

**DANIELA MANAMI MIPPO**

**O TRÁGICO E O CÔMICO EM A VISITA DA  
VELHA SENHORA**



ARARAQUARA - SP

2016

DANIELA MANAMI MIPPO

# O TRÁGICO E O CÔMICO EM A VISITA DA VELHA SENHORA

Dissertação de mestrado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp (Araraquara), como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de Pesquisa:** História Literária e Crítica

**Orientadora:** Wilma Patrícia Marzari Dinardo  
Maas

**Bolsa:** CAPES

ARARAQUARA - SP

2016

Mippo, Daniela

O trágico e o cômico em A visita da velha senhora  
/ Daniela Mippo - 2016  
118 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) -  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)

Orientador: Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

1. Teatro. 2. Tragédia. 3. Comédia. 4. Tragicomédia.  
5. Dürrenmatt, Friedrich. I. Título.

DANIELA MANAMI MIPPO

# O TRÁGICO E O CÔMICO EM A VISITA DA VELHA SENHORA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós em 19/05/2016 da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de Pesquisa:** História Literária e Crítica  
**Orientadora:** Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas  
**Bolsa:** CAPES

Data da defesa: 19/05/2016

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Profa. Doutora Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas -**  
UNESP - FCLAr

---

**Membro Titular: Profa. Doutora Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos**  
UNESP – FCLAr

---

**Membro Titular: Prof. Doutor Tércio Loureiro Redondo**  
USP - FFLCH

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente à minha família e amigos por todo apoio, suporte e também por acreditarem em meu potencial desde o início, sem esse amparo nada seria possível.

À Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas por toda a paciência, empenho, disponibilidade e orientação; por ter me aberto uma porta muito importante para o mundo da literatura alemã.

À agência de fomento CAPES, por todo o suporte financeiro.

Por fim, a todos os que contribuíram direta e indiretamente para que esse estudo fosse conduzido de maneira tão proveitosa e prazerosa possível.

## RESUMO

É inegável que a sociedade com o passar dos anos tenha sofrido constantes transformações de ordem tanto social quanto econômica, o que não só promoveu uma mudança no homem moderno, como também passou a se refletir nas artes, possibilitando assim o surgimento do drama moderno como forma de representação desse homem em transformação e suas inquietações.

Com o advento do drama moderno não se pode mais pensar em uma única maneira de se conceber o teatro, mas passa-se a considerar a existência do drama em sua pluralidade, na qual suas diversas manifestações buscam ora refletir o homem moderno tal qual ele se apresenta, submetido a um sistema cada vez mais desumano e mesquinho, ora propor um teatro engajado, cujo objetivo seria despertar o homem para que, saindo da inércia em que se encontra, comece a agir contra as injustiças veladas que se tornam cada vez mais frequentes.

Friedrich Dürrenmatt, dramaturgo suíço, viveu em um período marcado pela guerra e suas consequências. Tal atmosfera somada a uma tendência de composição híbrida própria ao drama moderno resultaria em uma série de peças que refletem de forma crítica e irônica o homem de seu tempo. O dramaturgo em sua visão sobre a sociedade moderna defendia que nenhum gênero seria mais adequado para representá-la do que a comédia. Ainda que não excluísse a possibilidade do trágico, entendia que esse só seria possível em sua forma híbrida, a tragicomédia.

Tomando uma de suas obras mais expressivas, o presente trabalho tem por objeto sua peça tragicômica **A visita da velha senhora**, publicada pela primeira vez em 1956, buscando analisar de que forma o trágico e o cômico manifestam-se dentro da peça, bem como a maneira como tais aspectos interagem entre si e com as demais características da peça, como, por exemplo, o grotesco. Ademais, se observou também o diálogo estabelecido entre Dürrenmatt e o Teatro Épico de Brecht, seu contemporâneo.

**Palavras-chave:** Teatro; Tragédia; Comédia; Tragicomédia; Dürrenmatt; **A visita da velha senhora.**

## ABSTRACT

It is undeniable that the society over the years has undergone constant changes in both social and economic aspects, which not only promoted a change in modern man, but was also reflected in the arts, allowing the emergence of modern drama as a way of representation of the man in transformation and their concerns.

With the advent of modern drama it is not possible to think of a single way of conceiving the theater, since now we can consider the existence of the drama in its plurality, in which its various manifestations now seek to reflect the modern man as it is. Therefore, some now propose a committed theater, whose goal would be to awaken the people out of the inertia that they are, urging them to begin to act against the veiled injustices that become more frequent.

Friedrich Dürrenmatt, Swiss playwright, lived in a period marked by war and its consequences. This atmosphere coupled with a tendency to a hybrid composition in modern drama would result in a series of plays that reflect critically and ironically the man of his time. The playwright in his vision of modern society argued that no genre would be more appropriate to represent it than comedy. Although he does not exclude the possibility of the tragic, he understood that this would only be possible in a hybrid form, the tragicomedy.

Taking one of his most significant plays, this work is focused on his tragicomic play **The visit of the old lady**, first published in 1956, seeking to examine how the tragic and the comic are manifested within the play, as well as how such features interact with themselves and with the other features, such as, for example, the grotesque. Furthermore, it also noted the dialogue between Dürrenmatt and the epic theater of Brecht, his contemporary.

**Keywords:** Theater; Tragedy; Comedy; Tragicomedy; Dürrenmatt; **The visit of the old lady.**

## SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo 1 Friedrich Dürrenmatt e <b>A visita da velha senhora</b> .....	11
1.1 Um drama moderno.....	14
1.1.1 Dürrenmatt e o teatro épico.....	17
1.2 A trajetória do anti-herói moderno.....	23
1.3 Influências clássicas.....	27
Capítulo 2 O surgimento da tragédia.....	38
2.1 Da tragédia em <b>A visita da velha senhora</b> .....	39
2.2 Filosofia do trágico.....	60
Capítulo 3 A comédia e o cômico: os primórdios do gênero.....	72
3.1 O cômico em <b>A visita da velha senhora</b> .....	75
3.2 O tragicômico.....	101
Conclusão.....	110
REFERÊNCIAS .....	114
BIBLIOGRAFIA.....	116
ANEXO A: Adaptação televisiva da peça <b>A visita da velha senhora</b> .....	118



## Introdução

Tomando o drama moderno do século XX e sua trajetória, podemos afirmar que se trata do resultado da transformação sofrida pela forma ao longo dos anos, ganhando força ao dar voz ao homem comum, explorado e vítima do novo sistema econômico que se instaura. Em outras palavras, trata-se de um gênero que toma forma ao representar o homem de sua época, além de também atuar como um reflexo de todas as suas inquietações. Assim, é possível perceber que o drama moderno se desenvolve em um período que engloba toda uma era de transformações tanto econômicas quanto sociais, testemunhando desde consequências da revolução industrial até atrocidades de duas grandes guerras, bem como seu período subsequente.

Nesse período de tantas transformações não se pode mais apontar para uma única maneira de se pensar o drama. Ao contrário, há o drama em sua pluralidade de formas e conteúdos, haja vista, por exemplo, a demanda da criação de um teatro engajado como no teatro de *agitprop*<sup>1</sup> ao mesmo tempo em que se estabelecia Stanislavski e seu método para um teatro realista. Assim, pode-se dizer que paralela à criação de algo novo há também o resgate de uma série de elementos presentes em escolas dramáticas anteriores, tanto como forma de atualização dos clássicos como tentativa de associar elementos na criação de algo novo.

Nesse sentido, Friedrich Dürrenmatt, dramaturgo moderno, se viu impelido a escrever peças teatrais que retratassem a sociedade de sua época, enfatizando a forma como esse homem moderno conseguia ou não lidar com as mudanças e conflitos sociais e econômicos com os quais se deparava. Foi partindo da observação desse homem moderno que o dramaturgo suíço, em seu ensaio **Problemas do teatro** (2007), afirmou que dentro do teatro hodierno

[...] o trágico ainda continua sendo possível, embora não mais a tragédia pura. Podemos gerar o trágico a partir da comédia, como um momento assustador, ou como um abismo que se abre.

(DÜRRENMATT, p.89, 2007)

Dürrenmatt, autor suíço que escreveu em língua alemã, foi contemporâneo a Brecht, e como não poderia deixar de ser, teve contato com o trabalho do dramaturgo alemão. Tal contato, no entanto, não resultou, segundo diversos críticos, incluindo o próprio autor, em

---

<sup>1</sup> O termo é proveniente do russo e trata-se da abreviação de “agitação e propaganda”. O teatro de *agitprop* visava a sensibilização de um público para a situação política ou social.

uma repetição do trabalho desenvolvido por Brecht; contudo, não se pode negar que, talvez por um fenômeno de *Zeitgeist*, seja possível identificar no autor suíço alguns aspectos também próprios do teatro épico brechtiano.

Por ser um dos mais célebres e relevantes dramaturgos em língua alemã de seu período, uma análise do teatro moderno e suas características tomando uma de suas obras por base mostra-se pertinente. No presente estudo, partindo das considerações feitas e da definição de Dürrenmatt, optou-se por trabalhar com a peça ***Der Besuch der alten Dame, A visita da velha senhora*** para o português, uma *tragische Komödie* – tragicomédia –, designação que nada mais é que a reafirmação do pensamento dürrenmattiano expresso em sua própria citação. A escolha pela peça é interessante não só porque ela incorpora tanto elementos do trágico quanto do cômico, mas também por ser uma das principais obras do dramaturgo, sendo até os dias de hoje encenada em países de língua alemã e até mesmo no Brasil por tratar de um tema até hoje atual.

O estudo terá, portanto, o cuidado de verificar de que forma a peça se enquadra e retrata o homem de seu tempo, dando destaque também para o resgate de algumas técnicas e influências do teatro clássico, sem deixar de lado o possível diálogo entre a peça em questão e características do teatro épico. Contudo, tem-se por objetivo central a questão do elemento trágico e do cômico dentro da peça, de forma a verificar quais são as maneiras encontradas pelo autor para expressá-los e de que forma tais elementos se arranjam entre si, resultando assim no tragicômico. Para isso, faz-se interessante também a análise de tais estruturas tomando por respaldo tanto questões sobre uma poética dos gêneros quanto sua filosofia, pois assim se observará melhor se, e de que forma, tipologias e filosofias anteriores ao teatro moderno são incorporadas à peça.

No presente estudo tomou-se por objeto tanto texto quando espetáculo, uma vez que, mesmo sendo a obra literária nosso principal foco, muito dos efeitos causados pela peça só podem ser observados de fato no momento em que a obra sai do papel e toma forma diante do público. Portanto, é preciso que se faça uma distinção entre o que é próprio do texto e o que é do espetáculo, como bem observou Anne Ubersfeld (2010), já que não é possível analisar as duas linguagens nos pautando em preceitos idênticos.

Tal diferença se opera principalmente no que toca a questão do distanciamento entre público espectador e espetáculo, haja vista que, na relação entre leitor e texto literário, uma possível quebra da imersão do leitor na obra não ocorre na mesma intensidade que em uma eventual interrupção da ilusão teatral durante a encenação, isso porque, por mais que se considere o poder de imersão do público durante a leitura, a encenação pressupõe uma

amplificação da sensação de imersão do espectador em uma realidade que se lhe apresenta diante dos olhos. Dessa forma, é compreensível que uma quebra da linearidade esperada em uma leitura pareça menos chocante que durante uma representação dessa mesma história.

Como base para o estudo serão utilizados tanto teorias clássicas quanto modernas, assim, serão adotados desde a **Poética** de Aristóteles até teóricos como Propp, Bornheim, Frye, Williams, entre outros. O emprego de dois pontos de vista cronologicamente distantes é proveitoso no sentido de que um servirá de contraponto ao outro, possibilitando assim, uma percepção da maneira como os gêneros evoluíram filosófica e estruturalmente com o passar do tempo, e também como a relação entre peça e público leitor ou espectador é atualizada e se realiza.

## Capítulo 1 Friedrich Dürrenmatt e A visita da velha senhora

Autor de peças teatrais, radiofônicas, romances, contos e ensaios, o suíço Friedrich Dürrenmatt, nascido em Konolfingen em 1921, começou sua produção autoral com a peça **[Está escrito]**, **Es steht geschrieben**, em 1947, não cessando de escrever desde então, chegando a conceber um total de vinte e duas peças, que se dividem em comédias e tragicomédias; oito peças radiofônicas; oito romances; oito contos; um relato de viagens; um poema e nove ensaios.

Mesmo não tendo sua obra muito difundida no Brasil, a importância de seus escritos é inegável, sendo destacado como principal autor em língua alemã depois de Brecht e Zuckmayer<sup>2</sup>, segundo o crítico Sábato Magaldi (1964), e tendo seu nome citado junto ao de Frisch por Anatol Rosenfeld (2008) como um dos principais dramaturgos suíços, destacando que:

Ambos<sup>3</sup> também, como o próprio Brecht, mostram-se influenciados pelo cabaré literário, de raízes parisienses e de grande voga na Alemanha a partir de Wedekind que se apresentou pessoalmente com suas canções burlescas em Munique. Nesta arte cênica “menor”, de boate ou teatro íntimo, prevalecem o *song* agressivo, a breve farsa, coros falados, a piada política, sobressaindo em tudo o cunho grotesco e o pastiche.

(ROSENFELD, 2008, p.179)

De fato, com a leitura das peças de Dürrenmatt, tem-se em evidência o grotesco, o tom agressivo e a piada política, e pensando na peça a ser trabalhada no presente estudo – **A visita da velha senhora** – encontramos também o coro operando não como um interlocutor do herói da peça, nem servindo de síntese entre atos, mas como uma voz do coletivo representando o homem moderno e suas justificativas para seu modo de viver e agir, como será abordado em momento propício.

Muitas das características do fazer teatral de Friedrich Dürrenmatt são ecoadas nas obras de outros autores do mesmo período, uma vez que dramaturgos compartilhavam das mesmas influências, vivenciavam o mesmo período histórico e tinham muitas vezes como mesmo objetivo usar a arte como forma de combate a situações incômodas do período em que viviam. Grande parte dessas características foi apontada pelo próprio Dürrenmatt em seu ensaio **Problemas do teatro** (2007); nele, o autor não pretende estabelecer uma poética nem

---

<sup>2</sup> Dramaturgo alemão.

<sup>3</sup> Dürrenmatt e Frisch.

para seus contemporâneos, nem para si próprio, mas defender sua forma de pensar o mundo e o homem moderno.

No ensaio, Dürrenmatt muitas vezes faz menção a sua maneira de proceder como dramaturgo na composição de uma peça, dissertando até mesmo sobre como sua obra poderia vir a ser representada. Para tal intento, o autor traça muitas vezes o paralelo entre o teatro moderno e o teatro grego clássico, citando desde Aristóteles e sua poética até dramaturgos gregos como forma de ilustrar sua argumentação, como no caso de Aristófanes e Sófocles.

Ao discorrer sobre o modo como a representação deve ser conduzida, o dramaturgo suíço defende o minimalismo em cena. Tal característica vai de encontro ao que se pensava ser a melhor forma de composição cênica para os naturalistas e realistas, que buscavam recriar no palco a cena como ela deveria acontecer na vida real, seguindo rigorosamente a descrição do ambiente descrito na peça. Assim, quando se servisse o chá em porcelana chinesa, de fato deveria ser usada a porcelana chinesa e o público deveria ser capaz de sentir o aroma do chá. Dürrenmatt, ao contrário, defende que ao invés de se trazer tudo ao palco, há que se contar com a imaginação do espectador, auxiliada principalmente pela encenação.

Atendo-se ao processo criativo de uma peça, Dürrenmatt alerta, por exemplo, para a importância da história anterior ao momento da ação da obra, uma vez que, para ele, quanto mais desconhecido fosse o tema tratado aos olhos do público, mais cuidadosa deveria ser sua abordagem. Dessa forma compara o teatro moderno às tragédias gregas e a preceitos defendidos por Aristóteles. Nas obras da Antiguidade clássica, a familiaridade do público com o mito a ser trabalhado pelas peças facilitava o trabalho do autor, principalmente no que diz respeito à regra das unidades. Assim, os dramaturgos utilizavam muitas vezes uma formatação que hoje dificilmente poderia ser alcançada e que, para o próprio Dürrenmatt, ironicamente, também não cumpria com o que era descrito por Aristóteles como unidade ideal.

[...] é necessário ressaltar que a unidade aristotélica não é totalmente cumprida, nem mesmo nas tragédias antigas. Amiúde, a ação é interrompida pelo coro e, por conseguinte, o tempo é cindido. O coro interrompe a ação e assume, com relação ao tempo, e de modo superficial [...] o papel que hoje é ocupado pela cortina. Por meio da cortina o tempo pode ser fragmentado.

(DÜRRENMATT, 2007, p.76)

Com a afirmação, o dramaturgo aponta para o fato de que o coro já servia como uma forma de interrupção da ação, ou seja, representava uma quebra na diegese que acarreta na

interrupção da ilusão criada pelo teatro, o que explicaria a opção pela adoção de tal aspecto por parte do teatro épico que buscava exatamente provocar essa quebra.

No tocante ao conteúdo, como já observado, encontra-se em Dürrenmatt uma recorrência de características como a agressividade, o grotesco e a piada política. Isso se deve ao fato de se tratarem de recursos que o dramaturgo julgou e defendeu serem os mais adequados na representação do homem moderno e da sociedade na qual ele se insere, uma vez que a visão do autor em relação a seus contemporâneos não é otimista, fato justificável, posto que Dürrenmatt presenciara os horrores da segunda guerra mundial, testemunhando atrocidades às quais os homens eram impelidos por motivações muitas vezes mesquinhas.

Dessa forma, observa-se que muito da maneira dürrenmattiana de se pensar o teatro pode ser encontrada em seu ensaio, do mesmo modo como percebemos que de fato a realidade do dramaturgo se refletia em suas obras. Em **A visita da velha senhora**, peça publicada em 1956 e encenada pela primeira vez em 1971 na cidade de Viena, encontramos uma situação fictícia, cuja representação se dá muitas vezes de maneira absurda, circunscrita a uma pequena cidade. Tal situação nada mais é que uma representação metafórica do absurdo real vivenciado fora dos teatros e muitas vezes não percebido, o que é reafirmado por Rosenfeld: “O palco não finge ser realidade, é ficção honesta, ao mesmo tempo em que a realidade é desmascarada como ficção desonesta” (ROSENFELD, 2008, p.184). Com isso, tem-se a preocupação de trazer à luz questionamentos acerca do que consideramos **normal** e **absurdo** e como tal dialética opera na vida do homem moderno.

O enredo escolhido para transmitir sua mensagem consiste em dado momento da vida dos cidadãos da cidade fictícia de Gullen, local onde vivem um período de miséria à espera da visita da velha senhora do título. Trata-se então da última esperança dos gullenses, visto que a visita não será feita por uma senhora comum, mas uma cidadã de Gullen que partira e se tornara a mulher mais rica do mundo, Claire Zachanassian. Instaura-se aí a grande questão da peça, doaria Claire o dinheiro necessário para a recuperação da cidade? Para assegurar que a doação ocorresse os cidadãos confiam a Alfred Ill a tarefa de persuadir a velha senhora a realizar a ação esperada, uma vez que, no passado, Klara Wäscher, nome de solteira de Claire Zachanassian, e Alfred Ill haviam sido namorados.

Incumbido de seduzir a velha senhora apelando para sua emoção, Alfred, agora casado e pai de dois filhos, não mede esforços para cumprir com o que se espera dele. Esse seria então mais um degrau a ser galgado por ele para o posto de herói da cidade, já que a personagem sempre fora levada em alta conta por seus concidadãos, sendo até já mencionado como futuro burgomestre da cidade.

Após a chegada de Claire e investidas amorosas de seu ex-namorado, a bilionária se decide: doará quinhentos milhões para a cidade e quinhentos milhões para serem distribuídos entre todas as suas famílias; contudo, há uma condição: a doação será feita somente com a morte de Alfred III, que no passado negara a paternidade de sua filha, subornando falsas testemunhas a seu favor. Tal fato acabou resultando na expulsão da então humilde Klara Wäscher de Güllen, que sem outras possibilidades, se viu obrigada a se prostituir para garantir a sua sobrevivência depois de ter sua filha retirada de seus braços pela Assistência Cristã, filha que acabou por vir a falecer logo no primeiro ano de vida. Seus infortúnios, no entanto, só duram até conhecer seu primeiro marido, o bilionário Zachanassian, que possibilita a transformação de Klara Wäscher em Claire Zachanassian, tornando-a a mulher mais rica do mundo após sua morte.

Assim, Claire afirma que a doação só será feita em troca de justiça para ela mesma. Em um primeiro momento os cidadãos negam veementemente tal troca, ressaltando preferirem a pobreza ao assassinato. Contudo, a combinação entre miséria, ganância e egoísmo fala mais alto, todos começam a contrair dívidas à espera de algo que sabem ser inevitável: a queda de Alfred III. Nesse contexto há uma metáfora para a situação sócio-política em que se encontrava a Europa pós-guerra. Dürrenmatt faz uma referência à miséria que se alastrava pelo continente e pela esperança que vinha em forma de dinheiro estrangeiro.

A referência ao momento socioeconômico, na trama, é feita de modo a evidenciar a relação com os acontecimentos contemporâneos, entretanto, diferentemente de Brecht, Dürrenmatt, não expõe o fato de maneira didática. Ao mesmo tempo em que se utiliza de alguns elementos do teatro épico, como será abordado posteriormente, Dürrenmatt não acredita na transformação e na mobilização para a ação por parte dos espectadores, em vez disso, o dramaturgo faz uma espécie de denúncia dos horrores a que o homem moderno está disposto a ir movido pela ganância estimulada por um sistema cruel em que o dinheiro confere poder, e tal poder não vem acompanhado de escrúpulos, uma vez que o crescimento deste é inversamente proporcional à aquisição daqueles.

### 1.1 Um drama moderno

Quando adentramos ao estudo da peça **A visita da velha senhora**, nos deparamos com uma peça moderna não só pelo período cronológico em que foi escrita, mas também por ser perceptível nela uma síntese tanto de aspectos estruturais tão recorrentemente explorados no período, como no caso da quebra da ilusão, quanto na questão temática abordada na peça,

uma vez que Dürrenmatt exprime de maneira magistral a dinâmica social que aos poucos se estabelece na vida do homem moderno.

Isso ocorre porque Dürrenmatt teve sua vida marcada não só pelo período da segunda guerra mundial como também pelo período pós-guerra; assim, é preciso ter em mente que o autor vivenciou a temporada de recuperação de uma Europa devastada, recuperação alavancada principalmente por capital externo, no caso, americano, com o Plano Marshall que teve início em 1947. Entretanto, além do contexto histórico estão também presentes em suas obras características literárias típicas da chamada dramaturgia moderna, como a entendem Sábato Magaldi, Iná Camargo Costa e Anatol Rosenfeld; Magaldi afirma:

O espírito da tragédia grega paira sobre a inexorabilidade de sua ação, mas todos os processos da literatura moderna são visíveis nela, desde a sátira e o grotesco ferozes até a hipérbole abstratizante revivificada pelo expressionismo.

(MAGALDI, 1964, p.135).

Da citação é possível depreender alguns dos aspectos modernos presentes na dramaturgia do autor, tais como, nas palavras de Magaldi, o espírito da tragédia grega, a sátira, o grotesco e características expressionistas, herdadas do movimento de mesmo nome do qual Wedekind, autor que viria a influenciar não só Dürrenmatt como Brecht, fez parte.

Assim sendo, é possível afirmar que a peça **A visita da velha senhora** dialoga com diversos movimentos literários anteriores a ela, contudo, é pertinente atentar para o diálogo estabelecido também com estéticas literárias contemporâneas à peça, como é o caso de Bertolt Brecht e seu teatro épico que também se utiliza de elementos explorados por estéticas anteriores a ele.

Essa mistura de elementos é característica, de acordo com Christopher Innes (1979), é bastante presente em autores de língua alemã, sobretudo alemães, uma vez que os dramaturgos se viram impelidos a repensar questões estéticas como forma de confrontar a natureza extrema dos problemas sociais decorrentes da guerra. Tal problemática demandava uma tentativa de solução tão urgente que os dramaturgos tentavam lidar com ela diretamente por meio de suas peças, o que resultou na formulação de novos métodos de representação. Desse grupo de autores, Brecht pode ser considerado seu maior expoente, ao criar, nas palavras de Innes, uma **confusão babilônica de estilos**<sup>4</sup>, o que ecoou positivamente nos escritos de Dürrenmatt:

---

<sup>4</sup> “‘Babylonian confusion’ of styles [...]” (INNES, 1979, p.3).



[...]who commented that the eclectic borrowing of stylistic elements from every conceivable theatrical period made the playwright aware of ‘all the potentialities of theatre, opens the theatre of our time to all experiments’.<sup>5</sup>  
(INNES, 1979, p. 3)

Assim, observou-se que a forma menos usual do teatro em língua alemã utilizado desde então tem sido a forma naturalista convencional.

A atmosfera gerada pela guerra e seu período subsequente, no entanto, não se restringe à Alemanha. A Suíça, país do dramaturgo neste estudo destacado, apesar de manter uma posição de neutralidade, tanto na primeira quanto na segunda guerra, também viveu momentos de tensão, mesmo não tendo sofrido diretamente como no caso de outros países fronteiriços envolvidos. O país também abrigou refugiados de territórios vizinhos, entre eles, muitos artistas que expressavam todo o seu descontentamento com a guerra em forma de arte no Cabaret Voltaire em Zurique. Todos esses elementos vieram contribuir para que a Suíça, mesmo neutra, não permanecesse alienada.

E é nesse contexto que escreve Dürrenmatt, dramaturgo que, contaminado pela atmosfera que se impunha, passa a produzir também um teatro considerado político pautado na paródia e exagero, solução apresentada pelo dramaturgo como melhor maneira de representação do homem e sociedade modernos. Assim, o teatro teria como função primeira refletir essa sociedade contemporânea a fim de lançar luz sobre questões cada vez mais corriqueiras e talvez irrefletidas pelo público; em menor instância está a demonstração do poder de liberdade. Essa preocupação aliada à percepção de que um novo material como referência demanda novos modos de representação ligaria o autor suíço a Brecht, segundo Innes (1979).

Contudo, a aproximação entre os dramaturgos não se dá de maneira idêntica, uma vez que Dürrenmatt não imprimia um tom doutrinário em suas obras como havia em Brecht. Antes de moralizante, Dürrenmatt via a arte como uma resposta defensiva que possibilitaria ao homem moderno lidar com a realidade e eventos monstruosos que o rodeavam. Para isso, o autor suíço faz uso de um método empírico e não definitivo, contando muitas vezes com um processo de abstração da realidade como forma de compor imagens associativas, a exemplo do sobrenome de Claire Zachanassian, criado a partir de figuras publicamente famosas na época: Zacharoff, Onassis e Gulkenkian.

---

<sup>5</sup> [foi Dürrenmatt] quem comentou que o empréstimo eclético de elementos estilísticos de todo período teatral concebido fez o dramaturgo consciente de ‘todas as potencialidades do teatro, abre o teatro de nosso tempo para todos os experimentos’ (tradução nossa).

Como forma de expor todos esses elementos de maneira condizente com seu modo de pensar o teatro e também garantir que seus leitores e espectadores conseguissem se sentir representados por suas personagens e histórias, Dürrenmatt utilizou-se, como já mencionado, de alguns elementos também presentes em outros autores modernos na composição de seu teatro híbrido, elementos como o grotesco, por exemplo, além de estabelecer um diálogo bastante forte com o expressionismo e a tragédia grega clássica, o que será abordado à frente.

### 1.1.1 Dürrenmatt e o teatro épico

Sobre o modo de escrever de Dürrenmatt, não podemos classificá-lo como um defensor do teatro engajado, ao menos não como é classificado o teatro desenvolvido por Bertolt Brecht, o que pode ser explicado pela forma como o dramaturgo suíço pensava e via a sociedade de sua época: através de um filtro pessimista. Entretanto, a comparação entre ambos é algo não só pertinente, como também bastante comum, por se tratarem de autores contemporâneos, sendo apontada em diversos estudos, como, por exemplo, na breve consideração do crítico John Gassner a respeito de Dürrenmatt:

Dürrenmatt é sem dúvida uma das figuras mais importantes do teatro contemporâneo. Vinculado ao teatro do absurdo e às mais modernas manifestações da arte em geral, ele consegue realizar experiências teatrais bastante pessoais. Seu teatro recebe influência das técnicas utilizadas por Brecht, mas apresenta o homem enquanto criatura absurda e essencialmente miserável. Sua visão de mundo é pessimista, frustrante, mas sempre comprometida com uma crítica total ao nosso tempo.

(GASSNER apud DÜRRENMATT, 1976, III)

Com o comentário, Gassner não só ratifica a presença de um tom pessimista em Dürrenmatt, como também deixa claro que a obra dürrenmattiana recebe influência de Brecht e seu teatro épico, o que é compreensível, haja vista a proximidade não só física quanto cultural de ambos, sendo que o dramaturgo alemão iniciara seus trabalhos apenas alguns anos antes do suíço. O fato de pertencerem a uma mesma sociedade recentemente destruída pelos horrores da guerra e automatizada por um sistema econômico mesquinho, aproxima ainda mais os autores e seus respectivos trabalhos. Contudo, mesmo se deixando influenciar, Dürrenmatt jamais deixara de trilhar seu próprio caminho, reproduzindo em seus escritos suas próprias impressões sobre a coletividade que, para ele, ainda se encontrava essencialmente disforme.

Assim sendo, ambos os dramaturgos se viam tocados por questionamentos semelhantes, de forma que o próprio Brecht abre um de seus escritos sobre o lugar e finalidade do teatro em seu tempo citando um questionamento de Dürrenmatt durante uma palestra: “Poderá o mundo de hoje ser, apesar de tudo, reproduzido pelo teatro?” (DÜRRENMATT apud BRECHT, 2005, p.19). Sobre as considerações do suíço após lançada a pergunta não se tem registro, contudo, a pergunta, por abordar um tema bastante pertinente ao momento, provoca no dramaturgo alemão uma breve reflexão sobre as possibilidades do teatro. Diz ele:

Muitos afirmam que a possibilidade de vivência em teatro se torna cada vez mais reduzida, e, todavia, são poucos os que reconhecem que a reprodução do mundo atual tem aumentado progressivamente de dificuldade. Foi precisamente a consciência deste fato que levou alguns de nós, dramaturgos e encenadores, a pôr mãos à obra em busca de novos processos.  
(BRECHT, 2005, p.19)

A partir da afirmação, Brecht discorre sobre o assunto de maneira sucinta para enfim concluir: “[...] creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação.” (BRECHT, 2005, p.21). Reside aí uma das bases para a teoria épica brechtiana ao mesmo tempo em que se configura em uma das grandes diferenças no que toca a finalidade do teatro entre os estudos de Brecht e Dürrenmatt. Para o alemão o teatro pode e deve buscar reproduzir o homem de sua época – mesmo que para isso utilize-se da criação de tempos e lugares longínquos – com o intuito final de despertar o espectador para a ação também fora do teatro, de modo que o teatro deveria transmitir conhecimento aos espectadores e não apenas vivências, em outros termos, a cena não deveria despertar a empatia no público e sim levar a crítica. Assim, Brecht propunha uma revolução dentro do teatro dramático<sup>6</sup> que vinha sendo feito, de maneira que ao invés da permanência da cena envolvente, a cena passaria a ser narrada, tornando o espectador uma testemunha que se vê forçada a tomar decisões.

Em contrapartida, o dramaturgo suíço não compartilhava do mesmo otimismo de Brecht quanto a despertar o público para a ação fora do teatro. Assim, embora Dürrenmatt buscasse também representar o homem de sua época, ele não tinha como finalidade forçar o espectador a tomar decisões, uma vez que o dramaturgo não nutria esperanças nesse homem fragmentado. Indo além, o suíço não acreditava em uma possível mudança do indivíduo, principalmente por crer que o homem moderno seria incapaz de lutar contra todas as

---

<sup>6</sup> O uso do termo teatro dramático é usado aqui em oposição a teatro épico.

instituições que o oprimiam, considerando o indivíduo como um desafortunado em essência. Dessa forma, com a leitura das peças do dramaturgo suíço, é perceptível sua tentativa de retratar o homem moderno, de maneira que seu maior empenho estava em conseguir dar forma à realidade absurda e à coletividade que a viabilizava, sem esperar que, com suas obras, o espectador se sentisse impelido a agir e transformar a sociedade.

Isso posto, Dürrenmatt se distancia de Brecht na tentativa de despertar o espectador para a realidade fora da caixa preta incitando-o a agir. Para conseguir atingir seu objetivo, Brecht se utilizava de uma série de recursos, dentre eles o uso de projeções, canções e a quebra da quarta parede, recursos que garantiriam o efeito denominado pelo dramaturgo alemão como *Verfremdungseffekt*. O termo, que adquiriu diferentes traduções para o português, representa um efeito de distanciamento entre espectador e encenação, causado principalmente por alguma forma de estranhamento. Sobre o recurso do rompimento da quarta parede, este consistia no rompimento da diegese pelos atores, que se dirigiam diretamente aos espectadores, questionando-os sobre assuntos e situações tratadas nas peças. O recurso torna-se, junto à narração de acontecimentos da peça, uma característica muito forte do teatro épico brechtiano, mesmo não tendo sido uma inovação e sim a retomada de um recurso já presente em peças clássicas, principalmente em comédias, nas quais, por diversos momentos uma personagem se dirigia ao público tendo por objetivo estabelecer o diálogo com a audiência, que muitas vezes era tomada por confidente e testemunha. Assim a retomada do recurso por Brecht era feita de maneira a atingir, com a obra final, seu objetivo de construir um teatro anti-ilusionista.

Em Dürrenmatt, em contrapartida, não há a quebra brusca da diegese como havia no teatro épico. O dramaturgo suíço concordava também que a cena não deveria ser reproduzida de forma a encantar o espectador em uma atmosfera hipnótica, contudo, a quebra da ilusão não se dá pela interrupção da história representada, e sim pela utilização de recursos cênicos nada verossímeis, como a inclusão de atores que aparecem fingindo-se assumidamente de árvores, de forma que a quebra se dá pela inserção do elemento grotesco exagerado e do estranhamento, não pela quebra brusca e direta. Nesse ponto, ambos refutam o ideal aristotélico de verossimilhança que se configura na necessidade do teatro moderno de não mais continuar apenas retratando histórias envolventes que pudessem despertar reações apaixonadas na plateia, como era o caso dos melodramas, por exemplo. Assim sendo, ambos entendiam que não devia ser esse o lugar e a finalidade do teatro moderno.

Apesar de concordarem nesse ponto, Dürrenmatt não concordava com a ruptura que, de certa forma, pudesse acabar se configurando em uma explicação do tema desenvolvido

durante a ação. O tom explicativo era possibilitado pela inserção de certos recursos, como, por exemplo, a utilização do coro, ou com a fala dos próprios atores, que, ao se dirigirem ao público, tinham por objetivo, nas palavras do próprio Brecht (2005), a elucidação do espectador acerca de fatos até então desconhecidos para ele. Por conta disso, muitos encaram o teatro épico como um teatro didático, e não há como negar que, de fato, haja um tom instrutivo em suas peças. Tal meio de utilização da palavra incomodava o dramaturgo suíço, que chega a criticar o recurso de maneira indireta em **Problemas do teatro** (2007), ao falar sobre a utilização da palavra no teatro.

