

IN NOMINE DEI – O OCASO DE DEUS E A AGENTIVIDADE DO HOMEM NUMA TRAGÉDIA MODERNA

MARCO AURÉLIO ABRÃO CONTE

Sobre a ficção narrativa de José Saramago, escritor português que logrou conquistar reconhecimento e prestígio justamente pelas inovações estéticas cristalizadas em seus romances, muito se produziu no âmbito dos estudos literários, não apenas lusófonos, desde a década de 1980. Não se pode dizer o mesmo, no entanto, a respeito de sua produção para o teatro, composta de cinco peças que, se por um lado são formalmente menos arrojadas se comparadas à sua prosa, por outro revelam habilidades dramáticas específicas que o escritor, afinal, quis também dar a público, ainda que com a ressalva de só ter investido no gênero dramático motivado por encomendas e/ ou exortações de amigos da área, como a encenadora lisboeta Luzia Maria Martins e o compositor e musicólogo italiano Azio Corghi.

Vazadas em linguagem adequada à expressão teatral, as peças de Saramago são, no conjunto de sua obra, reverberações das preocupações político-sociais que o levaram a denunciar, pelos variados gêneros que manejou, a exploração econômica do sistema capitalista e a autoridade política exercida pela religião através de seu violento dogmatismo.

José Saramago foi um escritor particularmente afeito a refletir sobre a tradição histórica e literária – e, não raras vezes, a pôs sob suspeita através do recurso da ironia –, o que se percebe no fato de que muitos de seus romances retomam personagens e acontecimentos da história cultural, política e literária de Portugal e, de forma mais ampla, do Ocidente: D. João V, Bartolomeu Lourenço de Gusmão, Fernando Pessoa e Ricardo Reis, Afonso Henriques, Jesus Cristo e Maria, Caim e Abel, dentre tantos outros. É em suas peças, contudo, que este procedimento se reafirma de forma mais

insistente, dado que em nenhuma delas o autor constrói uma mimese inteiramente descolada da tradição e da História, o que o faz desviar-se de uma das características que Peter Szondi (2001, p. 32) atribui ao drama absoluto, qual seja, ser primário e não a representação de algo a ele exterior. Esta escolha de Saramago de se valer daquilo que já se consolidou no imaginário coletivo está intimamente ligada à dimensão ensaística de sua literatura e ao seu intento de subversão, dado que o autor lança mão, como se verá, de procedimentos que lhe permitem refletir distanciada e criticamente sobre os eventos que teatraliza e, assim, de alguma forma comentá-los.

Esta apropriação de temas se dá desde sua primeira peça, escrita e publicada em 1979, *A noite*, cuja ação é ambientada na redação de um jornal alinhado ao ideário fascista e transcorre nos momentos imediatamente anteriores à eclosão da Revolução dos Cravos, movimento que pôs fim a décadas de ditadura em Portugal. *Que farei com este livro?*, de 1980, tem como protagonista o poeta-soldado Luís Vaz de Camões, que, recém-regresso ao seu torrão natal, busca viabilizar a publicação de *Os Lusíadas*. Sete anos mais tarde, Saramago publicou *A segunda vida de Francisco de Assis*, peça na qual Francisco – símbolo maior do desaparego material que tanto pregou, segundo a tradição cristã – volta à vida e se depara com a irônica contradição de ver a Ordem Franciscana, que fora erigida sobre votos de pobreza, convertida em uma verdadeira potência capitalista cujo principal produto de mercado é a fé. Dada à estampa em 2005, *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* propõe uma nova perspectiva ao mito do eterno sedutor, que, agora, por sua firmeza diante da fácil redenção cristã, escapa da condenação ao inferno – o que, na peça, se deve também ao enfraquecimento do poder social de Deus.

O foco deste estudo, porém, recairá sobre *In Nomine Dei*, peça escrita e publicada em 1993 a cuja composição Saramago se lançara a convite de Azio Corghi, do Teatro de Ópera de Münster. Tematizando a batalha entre católicos e luteranos que tomou as ruas de Münster, cidade do norte alemão, entre 1532 e 1535, o drama dá conta da ascensão ao poder dos anabatistas e, posteriormente, da queda do regime teocrático.

Estruturalmente, há claras semelhanças entre o tom elevado com que as personagens deste drama verbalizam seus conflitos e aquele utilizado pelos heróis trágicos gregos, medievais e elisabetanos. Esta elevação, aliás, é apontada como típica da tragédia por Aristóteles em sua *Poética* (1973, p. 447) – texto que, sobretudo no classicismo francês, fora visto menos como analítico e mais como normativo, isto é, uma prescrição de regras para a boa feitura de uma tragédia ao largo das quais todo empreendimento resultaria canhestro.

Saramago, em entrevista a Carlos Reis, atribui a dicção das personagens de *In Nomine Dei* à verossimilhança e, naturalmente, à linguagem bíblica que lhes era paradigmática:

Voltando ao registo do século XVI: como eu sei que aquilo é uma linguagem que tem que produzir um certo efeito, tenho que justificar o facto de haver tanta retórica (no bom sentido...) nessas obras teatrais. Porque é que há tanta ênfase, sobretudo no *In Nomine Dei*? Isso pode ter uma explicação: toda aquela gente, no fundo, falava biblicamente, porque a Bíblia era o único livro que eles podiam aceitar e portanto, na comunicação entre eles, suponho eu, quando pretendiam reproduzir o comportamento e a vida dos patriarcas bíblicos, inevitavelmente tinham de exprimir-se dessa maneira, com esse tom tão transfiguradamente poético e profético sobretudo, com que falam todos eles. (SARAMAGO apud REIS, 2015, p. 109)

Própria, portanto, da comunicação intersubjetiva balizada pelo *éthos* bíblico dos protagonistas da peça, a linguagem ornamentada vai ao encontro daquela utilizada pelos tragediógrafos da antiguidade. Outras semelhanças podem ser apontadas, tais como, a título de exemplos, a polarização estrutural entre as personagens individualizadas e o coro, personagem coletiva, já identificada nos gregos por Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 2), e, no plano do conteúdo, a mimetização de acontecimentos cujas consequências são a um só tempo pessoais e sociopolíticas – coletivas, pois –, além da já citada utilização de uma fábula tomada da própria tradição histórica.

