

Apolo e Dioniso disputam a soberania na obra de Antônio Fraga

[Maria Célia Barbosa Reis da Silva](#) *

Resumo

O objetivo deste ensaio é mostrar a disputa pela soberania dos deuses Apolo e Dioniso na obra do escritor carioca Antônio Fraga. Dioniso, deus bastardo, da periferia; Fraga, autor marginal — ambos corroem a tradição nos costumes e no discurso. Apolo, deus da cidade, é a voz que legitima o poder e o discurso acadêmico. Em **Desabrigo**, no poema dramático **Moinho e**, e em outros escritos, o autor mostra suas faces: a de Dioniso, nas ações e na fala das personagens que vivem à margem, e a de Apolo, na citação de nomes e na apropriação de trechos de autores brasileiros e estrangeiros consagrados, e na estrutura do teatro clássico grego. A “dança” de Apolo e Dioniso pelas páginas de Fraga reflete a procura do equilíbrio entre o erudito e o moderno, entre o profano e o sacro, entre a transgressão e a aceitação, entre a vida e a ficção.

Palavras-chave: Literatura; Deuses; Cidade, Periferia; Tradição.

Abstract

The scope of this essay is to show the contention for the supremacy of divinities—Dionysus and Apollo — on the carioca author’s books, Antônio Fraga. Dionysus is proscribe god, lives on the field, on the margin of the city. Fraga and the god of wine destroy part of the speech and custom from the tradition. Apollo, god of the city, is the voice of the power that legalizes the government rules in vigor and the academics speech.

Fraga’s books are able to translate the double face of his life and his fiction — from Dionysus and from Apollo. The dance of Dionysus and Apollo on the lines or on the margin of the page of his books reveals a pursuit of equilibrium between ancient and modern, between law-breaking and acceptance, between life and fiction.

Key-Words: Literature; Gods; City; On the margin; Law-breaking; Tradition.

* Mestre em Vernáculos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professora Adjunta da Universidade da Força Aérea; Pesquisadora Visitante do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Mito significa narrativa. Sua abrangência, seus ritos, seus feitos, sua genealogia, sua procedência são criadas e transmitidas, em seus primórdios, pelo discurso oral. De boca em boca, o mito vai sendo reconstruído à feição dos povos que nele vêem sua imagem refletida e supervalorizada. “Se os deuses vivem uma vida igual à nossa, está justificada a vida humana, e não há teodicéia que seja mais satisfatória. (NIETZSCHE, s/d, p.31)

O convite a Dioniso para participar dos festejos orgiásticos de Antônio Fraga é feito pelo próprio autor de **Desabrigo** em seu texto e contexto tão afinados à trajetória desse deus cuja força libertadora é capaz de corroer a tradição.

Sob vários heterônimos – Zagreu, Sabázio, Iaco, Baco e Dioniso – e disfarces – touro, bode – o deus do êxtase e entusiasmo, auxiliado por seu pai, Zeus, luta pela vida e pela imortalidade; Fraga sob a máscara de suas criaturas – Evêmero, Cobrinha, Desabrigo, Miquimba, campônia, artífice – luta pela revelação da vida periférica sua e de seus pares por meio de seu discurso.

Ambos vivem à margem – no campo, no Monte Nisa e no Mangue e adjacências – incomodam, transgridem, contestam o poder e o discurso que os legitimam. Os dois, no entanto, desejam ter acesso à *polis*, ser recebidos e reconhecidos pelo séquito de Apolo: deuses olímpianos, acadêmicos, beletristas. Seus pares marginais de *aparência estranha* – faunos, sátiros, prostitutas, camponeses, gigolôs – não lhe bastam ou almejam trazê-los do centro para a periferia.

Fraga faz parte do cortejo brasileiro que acompanha o deus da embriaguez e do delírio. O autor de **Moinho** e não é um escritor ingênuo nem individualista. Tal qual Dioniso, deus do povo da universalidade social, ele é o escritor dos desvalidos. Sua obra ambiciona estabelecer uma continuidade desse discurso espontâneo, prenhe de gírias, de ditados populares e de frases feitas, que aborrece e contesta o domínio apolíneo estabelecido. Suas vidas não devem ser encarceradas num discurso artificial, acadêmico, preso a regras gramaticais que não coaduna com o texto oral. A vida desses desprotegidos é uma construção no discurso de e sobre eles. Destituí-los de voz é alijá-los do processo social, é lançá-los para a margem da vida e da ficção.