Sobre a questão, Dürrenmatt acreditava que o teatro produzido em seu tempo vivia um momento de, em seus termos, investidas da palavra no teatro, palavra que tentaria recuperar um espaço que havia perdido: o espaço entre episódios, fazendo as vezes de condutora da história. Para o dramaturgo, a narração no drama já se fazia presente desde Shakespeare, passando ainda por Goethe, de modo indireto. O artifício era utilizado como forma de amarrar os diferentes episódios dentro dos dramas de extensão mais longa, assim, essas narrações substituíam o fechar da cortina, configurando-se em transição de uma situação a outra. No teatro moderno, Dürrenmatt observa a tentativa de resgate dessa palavra que narra e liga episódios, entretanto, a narração agora se faz de maneira a estabelecer um diálogo direto com o espectador sem que se consiga efetivamente recuperar o valor que tinha anteriormente, pois, na maioria das vezes, esse diálogo surge apenas como forma de explicação da peça, o que é considerado por Dürrenmatt:

Uma operação disparatada, porque quando o público é arrebatado por uma peça, tal empreendimento não se faz necessário e, quando não é necessário, dificilmente qualquer tentativa nessa direção será bem-sucedida.  
(DÜRRENMATT, 2007, p.77).

Assim, em sua visão, dramaturgos modernos não conseguem mais deixar uma pausa entre lapsos temporais dentro da história, sentindo a necessidade de suprimir os vazios entre atos, o que acaba se tornando na maioria das vezes mera explicação da peça, mesmo que não seja essa a intenção.

A crítica dürrenmattiana até esse ponto não se dirige, contudo, diretamente ao teatro épico, assim, a necessidade de se tecer um breve comentário sobre o tema é suscitada no autor pela tendência do teatro moderno de tentar recuperar o diálogo, intento que acaba por resultar na desconstrução deste como forma dramática habitual. Szondi em **Teoria do drama moderno** (2003) observa que nessa nova forma de se fazer teatro há uma tendência a serem

estabelecidos diálogos absurdos ou monólogos, como observamos, por exemplo, nas obras de Beckett.

Quando voltamos nossa atenção para esse aspecto na obra de Dürrenmatt, podemos perceber que mais do que tender ao monólogo, a fragmentação do diálogo resulta em interações absurdas, onde não há de fato uma relação interpessoal propriamente dita; Alfred Ill, por exemplo, estabelece uma dinâmica aparentemente normal com sua família no início da peça. Tal relação, no entanto, começa a se mostrar absurda no sentido de que, aos poucos, tanto sua esposa quanto seus filhos começam a contrair dívidas cada vez maiores, já não se preocupando mais em arranjar emprego como no início da peça, esperando somente a morte do próprio familiar. Tudo isso é feito de maneira discreta e sem que haja o diálogo, assim, Alfred não percebe tais acontecimentos em sua casa até o último ato, em que já se mostra decidido a aceitar sua punição. Só então, como personagem elevada em relação às personagens que o condenam, ele passa a enxergar sua família.

A abordagem do uso da palavra no teatro contida no ensaio de Dürrenmatt é encerrada com a abordagem direta do dramaturgo à questão épica do teatro, na qual reitera que, desde sua primeira aparição, a narração sempre se fez presente dentro do drama, não sendo esta introduzida apenas com o teatro épico; esta se realizaria na descrição de mensageiros sobre acontecimentos exteriores à peça que, mesmo quando dramatizados pelo mensageiro, ainda se tratavam de narrações. Contudo, o dramaturgo entende que embora não seja a narração em si a inovação, há sim originalidade no recurso quando explorado no teatro épico, visto que esta nunca fora antes utilizada como forma de interrupção intencional da diegese e também no fato de que é a primeira vez que há o direcionamento direto ao espectador como interlocutor, além da narração ser feita diretamente ao público e não a outras personagens dentro da própria peça. Dessa forma Dürrenmatt defende que o teatro épico não teve sua inovação na utilização da narração em si, e sim na forma como utilizou tal recurso.

Mesmo que Dürrenmatt não se assuma como épico e nem ao menos tenha as mesmas pretensões didáticas ou engajadas de Brecht, características do teatro épico permeiam a obra do suíço, a começar pelo estranhamento, que na obra de Dürrenmatt, é causado pelo grotesco e pelo exagero; há também no desfecho da peça o aparecimento de coros de personagens, que, agora de modo refinado, uma vez que se tornaram novos ricos, rompem com a quarta parede ao compararem a miséria financeira a grandes catástrofes mundiais, como os efeitos da bomba atômica, colocando sempre a miséria como sendo a pior das calamidades. Há aqui a auto justificação das personagens, que expõem a importância do vil metal dentro da sociedade moderna, sendo colocado acima de tudo, até mesmo da própria vida.

Outra característica utilizada por Brecht em seu Teatro Épico, conforme mencionado, é a criação de cidades fictícias para sediar suas histórias, localidades que geralmente estão situadas em lugares longínquos, como forma de demonstrar a universalidade dos temas trabalhados, ou seja, que o que ali ocorre também poderia tomar forma em qualquer parte do mundo. Apesar da peça no presente estudo aparentemente estar situada em algum lugar da Europa central, não deixa de ser uma cidade fictícia, o que também possibilita ao dramaturgo trabalhar de maneira que consiga representar de forma reduzida toda essa nova sociedade e dinâmicas modernas do homem de seu tempo em qualquer lugar do planeta. Tal relação é interessante, uma vez que, ao transformar Güllen em uma espécie de sinédoque do mundo moderno, todas as críticas à cidade são aplicáveis à realidade vivida pelo dramaturgo e seus contemporâneos. Assim, quando o marido nº8 da velha senhora, ao se referir a Güllen, afirma:

**MARIDO Nº 8**

Esse tipo de cidadezinha me deprime. A tília sussurra, os pássaros cantam, o chafariz gorgoleja, está tudo muito bem, mas isso eles já faziam há meia hora. Não acontece nada, nem com a natureza nem com a população, tudo é paz, saciedade, pasmeira. Nada de grande, nada de trágico. Falta o clima moral que marca as grandes épocas.

(DÜRRENMATT, 1976, p.92)

Todo o início do discurso entediado do marido de Claire não passa de uma impressão errônea da cidade, o que é desmistificado pelas cenas tensas de Alfred III em sua tentativa de busca por socorro, momento em que a atmosfera da peça se adensa somada à situação de verdadeira caça à fera da sr<sup>a</sup> Zachanassian; ainda seguindo a afirmação do Marido nº 8 surge o Pároco trazendo uma espingarda a tiracolo, o que não pode significar uma cidade em paz, em que verdadeiramente nada acontece. Entretanto, todo esse discurso não é colocado de forma contraditória à figura da personagem, uma vez que todos os maridos de Claire, por mais intelectualmente capazes que sejam, se mostram em sua forma mais estulta. Contudo, é interessante ressaltar a verdade defendida pelo dramaturgo inserida nas últimas sentenças de sua fala: “Nada de grande, nada de trágico. Falta o clima moral que marca as grandes épocas”. Seria essa a opinião do próprio Dürrenmatt colocada em cena, o que vai ao encontro de sua crença de que o homem e o mundo modernos não poderiam mais servir de pano de fundo para verdadeiras tragédias, sendo assim, só a comédia o representaria de maneira mais fiel, de forma pura ou híbrida.

O coro é, junto à narração, outro elemento retomado das peças clássicas, e, em sua primeira utilização, surtia uma sensação de interrupção na ação do drama, efeito muito

buscado posteriormente pelo teatro épico, uma vez que, com a quebra da ação, seja por meio da inserção de um coro ou da própria personagem que em cena rompe com a quarta parede, rompia-se também a ilusão criada pelo teatro. O espectador precisava se saber diante de uma ficção que retratava sim a realidade fora do teatro, mas que não deixava de ser ficção, ou seja, o público não devia se emocionar dentro da caixa preta para, ao fim da peça, voltar para sua vida cotidiana sem perceber que também ao seu redor coisas absurdas e injustas aconteciam, e que de tanto acontecerem, deixaram de se tornar estranhas.

A distinção entre Brecht e Dürrenmatt no que concerne o direcionamento da fala ao público espectador reside tanto na quantidade quanto na finalidade. De forma que, em Brecht, é comum que os atores se dirijam por diversos momentos ao público, ao passo que, em Dürrenmatt, o processo ocorre de maneira mais escassa. Quanto à finalidade da ruptura, é possível constatar que, no teatro épico, o diálogo com o público se estabelece não só a fim de suscitar nele a reflexão, mas também de maneira a buscar nele a solução para a problemática que se encena diante de seus olhos, assim, o público seria o responsável por encontrar a resposta para os questionamentos propostos pelos atores em cena, enquanto que em Dürrenmatt, mais especificamente na peça estudada, só há de fato uma ocorrência de quebra da diegese como forma de se estabelecer o diálogo com o espectador, ocorrendo por meio do coro final que não tem outro objetivo além da justificação de seus atos, ou seja, não há a busca por respostas por parte do público como havia no teatro épico.

Em suma, ao contrapormos a obra dürrenmattiana e o teatro épico de Brecht, concluímos que este buscava justamente despertar o espectador de sua inércia, para que passasse a olhar o mundo com olhos críticos, e deixasse de se omitir frente aos absurdos atozes fortemente disseminados dentro da sociedade moderna. Dürrenmatt, em contrapartida, utilizava-se também de elementos que resultavam na quebra da ilusão teatral, como o exagero do grotesco, situações absurdas e o estranhamento possibilitado por esses elementos, mas não fazia uso deles como forma de incitar seu público a agir e lutar contra as atrocidades modernas. Assim, Dürrenmatt, buscava apenas experimentar maneiras de espelhar a sociedade moderna, conferindo-lhe finalmente uma forma, mesmo que grotesca e exagerada, uma vez que seria essa a única maneira capaz de retratar esse homem não só de maneira superficial e mecânica, mas de maneira a expor, de maneira crítica, o seu íntimo.

## **1.2 A trajetória do anti-herói moderno**



Antes de qualquer outro elemento dentro da peça, daremos atenção à condição do herói, ou anti-herói moderno. Muito se refletiu sobre o herói clássico, que nada mais era que a representação<sup>7</sup> de um ideal antigo que se encaixava perfeitamente na poesia e prosa clássicas. Flávio Kothe (1985), em suas considerações sobre o herói clássico, caracteriza dois tipos de herói: o trágico e o épico. Tanto um quanto o outro uniriam em si aspectos altos e baixos, divergindo, entretanto, na ordem em que tais aspectos surgiriam dentro da obra, a saber: o herói trágico, por já ter em si um caráter elevado, segundo Aristóteles, teria como percurso inevitável a queda, caminho que, enquanto trilhado, puxa de alguma forma o herói para o aspecto baixo, resultando na queda final desse herói, que nada mais é que a reafirmação de sua grandeza. Isso é o que ocorre a Édipo, por exemplo, que descobre ser o assassino de seu pai e estar casado com sua mãe; dessa forma, observa-se uma curva descendente de sua imagem perante os tebanos – aspectos baixos – que culmina em sua autopunição, o que faz com que haja uma nova curva, dessa vez ascendente, ratificando o caráter altivo de Édipo com um ato nobre – aspecto alto.

Ainda em Kothe, e seguindo essa linha de raciocínio, os heróis épicos se caracterizariam então pelo movimento oposto, de forma que passariam de uma série de ações baixas para a elevação, que é impulsionada por tais ações baixas; é o que acontece, por exemplo, a Agamenon, que, até voltar triunfante e ser vítima da traição de Egisto e sua esposa Cliteminestra, havia cometido diversas vilezas correspondentes ao caráter baixo, ações que tornaram não só a trajetória do herói, mas também o seu retorno possíveis, em outras palavras, sua grandeza reside na baixeza, sobre isso explica melhor Kothe:

Ainda que passe por grandes dificuldades e provações, e ainda que venha a constituir boa parte de sua grandeza através de uma série de “baixeza” (matar, mentir, tripudiar cadáveres, enganar e mentir), a narrativa épica clássica, adotando o ponto de vista do herói, trata de metamorfosear a negatividade em positividade [...]

(KOTHE, 1985, p.12.)

Com as considerações feitas até o momento pode-se depreender que, segundo Kothe, ambos os heróis clássicos – épico e trágico – se deparam em suas trajetórias com momentos de ações elevadas e baixas. A diferença entre eles reside, contudo, no fato de que o herói trágico já surge fadado ao declínio, assim, mesmo já trazendo em si uma elevação, passará por

---

<sup>7</sup> Empregaremos no presente estudo o termo **representação** como equivalente a *mimesis*, baseando-nos principalmente em Daisi Malhadas, que, em **Tragédia Grega: O mito em cena** ressalta ser a maneira mais recente e adequadamente adotada, baseada principalmente nos estudos de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot.

momentos decadentes para só assim possibilitar a reafirmação de sua elevação; enquanto que no herói épico, tem-se um herói cuja elevação vai sendo aos poucos construída, mesmo que já traga em si algo de elevado, seus diversos atos vis o colocam em um patamar baixo, que aos poucos se metamorfoseia até que se possa novamente ser conferido ao herói o mais alto grau de elevação.

Assim, analisando os heróis em suas atitudes lineares fora do recorte das obras que os contém, observa-se um aspecto circular em que os heróis clássicos passam de um grau elevado para uma série de atitudes baixas que, de certa forma o rebaixam, para que só assim possa ele novamente se elevar, e dessa vez, a um nível acima da elevação inicial.

A figura de Alfred III não se enquadra no modelo típico de herói clássico, apesar de com ele estabelecer um diálogo, diferindo até mesmo do herói burguês de Diderot, seu antecessor. Assim, temos um herói que nem se insere no contexto típico da tragédia clássica, em que os detentores da ação são os deuses e o destino imutável que manipulam as demais personagens por mais que elas tentem opor-se a ele, nem corresponde às expectativas de um herói burguês de Diderot (2008), uma vez que, os heróis de sua peça deveriam representar um ideal de boa conduta, a fim de servir como exemplo, mesmo que no drama burguês já tenha seu lugar a maldade dos homens.

Assim como em ambos os conceitos acima, temos em Dürrenmatt o homem que age, porém, diferente de como ocorre na tragédia clássica, o herói no autor suíço não se vê apenas vítima de deuses<sup>8</sup> ou de um destino que lhe fora previamente traçado e que o persegue durante a vida toda. Para esse novo herói uma nova dialética se impõe: a relação entre o vil metal e poder em contraposição à miséria. Dessa forma, o homem dotado de poder monetário passa a ter poderes plenos, como uma espécie de sacerdote/sibila pelo qual se é possível ter acesso ao novo deus chamado dinheiro.

Comparando o herói dürrenmattiano com o traçado por Diderot, também não é possível pensar que haja na peça suíça um herói detentor de um bom caráter cujas ações devam servir de exemplo para os demais. Ao contrário, temos, seguindo a terminologia, um anti-herói, que de acordo com Pavis (2011), representa uma espécie de duplo irônico ou grotesco do herói clássico. Esse anti-herói, a exemplo das demais personagens que o cercam, também não traz em si uma moral imaculada e nem quer servir de exemplo de conduta. De forma que o anti-herói em Dürrenmatt, segundo o próprio dramaturgo, surge como a única forma possível de representação do homem moderno de maneira a espelhar uma sociedade

---

<sup>8</sup> Se pensarmos na intervenção divina como ocorria nas tragédias clássicas, em que os próprios deuses intervinham nas ações, seja pessoalmente ou por meio de um oráculo.

mergulhada em um sistema cada vez mais desumanizado e mecânico. O autor, em seu ensaio **Problemas do teatro**, reconhece Woyzeck<sup>9</sup> de Büchner como o precursor desse homem moderno, representando um protagonista desvitalizado que só pode interagir por meio da atividade mercantil de exploração. Foi com Woyzeck, ainda segundo Dürrenmatt, que o público passou a se ver representado pelos heróis que sofrem no palco.

Esse espírito da exploração dos pequenos e dos miseráveis presente na obra de Büchner se encontra também em **A visita da velha senhora**, em que Alfred III e os güllenses entram em conflito justamente por questões financeiras. A própria Claire também exerce esse papel, personificando o poder do dinheiro que tudo pode; assim, o mesmo dinheiro que um dia impeliu Alfred III a negar a paternidade da filha de Claire para se casar com a filha do merceeiro, agora pede sua cabeça aos demais cidadãos. A crítica é muito atual, e assim deve ser a boa dramaturgia, que deve estar afinada com as expectativas da época.

No mesmo ensaio, Dürrenmatt também aborda diretamente a questão do herói e sua construção, tendo como objetivo delinear um esboço do que seria o herói ideal para representar o homem moderno. O dramaturgo começa diferenciando o herói trágico do cômico, apontando como o primeiro deve ser capaz de despertar nossa compaixão, o que remonta à teoria aristotélica, com vícios e virtudes que surgem de maneira equilibrada e agradável, o que, segundo Dürrenmatt, foi o responsável por fazer do diabo o personagem mais carismático da literatura alemã. Além disso, salienta a recorrente linhagem nobre desse herói, que desde a antiguidade até o teatro shakespeariano sempre expôs o sofrimento semeado dentro da mais alta classe da sociedade, o que só começaria a mudar com o advento da tragédia burguesa, que foi evoluindo até possibilitar a existência de um Woyzeck. Em contrapartida apresenta o herói cômico, relembrando que o estereótipo já estava presente mesmo na antiguidade dentro das comédias, gênero que já trazia ao palco figuras do baixo estrato social como heróis e personagens de destaque, como era o caso do cidadão comum, o agricultor, escravos e mendigos; isso porque eram essas as figuras risíveis, não se poderia ter, por exemplo, um rei bufão. Para Dürrenmatt, o herói cômico, surge como uma alternativa de reação em detrimento do desespero suscitado pela realidade absurda, assim, o herói, ou anti-

---

<sup>9</sup> Peça inacabada de Georg Büchner, considerada sua obra de maior expressão literária, podendo ser considerada um marco dentro da dramaturgia por introduzir temas e elementos que viriam a ser mais explorados no século XX. Destaca-se na peça a questão do homem explorado representado na figura do próprio Woyzeck que dá título à obra. Woyzeck, na trama, é um soldado de pouca expressão em seu trabalho, que também serve de cobaia para um médico em seus experimentos, o que faz dele um homem desnutrido, atormentado e desacreditado por todos os que o cercam. Acaba sendo traído pela mãe de seu filho, com quem vive maritalmente sem ser casado, o que também não é visto com bons olhos pelas demais personagens; ao descobrir a traição, Woyzeck acaba por assassinar a companheira.

herói, cômico pode representar, em sua deformidade, o homem que persiste e luta na busca por sua afirmação.

Feitas as considerações sobre os dois tipos de heróis, Dürrenmatt em **Problemas do teatro** observa que o herói trágico, à medida que se desenvolve, trilha um caminho em direção à comédia, sendo o oposto também verdadeiro: a aproximação do herói cômico à tragédia. Para o dramaturgo, esse fenômeno não se opera ao acaso, sendo, na realidade, o resultado de uma tentativa do drama de servir de espelho do mundo e do homem de seu tempo. Sendo assim, qual seria o herói ideal para representar o homem moderno que não um herói risível por sua extração que se transforma cada vez mais em uma figura trágica?

Dessa maneira, é possível entender que o homem e a sociedade moderna não podem mais serem representados pela tragédia antiga, nem mesmo pela tragédia burguesa, o que é explicado pelo fato de que o mundo do séc. XX é disforme, e segundo Dürrenmatt, não comporta mais a existência de heróis trágicos, dando espaço somente ao anti-herói, que nada mais é que a figura do homem comum que ao mesmo tempo em que pode suscitar a pena, também é digno de riso.

Ainda de acordo com o dramaturgo no ensaio supracitado, no mundo moderno não se pode mais pensar em um único indivíduo como o grande culpado, uma vez que, para Dürrenmatt, o homem moderno perde sua individualidade para pertencer a uma massa que é arrebatada por um sistema desumanizador em que nos tornamos, nas palavras do autor, coletivamente culpados e encarcerados nos pecados de nossos pais e antepassados; isso seria ainda nosso azar e não nossa culpa, uma vez que esta só é possível de forma íntima e pessoal. Mais a respeito do assunto será mais bem abordado em momento oportuno.

### 1.3 Influências clássicas

Magaldi (1964) faz referência ao espírito da tragédia grega que paira sobre a peça, o que de fato ocorre e se apresenta em diferentes instâncias, sendo até mesmo abertamente indicado. Quando tal relação é feita de maneira direta, é introduzida por meio das alusões feitas pela personagem denominada Professor. Logo no início da peça, após a chegada de Claire à cidade, o Professor confessa o pavor que o acometeu ao ter a primeira visão da grotesca Claire, comparando-a a Cloto, uma das três parcas gregas, as três fiandeiras responsáveis por tecer, cuidar de sua extensão e cortar o fio da vida de todos. Isso é o que de fato ocorre, uma vez que Claire metaforicamente tece o fio que representa a vida das personagens, comprando todas as grandes fontes de renda da cidade e fazendo-as falir apenas

para que se cumpra sua vingança contra o homem que uma vez a abandonara, decidindo assim o destino de todos na cidade.

Contudo, quando comparada à parca Cloto, Claire Zachanassian assume características que vão além da referência explícita e clara, desencadeando uma série de outras referências possíveis. Para que possamos nos aprofundar no assunto é necessário, então, retomar a mitologia clássica e traçar a origem de Cloto, entidade personificada por Claire.

As parcas – ou moiras no grego – eram três, Cloto, Láquesis e Átropos, seres lúgubres que determinavam o destino não só dos mortais, mas também dos deuses dentro da mitologia clássica, desafiando até mesmo a soberania e do próprio Júpiter/Zeus. As fiandeiras operavam da seguinte maneira: Cloto se encarregava de tecer o fio da vida na roda da fortuna, enquanto Láquesis cuidava de sua extensão enrolando-o e a Átropos incumbia-se a tarefa de cortar os fios; assim Cloto e Átropos se contrapunham, sendo a primeira relacionada a início e nascimento e a outra a fim e morte<sup>10</sup>.

Filhas de Nix, deusa da noite, uma dentre os deuses primordiais da teogonia clássica grega e também associada a conceder tanto a vida quanto a morte, as parcas eram irmãs de Nêmesis<sup>11</sup> e das Keres<sup>12</sup>, nomes que merecem destaque dentre tantos outros deuses gerados espontaneamente por Nix. Interessante também levar em conta que as três fiandeiras foram responsáveis pela criação da deusa Têmis, deusa da justiça, tendo em vista que Claire buscava, se nos basearmos em suas palavras, justiça para si própria. Dessa forma, mais uma vez a referência de que Claire e Cloto estão interligadas se confirma, já que Cloto teria sido uma das responsáveis pela criação da própria deusa da justiça e Claire a responsável por instaurar a justiça “divina” em Gúllen.

As fiandeiras não se deixam demover pela insistência seja dos homens ou dos deuses, assim é também Claire, que mesmo depois do apelo do Professor e do Médico continua em sua empreitada de forma a interferir como bem entende na vida de cada um;

---

<sup>10</sup> O fato de Claire ser associada à Cloto e não à Átropos, como se poderia inicialmente imaginar por se tratar da deusa responsável pela destruição representada no corte do fio, está na questão da renovação propiciada pela velha senhora; além de que os verdadeiros responsáveis pela aniquilação são os cidadãos de Gúllen, que de fato condenam e assassinam Alfred III, mesmo sendo Claire a fornecedora das condições necessárias para que a decisão fosse tomada.

<sup>11</sup> Nêmesis era uma deusa grega que representava a vingança divina, isto é, castigava aqueles que escapavam à justiça humana, a exemplo de ingratos, orgulhosos, desumanos, etc..

<sup>12</sup> As Keres, por sua vez, eram as responsáveis pelos infortúnios dos homens, como as doenças, a velhice e o desvario bem como pela morte violenta aos mortais, simbolizando seu destino cruel, fatal e inevitável.

figurativamente falando, continua a tecer o fio do destino dos homens a fim de castigar uma injustiça impune até então.

Associadas mais comumente ao destino imutável que assume um caráter muitas vezes negativo, a imagem das parcas é também associada à transformação, renovação ruptura e nascimento, haja vista a relação estabelecida entre Cloto e a origem da vida; dessa maneira, simbolizam o ciclo da vida que toma forma na roda da fortuna. Aplicando a referência ao texto, as personagens da peça se encontram em uma situação circular, fato corroborado pela fala do Professor:

A tentação é muito grande e a nossa pobreza, muito dolorosa. Mas sei ainda outra coisa. Eu também tomarei parte no crime. Sinto como, aos poucos, estou me tornando um assassino. Minha fé na humanidade é impotente. E porque sei disso é que comecei a beber. Eu tenho medo, Schill<sup>13</sup>, exatamente como o senhor teve medo. E sei, ainda, que, algum dia, chegará uma velha senhora também para nós e que, então, se passará conosco o que, agora, se passa com o senhor.

(DÜRRENMATT, 1976, p.133)

Da citação pode-se verificar que, de fato, a ação representada na peça encerra um ciclo ao mesmo tempo em que dá início a um novo, não só pela perspectiva econômica, em que claramente uma nova era de prosperidade se inicia para todos, mas também por uma transferência, ou agregação<sup>14</sup>, da culpa em um crime mesquinho, ou seja, ao condenarem Alfred Ill por seu crime, cometem um crime também contra ele, o que os torna, portanto, também passíveis de sofrerem sua punição, conforme afirma o Professor ao dizer que também para eles chegará uma velha senhora, ou seja, a eles também atormentará a justiça divina que se fará cumprir, dando continuidade a essa situação circular.

Sobre a citação também podemos destacar a equivalência da figura do Professor a de um oráculo. Na mitologia clássica, mais precisamente em relação ao oráculo de Delfos – destinado ao culto a Apolo – havia a figura da Pítia, ou Pitonisa, que era a responsável por transmitir as mensagens do deus aos homens. Essa sacerdotisa, durante o ritual de apresentação do oráculo, entrava em um êxtase, ou frenesi, próprio do processo ritualístico, e dessa forma era capaz de obter predições e respostas para as mais diversas questões. Levando

<sup>13</sup> Na tradução de Mário da Silva o nome Alfred Ill e de Claire Zahanassian sofreram alterações por conta da pronúncia portuguesa, passando a Alfred Schill e Claire Zahanassian.

<sup>14</sup> Ao considerar o termo **agregação** ao invés de **transferência** pensou-se no que defende Dürrenmatt sobre o homem moderno herdar sempre uma culpa que o antecede e da qual não consegue se livrar, e na interpretação de que os mesmos cidadãos que condenam Alfred Ill já o haviam antes apoiado, condenando Klara Wäscher, o que os tornaria duplamente culpados.

em consideração a definição, podemos afirmar que a figura do Professor dentro da peça suíça torna-se emblemática por remeter por diversas vezes ao exercício da profecia e também por apresentar a mesma conduta adotada pela sacerdotisa do oráculo. O Professor, apesar de também ser uma personagem que se deixa levar pela necessidade, aceitando a exigência da velha senhora em troca de dinheiro, persiste tentando dissuadir Claire de prosseguir com seu plano, até de fato descobrir se tratar de algo irremediável – afinal, nem os deuses podiam interferir nos desígnios das Parcas. Contudo, no decorrer da peça mostra-se uma personagem bastante esclarecida, não a toa trata-se de um professor, figura comumente detentora de conhecimento. No momento em que ele profere a fala citada faz sua última previsão oracular, a de que Güllen sofrerá no futuro as consequências de seus atos presentes, sabemos que isso de fato ocorre tanto por se tratar, como descrito acima, de uma situação circular, quanto por ser sempre acertada sua intuição, desde o momento da chegada da sr<sup>a</sup> Zachanassian, em que já associa sua figura a de Cloto.

Entretanto, momentos antes da predição contida na citação, há outra passagem bastante simbólica envolvendo a personagem e seus dons divinatórios. Trata-se de um momento anterior, em que os repórteres chegam à cidade para acompanhar o processo de doação de Claire Zachanassian à sua cidade natal. Nessa cena o professor, assim como a Pítia, surge em um estado alterado, no seu caso pelo álcool, e, como se estivesse em um frenesi ritualístico tenta sem sucesso revelar a todos toda a verdade que se passa em Güllen e sobre as atrocidades que ainda estão por vir:

O PROFESSOR

Cidadãos de Güllen. Sou o vosso velho professor. Fiquei bebendo sossegado a minha genebra e ouvi calado tudo o que se disse. Agora, porém, quero fazer um discurso, quero falar da visita da velha senhora a Güllen.

[...]

Cidadãos de Güllen! Quero proclamar a verdade, mesmo que a nossa miséria deva durar eternamente.

[...]

Já avançamos demais, perigosamente, no declive fatal!

[...]

Protesto! Perante a opinião pública do mundo inteiro! Preparam-se em Güllen monstruosidades!

(DÜRRENMATT, 1976, p. 126 – 127)

A personagem só é demovida de continuar porque o próprio Alfred III, já decidido a acatar sua sentença, a impede, uma vez que, nesse momento, se encontra ciente de que precisa expiar seu erro passado, o que leva a uma conversa entre as duas personagens, gerando a citação em que o Professor prediz a vinda de uma futura punição a Güllen.

Dentro desse contexto de situação circular inevitável, não podemos deixar de lado, conforme mencionado, o que havia defendido Dürrenmatt sobre a culpabilidade do homem moderno em **Problemas do teatro**: não é mais possível pensar em inocência em um mundo em que a coletividade herda uma culpa da qual não consegue se desvencilhar, como um fardo imposto já no momento da tessitura dos fios da vida de cada um. É dessa maneira que se opera a vingança de Claire Zachanassian: ao fazer a oferta irrecusável de conceder a exorbitante quantia de dinheiro em troca da morte de Alfred Ill, Claire lança como que uma maldição aos cidadãos de Güllen. Assim, a partir do momento em que o cheque é passado das mãos de Claire para o Burgomestre as mãos de todos sujam-se igualmente no sangue de Alfred Ill. Isso nada mais é que o reflexo da sociedade da época em que a peça foi escrita – e talvez ainda reflita o homem de hoje – sociedade formada por homens cujos olhos estão cegos para as injustiças inerentes a um sistema econômico desumano.

Tal cegueira mediante injustiças e atrocidades noticiadas diariamente não pode tornar o homem moderno menos culpado, A contrário, fechar os olhos e se calar é também compactuar com tais injustiças, o que remonta às testemunhas cegas Koby e Loby, que se configuram nos representantes ideais para uma sociedade que cada vez mais passa a se vender por pouco e se considera isenta de culpa no sofrimento alheio. Claire então, encarnando Cloto, surge como uma punição divina para essa sociedade, em que a justiça humana falhou, fazendo a ligação entre sagrado e humano, bem como era papel das parcas dentro da mitologia grega clássica.

Como já mencionado, a roda da fortuna era o instrumento usado pelas parcas para a prática do fiar uma vez que seu movimento circular representaria uma roca; se analisarmos a fundo a relação entre as parcas e a roda da fortuna percebemos que a união entre essas figuras não se dá de maneira aleatória, pois a roda da fortuna nada mais é que a representação do destino dos homens, que sofreria reviravoltas como se estivessem de fato atrelados a uma roda, em que depois do apogeu há sempre uma queda que proporciona uma nova ascensão e assim por diante.

No momento em que Claire, personificação da deusa Cloto, põe os pés em Güllen, a roda da fortuna referente à população encontra-se no ponto mais baixo de sua rotação. Claire/Cloto havia girado a roda para que chegassem a uma situação em que, vulneráveis, estariam dispostos a aceitar suas imposições se fosse essa a única possibilidade de reerguimento, de forma que, com o sacrifício de Alfred Ill a roda passa a fazer o movimento ascendente novamente, fazendo com que os cidadãos de Güllen passem da miséria para a abundância, o que não é feito sem derramamento de sangue, injustiça e egoísmo, elementos que



surgem como força motriz para a roda da fortuna que continuará a girar e reger a vida de todos. Assim, subentende-se que tais crimes também não permanecerão impunes, uma vez que a roda continuará a girar até que se cobre novamente sua punição e assim por diante, sempre seguindo o movimento circular que, nesse momento, é possibilitado por Claire/Cloto, a responsável dentre as três parcas pelo nascimento de uma nova situação.

Enquanto os cidadãos de Gullen estão todos juntos em um mesmo ponto na roda da fortuna, Alfred III encontra-se em seu extremo oposto, uma vez que, mesmo passando pelas mesmas dificuldades financeiras que as demais personagens, Alfred gozava de certo conforto, uma vez que, mesmo na dificuldade era proprietário de um estabelecimento e também era tido como uma figura de liderança na cidade até a chegada da velha senhora, que faz com que ele sofra uma movimentação descendente até chegar a seu ponto mais baixo com a sua aniquilação. Claire Zachanassian, por sua vez, passaria de uma situação em que, ainda como Klara Wäscher, sairia de seu ponto mais baixo na roda da fortuna para sua ascensão até culminar na transformação de Klara em Claire, o que lhe confere então o poder de se desafixar da roda para passar a girá-la conforme seus desígnios, como Cloto que se torna.

Além de referências explícitas dentro da peça **A visita da velha senhora**, é possível afirmar que Dürrenmatt buscou no modelo clássico inspiração de viés tanto temático quanto estrutural. Melvin Askew em seu artigo *Dürrenmatt's "The Visit of the old Lady"* trabalha com a aproximação da peça suíça com o mito de Édipo e Medéia. Se relacionando à primeira ao possibilitar uma leitura da peça suíça em que Alfred III é colocado como Édipo e Claire Zachanassian como a figura da Esfinge e à segunda ao pensar em Claire como a mulher traída e rejeitada que busca vingança.

Voltemo-nos primeiramente à comparação entre **A visita da velha senhora** e o mito de Édipo. De acordo com o que já fora mencionado, Askew estabelece um vínculo entre Édipo e Alfred III ao subentender que ele, assim como Édipo, assume uma posição de liderança perante a cidade, de maneira que, assim como os tebanos vão até Édipo pedir que ele encontre uma solução para a peste que assola a cidade, os cidadãos de Gullen depositam em III suas esperanças em conseguir a doação da senhora Zachanassian, dado sua figura de líder e também seu relacionamento passado com Klara. Assim, tanto Édipo quanto Alfred realmente se esforçam, cada qual à sua maneira, a fim de conseguir encontrar uma solução para os problemas de cada cidade, o que os leva a outra situação, em que se descobre que os verdadeiros causadores de todas as desgraças que acometem suas respectivas cidades são as próprias figuras que tentam salvá-las da miséria. A diferença nesse ponto está na passagem do

desconhecimento para o conhecimento e, quando pensamos no mito como drama<sup>15</sup>, no uso do que Aristóteles chamou de **peripécia**, que nada mais é que a passagem de um estado ao seu oposto. Tem-se uma peripécia quando, por exemplo, uma personagem, com a intenção de tranquilizar outra, acaba por lhe revelar algo muito mais perturbador.

Sófocles quando escreve **Édipo Rei**<sup>16</sup> trabalha o elemento de maneira magistral, sendo até mesmo dado como exemplo pelo próprio Aristóteles, de maneira que Édipo só passa de um estado de ignorância para o conhecimento por meio de peripécias e reconhecimentos, o que, segundo o estagirita, torna a obra mais rica. Enquanto que em **A visita da velha senhora** não há de fato uma peripécia nas mesmas dimensões das encontradas na obra clássica; é possível perceber, contudo, que as investidas de Alfred III para conseguir a doação de Claire só se somam aos motivos que a impellem a pedir o sacrifício de seu antigo namorado, uma vez que confirmam o lado ganancioso de Alfred que já a traíra e se casara com outra como forma de ascensão financeira e, no momento da ação da peça, deixa sua esposa para tentar reavivar um romance antigo a fim de conseguir novamente seu reerguimento financeiro. Mesmo não tendo a mesma intensidade das ações e reviravoltas surtidas pelas peripécias utilizadas por Sófocles, essa situação se configura em uma espécie de peripécia dentro da obra moderna, característica também presente no momento anterior à ação que aparece mencionado na peça, em que Alfred III rejeita Klara por buscar uma vida mais confortável financeiramente, atitude que no futuro não só lhe lança à miséria, mas também lhe é fatal.