Não é, porém, na aparente subscrição de José Saramago a alguns preceitos da *poética da tragédia* que se encontra a originalidade de *In Nomine Dei*, mas sim no tratamento formal das questões relacionadas à ideia de *trágico* – conceitos a cuja distinção Peter Szondi (2004) dedicou um *Ensaio sobre o trágico* –, especialmente no que diz respeito à agentividade humana diante do inexorável de um destino funesto, inserido numa ordem maior, que o homem não está, inicialmente, apto a compreender. Este breve estudo buscará, a partir do pensamento de Raymond Williams, lançar luz sobre a historicidade do gênero trágico, suas transformações ao longo do tempo e, em particular, sobre a forma pela qual o escritor português dialoga com a problemática da tragédia moderna do século XX.

A tragédia na modernidade

Não foram poucas as vezes em que se afirmou a morte da tragédia como forma literária. O filósofo alemão Friedrich Nietzsche (2007), por exemplo, localizava o ocaso do gênero em Eurípides, ainda na Antiguidade Clássica, em função: do tratamento despendido pelo tragediógrafo ao coro; da mácula lançada sobre o

equilíbrio entre as forças apolíneas e dionisíacas, antagônicas e complementares – tão bem administradas, segundo Nietzsche, por Ésquilo; e, sobretudo, da interferência da cultura socrática no pensamento helênico. No século seguinte, George Steiner (2006), de forma também contundente, localiza *A morte da tragédia* no século XVII, e aponta para o fato de não serem compatíveis as noções de tragédia e de modernidade.

Em resposta a esses e outros pensadores, que insistiram na inviabilidade da tragédia em tempos modernos, Raymond Williams publicou, em 1966, um estudo sobre teatro ao qual intitulou, justamente, *Tragédia moderna*. Nele, o crítico galês, apontando para a historicidade da tragédia, faz uma síntese das manifestações do gênero ao longo dos séculos, delineando as permanências e rupturas de seus componentes a fim de afirmar e mapear a insistência do elemento trágico no seio da forma dramática de peças modernas. Williams reivindicará, por uma perspectiva marxista, conferir às perdas e ao sofrimento do homem comum o mesmo valor outrora atribuído aos de caráter elevado, evidenciando as contingências do destino que limitam a sua liberdade, a pungência de seu sofrimento e sua significação universal e a inexistência de alternativas ao seu infortúnio – tópicos que estão nas bases da tragédia.

Consenso entre a crítica, o fato de que nem todo acontecimento que cause sofrimento é trágico não passa ao largo da reflexão do autor. Para entender a especificidade do sofrer na tragédia e sua indissociável significação, Raymond Williams debruça-se sobre a tradição literária e, de saída, afirma (2002, p. 33) que a permanência do uso da palavra “tragédia” não deixa perceber as alterações viabilizadas no âmago do gênero pelas diversas *estruturas de sentimento* – conceito por ele desenvolvido para identificar na estrutura profunda da obra de arte as relações com a sociedade e com o tempo em que fora produzida. Estas dizem respeito ao conjunto de valores, pensamentos e práticas, de natureza histórica, que se manifestam na criação artística de forma complexa e, pois, menos mecânica que a noção de reflexo.

A tragédia grega, por exemplo, florescida no profícuo século V a.C., guardaria singularidades intransferíveis – o que justifica, de certo modo, ser considerada por pensadores como Nietzsche, para quem o efeito da tragédia era não moral ou metafísico mas estético, como a única genuinamente trágica do ponto de vista de sua elaboração dramática. Tendo como fonte uma complexa rede de crenças, “que se liga a instituições, práticas e sentimentos” (WILLIAMS, 2002, p. 35), a manifestação do trágico no teatro helênico fora instrumentalizada de forma a tensionar a relação entre o herói e o povo, representado pela personagem coletiva, o coro.

Uma explícita interdependência – o rei não o é sem ter um povo sobre o qual reinar, e este não sobrevive sem a proteção e a liderança daquele – faria com o que o destino incontornável de Édipo, por exemplo, não dissesse respeito apenas a si, mas a toda Tebas, que, no início da ação sofoclíana, padecia diante da desordem instaurada

no tecido social, representada pela “pavorosa peste que dizima a gente / e a terra” (SÓFOCLES, 2018, p. 22). A limitada agentividade do herói o conduz, paulatina e irrevogavelmente, à desgraça, dado que há um elemento de contingência, uma ordem maior e incontornável, guiada pelos deuses, sobre a qual as prerrogativas de um rei, por mais poderoso que fosse, não surtiriam efeito.

Decorrer da desgraça de um soberano a de seu povo, ou melhor, serem as duas a mesma desgraça diz respeito a uma estrutura de sentimento e, enfim, um sistema político que concentrava nas mãos de um só líder todo o poder de uma determinada região. Em se tratando, além disso, de um texto ambientado na Idade Heroica mas escrito já em meados dos anos 400 a.C., havia em cena um conflito entre a dimensão religiosa e a dimensão política, justificado pelo caráter pedagógico, moralizante da tragédia que, além provocar a catarse através do terror e da piedade, permitiria aos espectadores atenienses o questionamento dos valores de um passado já distante num presente marcado pelo “advento do direito no quadro da cidade” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 4). Desta forma, desnudava-se o abismo entre o pensamento jurídico da *pólis* e a lógica mítica, teatralizando-se uma aguda desordem que se resolveria a custo de sangue e sofrimento, seguida do estabelecimento de nova ordem.

[...] a chegada do direito e as instituições da vida política questionam, no plano religioso e moral, os antigos valores tradicionais: estes mesmos que a lenda heroica exaltava, donde a tragédia toma seus temas e suas personagens, não mais para glorificá-los, como o fazia ainda a poesia lírica, mas para discuti-los publicamente, em nome de um ideal cívico. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 55)

Os tragediógrafos gregos tomavam por matéria de suas peças os reis, os deuses, os mitos e os heróis lendários que povoavam o pensamento coletivo, e é precisamente na reformulação das ações dessas narrativas que se estabelecia a conexão do tempo retratado com as experiências humanas do presente dos homens e das instituições. A estrutura de sentimento em que se deram as tragédias gregas propiciou contrastar o sistema político passado, baseado no pensamento mítico, com aquele em que a democracia e o *lógos* consolidavam sua hegemonia social.