A vida e a obra fraguiana coincidem com a saga dionisiaca. Errantes, fugindo de Hera, dos Titãs ou do aluguel caro, irreverentes e rejeitados pelo espírito contestador e renovador, procuram um espaço em que possam celebrar seus feitos, seus ritos e conquistar novos seguidores. Dionísio, no campo, e Fraga, na Baixada Fluminense, semeiam o solo de onde brotam uvas e poesias.

Apolo não se deixa abater, pois, nos sonhos de Fraga, há um espaço por ele ocupado. O Procurador da Marginália reflete, na vida e na obra, as contradições da vida vivida e da vida sonhada, da aparência e da essência, do popular e do erudito. Talvez, o procurado equilíbrio tenha sido perseguido: ser reconhecido no apolíneo meio acadêmico, como ele e sua escrita são: dionisiacos.

A relação complexa do espírito apolíneo com o instinto dionisiaco na tragédia deveria, pois, na realidade ser simbolizada por uma aliança fraterna destas duas divindades. Dioniso fala a língua de Apolo, mas Apolo acaba por falar a língua de Dioniso; e dessa maneira se conseguiu atingir o fim último da tragédia e da arte. (NIETSCHE, s/d, p.135)

A vida vivida

Nas ruas Senador Euzébio e São Pedro, Antônio brinca sua meninice. De uma rua próxima, Visconde de Itaúna, vem ao som popular das rodas de samba. Lá, no número 117, mora Hilária de Almeida, Tia Ciata. O tempo célere desliza pelas ruas do menino e, logo, a separação dos pais, em 1932, lança-o na vida. Aos 16 anos, sozinho, resolve seguir rumo próprio. Vai para o Mangue, templo orgiástico de prazer, onde vende siri e bugigangas úteis

ao “pedaço”. Pelo andar ziguezagueante recebo o apelido de Cobrinha, personagem da novela **Desabrigo**, obra que expressa nossa identidade e aproxima a língua falada da língua escrita, publicada em 1945, quando finda o Estado Novo.

Na primeira metade da década de 40, a inquietude e a insatisfação em relação à Segunda Guerra Mundial e à ditadura do Estado Novo movem a produção intelectual brasileira que, pelas sombras das crises e talvez incitadas por elas, brota profícua e fluente em artigos, em depoimentos, em crônicas, na ficção, na pintura e nos bate-papos entabulados dos cafês, nos bares, nas leiterias, nas livrarias da Cidade do Rio de Janeiro. Década elástica que, sob a locução “de 45”, aglutina uma geração de múltiplos perfis, que do final dos anos 30 até meados de 50, revigora o modernismo, então em fase de saturação, e consolida em prosa e verso suas propostas de renovação e de pesquisa estética.

Nos anos 40, quando o Rio de Janeiro, então Distrito Federal, é o centro cultural do país, Fraga, andarilho irreverente, circula por diferentes espaços do centro carioca que – numa dionisíaca geografia, própria de boêmios, intelectuais, artistas, malandros – se estende da Taberna da Glória até botecos e cafês do Estácio, do Mangue e da Praça Onze.

A obra

Desabrigo literalmente vai a praça. Em 1945, Fraga assume uma atitude semelhante àquela que anos mais tarde identifica a geração Mimeógrafo: como poucos livreiros quiseram comprar sua novela, ele resolveu vendê-la nos bancos da Cinelândia. É o próprio Fraga quem relata esse fato ao jornal **O Globo**, em 8 de novembro de 1978.

Fui para a Cinelândia, botei os livros num banco e comecei a vender ao povo. Ao lado do banco coloquei um cartaz: um livro, cinco mil réis, dois livros, quatro e um livro autografado somente mil reis. Considero uma bobagem esse negócio de autógrafos. O que vale é a obra. A assinatura de um homem não vale nada.