Outro contraponto nesse aspecto entre a peça clássica e a moderna reside na passagem do desconhecimento pra o conhecimento. Na peça de Sófocles, Édipo acaba tomando conhecimento de que a peste é causada pelos deuses como punição à cidade por abrigar o assassino do rei anterior, Laio, o que faz Édipo prontamente lançar uma sentença para tal assassino, sem ainda saber de quem se trata; com o decorrer da peça Édipo descobre não só ser o grande causador de tudo como também descobre ter cumprido com a profecia que tanto evitava, o que o leva a agir como seu próprio carrasco, tomado pelo horror de tais

---

<sup>15</sup> Quando pensamos em uma concretização literária do mito de Édipo optou-se por utilizar a peça **Édipo Rei** de Sófocles, por ser o autor um dos maiores representantes da tragédia clássica e também por retratar o mito no momento em que Édipo descobre ter concretizado a profecia que lhe fora imposta.

<sup>16</sup> Tida por Aristóteles como uma das mais perfeitas tragédias de seu tempo, **Édipo Rei** de Sófocles aborda o mito edípiano a partir do momento em que a cidade de Tebas é tomada pela peste. Édipo, como rei, busca uma solução para o problema, o que só faz com que descubra tanto se tratar dele mesmo a causa de tamanha ira dos deuses responsáveis pela peste, como também não ser filho legítimo dos reis de Corinto, o que, aos poucos, permite que Édipo descubra ter cumprido com a predição para ele feita pelo oráculo, na qual estaria destinado a assassinar o próprio pai e unir-se maritalmente a sua mãe.

revelações. Na peça moderna, em contrapartida, Alfred III age de maneira a despertar a ira de Claire Zachanassian que volta para Gullen em busca de justiça; apesar de tomar conhecimento da enorme ira e mágoa de Claire e saber que somente a sua morte garantirá a doação para a cidade, Alfred III nunca passa de um momento de desconhecimento para o conhecimento. Isso porque sempre esteve ciente de que seus atos no passado não haviam sido honestos, e também porque o próprio Alfred é sacrificado sem nunca saber que a causa da misteriosa falência dos pilares econômicos da cidade era Claire, que os havia comprado e induzido ao fracasso apenas para que se cumprisse mais facilmente sua vontade, de modo que, mesmo sabendo que só a sua morte poderia salvar a cidade, Alfred nunca soube que Gullen só se encontrava em tal situação por sua culpa.

Voltemos agora nossa atenção à figura de Claire Zachanassian. No artigo, Askew a compara tanto à Esfinge no mito edipiano quanto à Medéia. A comparação à Medéia é de fácil leitura, uma vez que, assim como a esposa de Jasão, Claire também fora abandonada pelo marido que se casaria com outra mulher. Medéia, diferente de Claire, era conhecedora da magia e por ter condições de colocar seu plano em prática, vingou-se de Jasão sem demora, resultando na morte da futura esposa de seu ex-marido, seu futuro sogro e também dos próprios filhos do casal. Com Claire Zachanassian a vingança, ou busca por justiça, demora mais a vir, uma vez que, enquanto Klara Wäscher, a velha senhora não possuía meios para conseguir concretizar qualquer estratégia contra aqueles que a traíram e injustiçaram, de modo que, apenas depois de passados alguns anos é que poderia regressar e, fazendo uso do poder que o dinheiro lhe conferia, fazer com que se cumprisse a justiça.

Quando Claire utiliza o termo **justiça**, entende-se que a palavra sofre uma perda de sentido no mundo moderno, uma vez que não se relaciona mais a princípios morais, e sim a interesses dos mais poderosos, de modo que só consegue a justiça para si aquele que tem mais poder econômico. Possibilitando assim que Alfred III seja capaz de comprar falsas testemunhas com bebida para garantir sua ascensão social e financeira ao se livrar de Klara, bem como o retorno de Klara transmutada em Claire Zachanassian, a mulher mais rica do mundo, capaz de comprar a justiça anteriormente negada a Klara Wäscher.

Paralelamente a tal leitura, há a hipótese da configuração da Esfinge do mito de Édipo na personagem Claire Zachanassian, leitura possibilitada tanto pelo caráter físico quanto pelo papel desempenhado pelo ser mitológico dentro da saga edipiana. Sobre a questão física, conforme já descrito, Claire tem uma constituição grotesca, o que lhe confere um tom fantástico, assim como ocorre com a Esfinge, ser de composição híbrida e, portanto, também grotesca.

Mas não só no âmbito físico se assemelham as duas figuras, tanto Claire quanto Esfinge são causadoras da desolação de Güllen e Tebas respectivamente; a Esfinge surge em um momento anterior à ascensão de Édipo ao trono tebano, aliás, age como um catalisador nessa ascensão do herói grego, que só assume o trono após decifrar o enigma proposto pela Esfinge, livrando a cidade de sua opressão. Tendo tal situação em mente, pode-se pensar que Claire atua da mesma maneira em relação à cidade de Güllen, uma vez que se torna a responsável pela desgraça que se alastra pela cidade à espera da resolução de seu enigma, que se configura na morte de Alfred III. Nesse ponto, diferente do que ocorre no mito grego, a resolução do enigma encontra-se também na aniquilação do anti-herói moderno, ao invés de sua coroação. Ainda pensando na semelhança entre as duas figuras, Claire se assume como Esfinge também por ser a responsável por atrair o ambicioso Alfred, assim como a Esfinge representava um desafio ao impetuoso Édipo, de forma que, caso obtivesse sucesso em vencê-la, Alfred poderia alcançar sua elevação máxima – tornando-se o próximo burgomestre e herói da cidade –, assim como Édipo se eleva ao recebe o trono por trazer prosperidade de volta a Tebas no momento em que vence a Esfinge.

Mas não só no caráter temático há um diálogo entre a peça de Dürrenmatt e dramas clássicos, há também o resgate de um elemento composicional: o coro. Em sua **Poética** Aristóteles já defendia que o coro devia ser encarado como uma personagem assim como as demais; sua função na tragédia clássica era debater com o herói questões que o atormentavam, não raramente fazendo às vezes de consciência dele para que não se deixe levar pela *hybris* e incorra em *harmatia*, evitando assim que a catástrofe final aconteça. Formado inicialmente por cidadãos gregos, o coro representava não só literal como metaforicamente a voz da cidade, o conselho sábio a que o herói muitas vezes não dá ouvidos. Nas peças mais modernas o coro perde tal utilidade passando a representar o coletivo, de forma que esse papel passa a ser desempenhado também por uma única personagem que se mostra mais consciente da situação do que as demais e tenta alertar herói e as outras personagens para o melhor caminho a ser seguido, ou ao menos o caminho a ser evitado, papel desempenhado pelo Professor, conforme já explicitado.

Sobre a utilização do coro enquanto forma resgatada dos clássicos, encontramos em Dürrenmatt sua manifestação, que se concentra no fim da peça, na forma das narrações dos jornalistas e dos próprios coros que, assim como já mencionado, não surgem mais como interlocutores do herói, ou anti-herói, mas ainda como vozes que representam a sociedade moderna em suas justificativas para seus atos cruéis, ou seja, atuam como uma voz do coletivo que ecoa também, e principalmente, fora do teatro, de forma que o coro não traz uma

narração de eventos como poderia se observar em peças clássicas, servindo apenas como espelho dessa sociedade.

No caso das peças gregas, o caráter descritivo encontrado no coro apresentava um caráter narrativo, que se somava a um enredo muitas vezes bastante conhecido pelos espectadores, por pertencer à mitologia. Assim sendo, os espectadores se reuniam para ver como a história seria contada. Isso acontece desta forma também em algumas peças do épico, em que o importante não é a história propriamente dita, mas sim o modo como serão desencadeados os eventos.

Outro exemplo que pode ser apresentado como aproximação entre a peça moderna e o drama clássico é a presença de uma espécie de julgamento, elemento recorrente também no teatro épico, por suscitar no espectador a reflexão. Em Dürrenmatt esse julgamento surge no final da peça, disfarçado em uma espécie de plebiscito em que os cidadãos güllenses votam a fim de decidir se condenam ou não Alfred III à morte; ao pensarmos no aspecto aplicado em Sófocles, por sua vez, o juízo é feito pelo próprio Édipo logo no início da peça, em que o próprio julga e sentencia o assassino de Laio antes mesmo que se descubra quem é esse assassino. A grande questão no contraponto entre as peças está no fato de que o julgamento de Édipo é justo, ao passo que a peça moderna permite uma reflexão sobre o conceito de justiça e se de fato fora justa a sentença dada a Alfred, cabe ao leitor/espectador a reflexão, muito embora seja correto afirmar que a condenação, justa ou não, tenha sido aplicada de forma exagerada, e nesse ponto sim há a ratificação do poder do dinheiro no mundo moderno, uma vez que este exigira a pena máxima independente de qual seria de fato uma punição justa pelo crime cometido.

Por fim, observa-se também na peça moderna a celebração de um rito sacrificial, a exemplo de sacrifícios tão constantemente presentes nos dramas clássicos. Esse rito tem início com o plebiscito para que se decida sobre a morte de Alfred III, que também se configura em seu julgamento. Nesse momento o Burgomestre e Assembleia realizam uma espécie de liturgia, na qual o Burgomestre desempenha o papel de padre que celebra os ritos junto a sua Assembleia, como se fosse algo já ensaiado, tanto que há a repetição exata de todas as falas ao pedido de um dos jornalistas. Tal rito tem seu ápice na execução final de Alfred III, e também durante a execução os movimentos são ensaiados como se pode observar:

Schill avança lentamente no meio das duas alas de homens silenciosos. Lá no fundo, encontra pela frente o ginasta. Schill para, volta-se, vê as duas alas de homens se fecharem impiedosamente sobre ele, cai de joelhos. As duas

...e transforma-se num novelo humano silencioso, que se infla, retesa e, lentamente, se abaixa [...]

(DÜRRENMATT, 1976, P. 166)

Assim a morte de Alfred se dá de forma organizada e ritualística, como se fosse coreografada. Nesse ponto verifica-se a renovação do tema do sacrifício humano como uma oferenda aos deuses como forma de rogar por um trunfo maior, vitórias em batalhas, por exemplo, mas dentro do contexto moderno, a oferenda é feita ao deus chamado dinheiro, a maior divindade dentro do sistema mesquinho em que a sociedade moderna se vê inserida.

## Capítulo 2 O surgimento da tragédia

Não há dúvidas que o conceito trágico sobreviveu através dos tempos, sofrendo, contudo, algumas transformações em sua forma ou essência. Isso se explica pelo fato de que a tragédia, assim como as demais formas teatrais, procura ser condizente com o homem de sua época, ora servindo como forma de purificação - caráter religioso - ora representando-o em seus dramas pessoais. Para além da questão da tragédia existente enquanto obra pensou-se posteriormente em uma filosofia trágica que também sobreviveria e se transformaria com a agregação de novos valores no decorrer dos anos. Voltaremos nossa atenção para ambas abordagens do aspecto trágico, sem nunca perder de vista sua pertinência para a análise da peça **A visita da velha senhora**.

Ao considerar o surgimento do fazer teatral no ocidente temos de nos voltar para a Grécia clássica. Foi no cenário grego que o teatro ocidental presenciou o surgimento do gênero trágico, que, após seu nascimento, passaria por constantes aperfeiçoamentos até alcançar um grau de excelência até hoje reconhecido.

Quando nos voltamos para o teatro grego clássico é preciso ter em mente que tal teatro não surge como mero entretenimento para os gregos antigos. As representações dramáticas eram, antes de qualquer coisa, um culto religioso aos deuses, mais especificamente ao deus Dioniso, celebração denominada Dionisíaca. Foi justamente dentro de tal evento que a população tomou gosto pela tragédia que surge, como bem define Berthold (2011), de forma embrionária dentro do rito sacrificial em que um ator solista, *hypokrites*, se colocava à parte do coro, apresentando o espetáculo e desenvolvendo um diálogo com o mesmo. O evento era conhecido como o canto do bode, no grego: *tragos* “bode” e *ode* “canto”.

Com o passar do tempo, tal canto foi ganhando mais destaque e sendo desenvolvido, até passar a servir de matéria para competições teatrais dentro das Dionisíacas. Os autores de tragédias apresentavam suas obras dentre as quais se escolhia a tetralogia vencedora da celebração; o prêmio contava com uma coroa de louros e uma razoável quantia de dinheiro. Esse foi o momento oportuno para a ascensão de autores trágicos de renome como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

Tomando por base estudiosos do assunto como Aristóteles, Northrop Frye e Raymond Williams, será apresentado um panorama sobre os primórdios do conceito, bem como a sua transformação com o passar do tempo, resultando no conceito trágico no qual as tragédias modernas se encaixam atualmente; contudo, o conceito trágico não será abordado apenas como um gênero e sua manifestação literária, mas também como um conceito tomado

como fenômeno filosófico. Permeando a explanação de conceitos, serão inseridas também análises e exemplos referentes à peça de Dürrenmatt **A visita da velha senhora**, objeto de estudo dessa dissertação.

## 2.1 Da tragédia em A visita da velha senhora

Pensando primeiramente em uma questão estrutural da tragédia, comecemos por Aristóteles<sup>17</sup> que, em sua **Poética** (1966), afirma que tanto a tragédia quanto a comédia nada mais são que representações de pessoas cujo caráter pode ser melhor ou pior que o nosso<sup>18</sup>. Para o estagirita, residiria aí a principal diferença entre os dois gêneros. Assim, seria a comédia clássica a representação das ações de homens piores e a tragédia clássica das ações de homens melhores do que nós. Tal teoria é atualizada por Northrop Frye, crítico canadense, que em seu ensaio **Teoria dos modos** (1973) também versa sobre características da composição das tragédias, classificando até mesmo os diferentes tipos de representação. Em seu ensaio, Frye foca também os diversos perfis de heróis presentes nas variadas narrativas, porque assim como para Aristóteles, as ações desses diferentes heróis determinariam o tipo de narrativa ficcional na qual estariam inseridos.

Aristóteles destaca alguns elementos que estariam presentes em todas as tragédias, sendo eles: espetáculo, caracteres, mito, melopeia, elocução e pensamento. Entretanto, o filósofo dá destaque para o papel desempenhado pela trama na composição do gênero, considerando ser esse o elemento mais importante, uma vez que a tragédia não se concentra na pura representação de homens, mas na representação de suas ações. Em outras palavras, a boa ou má fortuna dos caracteres de uma tragédia estaria diretamente relacionada às suas ações, assim, não se pode deixar de fazer a associação entre personagens de boa índole e ações elevadas e também o oposto, personagens baixas cujas ações corresponderiam ao seu caráter.

Frye, contudo, amplia o leque de possibilidades resultantes da representação de caracteres. Para ele existiriam cinco categorias resultantes da combinação do herói com o meio em que ele está inserido. Em um primeiro nível estariam os heróis superiores em

---

<sup>17</sup> Ao adentrarmos nos estudos de Aristóteles sobre o tema optou-se por não excluir a comparação feita entre tragédia e comédia, uma vez que uma serve de contraponto à outra, além de os dois gêneros se fazerem relevantes para o presente estudo, no entanto, o estudo mais aprofundado entre os gêneros será feito na capítulo referente à tragicomédia.

<sup>18</sup> Aristóteles faz a contraposição entre os caracteres representados nos textos antigos e o que ele denominou **nós**, ou seja o homem comum, o cidadão grego que nem era um herói nem um bufão de caráter menor.



condição – quanto a sua natureza, origem – aos demais homens e ao meio em que eles estariam inseridos. Assim sendo, tem-se, segundo o crítico, um mito onde o herói é um ser divino, como ocorre em grande parte das tragédias gregas clássicas, em que os heróis muitas vezes possuem linhagem divina.

Na segunda categoria se encontrariam os heróis superiores em grau – quanto a sua posição, situação – aos demais homens e a seu próprio meio. Nessas histórias permite-se algo do **maravilhoso**, em que, nas palavras de Frye: as “leis comuns da natureza se suspendem ligeiramente” (FRYE, 1973, p.40); tal tipo de representação resultaria nas *Märchen* ou estórias romanescas. A terceira categoria está também indiretamente relacionada ao tipo de herói ao qual se refere Aristóteles quando versa sobre o herói trágico. Segundo Frye, nessa categoria encontram-se personagens cuja natureza é a mesma das de seu convívio, no entanto, tal personagem se destaca por ser uma espécie de líder e, apenas dessa forma, superior às demais.

As quartas e quintas categorias dizem respeito às personagens da comédia, sendo que na quarta categoria o autor coloca o homem em paridade com seu meio, além de também não se destacar como líder, em outras palavras, tem-se aqui a personagem extremamente comum. Tal definição, para Frye, já caracteriza uma personagem pertencente ao modo representativo baixo, contudo, não se deve associar o fato a uma conotação pejorativa, e sim como forma de classificação em que quanto mais próximo do divino mais elevada poderá ser considerada, sendo também verdadeira a premissa contrária.

A quinta e última categoria traçada por Frye destina-se à classificação de personagens inferiores aos demais, seja em questão de poder ou de capacidade intelectual. Tal herói pertenceria ao modo irônico, colocando o leitor ou espectador em uma posição superior, possibilitando a ele um olhar de cima, mesmo quando há a sensação de que ele próprio também poderia passar pela mesma situação do personagem, o que provocaria uma maior reflexão na audiência.

Nesse ponto podemos destacar a personagem Alfred III de **A visita da velha senhora**; Alfred pode ser tomado como a personagem cuja transformação se opera de forma mais complexa e significativa dentro da peça. De acordo com Aristóteles e Frye até esse ponto, é possível associá-lo, ao menos em um primeiro momento, a uma figura sem boa índole, ou seja, uma personagem aristotelicamente baixa, bem como enquadrá-lo na terceira categoria de Frye, já que se trata da figura de um líder dentro da cidade de Güllen – visto que Alfred III já era cotado como o futuro burgomestre de Güllen, além de todos depositarem nele suas esperanças de reerguimento econômico da cidade.

Pensando nas duas categorias nas quais a personagem pode ser encaixada, nos deparamos com a seguinte situação: temos uma personagem cuja índole é baixa, uma vez que Alfred havia, no passado, cometido injúrias contra Klara Wäscher, atual Claire Zachanassian, não tendo agido senão para benefício próprio, ou seja, seu mau passo não fora dado como forma de afronta aos deuses e nem a algo equivalente. Portanto, Alfred III não buscava inicialmente fugir de uma fortuna indesejável e imutável, ao contrário, ele buscava apenas o caminho mais fácil e rápido para se livrar da pobreza, assim sendo, suas ações e motivos não condizem com personagens de índole elevada. Por outro lado, Alfred, de acordo com as categorias de Frye, se encontra numa situação superior às demais por ter em si características de um líder, o que é corroborado pela atitude da população de Gullen em relação a ele, pelo menos até o momento em que Claire anuncia a condição para sua doação.

Temos então em Alfred III uma figura complexa, porém típica do homem moderno, que não pode mais trazer em si o mesmo tom heroico da antiguidade clássica, ao passo que também não pode ser taxado como um cidadão comum, tanto por já assumir uma postura de líder da cidade desde o início da peça, quanto por também acabar aceitando sua sentença por sua falta no passado, sendo ela justa ou não.

A grande questão nesse ponto está na transformação do caráter de Alfred. Muito embora tenha cometido erros no passado, a aceitação da penalidade a que fora submetido pode ser considerada uma elevação de seu caráter, mesmo se levado em conta que ele o faz não pensando no bem coletivo, mas sim como forma de redenção própria. Isso pode ser comprovado pela afirmação do próprio sobre aceitar sua punição por entender ser merecedor de tal sentença, ao mesmo tempo em que não pode aceitar torna-se seu próprio carrasco a exemplo de Édipo, que, ao descobrir ser o causador de todo mal que recaía sobre a cidade de Tebas se autopune.

Dessa forma, Alfred III afirma que aceita sua culpa para expiar seus próprios erros, o que, analisado isoladamente, pode ser considerada uma atitude grandiosa. Entretanto, ao assumir que errou e não se autopunir, esperando que outros o façam, afirma também, e com razão, que não pode expiar o erro de seus concidadãos, erro que consiste em sua execução como forma de ascensão econômica de Gullen. Tem-se assim instaurada uma situação em que, para expiar sua culpa, Alfred III transfere-a aos outros cidadãos. Dessa forma, o herói moderno reflete o homem de seu tempo cujas ações não podem mais serem grandiosas, por mais aparentemente nobres que pareçam ser.

Tratando-se de uma peça moderna, é preciso ter sempre em mente transformações sofridas pelo teatro ao longo dos anos desde sua origem até os tempos em que a obra estudada

foi escrita. Por esse motivo não podemos ignorar o fato de que o teatro passou por importantes metamorfoses depois de dramaturgos e outros artistas comprometidos com o fazer teatral e responsáveis por sua revolução, como é o caso de Tchekov, Ibsen, Strindberg, Stanislavski, Artaud, Brecht, Beckett, Ionesco, entre tantos outros. Sobre a situação do drama moderno Bornheim afirma:

[...] Poderíamos dizer que a ação é substituída por um clima de pré-ação – por uma pré-ação que se deixa absorver pelos problemas que nascem, digamos, do malogro da ação no sentido forte. A atmosfera passa, em consequência, a ocupar o primeiro plano: uma atmosfera quase sempre carregada, cinzenta, sombria, de tédio, de decadência.

(BORHNEIM, 2007, p.13)

Assim sendo, quando nos voltamos para o estudo de uma peça moderna, como é **A visita da velha senhora**, admitimos que haja sim ações dentro da obra, visto que não se trata de uma peça estática, no entanto, não podemos deixar de notar que igualmente importante é a atmosfera que se cria dentro da peça. Do que concluímos que, nos dramas modernos a atmosfera e as ações não aparecem mais de maneira isolada, surgindo de forma a interdependerem uma da outra na composição do drama. Destarte, quando Claire anuncia que a doação do dinheiro será feita apenas mediante a execução de Alfred III, instaura-se uma atmosfera densa, isso porque, mesmo tendo sua oferta veementemente recusada, Claire tinha a certeza de que os cidadãos de Gullen não poderiam deixar de considerar a possibilidade, e assim declara: “[...] eu espero” (DÜRRENMATT, 1976, p. 60).

Tanto se cumpre o esperado pela velha senhora, que nos dias subsequentes à proposta todos começam a contrair dívidas cada vez maiores, o que faz com que Alfred III se deixe levar pelo desespero causado por tal atmosfera, o que também se reflete no leitor ou espectador que acompanham o desenrolar da peça pela perspectiva dele. Não seria exagero afirmar que talvez a aceitação de Alfred de sua punição tenha sido instigada em grande parte pela pressão que se intensifica ao redor de si.

Além da atmosfera que se cria a partir do pedido de justiça de Claire, há também a atmosfera que envolve a peça e que reflete a sociedade pós-guerra da época em que a obra foi escrita. A miséria causada por um sistema econômico que se erige em torno de práticas injustas e desumanas dá o tom da peça desde seu início. O primeiro ato já apresenta alguns homens sem nome que conversam sobre a época áurea de Gullen e a situação na qual ela se encontra no momento presente do drama. É importante atentar para o fato, dado que isso confere à obra um tom realista, de acordo com o que versou Bornheim sobre o assunto. Para o

filósofo e crítico de teatro, a busca por um teatro que represente a realidade da época, seja ela qual for, foi uma das principais características buscadas nos últimos decênios por dramaturgos abertos a adaptações a fim de condizerem com a imagem do que julgam ser o realismo.

Pensando na combinação entre ações e atmosfera, tomemos primeiramente a personagem de Alfred III. É possível afirmar que seus atos no decorrer da peça resultam em uma situação dúbia, dado que, suas ações, se avaliadas isoladamente, não podem ser consideradas todas pertencentes a um mesmo tipo de representação, uma vez que no início da peça são condizentes com aspectos representativos baixos que se ao longo da trama se transformam em ações mais nobres, próprias de um tipo de representação elevada considerando-se os padrões modernos. É interessante atentar para o fato de que, ironicamente, a transformação das ações de Alfred ocorre no mesmo instante em que nos deparamos com mais uma ação do tipo baixo – realizada pelos cidadãos de Güllen ao condenarem Alfred – fechando assim um ciclo que, de acordo com o contexto da peça, parece se repetir.

Logo no início da obra conhecemos o passado em comum de Alfred e Klara, e nesse ponto nos deparamos com a primeira ação importante para a história do drama: Alfred realiza uma ação baixa em benefício próprio, uma vez que se casa com uma mulher de posses, o que no momento parecia ser o caminho mais fácil e rápido para sua almejada ascensão social. Em seguida temos a derrocada de Klara, que por uma sorte do destino contrai núpcias com um dos homens mais ricos do mundo e, decidida a reparar a injustiça a ela cometida, leva os pilares econômicos de Güllen à derrocada.

Antes de darmos continuidade à análise das ações da peça é preciso dar atenção especial à Claire Zahanassian. É importante atentar para a transformação da personagem, mesmo que esta tenha se dado em um momento anterior ao decorrer da ação do drama. A garota injuriada e expulsa de Güllen não pode ser entendida como a mesma velha senhora que retorna à sua cidade natal, uma vez que a jovem Klara Wäscher, no exato momento em que, humilhada, se forçou à prostituição como forma de sobrevivência, morre de maneira simbólica. Com isso, não é mais possível aceitar a existência da Klara conhecida por todos, nem há ainda Claire Zahanassian, a mulher mais rica do mundo. Assim, o que se tem nesse momento é uma personagem em transição: há uma forma embrionária de Claire, ainda sem toda a sua fortuna e forma grotesca, porém, o embrião deformado ao redor do qual ela se moldará. Em outras palavras, o período de transição entre Klara Wäscher e Claire Zahanassian se caracteriza por uma personagem movida apenas pelo desejo de reparação, sem ainda qualquer possibilidade de concretização de tal desejo.

Ao conhecer seu primeiro marido, Claire passa de um estado de impotência para o seu extremo oposto, de maneira que o embrião toma forma, e, assim como um molde defeituoso gera produtos igualmente imperfeitos, Claire, mesmo com todo seu poder, não pode se transformar senão em um ser grotesco, tanto por seu interior devastado e tomado pela falta de compaixão, quanto por seu exterior castigado pela ação dos anos e também por haver sobrevivido a diversos acidentes de toda sorte, o que resultou no uso de diversas próteses em substituição a seus membros, e por esse motivo, não seria exagero afirmar que se configura em uma personagem desvitalizada.

Logo que desce do trem torna-se motivo de assombro para os cidadãos de Gullen, suscitando no Professor a afirmação:

#### O PROFESSOR

Faz mais de quatro lustros que eu corrijo os deveres de grego e latim dos alunos de Gullen, meu caro senhor burgomestre, mas somente há uma hora é que sei o que é pavor. De arrepiar o cabelo, a figura da velha senhora descendo do trem, toda vestida de preto. Fico pensando numa parca, numa deusa grega do destino. Deveria chamar-se Cloto, em vez de Claire. Dessa, sim, eu acreditaria que é capaz de fiar os fios da vida.

(DÜRRENMATT, 1976, p.39)

A referência aqui é explícita, Claire não é mais um ser orgânico, podendo muito mais ser encarada como uma figura espectral, ou como aponta o Professor, como uma entidade: Cloto, uma das três parcas, como já explanado. Fato é que, sendo encarada como uma das três fiandeiras, Claire é colocada numa posição sobrenatural, acima da condição dos demais, se enquadrando assim na segunda categoria prevista por Frye. Dessa forma Claire pode ser entendida como uma personagem não pertencente à mesma condição que as outras, se colocando em um nível um pouco superior, não no sentido de caráter e moral, nem por ter ascendência divina, mas por aparentemente se configurar em um ser supostamente imortal – haja vista a quantidade e gravidade de acidentes sofridos por ela e dos quais fora a única sobrevivente, daí a sua própria fala: “De mim, ninguém dá cabo” (DÜRRENMATT, 1976, p.47). Em se tratando de Claire podemos aceitar também que as leis comuns da natureza são momentaneamente suspensas, considerando que sobreviver a tamanhas catástrofes e continuar vivendo normalmente com seus membros substituídos por próteses não só é grotesco, como também biológica e logicamente difícil de sustentar.

Em resumo, a transformação de Klara em Claire a faz transitar da quinta categoria, na qual se encontrava abaixo das demais após ter sido vítima do escárnio da cidade, para uma

categoria não prevista por Frye, que poderia englobar características pertencentes à primeira, segunda e terceira categorias. Expandindo a definição: Claire passa a gozar de uma posição de liderança, não só local como no caso de Alfred III, mas num âmbito mundial, poder que lhe é conferido pela força monetária. Além disso, Claire também acaba por assumir a forma de Cloto, ou seja, é possível tomá-la como uma espécie de divindade dentro do sistema econômico em que o homem do pós-guerra se encontrava, já que nesse novo mundo decadente o dinheiro, como já mencionado, passa a ser o novo deus ao qual se deve cultuar e por um processo de transferência também confere a seu possuidor o mesmo poder. Dessa maneira Claire pode ser encarada como a nova deusa grotesca e desvitalizada cuja função é fiar os destinos dos demais segundo suas próprias vontades.

Sem perder de vista a transformação sofrida por Claire, classificar sua ação como elevada ou baixa é tarefa difícil, isso porque Claire assume a forma de Cloto, por conseguinte, suas ações não podem ser enquadradas no mesmo patamar das ações de Alfred III, por exemplo, já que a volta da velha senhora se trata mais de um castigo a fim de reparar uma injustiça cometida há tempos atrás – como uma força trágica – do que de uma simples capricho da parte de uma mulher vingativa.

Tal situação é justificável pela leitura do próprio Dürrenmatt, conforme já citado, na qual o dramaturgo defende a ideia de um mundo em que todos somos herdeiros de uma culpabilidade que nos é anterior e acumulativa, influenciando nossas vidas e decisões a todo instante. Em outros termos, pertencemos a uma sociedade que além de não se livrar da culpa, ainda se utiliza dela como forma de impulso para continuar fazendo a roda da fortuna girar. Esse é o contexto em que se insere a peça estudada, os cidadãos güllenses se utilizam da culpa de Alfred III como tentativa de justificação para sua condenação – ou seja, a morte de Alfred não seria determinada em troca da doação de Claire, e sim pelo o crime cometido pelo próprio, como se tal sentença fosse imposta para que se cumprisse de fato a justiça –, o que, no entanto, não lhes confere inocência perante suas ações contra Alfred e, ao contrário, só se soma às injustiças já cometidas por eles, que eram os mesmos a julgar Klara Wäscher no passado.

Até mesmo a figura de Claire não consegue fugir à regra, ela é também uma vítima e fruto da crueldade advinda da somatória: sistema econômico, sociedade fragmentada, guerra e miséria. A velha senhora igualmente sofre com a injustiça, contudo, seu sofrimento surge num momento anterior à ação da peça, e, seguindo a ordem da mecânica da roda da fortuna em que depois da queda vem a ascensão e assim sucessivamente, a sr<sup>a</sup> Zochanassian se encontra no

topo da roda, se utilizando também de todo o contexto em que estão inseridos para conseguir que a justiça se cumpra.

Para Aristóteles não só a temática seria a responsável na composição de uma boa tragédia. Em sua constituição seria necessário atentar para alguns aspectos estruturais da obra, dentre os quais estariam as ações. O estagirita, em sua **Poética** defende que as ações deveriam ser completas em si e seu conjunto deve suscitar o terror e a piedade no espectador. Nesse ponto defende-se que haja o efeito catártico nos espectadores, ou seja, a tragédia clássica deveria, por meio do terror e da piedade, provocar a purificação anímica da plateia. Sobre o assunto versou Wolfgang Schadewaldt:

A tragédia comove profundamente o coração, já que o faz transcender (pelo deleite primevo com o horrível – semblante de toda a verdade – e com a lamentação) até o prazer catártico da libertação aliviadora. Tendo a sua essência inteiramente orientada para outro objetivo, a tragédia logra, por isso mesmo, atingir eventualmente por comoção o âmago de uma pessoa, que poderá sair transformada deste contato com a verdade do real.

(SCHADEWALDT apud BERTHOLD, 2011, p.110)

Contudo, para que esse efeito de fato ocorra, o protagonista não poderia ser excepcionalmente bom nem excepcionalmente mau, isso porque suas desventuras não suscitariam o terror e a piedade, mas a repugnância e o regozijo respectivamente. Assim, para que tal finalidade seja alcançada, Aristóteles aponta para a seguinte solução:

70. Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna [...]

71. É pois necessário que um mito bem estruturado, [...] que nêle se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior. [...]

(ARISTÓTELES, 1966, p. 82)

Na peça moderna se observa a passagem da dita para a desdita de Alfred III, ao mesmo tempo em que se constata a passagem do infortúnio para a abastança, se analisarmos pelo viés dos cidadãos de Güllen. Essa representa uma adaptação moderna dos padrões defendidos por Aristóteles, uma vez que, por ser uma arte e como tal espelhar a sociedade da qual é fruto, não só a personagem em destaque passa por significativa mudança de fortuna, mas também a cidade que o condena, ambas as mudanças referentes à culpa, seja purgando ou causando uma mácula; assim como não se sustentam mais as figuras de heróis trágicos

marcados pelo seu bom caráter, vítimas de um erro do qual ele não poderia escapar. Ao contrário, o que se observa em Dürrenmatt é a representação de um homem que, assim como a sociedade de seu tempo, se vê impelido a colocar o valor do dinheiro acima de tudo, incluindo a vida humana, o que o torna mais propenso a cometer erros, que, no entanto, são resultados de escolhas e não destinos imutáveis. Mantém-se, contudo, a característica prevista pelo filósofo clássico sobre a situação intermediária, uma vez que, mesmo cometendo erros, a personagem não o faz por maldade ou vilania.

Aristóteles também define o tempo ideal da tragédia, delimitando sua extensão. A boa tragédia clássica deveria ter apenas o tempo necessário para que as ações se sucedam uma após a outra de acordo com a verossimilhança e a necessidade, permitindo que haja a transição do estado da dita à desdita. Se a tragédia for compreendida no período de uma revolução solar tanto melhor ela seria considerada. Isso se explica pelo fato de que no período clássico os encenadores contavam com poucos recursos de cenário e luz, assim sendo, a encenação de uma tragédia na qual as ações se dão sempre em um mesmo local durante a duração de um dia conferiria uma verossimilhança muito maior à peça, elevando assim a sua qualidade.

Tal estrutura se tornava possível nas peças clássicas por tratarem de mitos já conhecidos pelo público, de forma que o público comparecia às peças para presenciar o tratamento dado ao mito e não para conhecê-lo. Dürrenmatt menciona o fenômeno em seu **Problemas do teatro**; no ensaio o dramaturgo aponta para o fato como forma de ilustrar seu pensamento no qual uma peça moderna não poderia ser escrita de maneira satisfatória sem uma boa série de ações dramáticas, ou seja, sem um bom enredo. Contudo, Dürrenmatt se baseia também na regra de tempo já defendida por Aristóteles, não a aceitando como regra da qual a peça moderna não deveria fugir, mas como uma exceção ainda possível de ser trabalhada.