Em relação às fábulas, porém, cujo “único conteúdo possível [...] era o mito, fornecido pela tradição” (CARPEAUX, 2012, p. 36-37), é necessário ressaltar que a tragédia grega atribuía aos deuses o destino inescapável de seus heróis – o que limitava fortemente as possibilidades acionais do homem. Por conta do arbítrio divino, insistindo no exemplo de Édipo, o filho de Laio e Jocasta estava condenado ao incesto e ao parricídio desde o seu nascimento. A ação do homem apenas o leva à confirmação de seu fado, dada a sua pequenez diante dos desígnios celestiais, e,

embora ele tenha conquistado relativa autonomia se comparado aos guerreiros homéricos, ainda são os deuses os responsáveis pelo controle da ordem maior à qual ele está subjugado desde sempre. Desta feita, a tragédia se dava a um só tempo nos âmbitos individual, sociopolítico e religioso: uma experiência formal e tematicamente coletiva, personificada na figura do coro, elemento central do teatro helênico.

Não é circunstancial que, à medida que essa singular cultura se modificava, o coro tenha sido o elemento crucial da forma dramática que foi enfraquecido e finalmente descartado. A estrutura de sentimento que no período de grandeza havia desenvolvido e mantido o coro como a tensão e a resolução dramatizadas de uma experiência coletiva e individual enfraqueceu e se perdeu, e com ela um sentido único e singular de tragédia. (WILLIAMS, 2002, p. 38).

Com o advento do mundo medieval, que trouxe em seu bojo a separação – e a oposição – entre o que concernia à experiência mundana e o que se ligava ao não-mundano, a noção de tragédia passou por substanciais alterações, em que pesem ruídos de continuidade total ou de total descontinuidade. A experiência trágica passou a ser entendida “como narrativa, mais do que como drama”, até porque “a estrutura geral da crença medieval reservava pouco espaço para a ação verdadeiramente trágica” (WILLIAMS, 2002, p. 38).

De uma forma geral, a ênfase que o período conferiu à tragédia recaía sobre a adversidade em vida, sendo a dramatização/ narração de uma queda exclusivamente mundana, ordenada pela Fortuna, lei geral do pensamento medieval, que se apoiou na dualidade entre homem e mundo, e tendo como alvo exclusivo personagens de posição social elevada. O destaque ao elevado da condição social poderia ser entendido como sutil alteração daquilo a que Aristóteles (1973, p. 444) chamou de *caráter elevado* das personagens trágicas. Deve-se perceber, no entanto, que se trata de uma continuidade apenas aparente, dado que se opera no âmago da representação da experiência trágica, a rigor, “uma inversão” (WILLIAMS, 2002, p. 41).

Enquanto na tragédia helênica, as ações eram, como dito, a um só tempo sociais e metafísicas e praticadas por heróis de posição “intermediária entre deuses e homens” (p. 41), a tragédia produzida no mundo medieval manteve seu foco em homens sem habilidades sobre-humanas, mas socialmente conhecidos e portanto expostos aos vários infortúnios do mundo. Elas, porém, gozavam de uma possibilidade com a qual os heróis gregos não contavam, qual seja, a de recusar o ingresso no destino destruidor.

A concepção realmente nova na estrutura do sentimento medieval foi o estabelecimento da Fortuna como exterior a qualquer destino humano comum e geral. Ou seja, se entramos na Roda da Fortuna, ela pode ao final nos derrubar, mas temos uma escolha anterior, ou seja, se entramos nesta roda ou não. (WILLIAMS, 2002, p. 41)

Poderia o homem, então, optar por uma vida comedida, aos moldes do que pregava o monoteísmo judaico-cristão, ou então aventurar-se na Roda da Fortuna, em que provavelmente encontraria a queda trágica. Tendo substituído as noções de felicidade/ infelicidade pelas de prosperidade/ infortúnio e a de erro trágico pela de pecado/ culpa, a tragédia medieval incitou a ideia de que a maior falha humana, aquela pela qual se atingiria a passagem do equilíbrio à desordem, seria a de buscar o êxito na vida mundana em detrimento dos planos de Deus. A solução era, então, como convinha à mentalidade cristã hegemônica, “não crer no mundo, mas procurar a Deus” (p. 43).

Dos gregos ao medievo, percebe-se já uma alteração nas noções de tragédia, cuja

mudança crucial aconteceu na passagem de uma cultura na qual as categorias sociais e metafísicas não podiam ser distinguidas para uma cultura na qual elas o eram, pela natureza modificada do metafísico, opostas de uma maneira bastante evidente. [...] Tragédia era uma história, um relato [...] porque nestes termos ela não podia ser vista como uma ação. (p. 43-44)

O período da Renascença, por sua vez, propiciou uma tragédia que, embora focasse também na trajetória de queda de homens notáveis, buscava a aproximação entre essa queda e a experiência comum. A continuidade do objeto do infortúnio de fato se dá, mas ele passa a ser modulado por uma outra perspectiva que visava a outros objetivos.

De um modo geral, é nesse momento que “a ideia de tragédia deixou de ser metafísica e tornou-se crítica” (p. 46), dizendo respeito fundamentalmente ao estilo em que eram vazadas as produções dramáticas trágicas, e, enfim, aos métodos empregados e efeitos despertados.

Pilar da concepção neoclássica de tragédia, a noção de decoro aristocrático advém justamente da crítica renascentista. O estilo elevado, discriminado já na *Poética* aristotélica, passa a ser o elemento mais importante do gênero, do que decorre que as personagens permanecem sendo as de alta posição social, como aponta

Raymond Williams (2002, p. 46), menos pelo destino comum entre os reis e seu reino, e mais pelo estilo em que se comunicavam.

Há, ainda, em razão da nova estrutura de sentimento estabelecida, uma ênfase trágica na interioridade e na subjetividade humanas. De modo geral, o trágico se manifestaria não numa ação desmedida ou num erro determinante, mas sim no caráter isolado do herói. A antiga preocupação com a ação, na qual a personagem central figuraria como mais um dos elementos, tem seu espaço cedido, em razão do antropocentrismo em voga, ao destaque da personalidade heroica – a falha passa a ser, portanto, uma falha moral, com o que se produz uma “progressiva interiorização da causa trágica” (p. 47), que, dada a valorização do decoro, vem acompanhada das formas de lidar com o sofrimento, que seriam tão importantes quanto o próprio sofrer. Trata-se, enfim, de uma “versão aristocrática da teoria e da prática gregas” (p. 50) muito mais do que uma retomada delas.