Muitos caminhos, sem dúvida, conduzem a Fraga. Muitas vozes – contemporâneas ou não – dialogam com seus textos. Seus escritos contemplam muitos *ismos*. Palavras, expressões e rótulos hodiernos como estudos culturais, interdisciplinaridade, pluralidade, modernidade, pós-modernidade são passíveis e possíveis de serem discutidos a partir de seus textos. Como se trata de uma obra e de um autor quase desconhecidos, escolhi **Desabrigo** – livro inaugural, livro síntese de uma obra que seria tecida ao longo do tempo, anonimamente, à margem de editores, de críticos e de leitores. Em **Desabrigo**, estão todos os “ingredientes” – mecanismos e procedimentos literários – com os quais o porta-voz da marginália elabora suas poções mágicas ou suas composições poéticas nas quais Apolo e Dionísio disputam a soberania.

Essa “quasi-novela” abriga três divisões cujos títulos – primeiro *round*, segundo tempo e terceiro ato – sintetizam a idéia principal dos seis episódios ou contos flagrantes que compõem cada parte da novela. Esses episódios são como peças de um jogo de armar: atiram-se pelas páginas do primeiro round e pelos espaços periféricos do Rio de Janeiro de outrora; depois se aproximam e possibilitam, no *segundo tempo*, o entendimento da “arte” do jogo, da literatura; e, no palco da vida, já no *terceiro ato*, juntam-se e produzem o sentido do texto, de **Desabrigo**: novela curta, episódica que focaliza instantâneos de personagens transgressores e, ao mesmo tempo, fracassados, num espaço e tempo determinados – o Rio boêmio da década de 40.

A novela narra-se, pois expõe ao leitor os bastidores da criação literária e/ou a efervescência interior do escritor em estado epifânico. O autor simula a criação de uma novela dentro da sua e elege Evêmero, personagem e pseudo-autor, como seu procurador. Evêmero, personagem de **Desabrigo**, resgata um outro (ou será ele mesmo?) escritor grego, do final do século IV e início do século III a.C. A intenção literária de ambos tem algo em comum: legitimar

personagens divinos ou humanos que são refutados pelas instituições. Evêmero grego escreveu um *romance* filosófico – **História sagrada (Hicra anagraphe)** em que identifica os deuses com os antigos reis divinizados, legando aos deuses uma realidade histórica, Transfigurados em seres históricos, os deuses resistiram ao longo processo de desmistificação e ao triunfo do Cristianismo. Aqui, cabe a Evêmero desempenhar o papel de autor da novela e o de crítico que defende seu ponto de vista sobre a construção da história pelo discurso que lhe é coerente. Evêmero é efêmero, cá no texto de Fraga, cumpre a execução do projeto da novela e bate “a bota em mil- novecentos- e -quarenta- e- dois. Semanas antes de bater ele disse não sei onde nem quando”, o único ponto de vista original, feito para legitimar o livro que pretende escrever e que está sendo escrito sob os olhos do leitor:

... vou escrever ele todo em gíria pra arrelhar um porrilhão de gente. Os anatoles vão me esculhambar. Mas se me der na telha usar a ausência de pontuação ou fazer as preposições ir parar na quirica das donzelinhas cheias de nove horas ou gastar a sintaxe avacalhada que dá gosto do nosso povo não tenha de modo nenhum que dar satisfações a qualquer sacanocrata não acha? (**Desabrigo**, p. 16-7)

Os pontos de vista, que entremeiam os contos flagrantes dos momentos primeiro e terceiro da novela, não estão vinculados à perspectiva narrativa tradicional. Exceto o de Evêmero, os demais são fragmentos colhidos e deslocados da obra de outros autores que inseridos em **Desabrigo**, contemplam o intuito de Fraga: discutir a participação da voz dos excluídos prosaica, fluida, despida de censura – no coro literário. Pela autoria e pela linguagem formal, esses pontos de vista evidenciam com seu parecer – favorável ou não – o lado apolíneo do nosso forasteiro literário e a validade de sua obra.

