. B. *De Vãos e Ilhas – Literatura e Comunitarismos*. São Paulo: Ateliê, 2003.
BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995).

BUARQUE, C. & PONTES, P. *Gota d'água – Uma tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CALVINO, I. & Outros. *Atualidade do Mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CAMPBELL, J. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASSIRER, E. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ELIADE, M. *O Sagrado e o Profano – A Essência das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Trad. De Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

EURÍPIDES. *Medéia*. Trad. De Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

MACIEL, D. “O Teatro de Chico Buarque”. In: FERNANDES, R. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

MINOIS, G. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da Tragédia – Ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

RODRIGUES, A. & Outros. *Ensaio de Literatura Comparada*. Cáceres: Unemat Editora, 2004.

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

RUTHVEN, K.K. *O Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SOBRAL, A. *Os Degraus*. Lisboa: Editorial Presença, 1964.

TROUSSON, R. “Prometeu”. In: BRUNEL, P. *Dicionários de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

VICO, G. *A Ciência Nova*. Rio de Janeiro: Record, 1999.