

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

THAIS REGINA PINHEIRO GIMENES

**O TRÁGICO EM *ÉDIPO REI* E *LAVOURA ARCAICA*: LEITURA CONTRASTIVA**

MARINGÁ - PR

2009

THAIS REGINA PINHEIRO GIMENES

**O TRÁGICO EM *ÉDIPO REI* E *LAVOURA ARCAICA*: LEITURA CONTRASTIVA**

Dissertação apresentada à  
Universidade Estadual de Maringá,  
como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Mestre em  
Letras, área de concentração:  
Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Aécio Flávio de  
Carvalho

MARINGÁ

2009

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

G487t Gimenes, Thais Regina Pinheiro  
O trágico em Édipo Rei e Lavoura Arcaica: leitura contrastiva /  
Thais Regina Pinheiro Gimenes. -- Maringá : [s.n. ], 2009.  
126 f.

Orientador : Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Maringá,  
Programa de Pós-graduação em Letras, área de concentração:  
Estudos Literários, 2009.

1. Édipo Rei, Sófocles – Tragédia. 2. Lavoura Arcaica,  
Raduan Nassar – Romance. 3. Édipo Rei – Lavoura Arcaica –  
Elementos trágicos. 4. Édipo Rei – Lavoura Arcaica –  
Intertextualidade. I. Universidade Estadual de Maringá,  
Programa de Pós-graduação em Letras, área de concentração:  
Estudos Literários. II. Título.

CDD 21.ed. 801.959

THAIS REGINA PINHEIRO GIMENES

**O TRÁGICO EM *ÉDIPO REI* E *LAVOURA ARCAICA*: LEITURA CONTRASTIVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em **11 de março de 2009**.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho  
Universidade Estadual de Maringá – UEM  
– Presidente –

---

Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez  
Universidade Estadual de Maringá – UEM

---

Profa. Dra. Adelaide Caramuru César  
Universidade Estadual de Londrina – UEL / Londrina – PR

Para  
Lesley,  
*dimidium animae meae.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, todo o louvor, toda a honra e toda a glória.

A meus pais, Daniel e Eni, pelo carinho e pelo apoio.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho, pela dedicação, amizade e profissionalismo, que sempre esteve presente durante todo o processo, dando-me apoio, lições acadêmicas e de vida inestimáveis.

A Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez, por aceitar compor a banca examinadora dessa dissertação e pelas importantes orientações que foram de grande valia para a melhora deste trabalho.

A Profa. Dra. Adelaide Caramuru César, pela disposição em participar da banca e pelas valiosas sugestões que muito contribuíram para a conclusão deste trabalho.

A Andrea, da secretaria do PLE.

A CAPES, pelo incentivo por meio da bolsa de estudos concedida no Programa de Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Maringá.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a conclusão deste trabalho.

“Conversar é muito importante, meu filho,  
toda palavra, sim, é uma semente”.  
Raduan Nassar

## RESUMO

Este trabalho discute a presença de elementos trágicos nas obras *Édipo Rei* e *Lavoura arcaica*, bem como o sentido do trágico, à luz dos ensinamentos de Aristóteles, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, Northrop Frye, Marlies K. Danzinger e W. Stacy Johnson, Emil Staiger, Albin Lesky e Junito de Souza Brandão, para citar alguns nomes. Para tanto, pesquisou-se o texto de Raduan Nassar, nas situações em que se podem verificar os aspectos configuradores do trágico, tais como foram apresentados no teatro grego: desmedida (*hybris*), erro trágico (*hamartia*), efeito catártico ou de purgação (*kátharsis*), inversão da situação da personagem (*peripetéia*), reconhecimento (*anagnórisis*) e catástrofe (*sparagmós*). Para o resultado prático dos objetivos desejados, desenvolvemos uma leitura contrastiva entre *Édipo Rei*, de Sófocles e *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, pesquisando os elementos em que o sentido do trágico aproximam ou distanciam o discurso de Raduan do texto trágico de Sófocles. Fizemos uso do método comparativo, a partir dos conceitos de Wellek (1958) e Carvalhal (1986), entre outros; a prática metodológica implicou pressupostos da teoria da intertextualidade, ancorada nos conceitos de Julia Kristeva (1974), o texto visto como assimilação e réplica de outro(s), como um processo de reescrita. Resulta uma leitura diferenciada do romance de Raduan, ensejada por uma aproximação da fonte tradicional da tragédia clássica.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Édipo Rei*, de Sófocles. *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Elementos trágicos. Intertextualidade.