Há seis pontos de vista: três, no *primeiro round*; três, no terceiro ato. Os pontos de vista primeiro e terceiro, respectivamente, de Campos de Carvalho e de José Guerreiro Murta não aceitam o linguajar do povo, o uso da gíria e da linguagem trivial no discurso literário. Os outros, contextualizados no *terceiro ato*, são apropriações de fragmentos de textos de Azorín, Henri Bauche e Luigi Pirandello. Há, nessa última parte da novela, uma comunhão ideológica que estabelece uma harmoniosa relação intertextos, isto é, entre o texto centralizador, no caso **Desabrigo**, e a unidade textual deslocada. Esses pontos de vista, introduzidos pelo narrador no curso da narrativa, tanto mostram a coerência entre a obra em si e o questionamento que se realiza pelas suas páginas, como torna a crítica - que, normalmente, só tem função fora da obra e após sua conclusão - parte do texto e, como tal, cúmplice do discurso que o constrói.

Todas as personagens dialogam com Dioniso e sua corte. No primeiro round, a trama principal é a briga entre Oscar Pereira, vulgo Desabrigo, e seu desafeto Amauri dos Santos Silva, conhecido na Zona do Canal do Mangue e redondezas como Cobrinha. Todos os episódios estão de alguma forma ligados a essas personagens. A cena de *banzé* — no boteco de Coisada — pára quando ele mostra a Cobrinha o jornal que noticia, sob o título *Sururu no Mangue*, a briga entre este e Desabrigo. O foco desloca-se para Desabrigo. Na porta do barraco de Durvalina, sua preferida, ele "escola a pivetada", contando as façanhas de seu pai: tocador de cuíca, mulhereço, malandro, capanga de Pinheiro Machado. A cena primeira continua em *Palpites*. No Café Bar e Bilhares Flor do Estácio, Desabrigo, chateado com a carta de rompimento de Durvalina, esconde-se no W. C. para evitar novo confronto com Cobrinha, mas a briga repete-se. O *primeiro round* só termina menos tenso porque um camelô aproveita o ajuntamento e usa todos os malabarismos verbais para vender a *Loção Mercúrio*.

No *segundo tempo*, Evêmero chega ao Mangue para conhecer por dentro a vida que deseja tornar ficção: um livro "sobre todo vagabundo e mulher da vida" (**D.** p. 32) - um texto prosaico, com gírias, sem preocupações ortográficas ou sintáticas. Esse livro, almejado por ele, já começou a ser contado por um narrador em terceira pessoa, no *primeiro round*, mas só

é escrito por Evêmero na última página. Os truques usados por Fraga conferem à novela caráter (meta) ficcional e são-nos revelados pelo narrador. “Naquele dia anatole tava mais peasado quedesabrigo na página dezenove (Loção Mercúrio) desta quasi-novela.”

Nessa parte da novela, não há ponto de vista. Evêmero já externou o seu e o está pondo em prática: a escritura dessa novela. Anatole, porta-voz de Apolo, percebe e condena as intenções daquele, sai de bonde pelas linhas do livro e deixa Evêmero livre para documentar a vida e o patuá "do marginal "gostorrento como quê" mas que incomoda os "sacanocratas e beletristas" como Anatole.

(...) Eis senão quando evitar repetições o autor resolveu botar um bonde nestas linhas. Botou então anatole aproveitou e disse que ia tomar aquele bonde porque tinha um encontro urgente marcado na cidade (...) (**Desabrigo**. p.30)

De outro bonde (ou será o mesmo?) Cobrinha, o valentão do *primeiro round*, salta floreado, de costas sem pagar passagem e dá uma banana para o trocador. Banana lembra comida. A fome embaralha a vista, o fonema e o paladar, e ele come “mão como se fosse mamão” (**D.** p.30). Miquimba, atrasado no sexo e na comida, leva um fora da Neguinha, todavia defende a comida no jogo de bilhar, enganando Desabrigo. Mais adiante, Miquimba acode “uma vítima do álcool (Evêmero) que vai ser afanada por uma vítima de si mesmo (Cobrinha)”, (**D.** p.33) em troca recebe a caridade sexual da manicura. Evêmero, em estado etílico, nada percebe e continua contando para o poste – estrangeiro, puritano, cheio de complexo de superioridade: “Sabe seu poste? Vou escrever um livro bom à beca...” (**D.** p.34) Durvalina esquecida da navalhada que Desabrigo levava no rosto, deseja tirá-lo da prisão onde se encontra desde a segunda briga com seu desafeto.