Assim, mesmo não tendo a mesma preocupação com a unidade de tempo aristotélica, nem o mesmo compromisso com a verossimilhança defendida por Aristóteles, o suíço entende que as ações do drama, em geral, são mais sucintas que os acontecimentos antes do momento da ação, e que esta é muitas vezes representada no meio dos acontecimentos, muitas vezes já perto de seu fim. É o que ocorre em **A visita da velha senhora**, a ação da peça tem seu início perto do desfecho da situação que se instaura na cidade fictícia de Gullen; pontos importantes para o enredo já aconteceram e só são retomados em forma de narração breve, porém minuciosa, dos fatos. É justamente por ter uma história anterior bem estruturada



que Dürrenmatt pode se concentrar em uma única ação como fio condutor durante toda a peça, que é a doação da velha senhora em troca da morte de Alfred III.

Tanto Aristóteles quanto Northrop Frye se atêm também à questão do herói. Enquanto o estagirita se ocupa mais com sua composição, ressaltando a importância da coerência interna de cada personagem, Frye versa sobre a dinâmica do herói dentro da peça, o que, segundo ele, conferiria à obra características trágicas ou cômicas. Dessa forma, seria típico da comédia um movimento de aproximação, em que o herói é integrado ao grupo. Na tragédia, por sua vez, seria mais comum o movimento inverso, em que o herói sofre um afastamento e é isolado de alguma forma do grupo.

Na peça estudada, o anti-herói Alfred III sofre um movimento de afastamento, usando os termos de Frye, o que pode ser observado pelo fato de que, no início da peça, Alfred está tão integrado ao grupo que é visto até como uma espécie de representante desse coletivo. Tal situação sofre gradual transformação à medida que o grupo entende que a morte da personagem é realmente inevitável, uma vez que a ganância fala mais alto e todos esperam pelo inevitável, isolando-o.

Frye defende ainda que a compaixão e o medo estão presentes em tragédias imitativas elevadas e que a existência deles não depende do status moral do herói trágico, residindo na inevitabilidade das consequências do ato, não no significado moral do ato em si. Para ilustrar tal ideia, é empregado o exemplo de Otelo e Desdêmona<sup>19</sup>, em que o público se compadece e se sente medo por Desdêmona, ao passo que não nutre os mesmos sentimentos por Otelo, o herói trágico, não com a mesma intensidade.

Nas tragédias imitativas baixas, entretanto, nem a compaixão nem o medo seriam purgados e absorvidos; em outras palavras, não seria possível o efeito catártico. Ao contrário, Frye acredita que em tais tragédias mais adequado seria trabalhar com o conceito de *pathos*. Segundo Pavis (2011), *pathos* pode ser entendido como algo que provoca emoção no leitor ou espectador, seja essa emoção piedade, ternura ou pena; de forma que é possível afirmar que há o *pathos* no momento em que o público, de alguma forma, se deixa tocar pelas personagens, permitindo que aflore algum sentimento em relação a elas. Para Frye, o conceito apresentaria uma finalidade em si, diferente de como surgia em Aristóteles, uma vez que para o filósofo, tal recurso apareceria como um caminho que levaria à catarse, essa sim, a principal finalidade

---

<sup>19</sup> Personagens da peça **Otelo, o mouro de Veneza**, de Shakespeare. A trama dá destaque ao poder da perfídia, traição e ciúme. Otelo, marido de Desdêmona, é instigado por Iago a crer que sua esposa mantém um caso extraconjugal com Cassio. Assim, cego de ciúme, Otelo asfixia Desdêmona para depois descobrir que tudo não passara de uma trama de mentiras mantida por Iago, o que o leva a tirar a própria vida como autopunição.

da tragédia grega clássica. Assim, nas tragédias representativas baixas o *pathos* estaria presente por ser exposta uma situação em que o público testemunha o isolamento do herói. O sentimento de empatia é despertado porque a causa do afastamento geralmente provém de uma fraqueza com a qual o leitor ou espectador já deve ter se deparado, ou então pode se imaginar em tal situação.

Além do *pathos* não levar necessariamente à catarse, Frye também acredita ser o termo mais apropriado para a representação baixa pelo fato de que, dessa forma, destaca-se uma única personagem, fugindo do que normalmente ocorre nas tragédias clássicas, em que há o massacre de diversas pessoas; assim o conceito limita-se a uma única personagem.

Para o crítico canadense, a individualização da personagem é algo próprio do gênero trágico, o que o diferenciaria da comédia, por exemplo, que se encarregaria de tratar do coletivo, ou de um grupo social representado por uma única personagem. Nas tragédias clássicas, há o germen dessa individualidade na figura dos heróis das peças; assim, mesmo que haja, como dito anteriormente, o massacre de diversas pessoas em um mesmo drama, não se pode associar o herói ou heroína da peça a nenhuma outra personagem ou classe social. Encontra-se aí o processo de individualização do herói, que geralmente representa uma personagem entre o divino e o demasiado humano. Frye explica que:

O herói trágico é muito grande se comparado conosco, mas há algo nele, algo que fica do lado oposto à audiência, comparado com o que ele se mostra pequeno. Esse algo pode ser chamado Deus, deuses, fado, acaso, fortuna, necessidade, circunstância ou qualquer combinação entre eles, mas, seja o que for, o herói trágico fica entre nós e esse algo.

(FRYE, 1973, p. 204)

De acordo com tal pensamento, o herói trágico pode então ser considerado um ser melhor do que nós, homens comuns, mas que por um acaso ou qualquer que seja a razão, ele se encontra em uma situação na qual nós, leitores ou espectadores, podemos olhá-lo de cima e assim o *pathos* pode ser despertado.

Tendo esses conceitos em mente, podemos pensar que a figura de Alfred III despertaria o *pathos* do leitor ou espectador, conceito que inegavelmente se aproxima mais da obra de Dürrenmatt do que a definição aristotélica de purgação dos sentimentos possibilitada pelo efeito catártico, uma vez que, com a leitura da peça, o que acompanhamos é de fato uma movimentação do anti-herói de um estado de integração para seu isolamento total. Dessa forma, observa-se a possibilidade de identificação entre espectador ou leitor e personagem, possibilitando a esse público uma auto projeção de si em situação semelhante à de Alfred III

como vítima de um sistema desumano e desumanizador. Em outras palavras, mesmo sendo também o anti-herói da peça alguém cujo caráter não pode ser comparado aos heróis clássicos, pode-se sentir empatia por ele, o que é intensificado pela visão que nos é oferecida pela peça, na qual se acompanha a situação mais pelo ponto de vista de Alfred III do que de sua vítima, Claire Zahanassian, que mesmo tendo sofrido no passado, apresenta-se agora apenas como um ser grotesco e aparentemente desumanizado.

Sobre a questão da individualização deparamo-nos com uma situação peculiar, o que é explicado por termos como objeto de estudo uma obra tragicômica e não apenas trágica. Por um lado há a individualização de Alfred III, que se apresenta, de fato, no final da peça como um ser superior às demais personagens, uma vez que passa a admitir seus erros e aceitar que mereça uma punição por seus atos, mesmo que não o faça da mesma maneira elevada que os heróis trágicos da Antiguidade, o que seria impossível para um anti-herói moderno. Por outro lado, a questão do coletivo ganha também bastante destaque na peça suíça, a julgar tanto pelo uso de personagens denominadas por suas profissões, representando nisso já uma coletividade em si, quanto pela importância dada a essa massa cujo papel é justamente espelhar e moldar essa sociedade na qual o leitor ou espectador se insere. Tal questão será melhor abordada quando tratarmos do tragicômico em si.

Frye chama atenção também para o fato de que é no modo representativo baixo que encontramos o recurso irônico, e que este aparece também na tragédia doméstica, termo cunhado e defendido por Diderot, o que Pavis (2011) também classifica como drama burguês. Diderot (2008), em um diálogo fictício estabelecido com Dorval<sup>20</sup>, defende o que seria para ele o teatro ideal, argumentando que o teatro deveria servir de exemplo aos homens, uma vez que o herói da tragédia doméstica seria antes de qualquer coisa, um exemplo de virtude. Assim, segundo Frye, na tragédia doméstica, não sendo o herói nem inocente nem culpado, a ironia residiria no ato de tomar o herói em um bode expiatório, modalizando-o a ponto de torna-lo tanto inocente quanto culpado. Inocente se pensarmos que o castigo recebido por ele é desproporcional em relação à sua culpa, e culpado por pertencer a uma sociedade que é, em seu conjunto, culpada, ou por se configurar em uma sociedade em que injustiças são não só aceitáveis como também essenciais para que a engrenagem que mantém tal sociedade continue a funcionar. Qualquer que seja o caso enfrentado pelo herói do drama, ele só poderá ser enquadrado em uma das possibilidades, sendo ou ao mesmo tempo inocente e culpado ou não sendo nenhuma das duas coisas.

---

<sup>20</sup> Personagem de sua própria peça **O filho natural**.

Nesse ponto, é possível entender que o tom irônico que reveste o anti-herói moderno que é Alfred III atua segundo o que teorizou Frye para a tragédia doméstica. Assim sendo, ele é tomado como bode expiatório da sociedade moderna e, no entanto, esse coletivo, em vez de se livrar da culpa no momento que em a deposita no bode expiatório, faz dessa vítima inocente, o que, ironicamente, também faz com que mais culpa recaia sobre essa mesma sociedade. Assim, Alfred III torna-se ao mesmo tempo culpado, tanto por sua falta para com Klara quanto pelo fato de que toda a sociedade moderna o é, e inocente por ter sido escolhido como vítima sacrificial, o que será retomado por Raymond Williams no estudo do trágico moderno.

O que confere à tragédia seu status trágico, no entanto, não é o final triste. Tanto Aristóteles quanto Frye concordam que os responsáveis pelo tom trágico são os componentes estruturais do enredo, que levam ao isolamento do herói, ponto central de uma tragédia de acordo com Frye. De modo geral, o ato que dá origem a todo o processo trágico a ser desencadeado está ligado a uma violação da lei, seja essa lei moral, humana ou divina. Ou seja, a *harmatia* deve estar ligada a um erro cuja essência é má e possa ser considerado um pecado se pensarmos no sentido religioso. Tendo em mente as tragédias gregas clássicas e o que versou Aristóteles sobre o assunto, pode-se afirmar que o que leva à *harmatia*, na maioria das vezes, é a *hybris*, que nada mais é do que o orgulho excessivo.

No momento em que Alfred III trai a confiança de Klara Wäscher, há uma violação de ordem moral, o que faz com que recaia sobre ela uma forte carga trágica que só é superada por seu ressurgimento desumanizado motivado pela busca por justiça, transferindo, dessa forma, sua tragicidade para Alfred, o que se configura na troca dos papéis de vítima e carrasco. Assim, o elemento trágico não pode mais ser observado na figura de Claire Zachanassian, e sim na de Alfred III, que, como forma de punição por um erro do passado, torna-se vítima de outra violação moral, uma vez que se observa a condenação dele à pena capital, sentença exagerada que também representa a retomada de uma prática há muito abolida em Gullen, incentivada pelo egoísmo disseminado e enraizado entre os güllenses.

Sobre o caráter estrutural, Northrop Frye aponta para a segmentação da tragédia em fases. Numa primeira fase haveria a apresentação do herói como alguém melhor do que as demais personagens, recebendo a maior dignidade possível, como descreveu o crítico. Contemplada também nesse primeiro momento encontra-se já a movimentação do tom heroico para o irônico, uma vez que tal exaltação da personagem central já sofre abalos, o que resulta na quebra da imagem imaculada que se tem do herói no começo da tragédia. A segunda, terceira e quarta fases estão ligadas à definição que o próprio autor dá de herói

romanesco. Em resumo, tais fases se referem à tragédia da inocência entendida como falta de experiência, tendo como ênfase a realização de alguma façanha pelo herói.

A quarta e quinta fases atêm-se à queda devido à *hybris* e a *harmatia*, é nesse ponto que o limite entre inocência e experiência é atravessado, levando a uma elevação do teor irônico com a diminuição do herói que antes era tomado como alguém superior, ou seja, a ironia reside na comparação entre a imagem do herói das últimas fases em relação ao herói da primeira fase. Por fim o crítico descreve a sexta fase como sendo a etapa em que o horror em forma de mutilação e tortura é exposto, nesse momento há o choque da plateia que assiste ao espetáculo. Essa última parte da segmentação apresentada por Frye faz menção ao horror presente nos desfechos das tragédias gregas clássicas, que mesmo que não fossem trazidas aos olhos do público, eram narradas por algum mensageiro que descrevia o horror nos mínimos detalhes.

Submetendo a peça estudada ao conceito das fases defendidas por Frye, observa-se que, de fato, há em um primeiro momento a apresentação de Alfred III como uma figura acima das demais, uma vez que figura entre os mais influentes na cidade de Güllen, fato que pode ser depreendido das falas das outras personagens no início da peça. As próximas fases encontradas dentro do drama estudado são as quarta e quinta em que se observa a queda irônica do herói, no caso anti-herói, que passa de uma posição elevada em relação às demais personagens para sua diminuição, tanto no aspecto moral, ao mostrar-se também como uma pessoa mesquinha, quanto no aspecto social, por perder todo o prestígio que antes possuía, sendo enfim isolado e tomado como um pária.

Dando continuidade, analisemos a peça pela visão da tragédia por um viés moderno oferecida por Raymond Williams em seu livro **Tragédia Moderna** (2011). Primeiramente é relevante que se apresente um dos alicerces no qual todo o estudo e pensamento de Williams se apoia. O acadêmico baseia-se na ideia de que a tragédia na modernidade seja algo não só possível como também real, o que se faz necessário ressaltar que isso não necessariamente vai de encontro à crença dürrenmattiana de que uma tragédia em seu sentido puro não seria mais possível. Ao fazer tal afirmação, o dramaturgo suíço toma por tragédia aquele exemplo magnânimo de tragédia clássica tal como havia na Antiguidade, de maneira que, o trágico moderno é possível, porém, com nova roupagem e hibridismos, como ocorre na peça estudada.

Williams inicia dissertando sobre o conceito de trágico e tragédia; para ele não há, em suas palavras, “sentido trágico nas ‘tragédias do dia-a-dia’”(2002, p.71), de forma que os eventos só se tornam trágicos por conta do que o teórico denomina **reações convencionadas**,

ou seja, a tragédia não se encontra nos fatos e acontecimentos em si, mas na reação das pessoas que presenciam as circunstâncias ocorridas, baseadas em uma compreensão de normas e critérios estabelecidos e reforçados pela humanidade há tempos. Sobre essa reflexão, Williams cita ainda A. C. Bradley, que já afirmara que nenhum mero sofrimento, ou sofrimento proveniente em maior parte da ação humana, e principalmente da ação do sofredor, é de fato trágico, por mais terrível que seja. O que nos leva a questão: quais seriam os limites do trágico moderno?

Como resposta, o próprio Williams propõe que

A verdadeira chave para a moderna separação entre tragédia e “mero sofrimento” é o ato de separar o controle ético e, mais criticamente, a ação humana, da nossa compreensão da vida política e social. [...] Os eventos que não são vistos como trágicos estão profundamente inseridos no padrão da nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfego, política.

(WILLIAMS, 2002, P.73)

Da citação depreende-se que a separação entre tragédia e um sofrimento tido como comum está na separação entre o que entendemos por uma convenção política ou social e a ética do homem, ou seja, o que engloba o ato humano pensando no coletivo. Dessa forma, alguns eventos que isoladamente poderiam ser pensados como trágicos, não são assim vistos por se tratarem de normas e condutas profundamente inseridas no padrão de nossa cultura, como é o caso de guerras, fome, etc., o que se configura em um padrão relativamente arbitrário, subjugado aos valores de cada sociedade. É por esse motivo que muitos fenômenos, mesmo que dignos de serem taxados como tal, não são considerados trágicos, uma vez que estão fortemente inseridos em nossa cultura, ou seja, não os vemos além de meros acontecimentos corriqueiros, não há mais o estranhamento<sup>21</sup>.

O homem moderno teria então deixado de enxergar uma significação dentro do potencial trágico de seu tempo, rebaixando o teor catastrófico a apenas mero acidente, de modo que, não consegue mais vincular situações trágicas isoladas às suas verdadeiras causas, geralmente decorrentes do sistema e dinâmicas econômico-sociais a qual o homem moderno se submete, assim, o homem vítima do sistema desumano passa a ser apenas vítima de meros acidentes ou sofrimentos isolados, é dessa forma que a tragédia, nas palavras de Williams, murchava.

---

<sup>21</sup> É justamente contra a sensação de constante anestesia da humanidade perante acontecimentos atroztes que Brecht propunha o seu Teatro Épico.

Contudo, há ainda a possibilidade de se voltar para o sofrimento particular conferindo-lhe valor trágico, desvinculando-o da noção de mero acidente, o que ocorre, segundo Williams, se nos baseamos em uma concepção de lei ou ordem que dá maior valor a alguns casos em detrimento de outros, é o que se passa, por exemplo, quando a morte de uma figura política ou da mídia geral, por conta de um acidente de trânsito, é amplamente divulgada, lamentada e considerada uma verdadeira tragédia, mesmo quando essa pessoa fora a verdadeira causadora do acidente que ao mesmo tempo tirara a vida de uma família inteira. Em relação a pessoas comuns não haverá a comoção trágica, nesse caso há um mero sofrimento.

Assim sendo conclui-se que, mesmo que o teatro moderno tenha começado a lançar luz sobre a figura do oprimido, em nossa realidade ainda é mais fácil para o homem comum considerar trágicos apenas o sofrimento dos grandes e poderosos, como eram as tragédias do passado, ao passo que o sofrimento do cidadão indistinto é mais normalmente entendido como um acidente corriqueiro. Ao colocar Alfred III na posição do anti-herói que cai, Dürrenmatt não lança mão ainda do verdadeiro cidadão comum, uma vez que Alfred, no início da peça, é uma figura com certo destaque e prestígio dentro da cidade de Gullen, contudo, o que o autor suíço faz é transformar essa figura ilustre em um criminoso hediondo, rebaixando-o a condição de alguém cujo valor se encontra até abaixo dos demais.

Dessa forma, para os cidadãos de Gullen, a condenação de Alfred não é mais tão trágica, visto que ele agora não tem mais o prestígio que antes tivera, de maneira que é muito mais fácil para seus concidadãos optarem por unanimidade por sua condenação à morte. Tal não poderia ocorrer no início da obra, por exemplo, pois, mesmo com a revelação de Claire Zahanassian, revelação esta que também não era algo da qual os demais não estivessem cientes, a imagem de Alfred III ainda não havia sido deteriorada, o que ocorre aos poucos no decorrer da peça, possibilitando então o seu desfecho trágico, haja vista toda a análise sobre a redenção e ascensão moral da personagem.

Ainda sobre a possibilidade da tragédia em tempos modernos, Williams observa a recorrência de uma atmosfera facilitadora para o surgimento do gênero, assim como o contrário também se constata, segundo o crítico:

Tragédias importantes, ao que tudo indica, não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma

nova e viva. Se as crenças recebidas desmoronaram, ampla ou inteiramente, a tensão, é óbvio, está ausente; na proporção em que a real presença delas é necessária. Mas crenças podem ser ativa e profundamente contestadas, não tanto por outras crenças como por uma experiência imediata e persistente. Em tais situações, o processo usual de dramatizar e resolver a desordem e o sofrimento se intensifica até o nível que pode ser o mais prontamente reconhecido como tragédia.

(WILLIAMS, 2011, p.79)

Quando submetemos a peça estudada ao que foi explicitado na citação, a teoria de Williams se confirma, uma vez que Dürrenmatt retrata a sociedade do pós-guerra, período marcado por grandes transformações que viriam a se consolidar e reforçar não só um sistema econômico, mas também todas as suas implicações, de maneira que não seria exagero afirmar que se tratou de um período propício para o surgimento de novas crenças, acompanhadas de uma nova realidade e dinâmica social. Essas novas crenças podem ser contestadas ou aceitas, assim como representado na peça suíça, em que a nova dinâmica econômica-social confere grande valor ao dinheiro, colocando-o como única forma possível de poder. Dessa forma, os cidadãos de Güllen, ao se depararem com a nova realidade na qual são imersos, devem escolher aceitar as novas crenças ou refutá-las, em outros termos, aceitar o dinheiro da sr<sup>a</sup> Zachanassian é aceitar a nova crença no sistema que se impõe. Entretanto, a relação entre novas crenças e a população de Güllen não se dá de maneira uniforme e unânime, sendo por vezes contestada, é o que se observa principalmente na figura do Professor, que rejeita até o último instante submeter-se às exigências de Claire Zachanassian, servindo de resistência que, aos poucos, acaba sendo absorvida pela maioria.

Voltando-nos para Williams, o acadêmico, focando a construção da peça trágica, disserta sobre a relação entre **ordem** e **desordem** – contida no excerto acima –, conceitos que dialogam com a concepção aristotélica de **peripécia**. Para o teórico moderno, a ordem é o resultado das ações, ou seja, é a recriação de crenças, experiências e convicções, que culminam em determinado resultado. Segundo o teórico, dentro das tragédias a ordem sempre prevê a ocorrência da desordem, caracterizada por ser uma situação conflituosa que se instaura, Williams utiliza-se do orgulho excessivo que levaria um homem a confrontar a natureza das coisas como um exemplo. Assim, é correto afirmar que a desordem acaba conduzindo a ação de forma a modalizar a ordem, do que se conclui que a relação entre ambas é direta.

Tendo isso em mente e voltando-nos à peça suíça, podemos identificar um momento em que a desordem se estabelece; para identificá-la, tomemos a história anterior ao momento presente da obra. O romance entre Alfred Ill e Klara Wäscher na juventude faz parte de uma



ordem já estabelecida em nosso conceito cultural, ordem na qual até a gravidez de Klara estaria prevista e que, sem a interferência da desordem, poderia resultar no casamento de ambos. Entretanto, há a ganância de Alfred que o impele a buscar uma condição social e economicamente melhor do que a que possuía na época, o que o leva a abandonar sua namorada e a filha. Essa desordem seria então a responsável por toda a ação, ou ordem de acontecimentos, que ainda se desenrolaria. Fato é que, sem a situação conflituosa provocada tempos atrás, não se teria o desvio da ordem inicial para uma nova cadeia de ações que culminariam na tragédia final. Em outros termos, a nova sucessão de ações deve conduzir ao destino trágico de Alfred, uma vez que, só assim, a desordem do passado encontraria sua solução.

Sobre o papel do herói, Raymond Williams entende que haja sua destruição em quase todas as tragédias, entretanto, não considera que essa seja o fim da ação, assim sendo, uma redistribuição de forças ocorreria. Nas tragédias clássicas essa redistribuição resultava em geral na reafirmação e exaltação do caráter religioso, competindo ao coro garantir este efeito por meio de suas palavras. Na peça estudada a religiosidade dá lugar ao poder monetário, assim, após a destruição do herói há a inserção do coro final que ressalta o valor do dinheiro como salvação. A inversão de valores, decorrente da transição de crenças referentes ao período, é reafirmada pelo processo de redistribuição de forças após a aniquilação do anti-herói, conferindo então vigor à continuidade social de Güllen, que só é possível com a queda de Alfred III.

Williams considera ainda que a verdadeira essência trágica reside nas ações provocadas pelo herói, e não em sua destruição, o que estabelece um diálogo com Aristóteles, que acreditava que a sucessão de representações das ações humanas eram o elemento mais importante dentro da composição trágica, sobressaindo-se até mesmo à queda do herói em si, que estaria subordinada a essas representações. Pensando no conceito, a ação trágica da peça não se encontraria apenas no assassinato de Alfred III, mas na sequência de ações decorrentes das escolhas da própria personagem no passado, ou seja, a falência dos pilares econômicos de Güllen, a proposta de doação da velha senhora, as ameaças veladas e declaradas de seus conterrâneos e enfim sua condenação. No entanto, mesmo que a ação dramática não esteja focada no momento da queda do herói, é interessante atentar para o fato de que ele é ainda o grande responsável para que a série de acontecimentos trágicos seja desencadeada.

Traçando agora um paralelo entre Frye e Williams, ambos concordam e ressaltam a questão do processo de isolamento do herói trágico. Esse isolamento se configura, tanto para Frye quanto para Williams, no movimento de afastamento da figura central – o herói ou anti-

herói da trama – das demais personagens, seja no sentido físico seja no embate ideológico, de maneira que paulatinamente o herói se vê sozinho no enfrentamento de seu destino trágico. Em **A visita da velha senhora**, Alfred III, o anti-herói, se vê abandonado enquanto procura defender-se da ameaça de Claire Zachanassian, não encontrando mais apoio sequer dentro de sua própria casa, ápice do isolamento que fatalmente se encaminhará para o desfecho trágico com a destruição do anti-herói.

Quanto à aniquilação do herói, mesmo que Williams aceite que esse seja um fator predominante dentro das tragédias, o crítico entende que na tragédia moderna há certo afrouxamento com relação a esse aspecto, sendo assim, a morte do herói trágico moderno não é mais fator tão indispensável. Nesse ponto, podemos nos debruçar novamente sobre as ações trágicas ocorridas em um período anterior ao momento presente da peça, de maneira que, no passado, ao deixar a ambição sobressair-se a qualquer tipo de consideração e sentimento que nutrisse por Klara e sua filha, Alfred III se deixa levar pelo que Williams classifica como um **mal** que designaria muitos tipos de desordem. Assim, movido por esse mal, Alfred leva Klara a experimentar seu próprio destino trágico, uma vez que acaba sendo mal julgada e expulsa da cidade, sem recursos ou quem a amparasse. O exílio de Klara representa a alternativa à destruição, de maneira que, nesse caso, Klara, ao invés do óbito, encontra seu destino trágico no isolamento, este sim uma constante nas tragédias de qualquer período, como observara Frye e Williams. Tal alternativa à morte é importante na condução das ações trágicas que estariam por vir, uma vez que, a destruição de Klara Wäscher não permitiria a futura queda de Alfred como forma de expiação de seus erros. Isto posto, conclui-se que, o afastamento de Klara também se configura em um destino trágico que permitirá nela uma metamorfose na figura de Claire Zachanassian que será então a causadora do destino trágico de Alfred III, fechando um ciclo.

Por ter seu estudo voltado especialmente ao sentido trágico moderno, Williams aponta para a relação entre tragédia e revolução. O teórico adentra ao assunto constatando que toda espécie de revolução é marcada, em um primeiro momento, por sua violência e desordem, caracterizando um acontecimento trágico. Contudo, conferida certa distância temporal, a mesma revolução passa a ser vista de maneira a não mais destacar seu caráter trágico, mas sim o seu cunho transformador, fazendo então parte da história da formação dessa sociedade que herda as consequências de tal revolução. Williams também ressalta que:

A questão essencial é que a violência e a desordem são, a um só tempo, instituições e atos. Quando se chega ao fim de uma transformação

revolucionária, podemos normalmente ver esse fato de maneira muito clara. As antigas instituições, agora extintas, assumem o seu verdadeiro atributo de violência sistemática e desordem; é nesse atributo que vemos a origem da ação revolucionária. Mas, enquanto são efetivas, essas instituições podem parecer, numa extensão extraordinária, tanto estabelecidas quanto inocentes. Elas constituem de fato, normalmente, uma ordem, contra a qual o próprio protesto dos oprimidos e daqueles que sofrem a injustiça parece ser fonte dos distúrbios e da violência.”

(WILLIAMS, 2011, p.93)

Na citação o acadêmico aponta para o fato de que, muitas vezes, os inocentes e os culpados de uma mesma história podem variar, assumindo ora uma ora outra designação. Desse modo, uma situação em que oprimidos procuram de maneira violenta enfrentar grandes instituições a qual estão submetidos pode ser considerada, em um primeiro momento, algo desnecessário, colocando o oprimido como mal intencionado na luta contra as grandes instituições. Contudo, com o passar do tempo, pode-se perceber que na realidade as grandes organizações muitas vezes são desumanas e injustamente opressoras, assim sendo, todos os atos violentos dos oprimidos passam a serem vistos como ações legítimas na luta contra o verdadeiro mal. Como exemplo de tal situação Williams cita instituições que, ao defenderem a paz, promovem muito mais atos de violência contra aqueles que, teoricamente, seriam uma ameaça à paz almejada; nesse caso, tanto a distância temporal quanto a diferença de perspectivas confeririam ora a inocência a um lado, ora ao outro, situação possível uma vez que a modernidade se caracteriza por um período histórico que abriga diversas transformações, revoluções e tentativa de consolidação de crenças.

Assim, Williams prega que a sociedade inserida na dinâmica econômica e social modernas, torna-se passível de ações contraditórias, de modo que, é possível observar entre o cidadão comum que leva uma vida confortável e os mais poderosos, a disseminação do temor da miséria ou qualquer possível ameaça ao *status quo*, entendendo que

[...] Gozando de uma relativa tranquilidade no espaço que habitamos, interpretamos um distúrbio em alguma outra parte como uma ameaça à paz, procurando então ou subjugar-lo[...] ou abafá-lo, com dinheiro e manobras políticas. Tão profunda é essa contradição que enxergamos tais atividades, e mesmo a verdadeira repressão, como moralmente virtuosas; chamamos a esses atos até mesmo de promoção da paz. Mas o que nos perguntamos é o que, em uma consciência limitada, conseguimos nós mesmos realizar: concordar com uma desordem e chama-la de ordem; afirmar que há paz onde não há paz. Esperamos que homens brutalmente explorados e intoleravelmente pobres se mantenham inertes e pacientes na sua miséria, porque se eles agirem com o intuito de pôr um fim à sua condição, isso envolveria também a nós, ameaçando o nosso conforto ou as nossas vidas.

(WILLIAMS, 2011, p.110)

Esse sentimento, por mais desumano que pareça, é ainda hoje algo enraizado em nossa cultura, afinal, o medo da miséria é bastante real<sup>22</sup>, uma vez que o sofrimento conferido pela pobreza é amplamente difundido em nossa cultura por mídias diversas. Dürrenmatt então elege esse como um dos temas principais na qual sua peça é erigida, assim sendo, observamos na escolha dos cidadãos de Güllen um discurso moralista falso utilizado como justificativa para que seja alcançado um bem estar próprio, de maneira que toda a cidade se vê engajada em uma falsa revolução que tem como finalidade aparente a reparação de antigas injustiças, quando na realidade a imoralidade não é o que verdadeiramente incomoda, mas sim a miséria; dessa forma instala-se uma situação antipacifista como justificativa para se alcançar a paz.

A combinação entre a condenação de Alfred III à sentença capital e a sua aceitação voluntária da sentença decretada opera de maneira a viabilizar a redenção da personagem. É por esse motivo que ao mesmo tempo em que pode ser considerado culpado, Alfred também pode ser visto como uma vítima inocente de uma aceitação do novo sistema econômico e suas regras por parte de Güllen, que ao invés de escolher lutar por seu cidadão contra o poder sem medidas das grandes instituições personificadas na figura da sr<sup>a</sup> Zchanassian, escolhe-se aceitar e abraçar essas novas regras, representando a vitória do medo da miséria sobre a vontade de lutar pelo direito à vida, representando o preterimento da revolução à aceitação do capitalismo desumanizador.

Equiparando a teoria de Williams com o que versou Dürrenmatt sobre a questão da culpa, percebemos que na peça, mais do que a transformação de Alfred III em vítima sacrificial, tem-se a escolha de Alfred como bode expiatório, dado que ambos defendem a existência de uma culpa que recai sobre toda a sociedade moderna, seja como forma de resignação, seja por compactuar direta ou indiretamente com as injustiças e atrocidades promovidas. Sobre o tema, o acadêmico galês disserta que

[...] enxergamos a própria ação de achar um bode expiatório como trágica, do mesmo modo que é trágica, para nós, a morte do bode expiatório[...]. Depois desse gesto, não há renovação da nossa vida em comum, mas sim, com frequência, uma preceptória renovação da nossa culpa geral, que pode nos tocar mais profundamente do que a realização de qualquer determinação

---

<sup>22</sup> A exemplo disso, tem-se a atual imigração de pessoas provenientes de zonas de conflitos para países que se encontram em uma situação de paz, processo que não se dá de maneira simples, muitas vezes não encontrando o apoio da nação acolhedora, uma vez que há na sociedade hospedeira o medo da miséria configurado na repartição de suas atuais condições com essa nova parcela de pessoas em seu país, de maneira que se coloca a questão monetária e o padrão confortável acima da vida humana que é então desvalorizada.

relativa à vida. Em nosso mundo, de fato, a resignação a uma culpa comum tornou-se um código da vida, ou uma sombra.

(WILLIAMS, 2011, p. 207)

Com o excerto, Williams confirma a crença dürrenmattiana na culpa coletiva que recobre a sociedade moderna tanto por sua herança quanto por sua renovação, sendo causada por motivos mesquinhos pelos quais o homem moderno se deixa comover muito mais do que se deixa comover por causas defensoras da vida e dignidade humanas.

## 2.2 Filosofia do trágico

De acordo com Szondi (2004), uma poética da tragédia existe desde Aristóteles, já sua filosofia viria a tomar forma apenas a partir de Schelling; embora os dois estudos se ocupem da tragédia e seus aspectos, ambos divergem quanto à abordagem, assim, enquanto a poética se encarrega de analisar apenas a tragédia enquanto obra e seus respectivos componentes, a filosofia aborda o trágico enquanto metafísica do ser.

Apesar de apontar para um caminho diverso de uma poética, a abordagem filosófica não consegue se distanciar da estrutura e componentes trágicos, o que é ressaltado mesmo por Szondi ao afirmar não ser possível se distanciar muito de considerações aristotélicas sobre a tragédia, tampouco pensar em uma poética moderna descartando o que ponderou o mesmo filósofo grego. Szondi vai além e chega a afirmar que, se pensássemos em uma poética moderna, ela seria essencialmente baseada na poética aristotélica, seja como uma forma de ampliá-la, compreendê-la, ou até mesmo como uma forma de crítica.

Ao nos propormos a pensar sobre uma filosofia do trágico temos por objetivo elencar o que se pensou a respeito, nos delimitando, porém, a alguns dos teóricos mais relevantes para o tema e também para o presente estudo, sendo assim, nos ateremos às considerações de Schelling e Hegel. Ao adentrarmos no estudo desses autores nos será permitido constatar que ambos propõem uma teoria do trágico para além do conjunto de características definidas pela poética aristotélica, sem, no entanto, se distanciarem dela.

Mesmo que os argumentos sobre a metafísica do trágico remontem a autores do fim do século XVIII cujo objeto de estudo pertença à antiguidade clássica, uma leitura de obras modernas pautada em tais teorias não seria tarefa infecunda, uma vez que obras modernas, e a peça de Dürrenmatt não é exceção, resgatam aspectos próprios a tantos outros períodos literários anteriores, o que é uma característica do drama moderno. Assim sendo, uma leitura da peça **A visita da velha senhora** pautada em tais teorias vem a contribuir para sua mais

completa compreensão. O levantamento de uma forma metafísica de se pensar a tragédia, portanto, é pertinente como forma de auxílio na análise da peça trabalhada no presente estudo, embora não se sustente a ideia de se estabelecer de fato o trágico para além da tragédia, ou seja, encontrar uma essência do trágico. Em outras palavras, o que buscamos com o estudo da filosofia é aprofundarmos um pouco mais na questão trágica contida na peça, para além de análises mais pautadas em poéticas.