## SUMMARY

This work discusses the presence of tragic elements in the literary work of *Oedipus the King* and *To the left of the father*, as well as the sense of the tragic, under the works of Aristotle, Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet, Northrop Frye, Marlies K. Danzinger and W. Stacy Johnson, Emil Staiger, Albin Lesky and Junito de Souza Brandão to mention some names. In order to do this, it was studied the text of Raduan Nassar, searching for examples in which it is possible to verify characterized aspects of the tragic, such as the ones presented in the Greek theater: excesses (*hybris*), tragic error (*hamartia*), cathartics or purgation effect (*kátharsis*), inversion of the situation of the personage (*peripetéia*), recognition (*anagnórisis*) and catastrophe (*sparagmós*). For a more practical result of the aimed objectives, we developed a contrasting reading between *Oedipus the King*, of Sófocles and *To the left of the father*, of Raduan Nassar, searching for elements where the sense of the tragic approaches or make Raduan's speech distant from the tragic text of Sófocles. We used the comparative method, focusing on the concepts of Wellek (1958) and Carvalhal (1986), among others; the methodology implied the theory of textual interchangeability, based on Julia Kristeva (1974) concepts, the text seen as assimilation and rejoinder of another one (s), as a rewrite process. As a result, one has a differentiated reading of the romance of Raduan, offered by an approach of the traditional source of the classic tragedy.

**KEY-WORDS:** *Oedipus the King*, of Sófocles. *To the left of the father*, of Raduan Nassar. Tragic elements. Textual Interchangeability.

## SUMÁRIO

	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	11
1	<b>LITERATURA COMPARADA: ESTUDO GENÉRICO.....</b>	16
1.1	HISTÓRICO.....	16
1.2	INTERTEXTUALIDADE, INFLUÊNCIA E ORIGINALIDADE.....	19
2	<b>A ORIGEM DA TRAGÉDIA.....</b>	26
2.1	A ESTRUTURA DA TRAGÉDIA.....	26
2.1.1	<b>As convenções teatrais.....</b>	30
2.1.1.1	O coro.....	30
2.1.1.2	Os atores.....	32
2.1.1.3	As máscaras.....	33
2.1.1.4	A linguagem.....	33
2.1.1.5	Os figurinos e objetos cênicos.....	33
2.2	ELEMENTOS ESSENCIAIS DA ARTE TRÁGICA.....	34
2.2.1	<b>Definição de tragédia.....</b>	34
2.2.2	<b>O mito.....</b>	35
2.2.3	<b>O enredo.....</b>	37
2.2.4	<b>O herói.....</b>	41
2.3	O SENTIDO DO TRÁGICO.....	44
3	<b>A PRESENÇA DO TRÁGICO EM <i>ÉDIPO REI</i>.....</b>	54
3.1	SÓFOCLES: O HOMEM.....	54
3.2	A OBRA.....	56
3.3	A CRÍTICA.....	59
3.4	O TRÁGICO EM <i>ÉDIPO REI</i> .....	65
3.4.1	<b>O enredo.....</b>	65
3.4.2	<b>O herói.....</b>	72
4	<b>A PRESENÇA DO TRÁGICO EM <i>LAVOURA ARCAICA</i>.....</b>	81
4.1	RADUAN NASSAR: O HOMEM.....	81
4.2	A OBRA.....	83
4.3	A CRÍTICA.....	86