O terceiro ato começa quando “tava chegando o carnaval de 42” (**D.** 39). Cobrinha encontra Coisada numa *batalha de confete*, na Praça Onze. Por lá, passa um cordão, “cantando o samba maior de 42” (**D.** p 46). O samba é de Cobrinha e fora-lhe roubado no Nice. Desabrigo, instruído por Miquimba, passa o conto no vigário, passa o *conto do vigário*, ludibria-lhe com uma triste história, envolvendo jóias de falso valor, é ilaqueado pelo padre e por Miquimba e, de novo, vai parar na cadeia. As vozes de Pirandello e Nietzsche entrecruzam-se no final do *terceiro ato*. O último ponto de vista, trecho de **Seis personagens à procura de um autor**, de Luigi Pirandello, precede o *eterno retorno*. Evêmero – um autor em busca de seus personagens – procura pelo cenário e pelas personagens de sua novela. Não os encontra. O Rio de Janeiro apresenta sensíveis modificações em sua geografia física e social. A Avenida Presidente Vargas desmonta a Praça Onze, parte do Mangue e outras construções, também, vão, em ritmo acelerado, descaracterizando palcos por onde zanzam Desabrigo, Cobrinha, Durvalina, Miquimba, Margô e seus pares na vida e na ficção. Dispersos, soltos pelas ruas de um Rio, nova face, as personagens perdem o rumo do texto e Evêmero não sabe o que fazer.

“Então uma voz que vinha passando e que se chamava verbo”. (**D.** p.45) responde criticamente a uma das interpelações de Evêmero, usando um discurso espontâneo, jocoso, bem coadunado com o espírito da obra, com o comportamento e com a fala das personagens. Se “no princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus”, o verbo, na novela, numa acepção profana, é o criador, Antônio Fraga. Ele cobra, de certa forma, de Evêmero (ou será de si próprio?) a criação de um texto capaz de reunir as personagens, de liberar Desabrigo e de reconstruir um Rio atropelado pelo progresso. “Evêmero então foi indo para casa e foi pensando. “É preciso fazer alguma coisa – agir agir agir...” (**D.** p.50). É preciso ler esse momento, registrá-lo, torná-lo texto, pois “sacanocratas ensangüentavam o horizonte como um novo sol” (**D.** p.50). Meia-noite. “rodas de bonde chiavam em sua imaginação”. (**D.** p.50) O bonde que tantas vezes passa pelas linhas do livro traz a inspiração. “Evêmero arregaçou as mangas da camisa (metralhadoras metralhadoras metralhadoras) e metralhou na

reminton” (D. p. 50) a novela. É o caminho de ida e de volta, ou nas leituras dos textos e do mundo. O começo é também o fim, ou vice-versa: forma espaço-circular recorrente na obra de Fraga. O fim e o começo imbricados unem a vida à ficção, o homem aos deuses, traçando um ciclo em que o devir assinala o não-fim.

Vozes sobre vozes num eterno retorno do diferente mostram o papel da intertextualidade na produção artística, notadamente neste século: produzir um discurso em que vários textos se contextualizam no texto aglutinador, sem perder sua memória primeira. O ritual intertextual exige uma determinada coerência entre texto/ contexto de onde expressões, nomes, citações e idéias foram deslocados e o texto/ contexto marginal em que agora se inserem.

Fraga declara por Evêmero seu propósito de escrever um livro sobre o espaço urbano-marginal, sem academizar o falar malandro nem o fluxo de seu pensamento transmitido pelo narrador. Sua novela é permissiva, nela cabem todos os deslizos comuns à fala, principalmente, à de um segmento social que quase nunca possui o domínio da língua culta. Em todo o livro, exceto nos pontos de vista, ele não utiliza a vírgula, os dois pontos e o ponto final, contudo demarca a pausa com iniciais maiúsculas, usa reticências, ponto de exclamação e de interrogação. Os nomes próprios nada valem, logo devem ser grafados com minúscula. Sua redação, distante das regras gramaticais, revela plena sintonia entre o discurso e a vida de personagens cotidianos, despidos de heroicidade, de Apolo, (pontos de vista), fá-los bailar em nova coreografia frasal e em nova sonoplastia vocabular. Com seu olhar-câmara, o autor de **O louva-a-deus**, novela inédita, redimensiona as primeiras propostas modernistas de 22 e de 30, emprestando-lhe um novo enfoque calcado na sua vivência e na sua potencialidade ficcional. Substitui o culto do folclore pela valorização da fala e da existência daqueles que vivem à margem. Assim, extrai as raízes de nacionalidade de outro solo, tão fértil, tão brasileiro e, até tão marginal quanto o solo de onde emergiram o negro, o índio, o nordestino, o caipira.