Precisamente com o neoclassicismo, de preocupação mormente crítica em detrimento do aspecto metafísico, dá-se o processo de secularização da tragédia. Sob o constante elogio do equilíbrio, aliado à vinculação do erro à categoria da moralidade, o período “exigiu que a ação trágica demonstrasse um esquema moral” (p. 52) cuja alternativa ao sofrimento apresentada seria o comportamento reto, ou seja, em linha com as práticas prescritas pelos dogmas burgueses em ascensão. Redenção e virtude seriam os caminhos pelos quais o herói trágico deveria caminhar a fim de evitar o infortúnio.

Influente filósofo germânico, Georg Hegel rejeitou a noção de moralidade comum/ decoro em sua concepção de tragédia. Ele propôs que, mais importante do que o sofrimento em si, são as suas causas, e estas, por sua vez, para haver tragédia, devem estar ligadas à liberdade individual e à agentividade humana.

Para que haja uma genuína ação *trágica* é essencial que o princípio de liberdade e independência *individual*, ou ao menos o princípio da autodeterminação, a vontade de encontrar no eu a livre causa e a origem do ato pessoal e de suas consequências já tenha sido despertada. (HEGEL apud WILLIAMS, 2002, p. 55)

Esta ideia de tragédia moderna vai de encontro à dos gregos antigos de que o homem era livre apenas dentro de um determinado espaço, regido também este por leis divinas a ele inacessíveis. Por mais livre que fosse, o herói trágico grego estava submetido a contingências discriminadas pelos deuses, que se materializavam num destino incontornável e numa desgraça já prevista desde sempre. O trágico, conquanto isto, se manifestava a partir de sua ação. Na modernidade, porém, subtraída a noção dos deuses, as causas trágicas estariam exclusivamente ligadas à ação humana independente do metafísico.

Para Hegel, as alterações no seio da experiência trágica estariam petrificadas sobretudo no esfacelamento de uma resolução objetiva e na supracitada interiorização da tragédia, determinada pela individualidade do homem em cujo interior as forças, em desordem vital, haviam de se tensionar ao limite e, pela destruição, estabelecer uma nova ordem. Longe de ser independente da exterioridade, porém, os conflitos seriam ocasionados muitas vezes pela tensão entre o eu e as transformações sociais.

[...] a tragédia ocorre naqueles pontos em que as forças conflitantes precisam, pela sua natureza interna, agir e levar o conflito a uma transformação. [...] Desse modo, viu-se a tragédia grega como a concreta incorporação do conflito entre formas sociais primitivas e uma nova ordem social. A tragédia renascentista, por essa ótica, dá a ver a incorporação do conflito entre um feudalismo moribundo e um novo individualismo. Não é a justiça eterna [...] que é afirmada na questão trágica, mas antes o movimento geral da história, numa série de transformações decisivas da sociedade. (WILLIAMS, 2002, p. 57)

Pela reflexão de Raymond Williams, pode-se afirmar que as claras adaptações do gênero às novas estruturas de sentimento foram escamoteadas pela continuidade do uso da palavra “tragédia” e, sobretudo, pela pressão de uma tradição que buscou estabelecer conexões rígidas entre as distintas manifestações do gênero trágico e que, ao analisá-las de forma a-histórica, esbarrou em diferenças diante das quais optou por negar a viabilidade da tragédia na vida moderna. Ao agir assim, incorre-se no risco de ignorar, por exemplo, a especificidade, em relação à tragédia “inteiramente religiosa” (p. 52) produzida na Grécia, da ordem que contingencia os heróis trágicos shakespearianos, e, mais grave, de não conferir significação trágica – e, a rigor, importância – à morte de homens anônimos.

O estudo do teórico galês, ao cotejar estas e outras concepções, busca afirmar a inexistência de um único e inflexível sentido de tragédia, entendida como elaboração literária e dramática do trágico. Delinear o componente histórico nas manifestações do gênero permite ao autor melhor entender as suas variações e, assim, estabelecer conexões entre estas e as estruturas teatrais do século XX.

Raymond Williams, apoiado nessas variações, propõe esvaziar ideias que a crítica tradicionalmente postulou como pilares da tragédia para afirmar a sua inviabilidade contemporânea. As principais, a seu ver, são as noções de “ordem e acidente; a destruição do herói; a ação irreparável e a sua vinculação com a morte” (p. 70).

A primeira delas diz respeito à diferença entre o sofrimento accidental, sem conexão com um sistema de significações, e aquele causado por uma ordem complexa, superior ao homem e sobre ele exercendo um poder contingencial – como o eram os deuses na tragédia grega, por exemplo. Sustenta Williams que não enxergar as conexões do sofrimento comum contemporâneo com ordens rígidas e intransponíveis e, mais ainda, com “um conjunto de fatos mais geral, [...] capaz de carregar um sentido universal” (p. 71) advém de não atribuir diretamente à ação humana as suas causas e, em alguns casos, justificá-los como necessários e, portanto, menos dolorosos.

Os eventos que não são vistos como trágicos estão profundamente inseridos no padrão da nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfego, política. Não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles e um sentido geral, e especialmente em relação a sentidos permanentes e universais, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise encobrir. (WILLIAMS, 2002, p. 73)

Não atribuir universalidade e causalidade à morte do homem comum, pela perspectiva marxista de Williams, corresponderia à antiga ênfase na posição social elevada, ou seja, as mortes dos príncipes e reis importariam mais do que as outras. Com a ascensão da burguesia, porém, e a separação entre indivíduo e Estado – que se tornam categorias autônomas –, é natural que se tenha perdido o caráter público do sofrimento trágico recaído sobre alguém. Isso não necessariamente significa, contudo, que a dor não diga respeito a sensações universais – e que não esteja inserida numa ordem, portanto.

É o caso do sofrimento dos heróis das peças de Ibsen, nas quais o sujeito se destrói na tentativa de escapar à insatisfação. Em cena, desde a reivindicação de Diderot (2006), está o homem comum, burguês, às voltas com as suas ambições e infortúnios. O desejo pessoal, revigorado no Romantismo, é agora responsável por fazer dos heróis homens vitimados pelo conflito entre o indivíduo e forças destruidoras a ele superiores na tragédia liberal, em que a ênfase no homem isolado não evita o “reconhecimento final da derrota” (p. 119) – conferido, dentre outras coisas, pelo caráter restritivo dos relacionamentos.