4.4	O TRÁGICO EM <i>LAVOURA ARCAICA</i> .....	91
4.4.1	<b>A partida</b> .....	91
4.4.2	<b>O retorno</b> .....	100
4.5	<i>ÉDIPO REI</i> E <i>LAVOURA ARCAICA</i> : INTERTEXTUALIDADE.....	108
4.5.1	<b>Quadro comparativo</b> .....	117
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	118
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	121
	<b>Obras de referência</b> .....	121
	<b>Artigos de jornais e de revistas consultadas</b> .....	124
	<b>Obras consultadas e de apoio</b> .....	124

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Raduan Nassar publicou, em 1975, *Lavoura arcaica* — um romance que receberia inúmeros elogios da crítica e no ano seguinte o Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras. Em 1978, publica a novela *Um copo de cólera*, que recebeu, no mesmo ano, o Prêmio Ficção da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Em 1997, dezenove anos depois da última publicação, retorna à cena literária, aos 61 anos, com a novela *Menina a caminho*, que recebeu o Prêmio Jabuti em 1998. Raduan teve seus livros publicados na França, Espanha, Itália e Alemanha.

O romance está dividido em duas partes: a partida e o retorno. O enredo da obra se constitui de uma trama no ambiente de uma família de costumes tradicionais. André, o protagonista, jovem do meio rural, resolve abandonar sua casa no interior para morar em um vilarejo. Foge, em parte, daquele modelo educativo inculcado pelo pai, o chefe do modelo familiar repressivo, e, em parte, do grande amor que sentia por Ana, sua irmã. Retorna a casa, o que era esperado como motivo de alegria, mas acaba se transformando num final trágico, com a morte de Ana.

A escolha de Raduan e de sua obra como matéria de estudo com vistas à pesquisa de possíveis elementos dramáticos justifica-se por quatro motivos: o primeiro, a realização do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) acerca da novela *Um copo de cólera* (1978), de Raduan instigou-nos o interesse por investigar outras obras desse escritor; o segundo, a ausência de referenciais histórico-cronológicos explícitos, uma vez que, ao ler o romance, temos a nítida impressão de que o tempo e o espaço da narrativa podem alastrar-se. O terceiro, a qualidade da linguagem. O estilo de sua prosa é dos mais elegantes e elevados, é patente o cuidado e a meticulosidade na escolha das palavras e na construção das frases. A inovação se dá no modo elíptico com que o narrador se expressa, em um tenso fluxo de consciência.

E há uma quarta e preponderante razão. *Lavoura arcaica* ressalta-se, possivelmente, como um dos mais trágicos (no sentido aristotélico) romances brasileiros das últimas décadas. Desse modo, o objetivo deste trabalho foi discutir a possibilidade da presença de elementos trágicos nas obras *Édipo Rei* e *Lavoura arcaica* à luz dos ensinamentos de Aristóteles sobre o sentido do trágico. Para tanto, pesquisou-se o texto de Raduan, nas situações em que se podem verificar os aspectos configuradores do trágico, tais como foram apresentados no teatro grego.

Para efeito prático dos objetivos, desenvolvemos uma leitura contrastiva entre *Édipo Rei*, de Sófocles e *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, buscando os elementos em que o sentido do trágico aproximam ou distanciam o discurso de Raduan do texto trágico de Sófocles.

A *Poética* (335-323 a.C.) compõe-se de 26 capítulos relativamente curtos. Aristóteles discute a questão da essência da poesia, para chegar, em seguida, à conceituação do drama. Começa a esboçar-se a teoria da tragédia, que paulatinamente ganhará corpo, constituindo-se no principal tema da *Poética*. Aristóteles discorre, então, sobre a origem dos gêneros dramáticos (comédia e tragédia), comparando a comédia à tragédia e esta à epopeia, e chega, dessa forma, à clássica definição de tragédia que se constituiu no ponto de partida de inúmeras discussões teóricas posteriores. Trata-se de uma obra que exerceu significativa influência nos séculos que se seguiram e da qual emanam os diversos conceitos amplamente desenvolvidos por Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, Northrop Frye, Marlies K. Danzinger e W. Stacy Johnson, Emil Staiger, Albin Lesky e Junito de Souza Brandão, para citar alguns nomes. Dentre esses conceitos podemos lembrar noções sobre a fábula, o coro, o herói e o sentido do trágico.