O debate acerca da linguagem, presente nos primeiros textos modernistas – de manifestos ou de ficção – é exposto verbalmente em **Desabrigo**: de um lado, salvo o de Evêmero, a linguagem da tradição, do poder mostrada nos pontos de vista; de outro lado, a voz da marginalia que infringe os padrões lingüísticos pela espontaneidade da gíria, da linguagem obscena e pela desarticulação da sintaxe que denota o próprio comportamento social e opõe-se à linguagem da tradição. **Desabrigo** fica, no nível ficcional, como um manifesto modernista, que torna a literatura assunto de si mesma.

A intertextualidade é um meio pelo qual o autor mobiliza um coro de vozes – afinado ou não com a escritura do século XX – para produzir um eco uníssono, que, mesmo desafinado ideologicamente, abra novas perspectivas formais, rompa com os *ismos* anteriores ou aclimate-os agora e pregue, até por opiniões adversas, uma linguagem literária nossa, comprometida com todos os seguimentos sociais, inclusive com aqueles postos quase sempre à margem.

Tudo explode ao mesmo tempo. É tempo de guerra no mundo. É tempo de Estado Novo no Brasil. Os barulhos coincidem. A novela está sendo datilografada. Máquinas destroem casas, dispersam malandros e prostitutas. A construção da Avenida Presidente Vargas abre uma nova trilha para o centro do Rio de Janeiro. “Metratrabalhadoras” ideologizam um novo tempo, marcado pelo culto do trabalho, sem espaço para a coreografia de Dioniso. Metralhadoras sonorizam o segundo *round* bélico do mundo em ruínas. A arte coloca em cena uma época e um século conturbado, em que seres marginais, ficcionais ou históricos, aparecem como eternos pingentes da sobrevivência.

A violência marca presença no livro: a briga entre Cobrinha e Desabrigo ratifica o malandro bambambã, destemido. A luta, travada entre esses elementos produtores da linguagem malandra, mostra o desejo do autor de chocar belettristas, sacanocratas com uma obra que

ataque as normas gramaticais, o decoro público e todos aqueles que não revelam o negativo da vida. As prostitutas, nomeadas na obra ou anônimas, são obrigadas a deslocarem-se e espalham-se para o centro, o que causa protestos na sociedade burguesa, pseudomoralista; outros prostitutos, os da guerra, oriundos de várias partes do mundo, lutam e “doam” seu corpo em prol de uma causa que desconhecem e de um poder que jamais lhes pertencerá.

A vida e a ficção patrocina o espetáculo: mães chamam pela volta dos filhos que partiram para a guerra: Evêmero procura pelas suas personagens, dizimadas na área periférica do Mangue em prol do progresso e da moral, ou encarcerados numa folha de papel por ajudarem a um escritor “que tava se devorando para se conservar” (D. p.50).

Desabrigo é um texto literário cercado de outros textos. Por suas páginas circulam termos e expressões populares provenientes de um texto pulsante, falado e composto de forma coletiva na vida. Antônio Fraga usa a paráfrase em virtude da identidade que o aproxima do linguajar do povo. A paródia é a própria finalidade desse discurso na vida e na ficção: desconstruir e corroer o discurso oficial e todas as normas que por ele são instituídas. **Desabrigo** é fragmento de uma obra maior, construída pelo povo na rua, no dia-a-dia.

Moinho e denominado pelo próprio autor de poema dramático: versão moderna dos cultos da fertilidade. Essa composição em versos se enquadra, de certa forma, no drama surgido na França, no século XVIII, que consistia na fusão dos gêneros maiores, comédia e tragédia, num gênero único. Denis Diderot em seus **Discursos sobre a poesia dramática** “advogou a necessidade de as peças apresentarem personagens contemporâneos, bem como contemporâneos os problemas abordados, para que interessassem direto ao espectador comum” (VASCONCELOS, 1987, p. 71-2).