Considerações feitas, voltemos nossa atenção a Schelling, filósofo alemão que teria sido o primeiro a se dedicar efetivamente às reflexões sobre o efeito trágico, Schelling lança luz sobre o fenômeno ao discorrer sobre a tragédia grega, ressaltando o fato de que muito se perguntou sobre como a razão grega conseguia suportar as contradições de sua tragédia, ou seja, como seria possível que um mortal fosse castigado por um crime do qual ele estaria destinado a cometer não importando o quanto lutasse. Assim, Schelling explica que

O *fundamento* dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, encontrava-se em um nível mais profundo do que onde a procuraram, encontrava-se no conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo, em que o mortal, sendo aquele poder um poder superior – um *fatum* –, tinha *necessariamente* que sucumbir, e, no entanto, por não ter sucumbido *sem luta*, precisava ser *punido* por sua própria derrota. O fato de o criminoso ser punido, apesar de ter tão-somente sucumbido ao poder superior do destino, era um reconhecimento da liberdade humana, uma *honra* concedida à liberdade.

(SCHELLING apud SZONDI, 2004, p.29)

No excerto acima temos resumida a definição de essência do trágico para Schelling. Filósofo que se aplica ao estudo da liberdade, ele defendia que nas tragédias gregas, mesmo que o herói estivesse fadado a um destino terrível, sua liberdade de lutar contra isso era um elogio à liberdade humana, que, mesmo não conseguindo livrá-lo de seu fado, era recompensada pela expiação. Baseando-se em um pensamento focado principalmente na **essência do Eu**, assinalada pela afirmação da liberdade por meio da perda dela, contrapondo-a a uma **passividade absoluta**, aceitação do destino, o filósofo traça o que para ele deveria ser o maior sentido trágico: a afirmação da liberdade.

Nesse sentido, a tragédia conteria em si um embate entre a liberdade humana e o destino inevitável, e é justamente nesse conflito que, segundo Schelling, a tragédia grega prestaria honras à liberdade. Para ilustrar seu pensamento, o filósofo utiliza-se da peça de Sófocles **Édipo Rei**, obra na qual suas ideias se manifestariam de maneira prática, uma vez que a peça contém em si o embate entre liberdade e determinismo que resulta em uma queda do herói por sua própria derrota na tentativa de luta contra seu destino, levando à sua

expição. Isso, segundo Roberto Machado (2006), possibilitaria entender a tragédia clássica como uma solução grega possibilitada por meio da arte, bem como uma conciliação filosófica para a contradição da dialética liberdade x determinismo.

Pensando esse ponto como o nascimento da reflexão ontológica<sup>23</sup> do trágico, Machado ainda faz uma observação interessante sobre a questão da liberdade. O autor observa que para que a reflexão filosófica surja, levou-se em consideração o enredo trágico; enredo que, nas palavras do autor, “leva à identificação da liberdade e da necessidade” (MACHADO, 2006, p.99). Assim, seria o enredo trágico a própria estrutura da dialética, contendo em si a transformação do negativo (privação da liberdade) em positivo (realização da liberdade), possibilitado pela reduplicação do negativo (provocação do castigo e a vontade de perder a liberdade).

Schelling prossegue então em seu estudo sobre a oposição entre a necessidade e a liberdade presumindo que para que haja de fato o trágico é preciso antes haver um conflito gerado por um “mal” que estaria intimamente ligado aos crimes fatalmente cometidos pelos heróis. Nesse ponto Schelling se desvia dos apontamentos de Aristóteles sobre as características necessárias a um herói trágico, aproximando-se de Williams no que toca a culpabilidade e inocência simultâneas; para o alemão o herói seria sim culpado do crime que lhe fora imposto pelo destino do qual, no entanto, justamente por ter sido uma fatalidade, não tem culpa. Em outras palavras, a culpa deve tornar-se algo inerente à necessidade, resultando em um herói culpado sem culpa, visto que a culpa é a necessidade provocada pelo destino, o que mais uma vez aponta para a exaltação da liberdade, em suas palavras:

O herói tinha de lutar contra a fatalidade, senão de modo algum haveria conflito, exteriorização da liberdade; ele tinha de sucumbir àquilo que está sujeito à necessidade, mas, para não deixar a necessidade vencer sem ao mesmo tempo a vencer de novo, o herói tinha também de expiar voluntariamente a culpa – infligida pelo destino. O maior pensamento e a maior vitória da liberdade é suportar voluntariamente também o castigo por um crime inevitável, para assim, na perda de sua própria liberdade, demonstrar essa mesma liberdade e sucumbir, porém, ainda com uma declaração de sua vontade livre.

(SCHELLING apud MACHADO, 2006, p.108)

Em suma, o que temos em Schelling em relação ao pensamento ontológico sobre o trágico é o embate dialético entre liberdade e necessidade, gerado por um conflito que surgirá

---

<sup>23</sup> Por ontológico entende-se um estudo que se volta para o entendimento da tragédia como uma fonte para a compreensão e investigação do ser.

de uma falha do herói decorrente de uma fatalidade do destino. Mas é na tentativa do herói em usar de sua liberdade para lutar contra o cumprimento do destino que reside a possibilidade de equilíbrio entre os dois pontos, uma vez que o herói, ao ser vencido torna-se ao mesmo tempo vencedor por sua grandeza moral: tanto por tentar lutar contra seu destino quanto por expiar voluntariamente sua culpa ao suportar também de forma voluntária a punição determinada pelo destino em relação a um crime também por ele imposto.

Sobre a questão da finalidade trágica na visão de Schelling relacionada à peça suíça, voltar-nos-emos à figura central da peça, Alfred III. A personagem possibilita o embate dialético apontado pelo filósofo, entretanto, não de maneira contínua. É preciso observar que dentro da estrutura dos acontecimentos, há o jovem Alfred III que não se encaixa nos moldes de um herói trágico, nem pode sustentar em sua figura a dialética proposta por Schelling, visto que a personagem, nesse ponto da história, não está inserida em um contexto de necessidade prevista pelo filósofo, não no sentido de um destino imutável da qual ele tenta fugir. O que temos nesse primeiro momento é a ambição de um jovem que almeja uma posição social melhor do que a que ele se encontra, e é só por esse motivo que calunia Klara Wäscher, sua namorada, abandonando-a a sua própria sorte para que assim pudesse contrair núpcias com a filha de um merceeiro.

Partindo dessa primeira liberdade de escolha de Alfred III desencadear-se-ão os acontecimentos que conferirão à personagem características trágicas de acordo com a filosofia de Schelling. No período retratado na peça, temos o momento em que a evolução de Alfred III ocorre, de forma que, com a volta da sr<sup>a</sup> Zachanassian a Gullen, já está instaurado o destino imutável de Alfred, ou seja, há a necessidade descrita por Schelling, Alfred precisa morrer para que pague pelo seus erros. A princípio ele não aceita seu destino e tenta dele fugir, recorrendo tanto a autoridades quanto arriscando uma fuga da cidade, tentativas que se mostram infrutíferas. Com essas investidas, dentro das possibilidades do teatro moderno, encontramos a afirmação da liberdade da personagem, que não aceitando seu destino, luta, mesmo sem sucesso, a fim de alterá-lo.

Com o fracasso de suas tentativas, Alfred percebe se tratar de uma situação imutável, o que para ele fica claro após passar um tempo sozinho refletindo em seus aposentos; para o espectador/leitor essa certeza surge quando Claire revela ao Professor e ao Médico que Gullen não possui nada que possa ser oferecido em troca da vida de Alfred, uma vez que a velha senhora já é possuidora de tudo, sendo inclusive a responsável por levar os pilares econômicos à bancarrota apenas para que se cumprisse sua justiça. Nesse momento inicia-se o processo de aceitação do destino trágico, que tem seu ponto culminante no instante em que



todos erguem os braços a favor de se cumpra com a justiça, instante marcado pelo berro desesperado da vítima: “Meu Deus!”.

É preciso, entretanto, ressaltar que a peça moderna não se trata de uma tragédia em seu sentido puro, de forma que, por se tratar de uma obra moderna de gênero híbrido, a essência trágica defendida por Schelling não pode se encaixar perfeitamente em todos os pontos, de modo que, colocando de forma direta, a incongruência entre o pensamento filosófico ocorre por não englobar a história desde seu início, se encaixando apenas no último ato da peça, caracterizando seu fim trágico; outro ponto de divergência está no fato do crime cometido por Alfred ser resultado de uma escolha flexível e não um crime inevitável.

Salvo tais disparidades, é possível perceber que há na obra suíça o embate entre liberdade e necessidade, que se configuram na luta por seus direitos civis em relação à punição exigida por um crime cometido pela personagem. Há também a afirmação e vitória da liberdade sobre a necessidade, uma vez que Alfred III suporta voluntariamente sua punição, triunfando duplamente, primeiro por, ao aceitar o inevitável infligido pelo destino – configurado na figura de Claire-Cloto –, fazer exercício de sua liberdade, mesmo que ela signifique a perda da própria liberdade; e também por, ao aceitar que se cumpra sua punição, causar uma mácula em seus carrascos que não poderá ser apagada ou esquecida, sendo no futuro também considerada um crime que, da mesma forma, exigirá uma punição.

Outro filósofo alemão a tratar da tragédia foi Hegel, o autor além de fazer um levantamento sobre os princípios filosóficos do trágico, também faz uma análise das formas concretas presentes em obras do gênero, se utilizando principalmente de peças gregas, por também considerar serem essas as obras a atingirem o maior grau de excelência trágica. A exemplo de Schelling, seu contemporâneo, Hegel também faz uma abordagem ontológica do trágico, sua inovação, contudo, está na forma como encara sua finalidade: para ele, a tragédia seria uma manifestação divina que se realiza na ação individual e no destino do herói trágico de maneira ética. Em outras palavras é a eticidade que permite que o divino se realize, por ser essa sua única forma possível dentro de um contexto de realidade profana, de forma que, motivado pelo *ethos*, o herói seria impelido a agir, levando-o a enfrentar seu destino.

Assim sendo, é perceptível a importância do conceito de **ética** para os estudos de Hegel sobre o trágico; segundo explica Machado (2006), a opção por tal termo – *Sittlichkeit*<sup>24</sup> – deve ser diferenciada de **moralidade**, uma vez que Hegel tinha como objetivo fazer menção a uma subjetividade social e tudo o que ela engloba, e não algo delimitado ao indivíduo

---

<sup>24</sup> Segundo o verbete do dicionário *Langenscheidt*: “*Sittlichkeit*: [...] moralidade.” (2001, p.1066), tradução refutada por Machado.

apenas. O filósofo chega a essa resolução por considerar que não se pode pensar em moralidade dentro da sociedade grega clássica, uma vez que, para ele, a moralidade seria um estágio superior, e por esse motivo, posterior à eticidade. Em suas considerações sobre as tragédias gregas, Hegel propõe que as ações dos heróis trágicos pressupõem apenas uma preocupação com uma ação que lhes é exterior e suas consequências, sem levar em conta uma autorreflexão ou consciência de suas próprias intenções e, por esse motivo, o filósofo alemão não considera haver ainda um afastamento entre querer e realizar, nem entre vontade e ação. Em decorrência disso, as ações trágicas seriam ações éticas e não morais.

Assim, dentro da peça suíça, podemos identificar que tal importância ética em detrimento da moral se faz presente. No momento em que Alfred III aceita sua punição, o faz por entender que seu posicionamento em relação ao outro, no caso em relação a Claire Zachanassian enquanto Klara Wäscher, fora uma atitude torpe. Assim, ao aceitar ser merecedor da sentença a ele imputada, o faz para purgar-se, mas não por uma questão moral, não por estar ele de fato arrependido e mudado<sup>25</sup>, mas por perceber seu mau passo e entender que não poderia permanecer impune.

Além disso, Hegel leva em conta os efeitos de contradição e reconciliação para o desenvolvimento de sua teoria sobre o trágico, sendo que a contradição, grosso modo, residiria no conflito entre dois caracteres que defendem pontos distintos e que, no entanto, são igualmente legítimos. Nas palavras de Hegel:

O herói trágico é inocente-culpado, no sentido de que se, por um lado, é alguém que nem escolhe nem delibera, por outro sua parcialidade pode levá-lo a atos culpáveis e sangrentos, dos quais ele assume a responsabilidade, provocando admiração.

(HEGEL, apud MACHADO, 2006, p.131)

Assim, entende-se que tanto a inocência quanto a culpa estão contidas em ambas as partes conflituosas, cuja legitimidade de ações faz com que o embate de fato exista, ao mesmo tempo em que faz com que se tornem culpadas ao tentar oprimir a ação oposta por meios drásticos. O próprio Hegel dá um exemplo de conflito ético encontrado em **Antígona**<sup>26</sup> de

<sup>25</sup> O que é justificado tanto por não ser ele mesmo o executor de sua própria penitência, demonstrando que a aceitação da punição não decorre de um atormento moral; e também por sua falta de reação em relação a sua própria filha, Alfred III, não mostra sentir verdadeiro remorso pelo fim trágico de sua própria descendente, fazendo apenas algumas perguntas pontuais sobre ela a Claire sem esboçar muita reação.

<sup>26</sup> **Antígona**, junto a **Édipo Rei** e **Édipo em Colono**, compõe a trilogia tebana de Sófocles, que trata do mito de Édipo e sua linhagem. Na peça, Antígona, filha de Édipo e Jocasta, desafia as leis da cidade ao sepultar seu irmão Polinices, procedimento proibido por Creonte, que assumira o poder após o

Sófocles: na peça há o embate entre Estado e a família. Essas duas esferas seriam para o filósofo as mais puras forças éticas no que toca a oposição trágica.

É interessante notar que há nesse ponto a defesa de um herói ao mesmo tempo inocente e culpado, diferente de como posteriormente classificou Frye (1973) em seus estudos sobre o herói trágico, nos quais o crítico canadense defende que, em determinada categoria de caracteres, o herói só poderia ser ou inocente ou culpado, mas nunca as duas coisas ao mesmo tempo. Nesse ponto temos uma diferença provocada tanto por conta de uma diferença cronológica quanto por uma diferença de abordagem, sendo que Hegel se preocupa filosoficamente enquanto que Frye faz uma abordagem de ordem poética. Sobre a diferença cronológica, é interessante atentar para o fato de que, apesar dos autores pertencerem a épocas distintas, a principal causa de tamanha disparidade reside no fato de que Hegel trata do trágico tomando por base principalmente o teatro grego clássico, enquanto que Frye leva também em consideração a produção da qual é contemporâneo. Dessa forma, é possível pensar que a ponte estabelecida pela filosofia com a poética trágica é uma via de mão dupla, tendo em vista que abordagens como a de Frye (1973), que se ocupa muito mais em traçar uma poética moderna da tragédia, também dialoga com alguns conceitos já debatidos pela abordagem metafisicamente ontológica do trágico, mesmo que venha, como nesse caso, estabelecer uma ligação por sua divergência.

Voltando-nos para Hegel e sobre sua teoria de contradição e reconciliação, o filósofo considera a reconciliação o elemento mais importante dentro do trágico, uma vez que ela, representando a solução do conflito, atua como o resultado inevitável do embate entre forças éticas presentes na contradição trágica. Em outros termos, a reconciliação consiste na superação das individualidades conflitantes, o que pode ser tanto possibilitado pela aniquilação do caractere que não pode se ajustar a reconciliação, ou seja, não pode suportar a dissolução de sua individualidade – a exemplo do que ocorre em **Antígona** –, quanto pela adaptação e aceitação do caractere de seus próprios erros, o que leva a uma reconciliação dele com sua própria individualidade – como em **Édipo em Colono**<sup>27</sup>.

---

mútuo assassinato de Polinices e Etéocles na disputa pelo trono tebano. Creonte, ao descobrir o feito, pune Antígona, aprisionando-a em uma caverna para que lá percesse, só após a intervenção de Tirésias e do coro, o tirano decide libertá-la, para só então encontra-la morta, vítima de suicídio, o que desencadeia o suicídio de Hêmon, filho de Creonte e prometido de Antígona, e, conseqüentemente, de Eurídice, esposa de Creonte, por não suportar a morte do filho.

<sup>27</sup> Trata-se da segunda peça da trilogia sofocliana. A obra se passa no momento posterior ao exílio de Édipo logo após este descobrir ser o causador de todos os infortúnios de Tebas por ter cumprido com a profecia a ele realizada. Na peça são relatados os últimos momentos da vida de Édipo, que é retratado em sua velhice, período da vida que lhe traz maior sabedoria e obediência aos oráculos; dessa vez é

Tendo em mente o conceito de contradição e reconciliação hegelianos, sem deixar de pensar em sua adaptação para o contexto moderno, podemos entender que, dentro da peça analisada, não há a contradição como Hegel havia teorizado, ou seja, não existe na obra de fato um embate entre polos igualmente legítimos em suas convicções que tentam se neutralizar mutuamente de forma violenta. No entanto, há na peça esse sentimento moderno de culpabilidade e inocência simultâneos, não movidos por uma parcialidade dos fatos, mas por herança de uma culpa generalizada de nossos antepassados, como defendia Dürrenmatt.

Assim, é possível considerar talvez que uma espécie de contradição atenuada surja na história de Alfred Ill, dado que, ele só abandonara Klara porque todo o contexto histórico-social alimentara não só nele, mas em toda sua geração, uma ganância que é de certa forma associada à sobrevivência. Afinal, no mundo moderno, o ser é desvalorizado, passando a não ter mais importância por sua essência, sendo convertido a um número – valorizado por seu poder de rendimento enquanto peça de maquinaria – de modo que apenas o dinheiro confere dignidade<sup>28</sup>. herdado tal pensamento, Alfred se casa com uma mulher mais rica que ele, só assim consegue para si algum prestígio dentro da cidade, o que de fato ocorre até o momento da visita de Claire Zahanassian. Em outros termos, Alfred Ill é impelido a cometer o crime contra Klara não por maldade, mas por culpa de um pensamento incrustado e alimentado por um sistema econômico desumano disseminado na sociedade em frangalhos do pós-guerra, o homem é tornado desumanizado, mas não por assim o ser em sua essência, sendo então inocente ao mesmo tempo.

O mesmo pode-se dizer dos cidadãos de Gullen, que, ao condenarem Alfred Ill por seu crime, cometem outro crime, não por maldade, mas por também serem impelidos pela ganância entendida como meio de sobrevivência, de modo que eles se tornam, igualmente, ao mesmo tempo culpados e inocentes, colocando-se também à mercê de uma futura punição por esse ato mesquinho da mesma maneira como Alfred Ill se colocou no passado.

Já sobre o conceito de reconciliação de Hegel, se aceitamos acima não haver a contradição no sentido exato traçado pelo filósofo, também a reconciliação não será precisamente a mesma. Contudo, entendendo a reconciliação como a solução do embate entre duas forças que, eticamente, estão corretas em suas razões e motivações, é possível aceitar

---

feito para ele uma nova predição, que anuncia que, onde ele estivesse a cidade se sobressairia a Tebas. Sabendo disso, seus dois filhos tentam sem sucesso trazê-lo de volta à cidade de onde saíra.

<sup>28</sup> A exemplo de Claire Zahanassian que, mesmo tendo um passado marcado pela degradação, após enriquecer, torna-se uma mulher de prestígio, em outras palavras, o dinheiro comprou sua dignidade, da mesma forma como ela comprará com ele o homem que sempre amara e que não pudera ter enquanto Klare Wäscher.

que haja uma forma de reconciliação entre a figura de Claire Zahanassian, que não abre mão de sua justiça e Alfred III, que custa a aceitar que a cidade na qual outrora tivera tanto prestígio agora o quer condenar à morte. A solução reside na aceitação da punição por Alfred, que voluntariamente se entrega a seus carrascos, há aí a reconciliação entre Klara e seu ex-namorado, afinal só após a reparação é que ambos estariam verdadeiramente livres para finalmente pertencerem um ao outro.

Antes de aprofundarmos a análise sobre a possibilidade final de permanência do casal Alfred e Claire é preciso ressaltar o ponto de vista defendido por Gunter Grimm para a sr<sup>a</sup> Zahanassian em sua obra intitulada **Friedrich Dürrenmatt** (2013). Nela, o autor sustenta a hipótese de uma dimensão mais profunda da personagem da velha senhora, classificando-a como “*nicht ganz und gar unmenschlich*”<sup>29</sup> (2013, p.102). Com a afirmação o autor defende que Claire não é apenas desumana e cruel, o que é corroborado pelas lembranças guardadas da época de sua juventude, fazendo com que ela visite todos os locais importantes para ela como forma de reviver todos os momentos que nunca lhe saíram da memória, assim, é possível identificar ainda uma fagulha de sentimento dentro do grotesco corpo.

Aceitando a hipótese da possibilidade de sentimentos em Claire, uma série de passagens dentro da peça ganha sentido. Assim sendo, começemos pelo esquife trazido pela velha senhora no início da peça, além de sua presença causar desconforto e aumentar o estranhamento entre os cidadãos de Güllen, Claire tem um destino muito prático para o objeto: levar consigo o corpo do homem que sempre amara, de modo que, para ela, não importa só conseguir justiça com a morte de Alfred, para ela é importante leva-lo, possuí-lo, mesmo entendendo que isso só poderia se concretizar na destruição do objeto de afeição. Em dado momento a sr<sup>a</sup> Zahanassian confia a Alfred qual será o destino de seu corpo depois de morto:

CLAIRE ZAHANASSIAN

Levarei você, no seu caixão, para Capri. Mandei erguer um mausoléu no parque do meu *palazzo*. Rodeado de ciprestes. Com vista para o Mediterrâneo.

[...]

Azul profundo. Um panorama deslumbrante. É lá que você irá ficar. Um morte junto de um ídolo de pedra. Seu amor morreu há muitos anos. O meu amor não podia morrer. Mas tampouco, viver. Tornou-se qualquer coisa má, como eu mesma, como os cogumelos venenosos e as raízes em forma de rostos cegos desta floresta; uma coisa má, oculta pela luxuriante e dourada vegetação dos meus bilhões. Foram eles que estenderam seus tentáculos para você, à procura da sua vida. Porque ela me pertence. Pela eternidade. Agora,

<sup>29</sup> “Não totalmente desumana”, tradução nossa.

you were trapped in its meshes, you are lost. Give up, for you will not have my memory of a lover who is dead, a butterfly ghost in a ruined house.

(DÜRRENMATT, 1976, p. 152-153)

Assim, o esquite, que pode adquirir um aspecto mórbido à primeira vista, representa toda a preocupação da velha senhora com seu ex-namorado, de maneira que, o excerto é na verdade uma forma de declaração de amor dentro do possível para a velha senhora, que mesmo não sendo totalmente desumana, não pode ser mais a mesma Klara de antes, nem pode mais o sentimento nutrido por ela ser entendido como o amor na forma como conhecemos, contudo, ainda assim é possível afirmar que há um sentimento e preocupação em relação a Alfred. Ao fim desse último encontro do casal, Alfred se despede da velha senhora chamando-a de Klara, o que é bastante significativo, uma vez que ele de certa forma ainda percebe nela algo de sua antiga namorada, um zelo de sua parte.

Ao admitir que o amou e que não poderia deixar de amá-lo, Claire sente a transformação desse sentimento no que ela chama de algo mau, como ela mesma agora se vê, entretanto, uma leitura um tanto mais otimista em relação a personagem é possível, podemos considerar que, ao se transformar na mulher mais rica do mundo, Claire, não pode aceitar a injustiça contra ela cometida no passado, ao mesmo tempo em que não pode deixar que seu amor por Alfred simplesmente seja destruído, assim, utilizando-se de seus recursos, Claire busca a purificação de seu antigo eu, Klara Wäscher, por meio da compra da justiça, condenando Alfred à morte, uma vez que só assim ele poderia não só pagar por sua infidelidade para com ela, mas também arrepender-se de seu ato, entregando-se voluntariamente à sua sentença, como de fato o fez. Dessa forma, Claire usa o poder do dinheiro não apenas para conseguir sua própria paz de espírito, mas também a paz de Alfred, que ao aceitar sua punição purifica-se. Após o cumprimento da sentença, ambos encontram-se finalmente livres da mácula que antes os separava, resultando na possibilidade real de finalmente pertencerem um ao outro. Tem-se assim o desfecho trágico, porém libertador previsto por Schelling, ao mesmo tempo em que há a reconciliação entre forças inicialmente conflitantes, o que conversa com as definições de Hegel.

Dando continuidade aos estudos de Hegel, constata-se que este ainda dialoga com Aristóteles ao fazer menção a elementos já destacados por este como essenciais à tragédia. Assim, o filósofo alemão considera tanto o coro quanto o herói trágico, componentes analisados na poética clássica, como sendo simultaneamente representantes do divino e dos indivíduos em luta. Destaque para a importância do coro no caminho para a reconciliação

final, dado que esse elemento representaria a sabedoria dos cidadãos gregos que buscam dentro de sua ética, encontrar uma solução justa para o conflito, criticando a unilateralidade presente nas partes, o que pode ser muito bem observado em **Antígona**.

O filósofo se volta também para a catarse aristotélica de forma a estabelecer uma releitura de tal elemento, propondo uma mudança de foco; dessa forma, ao invés de se fixar nos sentimentos de temor e compaixão, Hegel se volta para o conteúdo das peças como o responsável por viabilizar a purificação de tais sentimentos, explicando que:

O que o homem tem de temer verdadeiramente não é a violência exterior e sua pressão, mas a potência ética, que é uma determinação de sua própria razão livre e, ao mesmo tempo, o eterno e invulnerável que o homem, quando se volta contra ele, o invoca contra si mesmo.

(HEGEL apud MACHADO, 2006, p.137)

Assim como também explica que a compaixão deve ser entendida como a identificação pela autenticidade ética do caractere que sofre. Dessa maneira, a forma passa a ser secundária, delegando assim destaque para o conteúdo, o que para Machado (2006) representaria a transposição do que poderia ser considerado uma poética do trágico para sua abordagem filosófica, na qual Hegel conclui que a verdadeira temática trágica está na relação entre divino e humano, passando da oposição para a reconciliação.

Em Dürrenmatt não há o herói trágico em seu sentido amplo, mas um anti-herói moderno que no fim de sua trajetória encontra sua purgação, o que finalmente lhe confere enobrecimento e poderia se equiparar a um feito digno de um herói trágico. É inegável, no entanto, que Alfred Ill represente também o indivíduo em luta, não só por uma questão particular – a luta por sua vida – mas por refletir a luta do homem de seu tempo, ou seja, a personagem é a representação artística do cidadão comum que luta todos os dias para sobreviver e que muitas vezes é levado a cometer crimes e injúrias não por seu mau caráter, mas por herdar também essa ganância e sentimento de sobrevivência a qualquer custo que vem agregada à desvalorização da vida humana.

O coro aparece também na obra moderna, mas não permeando a obra de forma a auxiliar as partes conflitantes a chegarem a uma solução, ou reconciliação. Nesse caso o coro surge apenas no final dirigindo-se ao público. Sua inserção tem como finalidade a auto justificativa, dessa maneira, assim como Alfred representa o homem moderno, os cidadãos de Güllen também representam a sociedade moderna, e como tal, se dirigem ao público como forma de justificar o assassinato de seu concidadão com discursos sobre como a pobreza é dolorosa. Assim, se antes o público, por acompanhar todo o sofrimento de Alfred Ill, os

condenava, nesse momento são chamados a refletir sobre suas próprias ações, afinal, se para o homem moderno a pobreza é de fato uma das piores coisas que poderiam acometer alguém, então como julgar os güllenses por condenar Alfred à morte e também como condenar o próprio Alfred por tempo atrás abandonar Klara à própria sorte? Sobre esses questionamentos, até mesmo Dürrenmatt duvidaria de seus próprios atos:

*A Visita da Velha Senhora* é uma história que se passa numa pequena cidade, em alguma parte da Europa central, escrita por alguém que não se distancia, de forma nenhuma, dos seus habitantes e que não tem muita certeza de que procederia de modo diferente deles [...]

(DÜRRENMATT, 1976, p.175)

Sobre a releitura do efeito catártico, Hegel valoriza a oposição entre contradição e reconciliação, assim, passível de causar o terror seria, dialogando também com Schelling, a potência ética libertadora, de modo que, ao agirmos por nossa própria ética, somos livres para tomarmos nossas decisões, mesmo que isso atraia a nossa destruição. O terror seria causado por sabermos que a luta é necessária ao mesmo tempo que perniciososa. Já a compaixão se converteria na empatia pela eticidade da personagem que sofre diante de nós.

Pensando na relação entre conceito e peça, a compaixão estaria na empatia despertada no público ao acompanhar a luta de Alfred por sobrevivência, uma vez que nos tornamos testemunhas de todo o sofrimento e abandono tanto por parte de amigos quanto pela própria família. É justamente esse movimento de afastamento que acaba por leva-lo a uma reflexão que culminará na aceitação voluntária da sentença a ele imposta, tanto por aceitar sua legitimidade quanto como forma de reparação ao sofrimento causado a Klara Wäscher. O terror hegeliano, por sua vez, seria suscitado também dessa situação, por assistirmos um homem que, na luta por sua conservação, acaba trazendo para si a sua própria aniquilação, uma vez que, tempos atrás, ao caluniar Klara buscava sua auto conservação sem imaginar que provocaria a ira de sua ex-namorada que voltaria cobrando justiça no futuro, assim como, no momento inicial da peça, recebe Claire de forma a apelar para o relacionamento de outrora, lembrando-a de um passado como forma de atrair a doação da sr<sup>a</sup> Zachanassian, o que, na realidade, só poderia causar-lhe maior vontade de que se cumprisse a justiça. Assim sendo, em todos os momentos, Alfred não tinha outra motivação que não fosse sua sobrevivência, o que, por fim, só viria causar e agravar seu destino trágico.



### Capítulo 3 A comédia e o cômico: os primórdios do gênero

Após considerações sobre a tragédia e como essa surge dentro da peça de Dürrenmatt, adentraremos ao estudo da comédia; para tal intento nos apoiaremos no que versou sobre o assunto Henri Bergson, Propp, Bender entre outros. A exemplo da abordagem preliminar sobre a origem da tragédia serão apresentadas considerações sobre o nascimento da comédia dentro do teatro grego clássico levando em consideração tanto Berthold (2011) quanto referências retiradas da própria **Poética** de Aristóteles.

O cômico<sup>30</sup> e o trágico podem ser considerados gêneros irmãos dentro do teatro grego clássico, visto que ambos nasceram de improvisos: a tragédia surgiria de solos de ditirambos e a comédia de solos de cantos fálicos. Contudo, a tragédia sofreu uma evolução gradual e foi sendo cada vez mais aperfeiçoada por autores como Ésquilo e Sófocles, adquirindo um status elevado em relação à comédia; sua grandeza, no entanto, só viria com o afastamento do gênero da elocução grotesca, do elemento satírico<sup>31</sup>, características que permaneceram restritas à comédia.

Apesar de alguns registros terem se salvado, muito se perdeu sobre a comédia, desde peças inteiras, fato também ocorrido com tragédias, bem como registros que apontem para os precursores de determinadas inovações em sua representação, como por exemplo, a introdução da máscara cômica e observações que o próprio Aristóteles teria versado sobre o gênero cômico e que aparece indicada na **Poética**.

Embora a comédia também tenha passado por um processo evolutivo, nunca deixou de ser considerada um gênero menor, contudo, não por demérito da comédia, mas por excelência da tragédia. A evolução cômica se deu de forma muito mais lenta que a trágica, e diferente dela, ao invés de um único momento de destaque, apresenta dois: um primeiro momento com as peças de Aristófanes e um segundo já dentro do período helenístico com Menandro.

---

<sup>30</sup> O cômico em seu surgimento não era necessariamente um gerador de riso, sendo antes um gênero que tinha outras preocupações, como, por exemplo, proporcionar um discurso político, como ocorria nas obras de Aristófanes. Contudo, para efeito de análise do cômico na peça estudada, utilizaremos o cômico como um gerador de riso como forma de derrisão e também oposição trágica.

<sup>31</sup> Entende-se o conceito de sátira como uma característica própria da zombaria. O recurso é utilizado como forma de criticar qualquer alvo, seja ele uma figura pública, uma instituição ou situação, a sátira surge como uma espécie de caricatura, uma vez que acentua aspectos negativos do objeto de crítica até mesmo como forma de censura. O recurso é construído na maioria das vezes como um discurso de natureza jocosa, em tom de zombaria, como era feito desde a antiguidade clássica.

Voltando-nos novamente para a questão da origem, segundo Berthold (2011), seu surgimento remonta às cerimônias fálicas durante as celebrações ao deus Dioniso, as chamadas *kommos*, que nada mais eram que orgias noturnas em que os cidadãos se despojavam de todo seu ar solene e se entregavam aos mais diversos tipos de paixões, saciando seus desejos por bebida, dança e amor. Tais cerimônias eram também caracterizadas pela presença do humor licencioso e, de certa forma, rude.

Assim como acontecia com a tragédia, a comédia também se tornou um gênero grande, mesmo que não na mesma proporção que a tragédia, e, portanto, havia também na Grécia antiga um concurso para as comédias. Era dentro desse gênero que autores muitas vezes se confrontavam e faziam suas críticas a quem lhes aprouvesse, o que Berthold (2011) define como um “tilintante cruzar de espadas”. Tais embates eram frequentes e ninguém estava a salvo de críticas, fossem políticos, funcionários do estado, colegas do próprio autor ou até mesmo monumentos, como no caso do Odeon, construção encomendada por Péricles, estadista grego, que fora motivo de escárnio em uma das peças de Cratino, em que um ator trajava uma réplica da construção como se fosse uma máscara grotesca.

Além de cada vez mais atrair a atenção do público, o que evidenciou o reconhecimento do gênero foi uma mudança significativa em sua encenação: permitiu-se que seus coros fossem também compostos por cidadãos gregos, assim como ocorriam com as tragédias, transformação bastante relevante, uma vez que tal prática era altamente simbólica dentro das próprias tragédias, em que o cidadão grego se via efetivamente representado. A partir do momento em que o cidadão passa a compor o coro da comédia, ressalta-se a aceitação do gênero por essa sociedade, que já se deixa representar sem considerá-la um gênero indigno, mesmo não a colocando no mesmo patamar que a tragédia.

Um dos recursos utilizados nas comédias eram as danças, uma vez que, durante as cerimônias fálicas, o recurso sempre esteve presente como forma de culto. De maneira que a sua prática, assim como era característica das cerimônias fálicas, eram bastante obscenas, sendo até mesmo indecoroso praticá-las sem o uso de uma máscara, o que, segundo Berthold (2011), explica o fato pelo qual as mulheres foram proibidas durante um longo período de participarem das representações cômicas.

Outra característica marcante da comédia antiga era a utilização de falos expostos, um símbolo das cerimônias fálicas, como o próprio nome já denuncia. Além disso, também se utilizava o travestismo feito de forma grotesca, como aconteceu, por exemplo, em **A**

**assembleia das mulheres**<sup>32</sup> de Aristófanes, em que os atores homens, que interpretavam mulheres atenienses, precisavam se travestir de homens espartanos, resultando no travestismo em cima de outro travestismo.

Como já mencionado, fazia-se muito uso da máscara, na comédia antiga tais máscaras iam desde cabeças grotescas de animais até caricaturas<sup>33</sup> de pessoas da época. Mas não só a máscara era utilizada para produzir o efeito grotesco, fazia-se uso também de certa indumentária para a produção do mesmo efeito, como no caso da representação de **As aves**<sup>34</sup> de Aristófanes, em que os atores apareciam com penas pelo corpo dispostas de maneira bastante grotesca e rudimentar. Como ainda houvesse dificuldades para a obtenção de penas suficientes para tantos figurinos, o autor utiliza-se ainda do recuso para produzir o efeito cômico, explicando na peça que os pássaros estavam na época de troca das penas.