A *Poética* de Aristóteles aparece-nos hoje não só como exemplo de rigor e fundamento de estudos clássicos, mas, sobretudo, como o primeiro texto que tentou com êxito compreender e problematizar a singularidade do fenômeno poético. Desse modo, Aristóteles na sua *Poética* está continuamente a formular juízos críticos. Doležel (1990) diz que o objetivo final do estudo da tragédia foi determinar o valor, a significação e o impacto das tragédias gregas existentes e aconselhar presentes e futuros tragediógrafos da arte trágica. Diante disso, pode-se dizer que a *Poética* engendrou a crítica literária ocidental.

Assim sendo, a *Poética* continua viva, visto que, se, por um lado, o livro do Estagirita forneceu subsídios para trabalhos que versaram sobre a tragédia, como os de Nietzsche, por outro, contribuiu, com igual valor e perenidade, como a primeira obra específica sobre teoria da literatura da civilização helênica, bem como da cultura ocidental.

Aristóteles ensina como a tragédia se estrutura, quais são suas partes constituintes e qual é o lugar dessas partes, mas não chega a elaborar uma teoria do sentido do trágico. O trágico não está teorizado, mas está “vivenciado” na representação cênica. Por isso, interessa aqui salientar o sentido do trágico,

entender a permanência e/ou a manifestação do fenômeno trágico na literatura contemporânea, independentemente dos arranjos textuais que o compoem. A vivência do sentir o trágico se exterioriza, quase sempre, por meio de expressões físicas, tais como, ríctus de dor, lágrimas, lamentos, desequilíbrios, delírios; quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser é que experimentamos o trágico.

Este trabalho aponta, no romance de Raduan, quais os elementos de significação da personagem e da estrutura da narrativa que se aproximam, assemelham-se, ou se distanciam da configuração da personagem e dos elementos desencadeadores da tragédia (aqui no sentido do “trágico”) de Sófocles, tomando como ponto de referência intertextual a tragédia (aqui no sentido de encenação, espetáculo) *Édipo Rei*<sup>1</sup>. Para tanto, desenvolvemos uma leitura contrastiva entre a peça teatral de Sófocles e o romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, buscando perceber os processos estilísticos que podem resultar numa aproximação ou distanciamento dos heróis, sob o viés do trágico.

À primeira leitura, o perfil da personagem protagonista do romance de Raduan já impressiona e leva a dizer que a narrativa apresenta um forte tom trágico na construção da personagem e na estrutura interna, sugerindo um diálogo intertextual com a tragédia grega. Embora sejam obras significativamente distantes no tempo, foi possível identificar marcas da personagem do *Édipo Rei* em *Lavoura arcaica*.

O estudo do romance fez-se pelos pressupostos da teoria da intertextualidade, amparada na literatura comparada, tomando a acepção de Julia Kristeva, para quem o processo de escrita é o resultado do processo de leitura de um *corpus* literário anterior, ou seja, o texto é absorção e réplica de vários outros textos. Nessa perspectiva, a função do pesquisador não se ocupa apenas em verificar que um texto resgata outro texto anterior, aproximando-se dele de alguma forma, mas examinar atentamente essas formas buscando compreender quais os procedimentos que caracterizaram as relações entre textos, orientando para as interpretações dos motivos que geraram essas relações, no sentido de examinar e caracterizar os procedimentos efetuados.