Inicialmente delineada em Shakespeare, a individuação do ser cujas aspirações o levam à tragédia já resultava como uma mudança de foco se comparada à ênfase na mutabilidade do mundo em Eurípedes e Sófocles. Desde a tragédia elisabetana, o homem que se esgarça aos limites em conflito com a ordem – por sua própria vontade, e não por desígnio divino – é, ao fim, destruído pela pressão que a própria ordem, que

a ele sobrevive, impõe. São os rearranjos, após a queda trágica, nas forças do Estado em, por exemplo, *Macbeth* e *Hamlet*; e, no mundo liberal, a indissociabilidade entre as categorias de liberdade e de culpa – causada pela estrutura do sentimento que, pela valorização do indivíduo, escamoteia o poder controlador do capital.

Os rearranjos após a queda do herói trágico por si, tanto nos gregos quanto nos elisabetanos, reforçam que, embora sejam os protagonistas elementos importantes para a experiência da tragédia, ela apenas estaria completa, como apontava a concepção hegeliana, na manifestação de uma desordem aguda que culminasse no estabelecimento de uma nova ordem. Desta forma, a ênfase recair sobre a destruição do indivíduo se deve a um comportamento moderno de atenção ao ser isolado – que, em si, não constitui ação trágica. Mesmo nas tragédias helênicas, o trágico se manifestava não no herói desafortunado em si, mas em sua polaridade com o coro e no reiterado retorno da ordem que tem a morte como princípio fundador. Em síntese, não há ação trágica apenas com um indivíduo que sofre.

A vida retorna, a vida finaliza a peça, reiteradamente. E o fato de que a vida realmente volte, afinal, e de que os seus sentidos sejam reafirmados e restabelecidos, depois de tanto sofrimento e depois de uma morte tão importante, é o que constitui, de modo muito frequente, a ação trágica. (WILLIAMS, 2002, p. 81).

Quanto à trágica ação irreparável, diante da qual a vida humana se prostra vencida, Raymond Williams oferece, recorrendo novamente às estruturas de sentimento erigidas no século XX, novas interpretações. Para ele, não só a morte ou a mutilação são matéria trágica, e insistir nisto acaba por “obliterar toda e qualquer outra experiência” (p. 82) que possa causar os mesmos efeitos. O crítico afirma que a morte dos heróis trágicos importa enquanto isolamento fundamental, e não no sentido absoluto advindo da mentalidade pós-cristã. Isolado, o herói condena-se à “solidão e a perda de conexões humanas”, impelido à “cegueira do fado humano” (p. 83-84). Assim, o trágico na vida burguesa se manifestaria não “na morte, mas na própria vida” (SZONDI, 2001, p. 46).

Esta perda de conexões se dá, por exemplo, nas relações representadas nos dramas de Tchekhov e Pirandello, e está no seio da forma dramática moderna. Dado o aperfeiçoamento do capitalismo industrial, até mesmo a comunicação humana foi reduzida ao limite, e é justamente na impossibilidade da interação que a desconexão se manifestará: eis a incomunicabilidade, base sobre a qual assenta o drama moderno segundo Peter Szondi (2001).

José Saramago e a intolerância como tragédia

A quarta peça de José Saramago foi publicada ainda sob a polêmica repercussão d'*O Evangelho segundo Jesus Cristo* – romance cuja participação no Prêmio Literário Europeu fora vetada pelo governo português. Além de fugir da dramática absoluta, aquela que guarda autonomia em relação aos acontecimentos históricos, Saramago lança mão, mesmo que sutilmente, de um artifício que se aproxima do tom ensaístico de seus romances: a manipulação do tempo.

A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da sequência de presentes absolutos, uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação. Assim, cada cena seria relativizada. Além do mais, somente quando, na sequência, cada cena produz a próxima (ou seja, a cena necessária ao drama), é que não se torna implícita a presença do montador. A frase (pronunciada ou não) “deixemos passar agora três anos” pressupõe o eu-épico. (SZONDI, 2001, p. 33)

Se a forma dramática, pelo menos em princípio, recusa os comentários de seu *autor*, o tempo que se passa fora da encenação deixa entrever um montador que seleciona fatos para conferir unidade à ação e afirmar uma tese. É por este movimento que o dramaturgo contrasta acontecimentos, põe em tensão cosmologias opostas e dá vazão à ironia trágica de *In Nomine Dei*, como quem pretende viabilizar uma visão holística da intolerância religiosa.

O escritor português afirma que “os acontecimentos descritos nesta peça representam, tão-só, um **trágico** capítulo da longa e, pelos vistos, **irremediável** história da intolerância humana” (SARAMAGO, 1999, p. 9, grifos meus). A seguir, este estudo procurará descrever, munido da reflexão de Raymond Williams a respeito da tragédia moderna, de que maneira o conteúdo trabalhado pelo dramaturgo é, de fato, trágico e, sobretudo, quais são as formas estruturantes desta tragédia saramaguiana.

In Nomine Dei é um drama que dialoga com a noção hegeliana de tragédia, para a qual as causas do infortúnio são tão ou mais relevantes que ele próprio. As causas trágicas, também aqui, são bem delineadas e dizem respeito diretamente à agentividade do homem: é exclusivamente por ele que se estabelece a desordem – e não por um deus, ainda que em seu nome. Intolerantes, as duas religiões que se enfrentam até à morte permitem a identificação da perda de conexões humanas que Williams reivindica como o elemento irremediável da tragédia, construída pela ação humana consciente. O sem sentido da violência religiosa – reafirmado na comparação entre o comportamento humano, supostamente racional, e a condição do cão (SARAMAGO, 1999, p. 9) – cria um ambiente no qual a eliminação do outro surge como regra imposta pelo dogmatismo.

A peça é composta por dezesseis quadros – e não cenas, o que revela o caráter estático e pouco mutável da intolerância – divididos em três atos, que correspondem à ascensão, radicalização e queda dos anabaptistas na cidade do norte da Alemanha. Dá-se desde a primeira imagem cênica o estabelecimento da desordem social: cadáveres sobre os quais caminha, vitorioso, um exército genocida. Saramago, com isto, dá início ao seu projeto de afirmação do homem como causador do sofrimento coletivo – é humana, e não divina, a ação à qual este se deve.