O tom crítico era tão presente nesse gênero teatral, que se desenvolveu uma técnica para tal finalidade, a chamada *parabasis*, prática que consistia na quebra da peça após o término do primeiro ato, momento em que os coreutas deveriam retirar suas máscaras e virem à frente do palco para dirigir-se à plateia. Era durante a *parabasis* que a plateia conhecia

[...] uma polêmica versão das opiniões do autor a respeito de acontecimentos locais, controvérsias políticas e pessoais e, não menos importante, uma tentativa de captar a simpatia do público por sua obra. A *parabasis* podia ser igualmente usada para justificar, desmentir ou retratar algum acontecimento recentemente ocorrido.

(BERTHOLD, p.123, 2011)

Um autor que fazia primoroso uso da técnica era Aristófanes, não por acaso um dos maiores e melhores representantes da comédia grega de que se tem registro. Como já mencionado, tudo e todos eram passíveis de crítica dentro das tragédias, tanto que, por diversas vezes, Aristófanes encontrou represálias às suas críticas, tendo sido espancado após uma de suas encenações e até mesmo acusado de insulto às autoridades por Cléon – político ateniense –, que moveu uma ação contra o dramaturgo.

---

<sup>32</sup>A peça consiste em uma sátira a pensamentos filosóficos, principalmente aos sofistas de sua época, tendo como fio condutor do enredo a tomada do poder de Atenas pelas mulheres, cansadas da ineficácia dos homens no comando da cidade.

<sup>33</sup>A caricatura é entendida, de acordo com Kayser (1986), como uma articulação entre o ingênuo e o grotesco, podendo ser utilizada tanto trágica como comicamente, uma vez que se trata do exagero de características do objeto de caricatura, ressaltando principalmente seus defeitos, de forma que a atenção do leitor ou espectador se voltará principalmente a tais pontos.

<sup>34</sup>A peça faz uma sátira política, em que denuncia e critica a corrupção com que Atenas é governada após a Guerra do Peloponeso.

Depois da Comédia Antiga, vieram ainda a Comédia Média e a Comédia Nova. Nessas duas novas épocas da comédia o tom explicitamente crítico e de cunho político foi se perdendo. A Comédia Média sofre nesse sentido, ao passar da sátira política para a temática da vida cotidiana, colocando em foco não mais grandes figuras da sociedade e sim tipos menores, como alcoviteiros, cortesãs e outros tipos de menor prestígio social. Além disso, não houve nenhuma inovação quanto à técnica do fazer teatral, tendo ainda amenizado o grotesco em suas representações e abolido a participação do coro.

Posteriormente, com o surgimento da Comédia Nova o gênero chega a seu segundo ápice, trazendo à tona Menandro. Essa nova fase da comédia se destaca pela qualidade da caracterização cênica e pelo reforço do certo em oposição ao errado. O próprio Menandro, por exemplo, se preocupava com a formação e desenvolvimento humano, acreditando que as personagens dramáticas eram essenciais dentro de tal propósito, e é ainda com o dramaturgo que o teatro passa por mudanças estruturais, aproximando a plateia do palco. Por todas essas inovações, sua maior preocupação na construção de suas personagens e no desenvolvimento da trama em si, suas obras viriam a servir de referência para comediógrafos romanos, como Plauto e Terêncio.

### 3.1 O cômico em *A visita da velha senhora*

Dürrenmatt em seu ensaio **Problemas do teatro** (2007) ressalta que somente a comédia conviria ao homem moderno, de forma que, se a ocorrência da tragédia ainda é possível, só o será na forma do tragicômico, uma vez que seu gênero puro não pode mais ser atingido. O dramaturgo esboça um motivo em defesa de tal pensamento ao referir-se ao papel da arte de seu tempo; assim, a arte moderna deveria tentar reestruturar o mundo, conferindo-lhe forma novamente, e isso, segundo Dürrenmatt, só seria possível por meio da comédia, uma vez que o gênero pressupõe uma sociedade em transformação, ou nas palavras do dramaturgo, “um mundo desenhado, em mudança, em revolução, um mundo em arrumação, como o nosso” (DÜRRENMATT, 2007, p.87); enquanto que a tragédia pressuporia um mundo enformado, por ser um gênero mais rígido. Em outras palavras, na dramaturgia moderna não haveria mais espaço para a tragédia clássica, que não conseguiria mais contemplar o homem moderno e seu ritmo de vida. O mundo ideal para a construção de tragédias deveria ser ordenado o bastante para possibilitar noções de culpa e responsabilidade, isso, no entanto, não ocorria no contexto moderno e desordenado de então, de acordo com o dramaturgo.

Assim, outro fator que justificaria o uso da comédia para melhor representar o indivíduo e a sociedade na qual ele se insere, estaria no fato de que no mundo moderno não haveria mais culpados, assim como também não haveria mais responsáveis. O homem moderno passava a pertencer a uma multidão sem rosto, que se torna igualmente culpada e vítima de atrocidades herdadas dos que vieram antes deles. Tal culpa se dilui na massa e muitas vezes é passada despercebida, o que torna o mundo moderno tão absurdamente conivente com atos de injustiça, situação que quanto mais corriqueira se torna, tanto menos será enxergada como inaceitável. E é em decorrência de todos esses fatos que à sociedade moderna só seria conveniente a comédia, ou a tragicomédia, se aceitarmos a ocorrência de verdadeiras tragédias protagonizadas por seres dignos de riso.

Pensando também na comédia como gênero ideal para a representação do homem e mundo modernos, não podemos deixar de lado o que o dramaturgo suíço ainda ressalta sobre a questão do riso, efeito inerente ao cômico. Dürrenmatt acreditava que as grandes potências mundiais e seus representantes não podem mais serem atingidos senão por meio do riso, em outros termos, seria o ato de zombar uma arma muito eficaz contra os poderosos e as instituições repressoras por eles representadas, uma vez que estes só temeriam o escárnio. Entretanto, para que se entenda melhor a função do riso nesse e em outros contextos, é preciso que antes se faça uma breve explanação sobre as modalizações do mesmo.

Começemos pela definição contida no artigo de Tereza Barbosa, intitulado **Rir por crueldade** (2008), ela nos dá a seguinte informação:

O riso, na sociedade grega do período clássico, oscila entre a celebração da vida e a ostentação do culto ao antagonismo. É expressão de liberação e alegria e ao mesmo tempo manifestação de ódio e execração.

(BARBOSA, 2008, p.91)

Da citação depreende-se que o riso, desde tempos remotos, é um recurso que pode ser utilizado tanto como forma de acolhimento e integração quanto como um meio segregador e até mesmo punitivo, de maneira que, a diferença entre um e outro residirá na situação propiciadora de seu surgimento. Sua modalização caberá então à intenção do sujeito que ri em interação com o objeto que causa o riso<sup>35</sup>, resultando em uma vasta gama de resultados possíveis; assim, é possível haver desde um riso simples em concordância a algo ou alguém, até um riso de ódio e rancor.

---

<sup>35</sup> Sobre o tema versou Elder Olson em **The theory of comedy** (1968), livro no qual o autor defende que o riso depende essencialmente do rearranjo de três fatores: **objetos do riso; quem ri e porquê se ri.**

Henri Bergson, em seu livro **O riso** (1993), analisa o fenômeno como um ato inserido na interação entre o sujeito que ri e o objeto de riso. Assim, o autor coloca que o ato de rir pressuporia, na maioria das vezes, certa insensibilidade, uma vez que, segundo o filósofo francês, o riso teria como ambiente favorável a indiferença, sendo que a emoção surgiria como sua maior inimiga. Dessa maneira, o autor acredita ainda que “o cômico exige [...] qualquer coisa como uma anestesia momentânea do coração. Dirige-se à inteligência pura.” (BERGSON, 1993, p.19) O autor completa ainda afirmando que “A comédia só começa naquele ponto em que a pessoa de outrem deixa de nos comover” (BERGSON, 1993, p.98), ou seja, para que se possa rir de alguém, é preciso que se observe o objeto de riso em seu estado superficial e momentâneo. Tal definição se aplica principalmente em situações em que o riso assume o tom de zombaria, derrisão. Segundo Propp em **Comicidade e riso** (1992), essa manifestação seria o tipo mais recorrente no cotidiano, além de ser a única permanentemente ligada à esfera cômica, servindo de base para o campo satírico. Propp ainda complementa que

Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa aparenta pouco senso comum; um campo especial de escárnio é constituído pelo caráter do homem, pelo âmbito de sua vida moral, de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetivos. Pode ser ridículo o que o homem diz, como manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permanecia calado. Em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso.

(PROPP, 1992, p.29)

Assim sendo, podemos concluir que, sobre o riso de zombaria, a relação entre supressão da emoção e riso se dá por um afastamento entre o sujeito que ri e o objeto de riso, sendo que o ato de zombar pode tomar como pressuposto tanto questões físicas quanto intelectuais e morais; portanto, pode ser considerada cômica uma situação em que alguém de muito boa aparência se põe a falar de maneira extremamente errada e caricata, não condizendo com seu exterior, bem como poderia despertar o riso o ato de alguém, ao tropeçar, ir ao chão, por um processo momentâneo de bloqueio de qualquer tipo de compaixão e preocupação com o bem estar da pessoa que cai, ao menos em um primeiro momento; deste último exemplo, concluímos que, se não houvesse a supressão das emoções, só nos restaria a preocupação com o outro, assim, a queda não poderia provocar riso. Por operar dessa forma, o processo desencadeador de riso ocorrerá de maneira muito mais fácil caso não se estabeleça uma relação íntima entre vítima de riso e sujeito que ri, uma vez que, quanto maior a

proximidade, maior serão as emoções desencadeadas na relação com a pessoa tratada, tornando o distanciamento provocador do riso de derrisão quase impossível.

Isso posto, é possível compreender a preferência pelo uso das personagens tipificada em comédias, visto que, quanto mais se despirem de características que lhe confeririam individualidade – aumentando assim as chances de empatia –, mais passíveis de riso serão, o que se comprova até mesmo no título de peças cômicas como **O misantropo**, **O burguês fidalgo**<sup>36</sup>, etc., ao passo que, nas peças trágicas, temos a recorrência da marca da individualidade como em **Édipo Rei**, **Hamlet**<sup>37</sup>, etc.. Voltando-nos para a peça estudada, **A visita da velha senhora**, podemos já em seu título observar a omissão do uso de nomes próprios, mesmo que a velha senhora da trama não se trate de qualquer mulher. Assim, percebe-se que Dürrenmatt, ao optar por omitir os nomes de suas personagens no título da obra, não chega a apagar qualquer tipo de singularidade, contudo, o que se observa, é uma amenização do tom trágico da obra. A discussão sobre a questão dos nomes próprios dentro da peça torna-se bastante relevante para o estudo do efeito cômico, contribuindo com o surgimento do tom satírico pelo apagamento da individualidade e tipificação, de maneira que é interessante voltarmos para cada um dos nomes listados na peça, uma vez que estes são minoria, o que faz com que se recubram ainda mais de significado. Os nomes escolhidos têm sua etimologia muito bem pensada e carregam um significado bastante relevante para a peça, são eles: **Claire Zachanassian - Klara Wäscher; Alfred III; Güllen; Kalberstadt** e os nomes inventados **Toby, Roby, Koby, Loby, Moby (marido nº7), Zoby (marido nº 9) e Hoby (marido nº 8) – Bobby (camareiro)**.

Dando início à análise, Klara Wäscher, nome de batismo de Claire Zachanassian, é bastante significativo tanto em si quanto em comparação ao nome adotado por ela depois de enriquecer. Seu sobrenome - Wäscher - em alemão designa a pessoa que trabalha com limpeza, com a lavagem, e por extensão, a renovação, purificação de algo. Assim, a jovem Klara já tinha em seu nome um anúncio de que seria ainda a responsável pela recuperação de sua cidade natal; aqui podemos entender tanto como recuperação, ou melhor, renovação de uma cidade cuja economia encontra-se em frangalhos, quanto como uma purificadora da alma de seu ex namorado, considerando-se que, ao retornar e exigir justiça para si com a morte de Alfred, a velha senhora permite que o próprio, refletindo sobre seus atos passados, aceite a punição a ele imposta, o que de fato se opera, visto que Alfred, em determinado momento,

---

<sup>36</sup> Peças de Menandro e Molière respectivamente,

<sup>37</sup> Peças de Sófocles e Shakespeare, respectivamente.

passa a entender que errou e aceita voluntariamente sua condenação, o que acaba significando para ele uma redenção.

Quando comparamos o nome de batismo da velha senhora com o nome adotado posteriormente por ela, percebemos que há um afrancesamento de Klara para Claire, opção condizente ao seu novo status social, uma vez que agora não é mais uma simples jovem do interior e sim uma mulher de prestígio mundial e financeiramente poderosa, assim, o nome afrancesado representa uma tentativa de tornar mais fino e elegante algo mais simples; processo que sintetiza a transformação de Klara, que também procura metamorfosear-se em uma mulher sofisticada, deixando para trás seu passado humilde. Seu sobrenome Zahanassian, de acordo com os apontamentos de Paulo Soethe (1992-93) é formado pela combinação de alguns nomes economicamente importantes para a época, são eles Zaharoff, Onassis e Gulbenkian, processo de composição na qual Dürrenmatt evidencia o grau de importância conferido ao sobrenome. Em um primeiro momento, tais nomes, tornados mundialmente reconhecidos pelo poder econômico, já representariam muito do tom buscado pelo dramaturgo na composição de sua personagem, contudo, é possível identificar algo mais por trás da escolha dessas personalidades.

A escolha pelo sobrenome Onassis é facilmente explicável, uma vez que, na época em que a peça foi escrita, a família Onassis obtinha a primeira posição entre os mais ricos do mundo, de forma que a identificação entre a mulher mais rica na atualidade dentro da ficção e o a família mais rica do mundo real se daria de maneira simples. A opção por Zaharoff se dá não apenas por este se tratar de um homem extremamente rico, sendo também motivada pela atividade que o levou a enriquecer; Basil Zaharoff, conhecido também por sua conduta corruptiva, tinha entre suas atividades o comércio de armas, tendo lucrado muito com a venda de metralhadoras entre outros objetos bélicos. Assim sendo, Zaharoff pode ser considerado um homem que se beneficiou com as atrocidades da Primeira Guerra, bem como Claire Zahanassian buscara sua justiça a troco do sofrimento alheio.

Calouste Gulbenkian, entretanto, faz o contraponto a Zaharoff. Mesmo sendo um homem abastado, Gulbenkian tinha uma preocupação filantrópica, chegando a criar uma fundação que leva seu nome e se ocupa desde incentivar a arte e cultura até a caridade no auxílio principalmente a famílias armenas, uma vez que Gulbenkian era armeno e sempre auxiliara o povo de sua nação. Assim, a escolha pelo armeno evidenciaria o lado humano ainda presente em Claire, além de representar a doação feita por ela à sua cidade natal, mesmo que esta tenha sido uma artimanha a fim de que se alcançasse seu outro intento maior.



Tanto Alfred III quanto os nomes inventados por Claire para seus capangas Koby, Loby, Toby e Roby recebem uma influência do inglês na composição de seus nomes, o que remonta à influência estrangeira, no caso americana, exercida na Europa no período pós-guerra, o que pode ser percebido também pelos produtos<sup>38</sup> buscados pelos cidadãos de Güllen na venda de Alfred. A palavra *ill*, em inglês, equivale a **doente**, algo contaminado de certa forma, palavra que representa o que Alfred III é, um homem corrompido pela ganância provocada pelo sistema. Já o termo *by*, no mesmo idioma, traz uma ideia de **perto de, ao lado de e por**, esse último usado como na estrutura **feito por**, e é exatamente esse o significado que tal partícula assumiria na composição dos nomes. Cada um dos lacaios e maridos de Claire Zachanassian foram feitos, remoldados por ela, por esse motivo também é justo que ela mude também seus nomes, como se fossem rótulos de produtos em série, o que reforça o seu desprezo pela humanidade.

O nome da cidade principal da trama, por sua vez, abriga em si um significado ultrajante, Gunter Grimm, em seu livro **Friedrich Dürrenmatt** (2013), inicia seus apontamentos sobre a peça colocando um parêntese ao lado do nome Güllen “(Gülle = Jauche)” (GRIMM, 2013, p.100). Baseando-nos em uma tradução nossa, temos que Güllen, viria do termo Gülle, que se equivaleria ao termo Jauche, e este, em português, significa **estrume líquido**. Assim, ao equiparar a cidade e seus cidadãos a estrume, fica claro o tom agressivo e pessimista que Dürrenmatt tinha da sociedade degenerada representada na peça.

Em contrapartida, há a cidade vizinha de Kalberstadt, que, etimologicamente falando, é a cidade do bezerro (Kalb). Dando atenção a simbologia do animal, encontramos a referência bíblica do bezerro de ouro. Tal simbologia está relacionada ao mito de que, em algumas ocasiões, foram criadas estatuetas de bezerras para que fossem adoradas como se fossem deuses; há aqui uma referência ao falso deus, relacionado também à adoração ao dinheiro acima de tudo, uma vez que o bezerro do mito bíblico é composto por ouro. Tendo a informação em mente, é interessante notar que logo no primeiro ato é mencionado o trajeto do trem dentro da trama, sendo Kalberstadt a estação final, esse itinerário – Güllen - Kalberstadt

---

<sup>38</sup> Os novos produtos buscados pelos cidadãos de Güllen se tratam de produtos importados, uma vez que se considere Güllen uma cidade suíça. Isso representaria o processo de globalização onde a atividade mercantil se expande, lançando seus produtos muitas vezes como fortes concorrentes ao produto local, situação que se instaura na peça estudada, uma vez que as mercadorias antes compradas pelos güllenses sofrem duras críticas, fazendo com que todos prefiram o produto de fora. Cria-se assim uma cultura de que o artigo estrangeiro é sempre melhor do que o mesmo oriundo de produção local. Os produtos mencionados na peça são os seguintes: cigarros da marca Ariston, produto holandês; cigarros Camel, marca americana; Alka-Seltzer, empresa farmacêutica alemã e a marca automotiva, também alemã, Opel Olympia.

– faz uma analogia à dinâmica que rege toda a obra, uma vez que, sintetiza a evolução sofrida pela população e cidade de Güllen - da miséria à abundância - e também representa os interesses da sociedade representada na peça, visto que o verdadeiro interesse de todos, ou seja, o ponto final de sua trajetória, era adorar o novo falso deus acima de tudo.

Voltando ao riso de zombaria, entende-se que, para que este ocorra, torna-se necessária a suspensão momentânea das emoções para que o sujeito que ri possa olhar com certo distanciamento do alvo de seu riso; ora, se há a privação de algo que possibilite a empatia, é porque não se pondera características mais profundas do objeto de riso, assim sendo, é correto afirmar que o riso de zombaria se volta mais para aspectos superficiais do caráter de seu alvo, seja com a demonstração de algo que faça com que o indivíduo que ri se sinta superior ao alvo de sua zombaria, seja por qualquer motivação de aspecto físico. Dessa forma, usando um exemplo de Propp, é possível rir de uma pessoa obesa desconhecida que fique presa em uma porta, ao mesmo tempo em que, o riso seria mais dificilmente suscitado caso se tratasse de um indivíduo conhecido que acabara de apresentar seus lamentos relativos à sua infelicidade decorrente do excesso de peso. Há ainda a definição de Bergson (1993) sobre o fenômeno: “*É cômico todo o incidente que chama a nossa atenção para o físico duma pessoa quando é a moral que está em causa*”<sup>39</sup> (1993, p. 45).

Dürrenmatt, ao se dedicar ao aspecto físico tanto das personagens quanto da composição estrutural de sua peça, estabelece um diálogo tanto com estéticas anteriores quanto com novas correntes que se apresentavam. Assim, tanto Sábato Magaldi (1964) quanto Anatol Rosenfeld (2008) defendem a aproximação do dramaturgo e o expressionismo, estética da qual é contemporâneo, surgida do clima pós-guerra. O diálogo se estabeleceria não só na inserção do grotesco, característica amplamente explorada pelos expressionistas, mas também na forma satírica de se apresentar tipos sociais em suas caricaturas mais exageradas, como ocorre com as personagens denominadas por suas respectivas ocupações – o Burgomestre, o Pároco, o Professor, o Médico, o Polícia, o Pintor, o Chefe da estação, o Jornalista, etc.. Assim, a prática utilizada no expressionismo como forma de crítica, é empregada também para satirizar as referidas máscaras sociais e quem as exerce. Henri Bergson (1993), sobre isso, afirmou que:

O meio se substituiu ao fim, a forma ao fundo e agora já não é a profissão que foi feita para o público mas o público para a profissão. A preocupação constante da forma, a aplicação maquinal das regras, criam aqui uma espécie

---

<sup>39</sup> A frase é destacada em itálico dentro da própria edição.

de automatismo profissional, comparável ao que os hábitos do corpo impõem à alma, e risível como ele.

(BERGSON, 1993, 47)

Essa forma caricatural, então, seria a responsável por reduzir pessoas a animais que se deixam levar por impulsos elementares, nesse caso, a ânsia de beber e comer bem ganha mais importância que a vida de outra pessoa; dessa maneira, o drama suíço pode ser comparado a **O despertar da primavera**<sup>40</sup> de Wedekind, em que os professores, cujo nome remete sempre a uma imagem grotesca, passam mais tempo discutindo sobre a janela aberta do que se preocupando com o suicídio recente de um de seus alunos, tem-se assim a denúncia da desumanização do homem moderno que, atormentado e alienado não consegue sequer se comunicar.

Na peça suíça a designação de personagens por suas ocupações assume também um tom de aparente descaso com questões realmente importantes e uma comunicação falha, o que é perceptível, por exemplo, no momento posterior à imposição da morte de Alfred por Claire. Nesse instante, Alfred, sentindo-se ameaçado, procura o Polícia. Este não se mostra interessado em investigar a denúncia de atentado, preocupando-se com assunto menores, como será melhor explorado à frente, acabando então por deixar Alfred sozinho. Não encontrando ajuda na polícia, a vítima procura o Burgomestre, que também não se interessa pelo apelo do homem que antes considerava o grande herói da cidade, chegando a dizer-lhe agora que ele esqueça sua candidatura para próximo Burgomestre, por conta de sua má conduta no passado. Não vendo outra saída, Alfred apela ao Pároco, acreditando estar seguro dentro de um lugar santo. O Pároco não age de maneira diferente, pedindo para que ele não se preocupe com a ameaça da sr<sup>a</sup> Zachanassian. Contudo, em um momento de recaída<sup>41</sup>, se atira comicamente ao peito de Alfred e pede que este fuja alegando que ninguém na cidade conseguiria resistir à tentação. Em todos esses casos percebemos que o descaso com a vida de Alfred III se dá por uma falta de comunicação, talvez intencional, uma vez que os demais

---

<sup>40</sup> Peça de maior destaque do dramaturgo alemão Frank Wedekind. A peça traz uma crítica à opressão da sexualidade dentro da sociedade alemã do fim do século XIX, retratando o tema da iniciação sexual e descobrimento da própria sexualidade entre jovens de 14 anos, de forma a mostrar como os adolescentes acabam por lidar com a falta de informação, curiosidades e fantasias eróticas, bem como os infortúnios decorrentes da opressão por parte dos adultos em relação ao tema.

<sup>41</sup> Nesse ponto é interessante notar que a recaída pode ser considerada irônica, uma vez que o Pároco, ao invés de agir de maneira exemplar, procede de modo inverso, assumindo em tempo integral uma conduta bastante questionável, e só na recaída se mostra de fato uma pessoa capaz de atos decentes e honestos. Esse tipo de ironia pode ser observado também em **O senhor Puntila e seu criado Matti** de Brecht, em que o senhor Puntila, personagem arrogante, só pode ser bom e humano quando está alterado pela bebida.

cidadãos não têm interesse que Alfred se salve, não lhe dando mais ouvidos, preocupados apenas com seus alienantes afazeres. Nesse ponto se instaura o desmascaramento e crítica de três grandes pilares sociais: a polícia, que indiretamente remete à falha do sistema judiciário; o governo, representado na figura do Burgomestre, demonstrando o jogo de interesses no qual o poder legislativo se erige; e a Igreja, denunciando seu corrompimento.

O tom satírico conferido ao Pároco tem seu ponto alto durante o casamento da sr<sup>a</sup> Zachanassian com seu marido nº 8 na catedral de Güllen, como forma de realizar um sonho antigo de Claire; durante o casamento da bilionária, o Pároco faz um sermão sobre a primeira epístola aos Coríntios, cap.13, **Da excelência da caridade:**

Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, se não tiver caridade, sou como o bronze que soa, ou como o címbalo que retine.

Mesmo que se eu tivesse o dom da profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência; mesmo que tivesse toda a fé, a ponto transportar montanhas, se não tiver caridade, não sou nada.

Ainda que distribuísse todos os meus bens em sustento dos pobres, e ainda que entregasse o meu corpo para ser queimado, se não tiver caridade, de nada valeria!

A caridade é paciente, a caridade é bondosa. Não tem inveja. A caridade não é orgulhosa. Não é arrogante.

Nem escandalosa. Não busca os seus próprios interesses, não se irrita, não guarda rancor.

Não se alegra com a injustiça, mas se rejubila com a verdade.

Tudo desculpa, tudo crê, tudo espera, tudo suporta.

A caridade jamais acabará. As profecias desaparecerão, o dom das línguas cessará, o dom da ciência findará.

A nossa ciência é parcial, a nossa profecia é imperfeita.

Quando chegar o que é perfeito, o imperfeito desaparecerá.

Quando eu era criança, falava como criança, pensava como criança, raciocinava como criança. Desde que me tornei homem, eliminei as coisas de criança.

Hoje vemos como por um espelho, confusamente; mas então veremos face a face. Hoje conheço em parte; mas então conhecerei totalmente, como eu sou conhecido.

Por ora subsistem a fé, a esperança e a caridade – as três. Porém, a maior delas é a caridade.

(BÍBLIA, Coríntios, 1:13)

Sermão pouco condizente com o que se esperaria de uma celebração matrimonial, todavia, o Pároco não poderia perder a oportunidade de incitar a doação à sua maneira. É interessante notar o trecho que se inicia na quarta e termina na sétima sentença do sermão, que pregam que a caridade deve ser feita sem orgulho ou rancor, não deve buscar interesses próprios, a tudo suporta e desculpa; tem-se nesse ponto da peça uma informação que, caso o leitor ou espectador não esteja familiarizado nem busque pelo conteúdo de excerto bíblico,

poderia passar despercebida. A sutileza da citação dentro da obra carrega um conteúdo implícito que traz à tona um apelo do Pároco à sr<sup>a</sup> Zachanassian, para que ela não se deixe mover pela vontade de reparar uma injustiça contra ela cometida no passado, contudo, a sexta sentença prega que a caridade também não pode se alegrar com a injustiça, rejubilando-se com a verdade, fato ignorado pelo Pároco, uma vez que esta seria justamente a vontade de Claire Zachanassian.

Sendo assim, é possível afirmar que a escolha da passagem bíblica pelo dramaturgo é feita minuciosamente tanto por ressaltar a vontade do pároco de obter a doação de Claire, chegando a fazer um sermão pouco condizente com uma cerimônia matrimonial, deixando de ser coerente com o que se esperaria de um homem em sua posição, ao mesmo tempo em que ressalta a questão da justiça e injustiça, possível motivo condutor para a peça. Afinal, seria legítima a exigência da velha senhora? Estariam os cidadãos de Güllen sendo justos ao condenar Alfred III nesse momento ou estariam eles novamente sendo movidos por uma ganância imoral?

Mesmo com esse tom satírico latente em algumas personagens, a sátira não é o tom assumido na peça em sua totalidade, de forma que é possível até mesmo encontrar personagens também sem nome que não assumem esse tom, como no caso do Professor, pois é ele quem está sempre alertando os demais sobre suas más impressões sobre Claire, tentando até dissuadi-la da ideia do sacrifício de Alfred III, fazendo uso de sua condição de regente do coro para, no casamento de Claire, executar um trecho da **Paixão segundo São Mateus** de Bach, canção não apropriada a uma cerimônia de casamento, tanto por sua melodia melancólica, quanto por sua temática, que trata do sacrifício de Cristo, metáfora para a execução de Alfred, numa tentativa de conscientizar e dissuadir não só Claire, mas toda a população de Güllen.

Interessante apontar para os primeiros versos da música de Bach, que explicitam a situação vivida por Claire Zachanassian, uma vez que se casar em Güllen é um sonho que a velha senhora nutre desde os tempos de juventude, de forma que, ao celebrar seu casamento em sua cidade natal, há uma consumação tardia de um antigo desejo, casar-se com Alfred III. Assim sendo, mesmo que o noivo seja outro, Claire está certa de que em sua visita a Güllen se casará na capela da cidade e também não deixará o local sem sua antiga paixão. Voltemos nossa atenção aos versos iniciais da música executada pelo coral no casamento da sr<sup>a</sup> Zachanassian: *“Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,/ Sehet! Wen? Den Bräutigam./ Seht ihn! Wie? Als wie ein Lamm./ Sehet! Was? Seht die Geduld./ Sehet! Wohin? Auf unsere Schuld./ Sehet ihn aus Lieb und Huld./ Holz zum Kreuze selber tragen./ O Lamm Gottes unschuldig/*

*Am Stamm des Kreuzes geschlachtet,/ Allzeit erfunden geduldig,/ Wiewohl du warest verachtet./ All' Sünd' hast du getragen,/ Sonst müssen wir verzagen./ Erbarm' dich unser, o Jesu!*” – Uma tradução nossa para efeitos de estudo seria: “ Venham, filhas, ajudem-me a lamentar,/ Vejam! Quem? O noivo./ Vejam-no! Como? Como um cordeiro./ Vejam! O que? Vejam a paciência./ Olhem! Para onde? Para nossa culpa./ Vejam-no por amor e benevolência./ Ele mesmo carrega a madeira de sua cruz./ O imaculado cordeiro de Deus/ sacrificado no tronco da cruz./ Sempre paciente./ Ainda que tu fostes desprezado/ Suportaste todo pecado,/ do contrário nós nos desesperaríamos/ Compadece-te de nós, o Jesus!”. Assim, é possível perceber que o suposto noivo a quem o discurso se dirigiria seria Alfred III, que no fim, pacientemente, se entregaria em sacrifício, o que salvaria a cidade da miséria, recobrando, contudo, a cidade de mais culpa, o que torna ainda mais significativo o verso “*Sehet! Wohin? Auf unsere Schuld*”- “Olhem! Para onde? Para nossa culpa”, o que nada mais seria que uma forma de chamar a atenção do povo de Gullen para sua culpabilidade.

É o Professor também quem tenta, enquanto bêbado, alertar aos homens da imprensa sobre o plano de assassinato, sendo prontamente interrompido pelos demais cidadãos, entre eles, até a esposa do condenado. Assim sendo, uma possível analogia se estabelece entre a figura do Professor e salvação do período pós-guerra, de maneira que, aquele que detém o conhecimento seria o único a exortar a revelação da verdade, ou seja, o caminho legítimo para a verdadeira salvação viria por meio do conhecimento, e não pelo dinheiro ou qualquer instituição que o representasse.

É interessante também atentar, retomando características de cunho estrutural da comédia, para a utilização do homem tipificado que, inserido no grande sistema, tem sua identidade apagada, de maneira que a sua inserção corresponda não ao indivíduo único lidando com questões particulares, mas represente toda uma parcela da população em seus afazeres alienantes. Esse processo de neutralização do homem moderno se dá não só com o apagamento figurativo da identidade evidenciado na falta de nomes próprios, mas também em um processo de aniquilação da particularidade e integridade de ordem tanto física quanto moral de algumas personagens vinculadas à sr<sup>a</sup> Zachanassian. Evidencia-se nesse ponto também o uso do grotesco, uma das características mais marcantes dentro do teatro dürrenmattiano, decorrente da união entre o exagero e a teatralidade, segundo Innes (1979). O crítico defende ainda que o emprego do grotesco é um meio utilizado como forma de adquirir precisão, objetividade e distância ao forçar a audiência a refletir moralmente sobre o tema a

ser tratado nas peças, dado que, tanto o grotesco quanto a própria paródia<sup>42</sup>, reúnem em si uma alta carga de liberdade imaginativa, o que se manifesta como um desafio ao público de reconhecer a essência da sociedade e do homem de seu tempo em uma figura distorcida seja impressa em papel, seja representada no palco.

O próprio Dürrenmatt traça breves considerações em defesa do uso do elemento:

Nosso mundo caminhou simultaneamente para o grotesco e para a bomba atômica, do mesmo modo que os quadros apocalípticos de Jerônimo Bosch também são grotescos. Contudo, o grotesco é apenas uma expressão sensível, um paradoxo sensível, nomeadamente, a forma de algo sem forma, a face de um mundo sem face e, assim como nosso pensamento parece já não poder mais viver sem o conceito de paradoxo, a arte também não mais o pode [...]

(DÜRRENMATT, 2007, p.89)

Partindo dessa passagem depreendemos que Dürrenmatt era da opinião de que não haveria outra forma possível de representação do homem moderno e sua sociedade além do grotesco, e este surgiria como uma tentativa de dar forma à amórfica realidade moderna, reafirmando a necessidade da criação e uso de um anti-herói que por comportar em si algo de grotesco se transforma no duplo irônico do herói clássico. Evidencia-se na citação a maneira como o dramaturgo relaciona a comédia ao elemento em questão, assim, se a comédia é o gênero que pressupõe transformação oferecendo uma possibilidade de transfiguração do homem e mundo modernos, o grotesco seria a ferramenta utilizada pelo gênero para a obtenção de tal efeito.

Ao aceitarmos o potencial intrínseco ao grotesco de evidenciar a paradoxal e absurda realidade da modernidade, torna-se possível também constatar que o grotesco é, em certa instância, incômodo e, por se tratar, de uma tentativa de dar forma a algo sem forma, configura-se em um desconhecido. Wolfgang Kayser, em seu livro **O grotesco** (1986), faz referência ao que versou Wieland sobre o conceito quando pensado como um procedimento caricatural. Em seu estudo, Wieland defende as caricaturas grotescas como:

inteiramente fantásticas, [...] onde o pintor, despreocupado com a verdade e a semelhança, se entrega a uma imaginação selvagem [...] e através do sobrenatural e do contra-senso dos seus produtos cerebrais, quer despertar com eles apenas gargalhadas, nojo e surpresa pela audácia de suas criações monstruosas.

(WIELAND apud KAYSER, 1986, p.30)

---

<sup>42</sup> Intimamente ligada à sátira, tomamos a paródia pela releitura jocosa de alguma obra pré-existente.

A citação corrobora então o pensamento de Dürrenmatt sobre o elemento, no qual o uso do recurso, além de despertar o nojo, a surpresa e a repulsa é também capaz de gerar o riso, o que é assentido por Bergson, que afirmara que tanto o exagero quanto a degradação são cômicos, o que explicaria o fato de que tanto caricatura quanto grotesco são tomados como elementos potencialmente causadores de riso. Propp (1992) entende que o grotesco seja cômico por, em suas palavras, encobrir o princípio espiritual e revelar os defeitos. De acordo com Kayser, o riso despertado pelo grotesco nasceria da concepção satírica de mundo, da relação que se estabelece entre o elemento e a caricatura, o que possibilita as gargalhadas zombeteiras, dessa forma, o riso surgiria como uma espécie de reação involuntária a uma ocorrência como o único meio de libertação. Mesmo na Antiguidade clássica observa-se o uso de tal característica em personagens híbridas e deformadas pelo exagero, é o que encontramos na figura dos sátiros e de personagens com genitálias representadas em escala absurda, por exemplo. Isso tudo era permitido dentro do contexto da comédia, ao passo que não era bem visto se inserido na tragédia, de forma que a figura da Esfinge<sup>43</sup> não aparece senão mencionada em **Édipo Rei** de Sófocles, uma vez que sua presença física poderia trazer algo de risível. O próprio Aristóteles na *Poética* comenta sobre a impossibilidade do grotesco no gênero ao entender que a tragédia só pôde atingir o seu ápice à medida que se distancia do elemento:

Quanto à grandeza, tarde adquiriu [a tragédia] o seu alto estilo: [só quando se afastou] dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é] do elemento satírico<sup>44</sup>.