---

<sup>1</sup> Optamos pela tradução direta do grego do professor Trajano Vieira que preserva a versificação original e apresenta um estudo da peça sofocliana altamente elucidativo para uma leitura esclarecedora sobre o texto.

Dessa forma, o primeiro capítulo apresenta um panorama das teorias sobre a literatura comparada, além das contribuições que a teoria da intertextualidade trouxe para os comparatistas. O segundo, apresenta algumas considerações teóricas acerca da tragédia grega, sua gênese e suas particularidades, e busca a elucidação da essência do fenômeno trágico, proporcionando, assim, as bases sob as quais desenvolvemos o terceiro e o quarto capítulos. O terceiro capítulo apresenta um estudo contextualizador sobre Sófocles e a tragédia *Édipo Rei*. Em seguida, buscamos o sentido do trágico no drama grego nas situações que evocam os seguintes elementos: desmedida (*hybris*), erro trágico (*hamartia*), efeito catártico ou de purgação (*kátharsis*), inversão da situação da personagem (*peripetéia*), reconhecimento (*anagnórisis*) e catástrofe (*sparagmós*), de acordo com a exposição aristotélica.

O quarto capítulo apresenta um estudo contextualizador sobre Raduan Nassar e o romance *Lavoura arcaica*. Na sequência, demonstramos os vínculos da ficção contemporânea de Raduan com o trágico a partir dos seguintes elementos: desmedida (*hybris*), erro trágico (*hamartia*), efeito catártico ou de purgação (*kátharsis*), inversão da situação da personagem (*peripetéia*), reconhecimento (*anagnórisis*) e catástrofe (*sparagmós*).

Por fim, apresentamos um estudo comparativo, sob o viés da intertextualidade, entre *Édipo Rei*, de Sófocles, no que diz respeito ao perfil da personagem trágica, à estrutura interna do drama trágico, e, à estrutura da ficção contemporânea, a partir do enfoque centrado na personagem protagonista do romance de Raduan.

O grau de intertextualidade entre as obras e as afinidades tipológicas estruturais entre o herói da tragédia antiga e a personagem trágica do romance contemporâneo podem expressar o nível de elaboração do trabalho criador de Raduan.

Esperamos que este estudo possa somar-se aos estudos de enfoques existentes sobre o sentido do trágico, contribuindo para os estudos literários e para a formação de uma fortuna crítica sobre Raduan. O interesse que a obra de Raduan vem despertando pode ser comprovado por estudos e dissertações, das quais lembramos aqui *Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em Lavoura arcaica* de Raduan Nassar e *Um lugar à mesa: uma análise de Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar e, ainda *A palavra do desejo e o desejo da palavra*. Entretanto, não

encontramos nenhum estudo sob o enfoque que damos nesta pesquisa, residindo aí, a contribuição maior que esperamos deste trabalho.

## 1 LITERATURA COMPARADA: ESTUDO GENÉRICO

### 1.1 HISTÓRICO

O surgimento da literatura comparada está vinculado à corrente de pensamento cosmopolita que caracterizou o século XIX, época em que comparar estruturas ou fenômenos análogos foi dominante nas ciências naturais. Entretanto, Posnett (1994, p. 15) ensina que “o método comparativo de adquirir ou comunicar conhecimento é, num certo sentido, tão antigo quanto o pensamento”. Os estudos de literatura comparada já existiam como recurso de análise desde a Antiguidade. Os grandes nomes da retórica clássica frequentemente referiam-se a seus antecessores e mesmo os imitavam, sem que isso configurasse plágio; ao contrário, os romanos tinham nos gregos um exemplo que garantiria o sucesso de suas obras.

De acordo com Carvalhal (1986), o adjetivo “comparado” se encontrava em circulação já na Idade Média. Entretanto, em 1598, utilizou-se esse termo nos estudos literários, na obra de Francis Meres denominada *Discurso comparado de nossos poetas ingleses com os poetas gregos, latinos e italianos*. Apesar da utilização da metodologia comparada desde os primórdios da história da literatura, a literatura comparada, vista como disciplina acadêmica, teve seu marco inicial apenas no século XIX, no contexto europeu; e, desde o início, suscitou questões a respeito da especificidade de seu objeto e método. Tais questões atravessaram o século XX sem chegar a um desfecho consensual.