Em seguida, quando aponta a rubrica que “a escuridão torna-se total” (p. 15), ressoa uma voz que, citando o versículo 7 do capítulo 12 do livro de Daniel, profetiza, como convém à tragédia, a intensificação da desordem de cujos escombros uma nova ordem surgirá. Cenicamente, as trevas potencializam o caráter obscuro da profecia, eivada pela ambiguidade trágica, e, do ponto de vista discursivo, as palavras escolhidas por Saramago para ilustrar o conflito apontam para o uso, recorrente na peça, do texto bíblico como justificação da violência humana – como, a título de exemplo, a execução do ferreiro no Ato 2, Quadro 1.

O caráter público do conflito afirma-se, também, no espaço em que transcorre o drama: uma praça, em que se distinguem, “à esquerda, a Catedral, ao centro, a Câmara Municipal, à direita, a Igreja de S. Lamberto” (p. 16), símbolos todos de poder, religioso e político, os quais acabarão por se confundir.

Líderes do movimento anabaptista, Knipperdollinck e Rothmann, personagens históricas, anunciam ao povo a chegada do tempo em que se cumprirão as profecias divinas – em outra estrutura de sentimento representadas pelos ditos oraculares –, e em seu discurso, vazado em linguagem elevada, já se percebe, embrionária, a fusão entre a dimensão política e a religiosa, que levará, por fim, pela negação da democracia, ao autoritarismo cristão. Este destino inescapável a que se referem é materializado, dada a cosmovisão cristã, na imagem do “Livro do Mundo” (p. 17) mas, ao contrário do que acontecia, por exemplo, na tragédia grega – na qual a ação humana conduzia à desgraça já prevista pelos deuses –, em *In Nomine Dei* é a palavra divina que se adequa às conveniências acionais do homem, em busca de poder, e que justifica os seus excessos, criadores da experiência trágica.

Bebendo da mesma fonte (a Bíblia), católicos, luteranos radicais e moderados atribuem sentidos contrastantes, e por vezes antagônicos, ao texto bíblico. Isto conduz a que se sustentem convicções opostas baseadas no mesmo documento, fértil de ambiguidades que criam tensões indissolúveis. Como acontece aos heróis trágicos gregos,

As palavras trocadas no espaço cênico têm [...] menos a função de estabelecer a comunicação entre as diversas personagens que a de marcar os bloqueios, as barreiras, a impermeabilidade dos espíritos, a de discernir os pontos de conflito. [...] O vocabulário permanece em grande parte opaco; ele tem um

único sentido. Contra essa unilateralidade se choca violentamente uma outra unilateralidade. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 19-20)

Distintas concepções de ideias fundamentais ao cristianismo, como o batismo, o “corpo de Cristo” e a excomunhão, estão no cerne do conflito. Para os católicos da peça, estes conceitos guardam significações opostas às que a eles atribuem os luteranos. Ao falarem do mesmo objeto e divergirem no tocante à sua significação, eles inviabilizam a comunicação, diante do que lhes resta a tensão entre grupos que não recuam – como no episódio em que diferentes hóstias são ofertadas ao povo.

À opacidade de uma comunicação amparada na ambígua palavra atribuída a Deus, soma-se a vulnerabilidade do povo, que se submete à manipulação dos líderes religiosos. Representada pelo coro, personagem coletiva a um só tempo espectadora e interveniente, a população tem seu destino atrelado ao dos protagonistas, reforçando a dimensão pública da trama. Ela padece diante do contingente, a Bíblia, deixando-se levar, inerte, por manipulações retóricas embasadas no livro. O trágico está em que, conquanto questionado em vários momentos da História, o texto bíblico não é passível de contestação – no máximo, submete-se a distintas hermenêuticas – para essas personagens, que o seguem como normativo e contra ele não podem se insurgir. Não escapam, e nem teriam como fazê-lo, do destino indicado pela própria fé, organizada e liderada exclusivamente por homens, mesmo que esse dado seja escamoteado pela ideia de um deus que se manifesta precisamente nas ações destes seres escolhidos. Creem seguir a Deus, alienados da ação de seus líderes: “as mãos que empunham as nossas espadas [...] são as mãos dos anjos, não as nossas” (SARAMAGO, 1999, p. 57); “se Deus falou pela boca de Matthys, quem sois vós para O pretenderdes contrariar?” (p. 61).

Manifestar-se Deus nas ações humanas, porém, é algo que paulatinamente a trama vai negando. O metafísico encontra seu ocaso na exata medida em que o homem revela sua ambição, sua sede de poder a cuja conquista não demonstra pudores de empenhar o próprio nome de Deus. Desta forma, o fator supra-humano, responsável pela gênese e manutenção da experiência trágica nas peças de Ésquilo e Sófocles, vê-se relegado a um segundo plano, no qual importa como uma justificação moral do, aqui, único agente da desordem trágica: o homem.

É por via da força, humana, que se introduz a Reforma em Münster, após o que, como reação, o bispo católico Waldeck anuncia, pelo Síndico municipal, o impedimento da entrada de alimentos na cidade. Ambos os gestos, além de lançarem luz sobre a tensão entre o poder insurgente e as instituições estabelecidas – “sois a autoridade civil. Mas este caso é de diferenças religiosas” (SARAMAGO, 1999, p. 28) –, levam os habitantes ao padecimento, ao cerco, à fome: à desordem que se alastra no tecido social. Ao contrário do que acontece no já citado *Édipo Rei*, em que a praga é

um castigo divino impingido a Tebas, em *In Nomine Dei* o causador do sofrimento coletivo é objetivamente localizado, materializado que está no homem e em suas ações, reiteradamente identificados como agentes do desequilíbrio.

Na figura do Síndico, aliás, manifesta-se uma voz equilibrada, que trabalha pelo apaziguamento dos ânimos a fim de evitar maiores danos a Münster:

SÍNDICO – Sabeis que a alma, o corpo e a fé da maioria dos conselheiros de Münster pertencem à Igreja Católica. Mas é nossa obrigação de conselheiros tudo fazer para poupar a cidade aos sofrimentos duma contenda como esta. Tanto mais que por Carlos, nosso Imperador, foi em Nuremberga determinado que, até à realização do anunciado concílio, ninguém pudesse ser molestado nas suas crenças religiosas. [...] E usemos uns com os outros de boa vontade suficiente e suficiente tolerância. (SARAMAGO, 1999, p. 30)

A defesa da liberdade de crença, exprimida por uma personagem católica, aponta para a possibilidade de convivência pacífica, dependente esta, claro está, da tolerância. Os radicais, no entanto, mutuamente hostis, rejeitam a autoridade política e insistem no conflito. Neste momento, Waldeck crê-se investido de um poder maior do que o do próprio deus a que segue: “a Igreja esperará o seu dia [...] em mim, nem o príncipe esquece, nem o bispo perdoa” (p. 31).