O drama de Fraga apresenta divisão e personagens em sintonia com o teatro grego. Há o prólogo, seguido de dois atos, respectivamente com seis e cinco cenas e o epílogo. As personagens – despidas de nome próprio – misturam elementos do teatro grego (corifeu, artífice, arauto) com os do teatro vicentino (faladeira, campônia).

O prólogo – à semelhança do teatro grego – fornece, pelo diálogo entre o coro e o corifeu, dados prévios elucidativos da peça. O coro, surgido pela primeira vez nas festividades comunais dionisíacas, explica e desdobra o título da peça por meio de uma cadência rítmica, cujas aliterações remetem ao movimento e ao som do moinho “no som arredondando sempre” (M, p.1). O moinho circula nas páginas em versos quase concretistas, formados por vocábulos cujo campo semântico acende as tochas e anuncia a presença de Dioniso à frente de seu tirso.

O moinho roda, tritura o trigo que faz o pão. O moinho move-se ao som da flauta. A flauta compõe os paramentos dos deuses naturalistas, principalmente, de Pã, divindade dos pastores, guardião da natureza, ser híbrido, integrante do cortejo de Dioniso. A flauta é feita de fêmur, osso único da coxa: coxa de Zeus onde Dioniso completa sua gestação. Dioniso – semente, pingo, grão colhido do ventre de Sêmele. Do grão do trigo, brota uma curiosa versão da deusa do trigo, Deméter, e de sua filha Core ou Perséfone. Deméter, a filha de Crono e Réia, é a divindade da terra cultivada, a ela cabe a tarefa de ensinar aos homens a semear o trigo, a colhê-lo e, finalmente, usá-lo na feitura do pão. Core, no entanto, é raptada, e Deméter “decidiu não mais retornar ao Olimpo, mas permanecer na terra, até que lhe devolvessem a filha. Finalmente, os deuses chegaram a um consenso: Core passaria quatro meses com o esposo e oito meses com a mãe”. (BRANDÃO, 1991, v.1, p. 273-4) A instituição dos Mistérios de Elêusis celebra o reencontro das duas deusas. Os ritos iniciáticos de Elêusis terminam com Hierofante explicando os mistérios e exibindo à multidão o símbolo do mistério: a espiga de milho. Os mistérios de Elêusis representam a morte simbólica de Perséfone e seu retorno triunfante como semente, grão que morre no seio da terra e dele nascem novos rebentos.

A fala do coro apresenta os símbolos ligados à semântica da fertilidade e, de forma implícita, às divindades as quais estão vinculados. O corifeu, mestre do coro e representante do povo, ratifica o coro e contesta a aparência, a forma bela, acabada. Exalta a essência, a origem “na raiz/ o aroma/ da flor” (M, p.16), a musicalidade das palavras “no sopro/ lento lindo longo limpo/ da avena” (M, p.17), os prazeres, o sexo, a mulher, a fertilidade “do sexo/ no sexo/ cadência/ orgânica/ dispersa/ fêmea/ igual/ ritmo/ vários” (M, p.16), pênis/ ancas em festa/ leite noturno/ berço/ cantigas/ de ninar” (M, p.18). É a homenagem à vida ardente que emana dos “sonhadores dionisíacos”.

Não é somente a aliança do homem com o homem que fica novamente selada pela magia do encantamento dionisíaco: também a natureza, alienada, inimiga, subjugada, celebra a sua reconciliação com o filho pródigo, o homem. Espontaneamente, a terra oferece as suas dádivas, e as feras das montanhas e dos desertos aproximam-se pacíficas. (NIETZSCHE, s/d p.23-40)

O culto a Dioniso está em cena. A forma apolínea, bela estática, individualizada é rejeitada pelo artífice: “modelada/ toda asa é imóvel/ a brisa é no grão/ estática/ cala/ a flauta sem vento/ sem trigo o moinho/ pára” (M, p.23). A natureza e o homem sabem dionisiacamente que o teor da vida é empreitada coletiva e harmônica: “esculpido no ar/ o pássaro é vôo/ o vento em sua origem/ foi ondear de espigas/ trilo/ do mesmo/ trigo” (M, p.21)