(ARISTÓTELES, 1966, P.72)

Assim, pode-se perceber que o preterimento do uso do grotesco dentro da tragédia clássica se dá pelo esmero do dramaturgo clássico que não permitia que qualquer elemento relacionado ao satírico viesse à cena, uma vez que isso seria um fator que possibilita o riso, acentuando a distância entre espectador e peça, visto que é na distância que ignoramos qualquer empatia, mesmo que por instantes, e nos permitimos rir de algo ou alguém, conforme já abordado.

Recuperando a ideia contida na citação de Wieland, é dentro dessa descrição de caricatura grotesca que se encontra a velha senhora da peça estudada. Claire pode ser

---

<sup>43</sup> A Esfinge fora concebida como um ser altamente grotesco, sendo muitas vezes representada por uma cabeça feminina em um corpo de leão alado.

<sup>44</sup> Os colchetes foram representados conforme a edição utilizada, cuja tradução pertence a Eudoro de Sousa.



considerada uma personagem fantástica por sua desvitalização, um ser grotesco em sua formação híbrida, uma mistura de mulher e próteses de marfim, que logicamente não poderia ter sobrevivido a tantos acidentes fatais. A personagem também pode ser considerada cômica de acordo com o que Ivo Bender (1996) definiu como rigidez ou mecanização do movimento. Por ser composta por diversas próteses, a velha senhora além de não poder se locomover normalmente, o que já poderia ser considerado cômico em sua limitação, também provoca várias situações constrangedoras para Alfred, que na tentativa de aproximar-se dela, homenageia sua pele quando na verdade se trata de puro marfim, ou então, ao dar-lhe tapinhas como formas de interação, acaba machucando sua mão com parafusos. Essa é a figura criada por Dürrenmatt para provocar no espectador, como diz Wieland, gargalhadas, nojo, surpresa, e também o medo.

Assim, em **A visita da velha senhora**, há personagens grotescas, deformadas não só em seu físico como também em sua moral, de maneira que, é pela ação desse elemento que Claire Zachanassian pode ser cômica, do contrário só haveria nela o trágico. Ampliando a análise, é justamente por sua aparência grotesca e limitada que o público não se pode identificar com a personagem, resultando em um distanciamento possibilitador do riso. Caso não se construísse a distância entre Claire e público, no momento em que se relatam todas as injustiças e sofrimentos vividos pela velha senhora, haveria um forte apelo emocional que, não sendo diluído pelo cômico conferido por sua aparência e aparente desvitalização, proporcionaria a Claire apenas o tom trágico, digno de uma heroína das tragédias clássicas. Tanto Bergson quanto Propp já entendiam que a identificação não poderia gerar o riso, sobre o assunto o crítico russo menciona que

[...] o riso é incompatível com uma grande e autêntica dor. Do mesmo modo, o riso torna-se impossível quando percebemos no próximo um sofrimento verdadeiro. E se apesar disso alguém ri, sentimos indignação, esse riso atestaria a monstruosidade moral de quem ri.

(PROPP, 1992, P.36)

Assim sendo, é possível rir da figura de Claire, principalmente porque ela mesma se permite ser risível, o que é possível notar com a forma como ela lida com sua nova aparência, sem nunca mostrar-se queixosa, ao contrário, cada uma de suas próteses parece fortalecê-la, o que faz com que ela se orgulhe em afirmar que dela **ninguém dá cabo**. Somado a isso há também o humor ácido presente por diversas vezes nas falas da velha senhora, fatores que tornam a personagem menos trágica ou digna de pena, uma vez que não mostra portar, ao

menos no momento da peça, uma autêntica dor – a exemplo da máscara trágica descrita em Aristóteles –, como a descrita no excerto acima. Dessa forma, se a audiência ri de Claire, não se torna moralmente questionável, o que certamente ocorreria se ríssemos da velha senhora enquanto Klara Wäscher.

Há ainda na peça o elemento grotesco como causador de um riso mais esrachado, é o que se identifica na cena do bosque contida no primeiro ato, precisamente no momento em que Claire e Alfred relembram pela primeira vez os momentos românticos vividos no local, o que confere à cena uma atmosfera melancólica. O clima só é quebrado por um inusitado arranjo cênico: quatro personagens minimalistamente caracterizadas como árvores e animais dividem a cena com o antigo casal de namorados. Essas se colocam em cena antes das personagens principais e se anunciam:

O PRIMEIRO

Somos pinheiros, bétulas, faias.

O SEGUNDO

Somos abetos verde-montanha.

O TERCEIRO

Líquens e musgos, moitas de hera.

O QUARTO

Brenha e capão, covis de raposa.

O PRIMEIRO

Nuvens que correm, cantos de pássaros.

O SEGUNDO

Fresca e cheirosa selva alemã.

O TERCEIRO

E cogumelos, gamos ariscos.

O QUARTO

Brisa nos galhos e velhos sonhos.

(DÜRRENMATT, 1976, p.40-41)

O grotesco da cena, por si só, já assume um tom cômico, porém, as personagens que aparecem em cena após a apresentação dos homens-árvores interagem com o cenário como se este fosse uma verdadeira paisagem bucólica, tornando a presença de tais personagens ainda mais cômica:

*(O Primeiro tira do bolso da calça um cachimbo e uma chave de casa, enferrujada, bate com a chave no cachimbo.)*

CLAIRE ZACHANASSIAN

Um pica-pau.

SCHILL

É como antigamente, quando éramos jovens e ardorosos e vínhamos passear na floresta da Fonte Imperial, nos dias do nosso amor. O sol alto sobre os abetos, um disco luminoso. Nuvens correndo no céu e o canto do cuco, num ponto qualquer da mata.

O QUARTO

Cucu! Cucu!

*(Schill apalpa o Primeiro)*

SCHILL

Fresca madeira e vento nos ramos, o murmúrio da folhagem como o marulhar das ondas do mar. Como antigamente, tudo como antigamente.

*(Os três que fingem de árvores sopram ar pela boca e movem os braços para cima e para baixo.)*

(DÜRRENMATT, 1976, p.45 – 46)

É interessante constatar que o cômico causado por esse tipo de grotesco é o mesmo previsto por Aristóteles e que também fora previamente identificado na figura de Claire, trata-se de uma análise do filósofo sobre a máscara cômica que se mostra deformada sem expressão de dor, assim também se apresentariam essas personagens, que, grotescas em sua formação híbrida, apelam para o cômico por meio da ridícula aceitação de que, de fato, aquelas pessoas tão pobremente caracterizadas representam verdadeiramente um bosque. Assim, observa-se com a ação dessas personagens a quebra da verossimilhança, de maneira a evidenciar o absurdo da cena, amenizando-se assim um apelo para o sentimental.

Observa-se como o elemento é aplicado à cena na adaptação televisiva da peça – anexo A –, em 00:24:56 apresenta-se a cena referida, os quatro atores sustentam pequenos galhos de árvore. A cena é cômica tanto pelo grotesco da falta de caracterização, quanto pelo próprio distanciamento entre os atores e suas personagens, uma vez que não se esforçam para representar verdadeiras árvores, inertes e silenciosas, o que garante a quebra da ilusão teatral. Certo humor também é conferido à cena por meio do contraste entre a atmosfera séria, nostálgica e melancólica criada por Alfred e Claire e o tom lúdico dos homens-árvore. Tal discrepância acaba por diluir a melancolia da cena, como mencionado, ao mesmo tempo em que distancia o público, que dificilmente poderá identificar-se com qualquer uma das personagens em ação.

Apresentam certa comicidade também os carregadores de liteira de Claire, dois capangas, Toby e Roby, salvos pela velha senhora do corredor da morte para que executassem todas as suas ordens, entre elas, castrar, cegar e reduzir quase a autômatos Koby e Loby, as duas falsas testemunhas de Alfred III que, no passado, haviam aceitado suborno para pôr em dúvida a paternidade do filho de Klara, os quais, desde que capturados pela velha senhora, seguem-na fielmente. No caso das personagens há a mesma manifestação do grotesco encontrado na figura da velha senhora, ou seja, é perceptível o tom grotesco que rege tais personagens cuja vida não mais lhes pertence., Contudo, o elemento em questão não aparece de maneira leve como no caso dos homens-árvore, por exemplo, de forma que, os dois capangas além de cômicos em sua mecanização também podem despertar o horror no espectador, assim como a própria Claire.

Assim sendo, a caracterização tanto de Claire Zachanassian quanto a de seus capangas, e talvez possamos até mesmo nesse ponto incluir as duas falsas testemunhas, se relaciona com o conceito de *mimus* tomado como base do teatro do absurdo, segundo defendido por Esslin em **Teatro do absurdo** (1968). O conceito de *mimus*, de acordo com o crítico húngaro, estaria relacionado ao teatro feito antigamente por artistas de tradição mais popular, caracterizados pelo uso das artes circenses e da pantomima, formas em que o movimento ganhava destaque sobre a palavra. Esse tipo de manifestação artística admitiria o surgimento de personagens grotescas que atuavam de modo improvisado, de maneira a promover o tom lúdico, burlesco e humorístico. Entretanto, mesmo permitindo a inserção do cômico, os *mimus* também tratavam de temas sérios e, nas palavras de Esslin, horripilantes que, somados ao tom humorístico, resultavam em manifestações artísticas que tinham em sua composição tanto o realismo mais banal quanto o fantástico.

Isso posto, podemos constatar a relação entre a imagem fantástica, ora cômica, ora horripilante, de Claire Zachanassian e seus capangas com o que há de burlesco e humorístico no teatro do absurdo. Aproximação essa que não se faz de maneira inapropriada, uma vez que, por ser o teatro do absurdo também uma tentativa de ampliação de possibilidades dentro de um mundo de hábitos e tradições ultrapassadas, de forma a se apresentar como expressão e denúncia de problemas e preocupações relativas a sua produção, serve aos propósitos de Dürrenmatt, dramaturgo que sustentava ser essa justamente a finalidade do teatro.

Voltando novamente a atenção ao grotesco presente no séquito da velha senhora, é preciso atentar para a figura de seus maridos, os quais troca frequentemente e cuja identidade é aniquilada por ela, mesmo se tratando de homens de intelecto e habilidades brilhantes, figurando entre eles até mesmo um ganhador do prêmio Nobel. Isso não impede, contudo, que

tenham sua personalidade reduzida pela sr<sup>a</sup> Zahanassian, de maneira que são tratados como números, tendo seus nomes modificados para se assemelharem, assim como seus demais criados, ao camareiro, Bobby, já que, de acordo com Claire, camareiro só se tem um para toda a vida, logo, os maridos devem ser adaptados, resultando em Moby, Zoby e Hoby.

A adaptação dos nomes é resultante da aniquilação da individualidade, que, ao sofrerem a adaptação ao camareiro Bobby, gera também o cômico, uma vez que, há uma espécie de reduplicação desse criado, pois com tão mínima distinção entre os nomes, o público pode passar a se confundir na identificação de cada uma das personagens. Assim sendo, os maridos de Claire são também transmutados em seus criados, posto que não só não conseguimos mais distingui-los como também acabam agindo conforme os mandos da velha senhora, assim como os demais criados.

Sobre o apagamento da identidade observada em todo o séquito de Claire, é interessante ressaltar o que Esslin comenta, baseado no estudo de Elizabeth Sewell:

[...] a identidade individual definida pela linguagem, tendo um nome, é a fonte de nosso isolamento e a origem das restrições imposta à nossa integração na unidade da existência.

(ESSLIN, 1968, p.294)

No excerto, Esslin evidencia a importância do nome na composição da existência de cada indivíduo. O autor ressalta ainda que o nome seria a fonte de isolamento dentro da individualidade de cada um, dado obtido do estudo de Sewell que defende que a perda do nome poderia ser um processo libertador, isso se levado em consideração que a vítima de tal perda seria despojada de toda a carga trazida pelo indivíduo até então, carga que estaria atrelada a seu nome.

Assim, analisando o processo sofrido pelas personagens do séquito de Claire, observamos que de fato o processo de libertação ocorre, o que permite, por exemplo, que os dois capangas possam novamente ser aceitos no convívio social, independente de quão hediondo tenham sido seus crimes pregressos e também resulta na destituição de qualquer vaidade e orgulho que os maridos da velha senhora poderiam ter nutrido antes de se tornarem apenas seus maridos. É o que se observa, por exemplo, com o marido nº 9, Zoby:

CLAIRE ZAHANASSIAN

[...] Venha aqui, Zoby, cumprimente. Meu nono marido. Prêmio Nobel.

SCHILL

Muito prazer.

CLAIRE ZAHANASSIAN

Ele é extraordinário, especialmente quando não pensa. Zoby, por favor, não pense.

MARIDO Nº9

Mas, meu amorzinho...

CLAIRE ZAHANASSIAN

Não se faça de rogado.

MARIDO Nº9

Então, está bem. (*Não pensa.*)

CLAIRE ZAHANASSIAN

Está vendo? Agora ele se parece cem por cento com um diplomata. Faz-me lembrar o Conde Holk, só que esse não escrevia livros. Ele quer se retirar da vida mundana, escrever as suas memórias e administrar a minha fortuna. [...]

CLAIRE ZAHANASSIAN

Mas isso me desagrada muito. Marido a gente tem é pra pôr em mostra, não como objeto de uso. Vá pesquisar, Zoby; as ruínas históricas ficam à esquerda.

(DÜRRENMATT, 1976, p. 147-148)

Nesse trecho percebe-se o quanto o marido, personalidade ganhadora do Nobel, se deixa manipular pela velha senhora, a ponto de ficar apenas ao seu lado, a não pensar, como ela pedira. Claire completa ainda dizendo a Alfred III que sua visão sobre a função do marido é apenas decorativa, reduzindo-os a objetos de contemplação, cuja função é nula. Assim sendo, observa-se como o que Sewell defendia sobre a liberdade conferida pela perda do nome pode surgir na peça de maneira ambígua, uma vez que, por ser apenas Zoby, o nono marido da sr<sup>a</sup> Zahanassian, a personagem se despoja da necessidade de nutrir pensamentos profundos e figurar apenas como objeto decorativo, contudo, mesmo que seu marido queira exercer livremente seu direito de pensar, também não mais o pode, por agora ser forçado a ser simplesmente Zoby, o marido coisificado. Dessa maneira, constata-se que, na peça dürrenmattiana a perda da identidade não surge isoladamente, de maneira que Claire não só toma a individualidade de cada um dos que a cercam como também lhes confere nova identidade. É preciso ter em mente, contudo, que essa nova identidade é imposta como forma de manutenção do apagamento de qualquer singularidade, ou seja, há um processo de uniformização grotesca desse homem moderno que é reduzido a um produto.

Na adaptação televisiva, o apagamento da identidade dos maridos é também reforçado pelo recurso visual, de acordo com as indicações do próprio Dürrenmatt nas didascálias para a encenação: “Na varanda aparece o marido nº 8 [...] Pode ser interpretado

pelo mesmo ator que fez o papel do marido nº7” (DÜRRENMATT, 1976, p.72); “Ao lado da liteira vem o marido nº 9 [...] Pode ser interpretado sempre pelo mesmo ator.” (DÜRRENMATT, 1976, p.146). Seguindo a sugestão do dramaturgo, observa-se como de fato o mesmo ator representa todos os maridos da senhora Zachanassian, representando fisicamente o apagamento da individualidade de cada um, reduzindo-os a produtos em série.

A comicidade do séquito de Claire está ainda na forma grotesca de que seres aparentemente vivos se portam debilmente como marionetes, novamente remontando ao *mimus*, agindo conforme os mandos e desmandos da sr<sup>a</sup> Zachanassian. Em relação a esse aspecto, Kayser sustenta a ideia de que o mundo como um teatro de títeres é uma visão grotesca, e nele estaria inserido o homem moderno, em um teatro em que marionetes agem conforme a vontade dos mais poderosos. Em outras palavras, o mundo capitalista seria regido por meio de títeres pelos detentores do dinheiro, cuja força seria a responsável por manter as engrenagens do sistema funcionando. Dentro da peça, Claire Zachanassian seria a responsável por metaforicamente mover os cordéis a qual as outras personagens todas estariam atreladas, ideia já contida na comparação de Claire a Cloto.

Aprofundando-nos na relação entre grotesco e humor, encontramos no estudo de Kayser (1986) uma breve definição, na qual o teórico finaliza citando Vischer como complemento à sua elucidação:

Mecanismos, plantas, animais são transformados em homens e vice-versa (...) A figura animal se mistura à humana, a vida ao inorgânico (...) Mas esta mescla dá-se a partir da disposição atemporal do humor. Esta é a verdadeira força motriz, e o risível, ou seja, o cômico, se constitui em traço essencial do fenômeno grotesco. Vischer chega mesmo à seguinte definição: “O grotesco é o cômico na forma do maravilhoso”

(KAYSER, 1986, p.93)

Na citação, Kayser defende ser o cômico componente essencial ao grotesco, sendo o contrário também verdadeiro, assim, encontramos no excerto a corroboração do processo grotesco pelo qual Claire, seu séquito e os homens-árvore se aproximam do cômico. A começar pela comitiva da velha senhora, observa-se, tanto com a leitura da peça, quanto com a observação da adaptação televisiva, que se tratam de homens desvitalizados, tornados mecânicos, produtos em série, pela sr<sup>a</sup> Zachanassian, de maneira que há a mescla entre o inorgânico e a vida. Mistura que também se observa em Claire Zachanassian, esta, além de tornada desumana pelos infortúnios sofridos, é composta fisicamente por próteses, fazendo de sua figura não apenas grotesca em essência, mas também fisicamente, o que faz dela um ser

ainda mais risível, ao mesmo tempo em que assustadora. Assim, a velha senhora personifica toda a mesquinhez que se instaura no mundo moderno e submete o homem que, de mãos atadas, se deparara com um mundo transmutado, ou seja, o homem moderno se veria frente a um abismo, cuja única salvação estaria na queda do outro. Os homens- árvore, por sua vez, são grotescos por configurarem a mescla entre elementos da natureza e o humano, o componente natural não surge como elemento composicional como são as próteses de Claire, contudo, ao se assumirem como plantas, há o rebaixamento do humano ao nível vegetal, e de fato, observa-se a debilidade de suas expressões na adaptação televisiva em anexo, o que os torna ainda mais dignos de riso.

Sobre a definição de Vischer, este entende que o grotesco possibilitaria uma espécie de humor fantástico. Assim sendo, é possível identificar nesse humor algo de estranho, incômodo e abismal, definição que se encaixa na peça suíça, posto que há na obra algo que provoca o estranhamento e também o horror. É o que se observa na figura da velha senhora, que, conforme mencionado acima, é risível ao mesmo tempo que é assustadora. Assim são também os seus capangas, que cumprem ordens maquinalmente sem hesitar, seja descarregando os pertences de Claire, seja torturando Ludwig Sparr e Jakob Hühlein, tornados Koby e Loby.

Não só as personagens em si carregam o cômico maravilhoso defendido por Vischer, há ao longo da obra uma série de ações que também se encaixam nessa definição de grotesco do filósofo alemão. Uma situação dentro da peça que corresponde a essa definição se encontra na passagem do segundo ato em que a pantera negra trazida pela sr<sup>a</sup> Zachanassian escapa, deixando os moradores de Gullen em estado de alerta. Nesse momento, o que se constrói é uma relação entre o animal e a figura do próprio Alfred Ill, que Klara graciosamente apelidara de **pantera negra**. A identificação entre ambos se dá tanto pela correspondência entre a fera verdadeira e o apelido de Alfred quanto pelo apreço nutrido por Claire em relação à fera, assim como tivera por Alfred Ill, o que é evidenciado com sua fala: “Um grande gato feroz, com olhos lançando faíscas. Gosto muito dela” (DÜRRENMATT, 1976, p.76).

No momento em que a fera escapa, dá-se início a uma caçada, o que faz com que os cidadãos de Gullen se armem, uns com o intuito de apenas se defenderem, outros vão à caça da pantera negra, o próprio Alfred, entendendo ser ele o verdadeiro alvo da caça encontra-se em desespero e, por esse motivo, recorre às autoridades que julga serem as mais confiáveis para pedir por ajuda, empreendimento que não só se mostra infrutífero como também aumenta sua sensação de desespero frente a uma cidade tornada estranha, cidade que antes lhe era tão cara e o tinha em tão alta conta. O processo de estranhamento perante a comunidade vai se



construindo durante todo o segundo ato, a começar pelo instante em que Alfred observa que todos em Gullen usam sapatos novos, o que, somado aos produtos melhores comprados a crédito em sua própria venda, o leva a concluir que seus concidadãos contraem dívidas à espera de sua morte, suspeitas que crescem com a falta de apoio das autoridades que, além de não lhe darem ouvidos, possibilitam a criação de situações cômicas em relação à caçada da fera em fuga.

É o que se observa na conversa entre Alfred e o Polícia. Após atender um telefonema relatando o sumiço da pantera negra, o Polícia passa a preparar sua espingarda enquanto tenta dissuadir Alfred da ideia de que corre verdadeiro perigo; em determinado momento arma-se a seguinte situação indicada em forma de didascália: “(Agora, Schill percebe que o cano da espingarda está apontando contra ele e levanta lentamente as mãos.)” (DÜRRENMATT, 1976, p.83). A situação é cômica, ao mesmo tempo em que é incômoda, sabemos que há uma vontade velada no servidor da lei em dar cabo da vida de Alfred, ao mesmo tempo em que apontar a arma para ele nesse momento não passa de uma espécie de ato falho, que é entendida por Alfred como uma ameaça, e em resposta a isso, ele levanta as mãos em rendição. É o que se observa com o anexo A, em 01:00:58, os atores encenam o episódio, contudo, de forma atenuada, uma vez que o Polícia aponta a espingarda para Alfred e depois se vai, sem que este faça um último apelo. Na obra, contudo, o Polícia, ao afirmar que precisa sair à caça do, em suas palavras, gatinho de estimação da sr<sup>a</sup> Zachanassian, Alfred ainda diz: “É a mim que estão caçando, a mim.” (DÜRRENMATT, 1976, p.83).

Outro momento cômico surge enquanto Alfred ainda argumenta ao Polícia sobre a legitimidade da infração cometida por Claire Zachanassian ao pedir seu assassinato. A autoridade tenta dissuadi-lo da ideia de que corre perigo, afirmando não se tratar de algo digno de preocupação, não configurando uma verdadeira infração; contudo, enquanto conversam, a autoridade percebe que na casa de um vizinho da delegacia ouve-se música sem que se feche a janela, o que de acordo com o Polícia, importunaria os vizinhos, de maneira que não hesita em anotar a infração em sua caderneta. Assim sendo, é cômico perceber que o Polícia diminui a ameaça sofrida por Alfred, alegando não se tratar de verdadeiro atentado contra a lei, ou até mesmo contra a vida deste, ao passo que seu vizinho, simplesmente por ouvir música sem ter fechado a janela, já é dado como infrator. Aqui, observa-se também a sátira direcionada à polícia, uma vez que denuncia a maneira maquinal com que opera a autoridade dentro da peça, assim, a lei não agiria mais de acordo com a aplicação justa das leis, mas de acordo com interesses próprios, no caso a morte de Alfred, por se tratar de um interesse coletivo, não configuraria em infração, ouvir música e perturbar os vizinhos,

contudo, tratar-se-ia de verdadeiro desvio da lei, mesmo que não houvesse reclamação sobre o ocorrido.

O episódio termina com a execução definitiva da fera no momento em que Alfred III apresenta suas queixas ao Pároco. Enquanto o clérigo aconselha-o a fugir da cidade, o Mordomo relata a Claire que sua pantera acabara de ser abatida e jaz morta justamente diante da loja de Alfred III. A situação surge então como uma antecipação de sua morte, de maneira que, no desenrolar das ações há episódios cômicos ao mesmo tempo em que se dá início a uma atmosfera tensa, em que toda a cidade parece começar a se voltar contra a vítima da sr<sup>a</sup> Zchanassian, assim nos deparamos com uma situação abismal, uma vez que a queda de Alfred se mostra mais evidente ao mesmo tempo em que seu percurso não deixa de apresentar elementos cômicos.

Outra situação cômica e que ao mesmo tempo incomoda por se tratar da confirmação de uma situação abismal representada pela queda de Alfred III está no plebiscito final que conta com a cobertura da imprensa, no qual os cidadãos de Güllen desempenham uma espécie de rito de sacrifício. Nesse momento a comicidade se dá tanto por entendermos que a situação que se instaura só acontece para aparentar ao resto do mundo se tratar de uma simples doação de Claire Zchanassian a sua cidade natal, quando na realidade se trata da aceitação formal da proposta da velha senhora pela execução de Alfred III.

O humor reside principalmente pela maneira maquinal com que os cidadãos de Güllen interagem com o condutor da assembleia, o Burgomestre, interação que se dá pela repetição, outro elemento causador de comicidade. Assim, o Burgomestre dá início a um discurso cínico, no qual defende que a cidade finalmente puniria um crime passado de Alfred, mas não pelo dinheiro, pela justiça e dever ético e moral. Ao final do discurso, Alfred grita, o que é seguido por uma falha técnica da imprensa que cobria o evento:

SCHILL (*num grito*)  
Meu Deus!

*(Todos estão em pé, com o braço solenemente erguido, mas o fato é que houve um enguiço na filmagem das Atualidades Cinematográficas.)*

O CINEGRAFISTA  
Sinto muito, senhor burgomestre, mas a iluminação pifou. Outra vez o final da votação, por favor, sim?

(DÜRRENMATT, 1976, p.160)

Nesse momento o Burgomestre retoma a pose em que estava e executa novamente todo o mesmo discurso, seguido novamente pela repetição de suas falas pelos cidadãos, opera-

se aí a repetição de um diálogo que já se baseia na repetição, o que o torna ainda mais cômico. Dessa vez, contudo, Alfred, já mais conformado, não repete sua exclamação final, o que desaponta o cinegrafista, que não sabendo do verdadeiro motivo da doação, entende o grito de Alfred como uma expressão máxima de alegria, o que o faz inquiri-lo: “Senhor Schill! Como é? (*Silêncio. Decepcionado.*) Bem, então nada. Pena, porém. Aquele ‘Meu Deus’ de alegria era formidável.” (DÜRRENMATT, 1976, p.162).

Há também o humor que surge de maneira simples, sem que se lance mão de recursos como no caso do elemento grotesco, é o caso da passagem em que o Professor, horrorizado pela presença de Claire Zachanassian, compara o sobressalto que o acomete às lições de latim e grego de seus alunos:

#### O PROFESSOR

Faz mais de quatro lustros que eu corrijo os deveres de grego e latim dos alunos de Güllen, meu caro senhor burgomestre, mas somente há uma hora é que sei o que é pavor. [...]

(DÜRRENMATT, 1976, p.39)

A graça na citação quebra com o tom sinistro que se impõe com a chegada da velha senhora, funcionando como uma forma de atenuar a atmosfera tensa que se instaura. O humor sutil reside na escolha do Professor para estabelecer a comparação entre os deveres de grego e latim dos alunos e o pavor causado por Claire, de modo que é cômico imaginar o quanto as lições de latim e grego dos alunos deveriam ser ruins, a ponto de servirem como referência dentro da escala de pavor despertado pela velha senhora.

Apesar de seu caráter sinistro e grotesco, Claire Zachanassian também se mostra uma personagem portadora de um humor ácido, como ela própria. Esse humor está presente em alguns momentos, surgindo em pequenas declarações, como no caso já citado, em que ela justifica a mudança de nomes de seus maridos a fim de assemelhá-los ao nome de seu mordomo, afirmando que, afinal de contas, sua relação com o serviçal seria para a vida toda, enquanto que seus casamentos, como se mostra na peça, não passam de mero capricho fugaz, aqui o humor se manifesta na inversão de valores, o que também se configura em uma crítica à instituição do casamento que não se realiza mais por amor e sim por interesses outros, o que não pode resultar em uma relação duradoura.

Em dada ocasião a velha senhora conversa com seu marido nº 8, que ao ouvir o barulho causado pelo desespero de Alfred III, se interessa em saber o que estaria acontecendo,

dizendo a sua esposa que o barulho parece vir da loja de Alfred, ao que Claire responde: “Vai ver que estão brigando por causa do preço da carne.” (DÜRRENMATT, 1976, p.75). O humor ácido de Claire na passagem se dá pela relação estabelecida por ela, comparando Alfred a um pedaço de carne, uma vez que a briga por seu preço nada mais seria que a discussão provocada principalmente pelo preço que ela mesma havia imposto pela morte do ex-namorado. Nesse ponto a personagem percebe que seu desejo já começa a se encaminhar para a concretização, processo que parece divertir a sr<sup>a</sup> Zachanassian.

A velha senhora também se mostra sarcástica em seu comentário sobre o discurso também cômico, beirando o *clownesco*<sup>45</sup>, do Burgomestre. Claire inicia seu discurso agradecendo a **desinteressada alegria** dos cidadãos de Güllen pela sua visita, alegando que o fato a comove em extremo. Ora, a sr<sup>a</sup> Zachanassian sabe que nada do que a ela foi feito<sup>46</sup> se dá de maneira desinteressada; ela, como vítima também de um mundo desumano sabe que nada mais pode ser feito desinteressadamente. Assim, quando Claire afirma comover-se com a alegria desinteressada da cidade em recebê-la, age sarcasticamente, para então, em seguida, desmentir todo o discurso anterior feito pelo Burgomestre sobre suas supostas prodigiosas façanhas, as quais Claire mostra serem todas falsas, listadas apenas como forma de bajulação.

Retomando o conceito de Frye sobre a questão do herói, percebemos que as personagens que pendem para o cômico pertencem às quarta e quinta categorias de personagens listadas pelo crítico canadense, as duas categorias que se aproximariam mais do gênero cômico. Recuperando o conceito, a quarta categoria engloba personagens que se equiparariam ao seu meio, não se destacando de nenhuma maneira das demais; já a quinta categoria diz respeito às personagens incapazes, seja por uma questão social, física ou intelectual. Assim sendo, percebe-se que toda a cidade de Güllen se equipara, podendo se encaixar na quarta categoria, mesmo que haja uma impotência social no início da peça, por conta da miséria que se alastra na cidade, entendemos que se trata de algo generalizado dentro do contexto da obra, de maneira que esse passa a ser o padrão tido como comum. Contudo, há também personagens que surgem abaixo desse padrão, podendo ser alocadas, segundo o quadro traçado por Frye, na quinta categoria, seriam elas as personagens do séquito de Claire,

---

<sup>45</sup> O discurso do Burgomestre pode ser considerado muito próximo ao *clownesco* por se tratar de um discurso em que não só o que está sendo dito tem valor, mas também todo o gestual que o acompanha, uma vez que, todas as vezes que diz algo inapropriado, Alfred III confia-lhe algo aos ouvidos e assim o Burgomestre pode corrigir seu discurso. O processo ocorre repetidas vezes, tornando-o ainda mais cômico. Todo esse processo pode ser observado em 0:34:00 do anexo A.

<sup>46</sup> A recepção preparada à Claire também é digna de riso por ser *kitsch*. Os cidadãos juntam à recepção todos os recursos que a cidade poderia oferecer, desde os mais batidos, como a apresentação do coral, até a demonstração de força muscular de um ginasta que se exercita maquinal e ridiculamente.

homens reduzidos em sua humanidade e intelecto, seguindo fielmente os mandos da velha senhora, sem nunca articularem um pensamento próprio muito aprofundado.

Dentro dessa última categoria, as personagens mais rebaixadas são as testemunhas cegas Koby e Loby, que além de se caracterizarem por certa debilidade, também vivem constantemente se repetindo, assim, seus diálogos se baseiam na repetição em uníssono de todas as suas frases, que obedecem a um padrão como no exemplo: “Estamos cegos, estamos cegos” (DÜRRENMATT, 1976, p.57).

Ainda sobre a teoria defendida por Northrop Frye, observa-se de fato uma movimentação de aproximação e comunhão entre o núcleo cômico, de maneira que, a aceitação de Claire Zachanassian como uma verdadeira heroína da cidade após sua expulsão trágica caracterizaria o *happy ending*, o que já poderia ser considerado por muitos teóricos uma característica essencial à comédia. Os próprios cidadãos güllenses também se unem contra Alfred III, de maneira que, quanto mais há essa união e aproximação deles com a velha senhora, mais se distanciam de Alfred III, que, conforme exposto, sofre uma movimentação contrária, de afastamento, o que caracterizaria, de acordo com Frye, uma tragédia. Assim sendo, a designação de tragicomédia não só se observa na temática, vide passagens cômicas mescladas a acontecimentos trágicos, como também se encaixa dentro da teoria.

Relacionado a esse aspecto teórico está o que versou Bender (1996) sobre a questão da falha do herói cômico. O autor afirma que:

A falha da personagem cômica levará, normalmente, uma vez finda a ação, à felicidade pessoal do sujeito ou à sua punição e à conseqüente alegria dos que o cercam. Da exposição da falha jocosa, passando pelas peripécias até atingir o clímax e a acomodação final, o trajeto a ser percorrido pode mesmo implicar o saneamento do defeito, a resignação a ele ou [...] a submissão do sujeito a castigos que visem a sua correção. Porém, o aniquilamento da personagem portadora do vício ou do defeito não se faz presente.

(BENDER, 1996, p. 24)

Podemos observar que a falha e punição de Alfred em decorrência da mesma, leva todos que o cercam à alegria, uma vez que, com a punição de Alfred, os problemas de ordem financeira são solucionados. Bender, ao afirmar não haver o aniquilamento da personagem que erra, leva em consideração a comédia em seu gênero puro, que não prevê o derramamento de sangue, enquanto que na peça estudada opera-se o contrário, há a destruição do sujeito que erra, o que não impede que haja a felicidade dos demais, ou seja, mesmo que haja a aniquilação trágica do anti-herói, há também o *happy ending* para todas as outras personagens da peça. Isto pode ser explicado por se tratar de uma peça de gênero híbrido, assim, em seu

desfecho encontramos tanto características próprias tanto do trágico – destruição de Alfred III – quanto aspectos do cômico, como o final feliz das demais personagens, mesmo que tal estado de felicidade seja apenas possibilitado por uma falha moral coletiva.

### 3.2 O tragicômico

Justamente por se tratar de uma peça não só cômica, nem só trágica, é interessante que se apresente breves considerações sobre o modo com que ambos os gêneros estabelecem o diálogo, fundindo-se em um gênero único. É preciso observar que o gênero híbrido não se trata de uma ocorrência exclusivamente moderna, sendo até mesmo já encontrado em obras do período clássico. O termo **tragicomédia** já havia sido empregado por Plauto, célebre comediógrafo romano, o dramaturgo utilizava-se da denominação como forma de classificar comédias que tinham dentre seus personagens, figuras mais apropriadamente utilizadas pelo gênero trágico, como era o caso de figuras divinas, por exemplo. Assim, na peça **Anfitrião**<sup>47</sup> do dramaturgo romano, Mercúrio apresenta o prólogo da peça, se dirigindo aos espectadores:

Ora o pedido que aqui me traz, é o que primeiro vou declarar; depois, exporei o argumento desta tragédia. Mas porque é que franziram a testa? Por ter falado de tragédia?...Sou um deus: posso dar-lhe uma reviravolta. Se quiserem, transformo-a de tragédia em comédia, sem mudar um único verso. Então querem ou não querem?...Mas que grande parvo! Como se eu não conhecesse muito bem os vossos desejos, eu que sou um deus! Sei bem o vosso pensar a este respeito!