Diante da cisão entre as religiões e do enfraquecimento da política, convocam-se novas eleições para o Conselho Municipal, que resultam numa mudança no estado de forças, dado que os luteranos logram eleger a maioria dos representantes. Conquanto pesaroso, o Síndico aceita o resultado do pleito e não reage à derrota advinda da manifestação da vontade popular. A ascensão dos anabaptistas, por sua vez, reitera o fator humano em detrimento do poder de controle de Deus. Knipperdollinck afirma que, a rigor, “Deus depende [...] das forças do homem” (p. 33) e não o contrário, o que acaba por inverter a disposição hierárquica da tragédia grega: aqui, quando não abertamente esvaziado ou manipulado em favor do poder humano, Deus é ironicamente submetido à potência deste – “a nossa autoridade” (p. 46).

Comentários como estes, que desafiam o poder divino, poderiam ser lidos como um ato de trágica *hybris* – o novo síndico chega mesmo a afirmar temer os excessos do homem (SARAMAGO, 1999, p. 35). Em verdade, porém, o castigo que recai sobre os protagonistas da peça não advém de uma vingança de Deus. Mais ainda, nem todos os que lançam palavras de arrogância desmedida são, ao final, punidos – Waldeck, por exemplo, retoma o poder no desfecho da mimese. É das *escolhas humanas* que nasce o infortúnio, como afirma Von Der Wieck: “o passo que demos encaminhou-nos para um fim [...] o último instante da vida é o que revela o sentido e

a razão de toda a existência” (p. 34), numa aparente paráfrase do dito final do corifeu da tragédia sofocliana: “até o dia fatal de cerrarmos os olhos / não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade” (SÓFOCLES, 2018, p. 122).

Crescente, o conflito divide os cidadãos de Münster em coros diferentes – o que, no plano do conteúdo, diz respeito à hostilidade entre as opostas ideologias e o acirramento da polarização e, no plano da forma, além do fator de representação coletiva, viabiliza nova dinâmica musical (em linha com a encomenda de Azio Corghi). Os grupos se valem das mesmas palavras para, cegamente, defenderem ideais opostos – eis a ambiguidade trágica do discurso bíblico, potencializada pelo aspecto coral. De uma forma geral, os distintos coros concordam apenas em discordar, fazendo da guerra um fim irremediável. É a guerra o destino na direção do qual marcham e o que lhes confere coesão. Através dela, se darão a “Nova Aliança” e o “Juízo Final” (SARAMAGO, 1999, p. 46).

Precisamente, o cenário histórico “mais usual [da tragédia] 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” (WILLIAMS, 2002, p. 79), facilmente perceptível nos gestos e nas falas das protagonistas do drama saramaguiano, crentes na eminência de destruição do “mundo velho” (SARAMAGO, 1999, p. 50).

Providenciais fenômenos meteorológicos acabam por ratificar os “anúncios apocalípticos” (p. 46) de Rothmann na percepção da massa. Numa perspectiva textual, porém, Saramago, ao se valer do termo “meteorológicos”, abre espaço para a negação de “metafísicos”. O irracional e o divino se manifestam, portanto, sempre e apenas nas interpretações humanas, e nunca de forma claramente atribuível a Deus. É o homem quem manipula o homem, conferindo significações convenientes e discutíveis àquilo que é empiricamente incontestado, como alterações meteorológicas e a não punição quando da provocação a Deus: “que a língua me caia no chão [...] se o que vos disser não for verdadeiro e justo. [...] O Senhor não te emudeceu, o Senhor não te fez saltar a língua” (p. 60) – não é Deus quem usa do homem para pôr em prática os seus desígnios, mas o contrário.

Segue-se ao ritual de batismo e conversão, a entrada de Jan Dusentschuer, profeta coxo que nomeia os pilares arquitetônicos da Câmara Municipal. Seu discurso, enigmático e de início desacreditado, remete ao cego Tirésias do drama de Sófocles. Ambos os profetas, deficientes, lançam palavras confusas que, com o passar da mimese, vão-se clarificando. Diferem, porém, em dois pontos determinantes, os quais dizem respeito à agentividade humana e à negação do elemento metafísico: Tirésias é um velho que, embora acusado, não busca privilégios do poder, ao contrário de Dusentschuer, que se torna um protegido; e este não é, a rigor, um vidente mas um manipulador retórico.

Desconfiado das intenções do regime teocrático – ele acusa um de seus líderes de sobrepor a própria vontade à de Deus (SARAMAGO, 1999, p. 81) –, o profeta apela à lógica, que acarreta no esvaziamento da noção de um deus protetor e reafirma a primazia do homem na condução do destino humano: “Sem dúvida está Deus com o homem, e é por isso que dez mil homens têm dez mil vezes mais Deus num campo de batalha do que um homem sozinho” (p. 80). Eis que a manifestação do *lógos* revela a fraqueza do pensamento mítico.

Jan Van Leiden e Jan Matthys, anabaptistas responsáveis pela radicalização teocrática, entram em cena num momento em que o Coro canta a suposta vontade de Deus de ver a terra “limpa de pecado” (p. 57) – como ordena Apolo a Creonte em *Édipo Rei*, em mais uma coincidência entre as duas tragédias. A alienação é tamanha, porém, que o povo não percebe estar, em verdade, seguindo a vontade de seus líderes – novamente, apenas *em nome* de Deus.

Os dois religiosos, retóricos hábeis, são contestados por Gertrud/ Divara, esposa de Leiden em quem residirá a conduta humanista da peça. Responsável por explicitar o machismo na burocracia cristã, é ela quem desmascara o caráter falsamente divino de seu marido: “conheço-te como homem, não como anjo” (p. 64), em que pesem os seus limites de ação, claramente atribuíveis à organização patriarcal da sociedade münsteriana do século XVI. Ela não consegue, por exemplo, impedir o saque empreendido pelos anabaptistas, sob a aparência de purificação e desprendimento do dinheiro, à cidade que, tomada por uma histeria coletiva, repete acriticamente, como um rebanho, as palavras de ordem que ouve.