Em todo o poema dramático de Fraga, predomina a dança de Dioniso. Apolo, todavia, também entra em cena. A desmedida dionisíaca e o endosso apolíneo do poder espelham-se na relação do moço com a camponesa, contada pela faladeira ao artífice: “sopa/ odor de vegetal cozido/ boca/ barroca/ oca/ de alimento/ do faminto/ a comer/ rosas/ repolhudas/ rosas/ e as róseas/ carnes/ da campônia” (M, p.27). O lamento da camponesa, na terceira cena do primeiro ato, denota a sua falta de perspectivas e o seu desejo do retorno às origens: “por entre feras e fezes/ sonhar de sonhar um sonho/ beber o vinho nas uvas/ comer o pão nas espigas” (M, p. 29)

O diabo, representante defensor do opressor, ratificado pelo coro, prega os mandamentos ao contrário, numa clara desconstrução do discurso bíblico: “ganharás o teu pão/ e o pão do teu patrão/ com o suor do teu corpo/ trabalharás/ nos seis dias da semana/ e no domingo/ farás o resto do serviço / e aceitarás de joelho/ com um sorriso nos lábios/ o teu ínfimo salário? (M. p.32-3). A bruxa, detentora do oráculo, profetiza: “dorme nenezinho/ mamãe te agasalha/ a fralda de linho será tua mortalha/ das tábuas do berço/ farei teu caixão/dorme eternamente/ não desperta não”(D, p.39-40). O primeiro ato termina sob o signo da desilusão e da morte. Dioniso, na coxia do palco, lamenta o grito de decepção da camponesa: “ A vida não merece os nossos sonhos” (M, 45)

O segundo ato inicia-se “ensolarado”, mas há alguns signos de Tântatos que nublam o palco e roubam a cena do deus do vinho. Dioniso retoma seu lugar, anda/ sacode as cinzas dos Titãs e ri/ como um deus/ que com engenho e arte/ manipula os sons/ e organiza as palavras (Adaptado de M.p.3). O arauto, precedido por tambores, divulga para as musas que “ninguém poderá mais/ sob pretexto algum/ ocultar alvoradas/ entrem de braço dado/ pelo caule das flores/ soltem as borboletas/ libertem os tambores” (M, p. 63). “Fulguração intensa”, “guizos e atabaques” anunciam a entrada epifânica de Dioniso que, enfim, ganha a peleja e proclama: “A vida é riso” (M, p.64), “moinho e/ colheita/ como é branca/a farinha/ prodigada/ às bocas pela/ aberta corola/ do moinho!/ guizo/ solto/ no ar/ avena/ baile/ festa/ e as crianças na terra/ a respirar o trigo” (M, p. 7-6)

Referências

- AZORÍN, Clásicos y modernos. Buenos Aires: Losada, 1939. 235p.
- BAUCHE, Henri. Le **langage populaire**. Paris: Payot, s.d. p3-35.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991. V.1 e 2.
- _____. **Mitologia grega**. 4.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988. V.1 e 2.
- BULFINCH, Thomas. **Mitologia geral. A idade da fábula**. Trad. De Raul L. R. Moreira e Magda Veloso. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras Reunidas, 1991. 341p.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. De Póla Civelle. São Paulo: Perspectiva, 1989. 183p.
- FRAGA, Antônio. **Desabrigo**. 2ed. Rio de Janeiro: Mundo Livre, 1978. 50p
- _____. **Moinho e**. Rio de Janeiro: Mundo Livre, 1978. 76p.
- JENNY, Laurent et alii. **Intertextualidades**. Trad. De Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. 232p. (Revista de teoria e análise literária – n.27)
- MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. 2ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1985. 132p.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. Trad. de Joaquim José de Faria. São Paulo: Moraes, s/d. 152p.
- PIRANDELLO, Luigi. **Seis personagens à procura de um autor**. Trad. de Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 325-423.
- SILVA, Maria Célia Barbosa Reis da. **A voz da marginália**. Rio de Janeiro. UFRJ, Faculdade de Letras, 1991. 210p. (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira)
- _____. **Antônio Fraga: personagem de si próprio**. Rio de Janeiro: PUC, 1998. 361p. (Tese de Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa)
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. São Paulo: L&PM, 1987. 231p.
- VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. Trad. de Myriam Campello. Rio de Janeiro. José Olympio, 1992. 221p.