Os estudos comparados vêm usualmente envolvidos por certa tensão conceitual, exatamente por trabalhar com a comparação enquanto método, comparação não só entre literaturas de diferentes nacionalidades, mas também entre disciplinas afins, como História, Filosofia e Psicanálise. Weisstein (1994, p. 327) aponta que a literatura comparada é o

estudo da literatura além dos limites de um país em particular, e o estudo das relações entre, de um lado, a literatura e de outro, outras áreas do conhecimento, e da crença, tais como as artes, ... a filosofia, a história, e as ciências sociais, a ciência, a religião, etc. Em suma, é a comparação entre uma literatura e outra ou outras, e a comparação da literatura com as demais esferas da expressão humana.

Assim, podemos definir a literatura comparada, consoante Carvalhal (1986), como uma forma de investigação literária que coteja duas ou mais obras. Contudo,

enquanto alguns comparatistas buscam referências de fontes e sinais de influências, outros, por sua vez, comparam obras pertencentes a um mesmo sistema literário ou investigam processos de estruturação das obras. A diversidade desses estudos acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias, que concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação.

Os estudos comparados não podem ser entendidos apenas como sinônimo de “comparação”, uma vez que a comparação não é um método específico, mas sim como um procedimento, visto que, toda teorização pressupõe comparação e toda comparação pressupõe reflexão teórico-crítica. Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura do pensamento humano e da organização cultural. No entanto, quando a comparação é empregada como procedimento fundamental da análise no estudo crítico, ela se converte em *método*, e tal investigação passa a ser um estudo comparado.

O método comparativo consiste em investigar coisas ou fatos e explicá-los segundo suas semelhanças e suas diferenças. Geralmente, o método comparativo aborda duas séries de dados de natureza análoga, tomadas de outra área do saber, a fim de detectar o que é comum a ambos. Esse método é de grande valia e sua aplicação se presta às diversas áreas das ciências, principalmente nas ciências sociais.

Durante muito tempo, a literatura comparada parecia constituir terreno exclusivo de estudiosos franceses. Mas as propostas clássicas de estudos comparativos são postas em discussão quando René Wellek, comparatista tcheco radicado nos Estados Unidos, pronuncia, em 1958, no 2º Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (AILC/IACL), em Chapel Hill, uma conferência, publicada como artigo intitulado “A crise da literatura comparada”. Nesse artigo, Wellek (1958 apud CARVALHAL, 1986) explica que os limites da literatura comparada não são bem delimitados, pois se confundem com a história literária, com a história das ideias, com a crítica, com a estética e com a teoria literária.

A literatura comparada, consoante Carvalhal (1986), não se constitui em uma disciplina acadêmica específica, ao contrário, ela faz parte da história literária como um de seus constituintes orgânicos. Assim, a literatura comparada e a teoria da literatura não se opõem, ao contrário, uma complementa a outra. As duas disciplinas associadas são fundamentais para se compreender a história da literatura. A

literatura comparada não necessita desconsiderar o histórico, pois ao lidar com dados literários e extraliterários fornece à teoria literária uma base fundamental.

Nesse sentido, por não ter ainda definido o seu objeto, a literatura comparada apresenta-se em crise. Essa limitação obriga o comparativista a basear-se apenas pelos estudos de fontes e influências, causas e efeitos, sem chegar à análise da obra em sua totalidade.

A proposta de Wellek conclui pelo abandono dos estudos de fontes e influências em favor de uma análise centrada no texto e não em dados extraliterários. Em suma, quer substituir o que considera “passatempo de antiquário” ou “cálculo de créditos e débitos nacionais” ou ainda “mapeamento de redes de relações” por uma modalidade de análise sinônima de crítica e, talvez, a partir daí, pela realização de um “estudo comparativo da literatura”, expressão que lhe parece mais adequada que a de literatura comparada (CARVALHAL, 1986).