Ao passo que o poder do quarteto anabaptista vai crescendo, distingue-se Jan Van Leiden por sua ambição, e a ação trágica passa a orbitá-lo. Sua trajetória de ascensão corresponde ao agravamento da tensão dramática e da crise e queda do povo de Münster. Ele envenena a relação entre Knipperdollinck e Rothmann a fim de tutelá-los e manipula Matthys, conduzindo-o à morte. Este último momento, aliás, tem por objetivo despertar o “horror” (p. 82) pela exibição de sua cabeça decapitada – efeito adequado à poética trágica.

Aproveitando-se do poder e da falta de coesão do grupo, o marido de Gertrud proclama-se rei e extingue o Conselho Municipal, insistindo em movimentos retóricos e políticos que o fazem detentor de poder absoluto. Leiden iguala-se a Deus, nomeando doze seguidores e afirmando ser “vosso pai” (p. 85), e, em seguida, chega mesmo a abstraí-lo, assumindo-se como o real símbolo da lei e da justiça. A tensão, trágica em si, entre o discurso político e o discurso religioso oblitera-se quando da união entre as duas instâncias: Estado e fé, centralizados no mesmo homem, conduzem o povo ao sofrimento e à morte, na peça.

Enquanto Münster sucumbe diante do totalitarismo anabaptista e do cerco católico, a jovem Hille Feikein, inspirada pela história bíblica de Judite, resolve imitá-la e planeja assassinar o bispo Waldeck. Sua falha, porém, aliada à de Matthys – que

fracassara em empreendimento parecido –, evidencia a inutilidade da ênfase, eminentemente liberal, no indivíduo. Dada a cosmovisão marxista de Saramago, é natural que apenas a massa anônima, e não um herói iluminado, seja capaz de realinhar o estado de forças e restaurar o equilíbrio – “só juntas seremos o que for cada uma” (p. 106).

Poderoso e inconstante, Leiden testa a lealdade dos habitantes de Münster, já subjugados pela fome extrema, incitando-os a guerrear por ele. O gesto aparentemente é uma paródia do episódio bíblico do sacrifício de Abraão, cuja fidelidade a Deus fora demonstrada, segundo a tradição cristã, em sua determinação de oferecer-lhe a vida do próprio filho. O movimento de entrega e o posterior impedimento advindo de um ente superior é emulado em *In Nomine Dei*. Com isto, na peça, o rei onipotente toma o lugar da divindade, e a ação toda explicita o sem sentido da submissão alienada aos dogmas religiosos.

A tirania leva a cidade aos “últimos extremos da penúria”, momento em que se questiona a proteção, e a real existência, de Deus, que “talvez não seja senão o nome que tem” (p. 138). Estas palavras são ditas, na peça, por Heinrich Gresbeck, personagem histórica responsável por facilitar a entrada na cidade das tropas do bispo Waldeck, que aprisiona e executa os líderes anabaptistas e, por fim, toma a cidade, pondo fim ao regime autoritário. Saramago, no desfecho do drama, aponta para duas questões centrais de sua tese. Primeiramente, o encerramento é de euforia apenas aparente, dado que a desordem se resolve pelo estabelecimento de uma ordem liderada por alguém cujo discurso é tão violento quanto o dos anabaptistas, isto é, a cidade continua submetida à união entre Estado e religião e, portanto, padecendo.

Sendo a tragédia, conforme Raymond Williams (2002, p. 114), não “a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem” através de uma nova ordem que se estabelece, pode-se concluir que a concepção de paz das personagens de *In Nomine Dei* é trágica em si, porque pressupõe a intensificação do sofrimento e a eliminação do sistema estabelecido. Identifica-se a desordem implícita na ordem vigente – “isso a que vós chamais de paz é a pior das guerras” (SARAMAGO, 1999, p. 25) – e, potencializando-a, chega-se a uma resolução. É, enfim, a estabilidade fruto da instabilidade: “que pela porta da guerra entre a paz em Münster” (p. 43). A nova ordem, porém, é também sangrenta, porque ainda religiosa e intolerante, e prenhe de novas experiências trágicas. A própria possibilidade de se poder utilizar o texto bíblico para a justificação da violência evidencia que ele é em si violento ou, no mínimo, conivente com a violência – sendo, pois, inviável como base de qualquer sistema democrático.

O segundo ponto diz respeito à agentividade humana. Após identificar no homem a causa da desordem, José Saramago atribui também a ele a sua resolução. São homens comuns os que, mobilizados diante do sofrimento social, agem para a

reestruturação do equilíbrio. Esta exortação à ação coletiva é constante no teatro saramaguiano. Também em *A noite* é o homem que, através da revolução, compreende, experimenta e resolve a desordem estabelecida. Saramago aponta, assim, por uma perspectiva marxista que lhe é cara, para que a resolução do sofrimento coletivo advém da intervenção dos homens em seu meio.

Por fim, deve-se ressaltar que Raymond Williams (2002, p. 89-114) aponta para a proximidade, na experiência social moderna, entre os conceitos de tragédia e revolução – ambos sustentados no estabelecimento de uma ordem nova advinda da desordem. Sem enxergar o sofrimento humano implícito na desordem administrada (o capitalismo e a religião, por exemplo) por uma perspectiva trágica, revolução alguma logrará atingir êxitos duradouros, segundo o crítico galês, um dos expoentes da Nova Esquerda. Não enxergar os aspectos de contingência que restringem a liberdade humana e não conferir ao seu infortúnio um componente ético – não o aceitar como trágico, enfim – é um comportamento que apenas revela, conforme já citado acima, a naturalidade com que a cultura ocidental justifica a morte na guerra.

Em *In Nomine Dei*, José Saramago lança luz sobre as ordens superiores ao homem comum, que o limitam e delimitam seu destino, evidenciando que sua liberdade é apenas aparente. Valendo-se de procedimentos que aproximam a peça de uma poética trágica multissecular, o autor, no entanto, contribui para a discussão acerca da viabilidade da tragédia na modernidade exatamente por atualizar alguns deles e questionar outros – como o elemento metafísico. Ao propor que seja o homem, e apenas ele, a causa e a resolução da desordem trágica moderna, Saramago exorta à ação coletiva reparadora e, enfim, propõe refletir sobre os perigos da interferência religiosa no poder político, usando de elementos formais da tragédia e adequando a uma estrutura de sentimento contemporânea a realização literária e teatral da vivência do trágico.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. In: ARISTÓTELES. *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1973. p.443-471.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A Antiguidade greco-latina por Carpeaux*. Rio de Janeiro: LeYa, 2012.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2015.
- SARAMAGO, José. *In Nomine Dei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.