Vou mas é fazer com que seja uma comédia com uma pitada de trágico, pois não creio que seja justo fazer uma comédia de fio a pavio, quando nela intervêm reis e deuses. Pois quê?! Já que há nela, também, um papel de escravo, vou fazer tal e qual como disse: uma tragicomédia.

(PLAUTO, 1993, p.26)

Da citação conclui-se que, na antiguidade clássica, um dos principais meios de diferenciação entre os gêneros trágico e cômico residiria na natureza das personagens representadas nas peças. Assim, as tragédias eram prontamente entendidas como peças cuja temática girava em torno da vida de tipos importantes e divinos que, muitas vezes, levavam a derramamento de sangue, as comédias, ao contrário, se caracterizariam principalmente por se tratarem de peças que se ocupariam de personagens de pouco prestígio social, representando

---

<sup>47</sup> A peça trata do mito do nascimento de Hércules, nascido da união de Zeus e Alcmena. O tom cômico da obra reside principalmente nos enganos e confusões causados pela reduplicação da figura de Anfitrião, marido de Alcmena, e Sósia, seu criado, pela transmutação de Zeus e Mercúrio.

tipos que eram alvos de sátira, cujo final não levava a sacrifícios, caracterizando o que poderia ser entendido como *happy ending*.

Com o passar do tempo, contudo, a definição acabou por sofrer transformações, agregando novos pressupostos, de forma que, o termo tragicômico não mais está apenas relacionado a peças que tratam da vida de pessoas de baixo estrato social misturadas a seres divinos ou socialmente superiores. Embora a tragicomédia moderna não deixe de conter a definição clássica, como pressuposta por Plauto, se caracteriza muito mais como um gênero híbrido em seu sentido puro, englobando tanto características trágicas quanto cômicas e não se atendo principalmente a uma questão temática, de maneira que o resultado final não possa ser obtido com a dissociação desses dois aspectos, uma vez que um confere sentido ao outro. Em outros termos, a tragicomédia não comporta em si fronteiras entre os gêneros trágico e cômico, mesclando tanto assuntos sérios que se entremeiam a ações cotidianas e banais, em que o herói, por mais que se aproxime do trágico, pode não perecer, como era imperativo que ocorresse nas tragédias clássicas. Assim sendo, não é equivocado o pensamento de Dürrenmatt (2007) que defendia que o herói trágico caminha em direção ao cômico, assim como também é verdadeira a premissa contrária.

De acordo com Pavis (2011), o tragicômico se define por três critérios: personagens, ação e estilo. O teórico expande a definição descrevendo os três pontos da seguinte maneira:

[...] as personagens pertencem às camadas populares e aristocráticas, apagando assim a fronteira entre comédia e tragédia. A ação, séria e até mesmo dramática, não desemboca numa catástrofe e o herói não perece. O estilo conhece “altos e baixos”: linguagem realçada e enfática da tragédia e níveis de linguagem cotidiana ou vulgar da comédia.

(PAVIS, 2011, p.420)

Assim, Pavis defende também, a exemplo do que se depreende de Plauto, a mescla entre personagens de diferentes camadas sociais, sustentando a utilização tanto de um linguajar mais sofisticado quanto de uma linguagem mais coloquial, própria das personagens de mais baixo estrato social. Dessa forma, o gênero híbrido transitará entre representações altas e baixas, se aproximando mais da realidade vivida pelo leitor/espectador, que se vê exposto tanto a questionamentos de ordem elevada quanto à mais parva das situações, o que mais uma vez corrobora o pensamento dürrenmattiano de que a tragédia pura não poderia mais representar sua atualidade, além de tornar o gênero tragicômico o ideal na reprodução do mundo moderno. Assim sendo, o dramaturgo suíço, em sua tentativa de compor personagens que melhor pudessem espelhar o homem moderno, lança mão de recursos como o grotesco –

elemento considerado por Pavis (2011) estreitamente ligado ao gênero tragicômico<sup>48</sup> –, o humor ácido, a sátira, entre outros, o que colabora com o efeito cômico da peça, que é contraposto a temas sérios, como a corruptibilidade das instituições modernas a qual o homem se vê subjugado.

Considerando, no entanto, a possibilidade do trágico moderno, ideia defendida por Williams, podemos identificar em sua essência o gérmen da comédia; é o que se constata com a observação de Szondi (2004) sobre o trágico visto como um modo dialético dos acontecimentos de um drama, em outras palavras, na transformação de algo em seu oposto, como se pode depreender do trecho:

[...] O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma fenda incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente. Se for esse o caso, ou o aniquilamento tem como objeto algo de insignificante, que como tal escapa à tragicidade e se manifesta no cômico, ou a tragicidade é superada no humor, suplantada na ironia, ultrapassada na crença.

(SZONDI, 2004, p. 84)

Nesse excerto Szondi prevê o tom irônico que pode ser gerado quando, dentro dessa dialética, há o declínio de uma personagem cuja índole não é boa, como no caso de Alfred III, anti-herói do drama suíço. Por conseguinte, o sacrifício final dessa personagem não pode ser encarado como, retomando Szondi, uma fenda incurável, dado que, por se tratar de um homem que traz sua parcela de culpa, e não uma culpa advinda de um ato impulsivo ao acaso, ação que deveria ser praticada por ele a fim de que se cumprisse um destino imutável, Alfred,

---

<sup>48</sup>O grotesco é um elemento bastante representativo do mundo moderno que Dürrenmatt busca representar, e retrata, segundo Pavis, a deformidade, falta de identidade e harmonia, justamente por reproduzir de forma mimética o caos. Ainda de acordo com Pavis, o grotesco, em Dürrenmatt apareceria como uma última tentativa de compreender o homem moderno e tragicômico, evidenciando não só seu “dilaceramento, mas também sua vitalidade e sua regeneração através da arte”. (PAVIS, 2011, p. 188). Tomando os estudos de Kayser sobre o assunto, o grotesco pode representar a exacerbação do que causa estranhamento e incômodo, denúncia de que a segurança no mundo moderno é apenas aparente. Com isso, o grotesco despertaria o horror, não por representar em si o medo da morte, mas sim a angústia de viver em um mundo em que as antigas crenças começam a falhar e o que se apresenta à frente do homem moderno é o abismo. Dessa forma, assim como o elemento grotesco pode ser inserido a serviço do cômico, pode também despertar o horror e a melancolia ao denunciar, conforme explicitado, a realidade desesperadora na qual o indivíduo se insere, sendo assim um elemento adequado à composição tragicômica.



mesmo que sofra uma ascendência final por se entregar voluntariamente, nada mais é que apenas um indivíduo qualquer dentro da sociedade moderna, onde não há mais heróis trágicos. Assim sendo, a execução final não pode assumir o mesmo tom das tragédias, nem a entrada do coro final se apresenta como o coro clássico. Tem-se então uma situação irônica, em que há a queda de uma personagem corrupta, cujos crimes são purgados por se tornar uma espécie de bode expiatório da culpa de toda uma sociedade que coloca as riquezas materiais acima de qualquer valor humanitário.

Uma vez introduzida a ideia de ironia, é pertinente esclarecer que se considera irônica uma situação em que haja, além do primeiro sentido pronta e facilmente reconhecível, outro significado mais profundo, que pode ou não ser facilmente reconhecível. Muitas vezes esse sentido atesta o oposto do que é pregado pela significação inicial, o que pode ser denotado, de acordo com Pavis (2011), pela entonação, situação ou até pelo “conhecimento da realidade pintada”, nas palavras do autor. Sobre o conceito de ironia, o teórico indica ainda outros dois tipos de ironia que interessam ao estudo, são eles a ironia dramática e a ironia trágica, ambas relativas ao teatro. Por ironia dramática entende-se a situação possibilitada pela dinâmica estabelecida entre público e peça. A característica principal para esse tipo de recurso está na produção de ambiguidades, de maneira que possibilita ao público certa interpretação aprofundada de determinada situação, a ponto de não aceitar o sentido explícito da ação, mas entendê-lo de outra forma.

Já a ironia trágica está contida, como se percebe por sua denominação, na tragédia. Trata-se de um caso de ironia dramática uma situação em que o herói trágico, sem ter o conhecimento real de sua situação, ao buscar uma solução para as questões com a qual se depara a fim de se safar, dirige-se para sua perdição. É o que ocorre, por exemplo, com o mito de Édipo em diversos momentos, entre eles o momento no qual Édipo descobre a profecia para ele proferida e, com a intenção de fugir de seu destino trágico, foge de Corinto acreditando estar se afastando de seus pais, quando na verdade se aproxima de seus verdadeiros genitores possibilitando a concretização da predição.

Voltando a atenção a sucessão de ações dentro da peça suíça, percebemos que o gênero se manifesta por meio de justaposições de cenas absurdas e engraçadas a outras de tom mais sério e pessimista. Tal recurso é denominado por Pavis (2011) **distensão cômica**, efeito obtido em momentos subsequentes a uma situação dramática ou trágica com o intuito de mudar a atmosfera da situação. Segundo Pavis ocorre muito em dramaturgos que praticam a mistura de gêneros, como é o caso de Dürrenmatt e a peça estudada, na qual há não só

momentos de distensão cômica, como também cenas em que há o abrandamento do tom trágico dentro da própria cena considerada mais tensa, como se observará a seguir.

É importante observar que, independente do tom assumido em cada momento, podemos encontrar camadas de sentido que, em interação, podem ressignificar toda a atmosfera proposta para a cena. Assim, tomando por exemplo as cenas que se passam no bosque, sua formação é toda pautada no grotesco ridículo dos homens-árvore, o que já demonstra se tratar de um momento mais próximo do humor, rompendo com a verossimilhança, causando um estranhamento para o público espectador, estranhamento pelo ridículo. Contudo, observa-se que todo o diálogo lá estabelecido tem uma forte carga trágica, uma vez que é apenas nesse local que Claire e Alfred conversam aberta e sinceramente sobre seu passado em comum e também sobre todo o sofrimento o qual o outro desconhece, o que resulta em diálogos sempre muito melancólicos.

Assim sendo, se tomássemos a cena do bosque apenas por sua estética e interação das personagens com os homens que se fazem passar ridiculamente por cenário, tratar-se-ia apenas de uma cena cômica e grotesca, entretanto, somada à camada densa proporcionada pela conversa entre o casal, ambos os níveis se atenuam, de forma que, nem o cômico chega causar gargalhadas no público, nem o diálogo melancólico leva-o às lágrimas, mescla própria do gênero.

Porém, as camadas que se recobrem não se limitam a duas, uma de natureza cômica e outra essencialmente trágica, é possível distinguir também a fusão dos dois gêneros também em um único aspecto cênico. Tomando por exemplo ainda as cenas do bosque, os homens que seguram poucos galhos se dizem árvores e movimentam-se como se assim o fossem, constituindo grotesca e ridiculamente uma interação com as personagens do plano principal da cena, são tomados, em um primeiro momento, apenas por ridículos em sua estética e ação, contudo, neles também manifesta-se o aspecto trágico, tendo em vista que, ao ganharem voz e assumirem serem pinheiros, bétulas, faias, musgos, moitas, entre outros, o público não pode apenas encará-los como cenário, e sim como homens que se fazem passar por cenário, ou seja, há nessa situação um espelhamento do homem moderno que abre mão de sua humanidade aos poucos, admitindo que se reduzam a animais, que agem apenas por instinto, ou então uma população que vegeta e se deixa levar pela direção soprada pelo vento, ou seja, se deixa levar por tantos novos meios de manipulação, sempre de acordo com o interesse de grandes corporações e instituições. Desta forma, os homens-árvore incorporariam de forma eficaz esse homem moderno que tenta sobreviver de maneira instintiva, se deixando levar por interesses

alheios, despidos de valores, o que se configura em algo superficialmente ridículo e essencialmente trágico.

Explorando assim a justaposição de características trágicas e cômicas, o dramaturgo suíço procura dar forma a essa sociedade moderna, considerações feitas sobre a carga trágica que respalda o cômico latente dos homens-árvore, depreendemos que é principalmente por meio de personagens cômicas que Dürrenmatt insere importantes questões que poderiam levar o público à reflexão, mesmo que com ela o autor não espere que se realizem grandes transformações sociais. Dessa maneira, assim também seria composta a figura da bilionária Claire Zachanassian, mulher que, apesar de risível por seu físico grotesco e visão sarcástica sobre todos, ainda é uma mulher injustiçada, que mesmo que no presente momento tenha o poder de decidir não só a sua vida como a dos outros, ainda traz no âmago todos os sofrimentos a qual fora submetida, sendo que também nesse âmago ainda se situa o amor da jovem Klara por Alfred Ill, sentimento que não pode mais ser consumado senão com a aniquilação de Alfred.

Ainda sobre a maneira como os dois gêneros se misturam dentro da peça, retomando o conceito de Frye a respeito da individualização, observa-se que há o uso de tal conceito dentro da composição de algumas personagens, característica própria do gênero trágico, o que resulta em personalidades muito específicas e únicas, como é o caso de Claire Zachanassian como uma mulher injustiçada que se tornara a mulher mais rica do mundo e Alfred Ill, o homem que a traíra anos atrás e, em uma recuperação do tom trágico, se aceita sacrificar voluntariamente como expiação de seus crimes. Tais personagens não representam uma coletividade, uma vez que se tratam de caracteres bastante peculiares, também por esse motivo, são duas das poucas personagens identificadas por seus nomes próprios. Contudo, há também a presença de personagens que representam um coletivo, figuras que surgem, em sua maioria, de forma satírica; configuram essas personagens a representação de caracteres baixos, próprios do gênero cômico.

Expandindo a análise sobre a individualização de Alfred Ill, admite-se que, mesmo se entregando à punição de forma voluntária, a personagem não pode recuperar a grandeza de caráter dos heróis trágicos clássicos, cujos crimes eram decorrentes de *hybris*, os quais estes não poderiam evitar, já que seu destino era imutável e estava traçado desde o momento de seu nascimento, como no caso do mito edipiano. Alfred, ao contrário, opta pela traição à Klara por ser impelido por um impulso mesquinho de ascensão econômica e social, e não movido por qualquer tipo de orgulho excessivo na luta contra seu próprio destino. Assim, no momento em que Alfred escolhe abandonar Klara Wäscher, assinala seu destino trágico, em outras

palavras, sua queda não tem outro causador além dele mesmo, contudo, por ser exageradamente julgado, tomado como uma espécie de bode expiatório e também por assumir seus erros, aceitando sua punição, há uma elevação dessa personagem em relação às demais, tornando-o também inocente, caracterizando-se como um caráter ao mesmo tempo culpado e inocente. É justamente essa inocência conferida no momento de sua aniquilação que faz dele uma personagem singular, individualizada, distinguindo-se assim de seus concidadãos.

A característica de diluição da individualidade própria ao cômico se faz presente nos coletivos representados pelas personagens sem nome da cidade; designadas por suas ocupações, esses indivíduos agem de forma caricata e denunciam sua corruptibilidade e imparcialidade, evidenciando que a verdadeira justiça não pode mais ser encontrada no mundo moderno, que atende apenas a interesses de minorias. Dessa forma, suas atitudes para com a figura de Alfred são cômicas e absurdas<sup>49</sup>, e também trágicas, ao serem identificadas como o verdadeiro reflexo do mundo e homem modernos.

Complementando a reflexão acerca do tragicômico, Hebbel faz uma observação sobre o gênero híbrido em um prefácio à sua obra também tragicômica *Ein Trauerspiel in Sizilien*:

Ele [o tragicômico] surge em todo lugar onde um destino trágico se manifesta sob uma forma não trágica, onde, de um lado tem-se o homem em luta que é eliminado, mas do outro lado, não se encontra o poder moral, mas um pântano de circunstâncias que submerge milhares de homens sem merecer um único deles.

(HEBBEL apud PAVIS, 2011, p.420)

Exatamente essa é a situação que se estabelece em **A visita da velha senhora**, de um lado tem-se o anti-herói Alfred III que luta contra seu fim trágico, sendo, por fim, aniquilado sem que isso se configure em verdadeira tragédia, pensando-se no sentido trágico clássico, devido a uma falta de caráter da personagem que tem uma mácula em seu passado, um crime cometido por sua própria escolha, ou seja, não há a imutabilidade da fortuna, mas más escolhas, mesmo que estas sejam fortemente impelidas por fatores externos. Em outras palavras, a aniquilação de Alfred III tem o tom trágico atenuado por não se tratar de um indivíduo que não merecesse cair, retomando Szondi. Contrapondo-se a esse anti-herói em

---

<sup>49</sup> O absurdo se relaciona de forma bastante harmoniosa com o gênero tragicômico, de acordo com o que versou sobre o assunto Martin Esslin em **O teatro do absurdo** (1968). Segundo o autor, no teatro do absurdo: “a condição humana nos é apresentada como uma imagem poética concreta que se encarna no palco, e que é ao mesmo tempo abertamente cômica e profundamente trágica.” (ESSLIN, 1968, p.287).

luta está, assim como descreve Hebbel, uma sociedade que não representa uma moral que não deve ser desrespeitada, ao contrário, como contraponto a esse indivíduo que cai, estão homens que trazem cada um também a sua própria mácula, configurando-se em um coletivo igualmente culpado a sacrificar o outro em benefício próprio. Dessa forma observamos como, de fato, os acontecimentos dentro da peça suíça têm sua carga trágica, ao mesmo tempo em que, representando uma sociedade vazia de valores, cai inevitavelmente em um ridículo grotesco e desforme, estabelece-se assim o tragicômico.

A essência tragicômica também pode ser percebida na visão cínica de Claire Zahanassian sobre todas as personagens e instituições. O dinheiro fez dela uma mulher com plenos poderes, haja vista que tudo se mostra comprável, assim, a senhora Zahanassian é constantemente rodeada por bajuladores da mais diversa variedade, desde os miseráveis de Güllen, até grandes autoridades. Claire entende que, se passa por um processo de inclusão, é apenas por uma questão de interesses e fingimentos, assim sendo, ela opta por assumir também uma postura cínica em relação a todos. Em decorrência dessa atitude temos seus comentários sarcásticos e seu divertimento em manipular a todos como bem entende, esse divertimento se configuraria no que Propp define como **riso mau**. Para o teórico, nesse tipo de riso

os defeitos, às vezes mesmo só aparentes, imaginados ou inventados, são aumentados, inflados, alimentando assim os sentimentos maldosos, ruins e a maledicência. Deste riso, em geral, riem as pessoas que não acreditam em nenhum impulso nobre, que vêem em todo lugar a falsidade e a hipocrisia, os misantropos que não compreendem como por trás das manifestações exteriores das boas ações haja realmente alguma louvável motivação. Nessas motivações eles não acreditam. Os homens generosos ou dotados de uma sensibilidade superior são para eles uns tolos ou uns idealistas sentimentais que só merecem escárnio

(PROPP, 1992, p. 159)

Dessa forma, entende-se que Claire Zahanassian não é capaz de crer que qualquer impulso nobre seja possível, uma vez que tudo o que se apresenta ao seu redor não passa de, a exemplo da citação, falsidades e hipocrisias. Por esse motivo também a velha senhora troca constantemente de marido, evidenciando a descrença até mesmo no amor, uma vez que, para ela, o sentimento só existiu uma vez e reside em sua relação passada. Por esse motivo é tão importante que, após o assassinato de Alfred, ela leve consigo seu corpo, a única forma possível de concretização comprável desse sentimento que tenta se resgatar.

Assim, o comportamento de Claire e sua visão sarcástica de tudo e todos se configura em um **riso mau**, modalização do riso que, por estar relacionado ao deleite com a desgraça

alheia, se aproxima do tragicômico. Caracterizando-se como uma personagem descrente da bondade e relações sinceras, Claire Zachanassian deixou-se transformar na pessoa azeda e desumanizada de então. Por conseguinte, traça a vida de outras pessoas conforme seus próprios interesses, fazendo com que a sociedade, representada em Güllen, se recubra cada vez mais de crimes motivados por mesquinhez e egoísmo, o que espelharia as ações de grandes potências e organizações para com o homem, resultando no tragicômico real vivido diariamente pela sociedade moderna.

## Conclusão

Feitas todas as considerações acerca de como o trágico e o cômico operam na formação do gênero híbrido tragicômico da peça **A visita da velha senhora** do suíço Friedrich Dürrenmatt, pode-se afirmar que tanto o trágico quanto o cômico surgem na obra de maneira a contribuir com a finalidade do dramaturgo de exprimir o homem e a sociedade de seu tempo, sem que nenhum dos dois gêneros se destaque sobre o outro, sendo contrapostos de maneira bastante harmoniosa.

É possível identificar características do teatro moderno dentro da peça estudada, bem como influências clássicas, explicitadas tanto em comparações que as próprias personagens dentro da peça traçam quanto em questões estruturais da obra, como o uso do coro no fim da peça. Assim, também se observa a aproximação de Dürrenmatt com o trabalho desenvolvido por Brecht em seu Teatro Épico, o que se pode verificar em uma mesma preocupação com os caminhos do teatro em uma sociedade pós-guerra e como fazer com que ele não seja apenas mero entretenimento e sirva como a arte representativa do homem em frangalhos e de sua realidade absurda, o teatro deveria fazer com que os espectadores, justamente pela não identificação, se percebessem no palco nos mais diversos aspectos.

O tom trágico é perceptível principalmente na personagem Alfred III, em seu engrandecimento paulatino que tem como ápice a aceitação voluntária de sua punição pelo erro cometido contra Claire no passado, contudo, é possível detectar também em Claire algo de trágico, se levarmos em consideração seu passado – expulsão de Gullen, miséria e prostituição – importante para a situação que se instaura no momento presente da peça por se tratar da situação possibilitadora do que se desenvolve no enredo da peça. Tomando os estudos de Frye, observa-se no passado de Claire o mesmo afastamento do qual sofre agora Alfred III.

É trágica também a situação moral dos cidadãos de Gullen, que em sua ânsia por conforto financeiro deixam-se vender, sendo capazes até mesmo de assassinar uma figura tão importante para a cidade até então, não por se fazer cumprir a justiça, como eles alegam como forma de justificativa, de maneira que não concedem a Alfred um julgamento justo, assim como não fora concedido a Klara Wäscher no passado, mas, em lugar disso, apenas um plebiscito fajuto, em que sua sentença de morte já fora decidida.

Em contrapartida, ao olharmos a peça sob um viés filosófico, encontramos a afirmação da liberdade na luta de Alfred III, homem que, por representar o indivíduo comum, mostra-se oprimido por injustiças causadas pelo poder do dinheiro que a tudo compra: poder

judiciário, instituições religiosas, amigos e até mesmo a família. Ao aceitar sua punição como única forma de purgar seu erro, Alfred passa por uma elevação de seu caráter, agindo de maneira ética quando ninguém mais assim também pode agir, reside aí sua ascensão trágica.

Sobre a questão cômica, o próprio Dürrenmatt a coloca como forma não só de amenizar o tom trágico ou melancólico da peça como também de possibilitar a representação do homem e sociedade das quais era contemporâneo, uma vez que esses não poderiam mais ser contemplados pelas grandes tragédias, que se preocupariam principalmente de casos isolados de indivíduos cuja individualidade era muito forte, não podendo representar o cidadão comum em suas questões.

Percebe-se a importância do uso do grotesco enquanto recurso que auxilia na composição cômica, absurda e como forma de se provocar o estranhamento. A sátira, ou caricatura, também se manifestam no elemento, uma vez que tais formas de composição compreendem o exagero da realidade, bem como sua deformação. Esse exagero se dá como forma de tornar latente a essência de algo ou alguém, assim sendo, entende-se que a escolha de Dürrenmatt pela forma tragicômica se dá por uma vontade do dramaturgo de trazer o homem e o mundo moderno para o palco de maneira a evidenciar o seu íntimo, usando a deformação, a máscara cômica como forma de desmascarar.

Nascidos do mesmo ritual clássico, comédia e tragédia eram utilizados em encenações como forma de rito de celebração aos estágios da vida: nascimento, morte e ressurreição. De acordo com Frye em *Arêas*, “a tragédia nos ensina a inevitabilidade da morte, enquanto a comédia, a inevitabilidade da ressurreição. Segundo esse ponto de vista, a tragédia seria uma comédia incompleta.” (FRYE apud ARÊAS, 1990, p.22). Dessa citação depreendemos que, enquanto a tragédia se ocuparia da aniquilação do homem, a comédia explicitaria uma situação em que, mesmo que alguma situação encontre seu fim, uma nova ordem se anunciará, reside aí o *happy ending* subentendido na comédia. Em **A visita da velha senhora** observa-se a mistura entre gêneros, com a luta e morte de Alfred III, um anti-herói de índole essencialmente baixa, e a salvação no reerguimento da cidade de Gullen como um novo recomeço.

A opção pelo gênero tragicômico se mostra assim uma escolha bastante acertada, tanto por evidenciar o íntimo do homem e da sociedade moderna em suas relações absurdas por meio do cômico, quanto por expor um lado trágico ainda possível em tempos modernos, o que é defendido também por Raymond Williams. Sobre o processo de expor verdades, por mais atroz que sejam, por meio do cômico presente em sátiras e caricaturas, Bergson cita Belínski e completa:



“Cada ser humano tem duas faculdades de visão”, diz ele, “uma física, para a qual é acessível apenas a evidência exterior, e uma outra, espiritual, que penetra na evidência interior, como necessidade que bota da natureza da idéia”. Rindo, nós olhamos – para utilizar a expressão de Belínski – “com a vista física”, olhamos o mundo do ponto de vista exterior. Após ter olhado para o mundo de seu lado exterior e físico, quem ri passa depois a olhar normalmente para o lado interior das coisas, isto é, para o aspecto não cômico, ele, por assim dizer, desloca o olhar.

(BERGSON, 1993, p. 183)

É no deslocamento desse olhar que o leitor/espectador pode compreender-se, ver-se representado, ou seja, é preciso antes criar um distanciamento entre leitor/espectador e obra, distanciamento que, não pressupondo empatia, permite o nascimento do riso. Contudo, tal distanciamento é seguido por uma estranha sensação de *déjà vu*, uma vez que de certa forma, todos os acontecimentos, por mais grotescos e absurdos que sejam, nada mais são que representações da realidade, mesmo que surjam de forma exagerada. Em outros termos, é preciso que se crie um olhar irônico, e, para que este ocorra, é preciso que o a audiência não se comprometa emocional e profundamente com as personagens, uma vez que o leitor ou espectador deve ter uma visão superior do que se passa na história, visto que, só assim, conseguirá transpor a barreira do que é patente para acessar um conteúdo latente que só é possível por meio da ironia. Pode-se dizer que a ironia estabelece uma ligação direta entre dramaturgo e público. Por só ser possível por meio de um olhar de superioridade em relação à situação das personagens da história, conclui-se que a ironia é também um meio pelo qual se cria distanciamento entre espectadores e o que se está sendo encenado, pensando na presentificação da história por meio da atuação. O distanciamento se dá no momento em que o espectador é levado a não acreditar no que está sendo encenado, dando espaço ao questionamento

Assim, Dürrenmatt consegue aproximar-se de seu objetivo, se é que não o alcança, que é dar forma a essa sociedade amórfica por meio da tragicomédia, uma vez que, é por meio do cômico que o dramaturgo consegue explorar a essência trágica contida em um mundo que não mais consegue percebê-la de forma clara, o que explica também a crença dürrenmattiana de que o trágico puro não possa mais representar a sociedade de seu tempo, haja vista a sua incapacidade de perceber-se, muitas vezes. Com essa finalidade também Dürrenmatt procura representar e dar forma a esse homem e mundo do qual é contemporâneo, o empreendimento nada mais é, mesmo com sua visão pessimista, que uma maneira de tentar fazer com que o homem moderno se reconheça de fato na figura que no palco se apresenta, já que as longas

jornadas de trabalho e sofrimentos de todas as ordens impedem-no de olhar para si, que ao menos consiga se reconhecer no reflexo do espelho que se configura no palco.

Sendo uma obra pertencente ao drama moderno – modelo caracterizado pelo homem que não consegue mais agir seja pelo passado que o oprime, seja por ação do sistema castrador – compreendemos em Alfred Ill a figura do homem tomado como vítima de um sistema mesquinho e, portanto, forçado ao isolamento, enquanto que a cidade que sempre o tivera em alta de conta se torna uma cidade de estranhos. O anti-herói passa de injusto, se é que se pode afirmar ser injustiça a sua fraqueza do passado, para injustiçado, uma vez que não se ouve mais sua defesa, seus motivos e, independentemente do que tenha feito, não se dá ouvidos aos seus apelos. Ainda assim, são injustos os cidadãos de Gullen? A força manipuladora do sistema opressor permitiria que fosse outra a posição dos gullenses? Fosse outro o crime, seria mesma a sentença, talvez houvesse a mudança de juízo se fosse outra a lesada, porque a importância não está no crime em si, e sim na quantia de dinheiro envolvida.

Assim, peça **A visita de velha senhora** aponta para uma realidade em que a moral já não tem a mesma força perante o egoísmo, o dinheiro é o responsável por dissipar a máscara das aparências, revelando o que há de verdadeiro e profundo. Um dos recursos utilizados para evidenciar tal prática está no grotesco, característica retomada de outros movimentos literários anteriores, e nesse caso, surgindo de maneira a exteriorizar a falta de humanidade interna, como era também feito pelos expressionistas.

A opção do autor suíço pela tragicomédia se dá por uma questão de adequação ao homem moderno. Isso porque, segundo Dürrenmatt, é no riso que o homem pode manifestar a sua liberdade, o que se torna mais urgente em um mundo opressor como era no séc. XX, como ainda é agora; a única resposta que resta aos homens, capaz de abalar os tiranos que não se comovem com produções trágicas, é o riso de escárnio. No entanto, Dürrenmatt ainda acreditava na possibilidade de se escrever tragédias, mesmo que não em seu sentido puro, mas obter o trágico a partir da comédia por um viés irônico, como uma válvula que se abra aos poucos, transformando o riso satírico em um riso nervoso.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- ASKEW, Melvin W. Duerrenmatt's "The Visit of the old Lady. In: **The Tulane Drama Review**, vol. 5, nº 4. Massachusetts: The MIT Press, 1961.
- BARBOSA, Tereza V. R. **Rir por pura crueldade**. In: O cômico e o trágico. Org. Imaculada Kangussu et al. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p.85-105.
- BENDER, IVO. **Comédia e Riso uma poética do teatro cômico**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. Tradução Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães editores, 1993.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 5ª ed. Tradução Maria Paula V. Zurawski et al. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- BÍBLIA. **Coríntios**. Bíblia online. Coríntios 1, vers. 13. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/vc/1co/13>>. Acesso em: 01 de fev. 2016.
- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005. 2ª edição.
- BÜCHNER, Georg. **Woyzeck**. São Paulo: Editora Hedra, 2003.
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- DIDEROT, Denis. **Obras V: O filho natural ou as provações da virtude: conversas sobre o filho natural**. Organização: J. Guinsburg; Tradução: Fátima Saadi. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- DÜRRENMATT, Friedrich. **A visita da velha senhora**. Tradução Mário da Silva. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Der Besuch der alten Dame**. Zürich: Diogenes Verlag, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O sócio/Problemas do teatro**. Tradução Rogério Silva Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- FARIA, Ernesto. **Dicionário latino – português**. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2003.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XVII, p. 271-

318.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

GRIMM, Gunter. **Friedrich Dürrenmatt**. Marbug: Tectum Verlag, 2013

HOEPNER, Lutz; KOLLERT, Ana M. Cortes; WEBER, Antje. **Langenscheidt: Taschenwörterbuch Portugiesisch**. München: Langenscheidt Verlag, 2001.

INNES, Christopher. **Modern german drama: a study in form**. London: Cambridge University Press: 1979.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

KOTHE, Flávio R. **O herói**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

MAGALDI, Sábato. Dürrenmatt e “A visita”. In: **Aspectos da dramaturgia moderna**. São Paulo: Imprensa oficial do estado, 1964, p. 135-140.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia grega: o mito em cena**. Cotia: Ateliê editorial, 2003.

OLSON, Elder. **The theory of comedy**. Bloomington: Indiana University Press, 1968

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3ª ed. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

PLAUTO. **Anfitrião**. Tradução: Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

SOETHE, Paulo Astor. **Dürrenmatt: A patologia do poder e a opção pela comédia**. Curitiba: Editora da UFPR, 1992-93. Revista de Letras nº 41-42, p. 143-164.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

\_\_\_\_\_. **Teoria do drama moderno**. Tradução Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010. 1ª reimpressão.

WEDEKIND, Frank. **O despertar da primavera**. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1991.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. 2ª ed. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

## BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BENEDIKT, Adriana. A vida como espetáculo: o trágico contemporâneo. In: **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p. 119-131, jul./dez., 2001.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DIAS, Maria Heloísa Martins. **A estética expressionista**. Cotia: Editora Íbis, 1999.

DILLER, Edward. Aesthetics and the Grotesque. In: **Wisconsin Studies in Contemporary Literature**, vol. 7, nº 3. Wisconsin: University of Wisconsin, 1966.

GIRARD, Gilles; OUELLET, Real. A comédia. In: **O universo do teatro**. Tradução: Maria Helena Arinto. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

HEISE, Eloá di Pierro. Dürrenmatt apresenta seu novo antipolicial. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, São Paulo, p. 48, 13 jul. 1987.

\_\_\_\_\_. Dürrenmatt e a comédia. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 5 - 5, 27 fev. 1977.

\_\_\_\_\_. O Riso Como Arma. **Projekt**, ABRAPA, v. 3, p. 26-27, 1991.

\_\_\_\_\_. Paralelismo Entre Durrenmatt e Brecht. In: Eloá Di Pierro Heise. (Org.). **Facetas da Pós Modernidade**. São Paulo: Humanitas, 1996

JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão do método**. Tradução Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KLARMANN, Adolf, D. Friedrich Duerrenmatt and the Tragic Sense of Comedy. In: **The Tulane Drama Review**, vol. 4, nº 4. Massachusetts: The MIT Press, 1960.

KURY, Mário G. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

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

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

PIRANDELLO, Luigi. **Pirandello: do teatro no teatro**. Organização e Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. Coleção textos.

ROCHA, Ivan Sousa. **A Morte e o Renascimento do Romance Policial segundo Friedrich Dürrenmatt**. 2009. 160p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2009.

ROGOFF, Gordon. Mr. Duerrenmatt buys new shoes. In: **The Tulane Drama Review**, vol. 3, nº 1. Massachusetts: The MIT Press, 1958.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

SANTOS, Giselda Mendes dos. Introdução à obra de Friedrich Dürrenmatt. In.: Horst Domdey et al. **Textos e estudos de literatura alemã**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

VICTORIA, Luiz A. P. **Dicionário básico de mitologia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

**ANEXO A: Adaptação televisiva da peça *A visita da velha senhora***

Material multimídia contendo a adaptação televisiva da peça *A visita da velha senhora*.

Ficha técnica: Diretor – Ludwig Cremer

Ano – 1959

Tempo de duração – 1h55

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=w2RV5Dj3BSk>, acesso em 06/04/2016