As constantes restrições ao comparativismo tradicional podem ser consideradas como contribuições significativas para repensar e, necessariamente, reformular procedimentos. Wellek, sem dúvida, atinge os pontos fracos das propostas clássicas: o exagero no determinismo causal das relações, a ênfase em fatores não-literários, análises sem atenção para os textos em si.

Wellek defende que os estudos de literatura comparada hoje necessitam principalmente definir seu foco e objeto de pesquisa. Devemos distingui-los do estudo da história das ideias, ou de sentimentos e conceitos religiosos e políticos que frequentemente se apresentam como alternativas aos estudos literários.

É nos primeiros decênios deste século que a literatura comparada ganha estatura de disciplina reconhecida, tornando-se objeto de ensino regular nas grandes universidades europeias e norte-americanas, dotando-se de bibliografia específica e publicações especializadas.

Se a literatura comparada, como área de ensino e gênero de investigação literária, alcançou na Europa e nos Estados Unidos desenvolvimento sólido e organizado a partir do século XIX, no Brasil, seu surgimento foi difuso e pouco especializado. Há, sem dúvida, autores brasileiros em cuja obra podemos perceber, desde o início deste século, uma forte tendência ao comparativismo. São críticos literários, filólogos, pesquisadores da literatura que embasaram juízos amparados no confronto, valendo-se da comparação como recurso para melhor situar e compreender o objeto em análise.

Com efeito, o que podemos perceber com relação à análise de cunho comparado é que, apesar da diversidade de teorias e de concepções metodológicas existentes e da indefinição dessa disciplina, é possível realizar um estudo comparativo baseado nos conceitos fundamentais expressos por cada uma das teorias.

De fato, estudiosos de vários países tentaram formular teorias que, na realidade, não resolveram o problema de delimitação do conteúdo da literatura comparada, mas permitiram que se organizasse um vasto arcabouço teórico e metodológico. Nesse sentido, podemos concluir que a literatura comparada apresenta uma teoria polimorfa devido à sua vasta natureza e ao seu desenvolvimento conturbado, gerando um cruzamento de muitas doutrinas. Concluimos, ainda, que a literatura comparada ocupa um espaço próprio dentro dos estudos literários, seja como objeto de discussão ou como perspectiva de aproximação da literatura e de sua relação com as outras artes.

Discutiremos, a seguir, sobre alguns conceitos fundamentais em torno dos quais giram as discussões a respeito do estudo comparativo, a saber: intertextualidade, influência e originalidade.

## 1.2 INTERTEXTUALIDADE, INFLUÊNCIA E ORIGINALIDADE

Entre as diferentes contribuições, foram úteis as abordagens formalistas de Iuri Tynianov (1971). Esse teórico foge às concepções dos formalistas russos mais ortodoxos e resgata as ligações da literatura com a história; o autor acrescenta que as obras literárias se inter-relacionam. Segundo o estudioso, um mesmo elemento, retirado de seu contexto original, tem sua natureza modificada, pois aí exerce outra função e, portanto, não pode ser considerado o mesmo elemento.

Mikhail Bakhtin (1981), como Tynianov, resgata a perspectiva diacrônica, relegada pelos primeiros formalistas, que eram anti-historicistas, reatando com a história. Bakhtin considera que todo texto se constrói como um “mosaico”. Para ele, o texto literário não possui um sentido fixo, estável e imutável; ao contrário, estabelece-se pela intersecção de estruturas textuais diversas e/ou diferentes que se constroem umas em relação a outras. Barros e Fiorin (1994) interpretam a intertextualidade, na obra de Bakhtin, como um conjunto de muitas vozes, geradoras

de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço. Esse direcionamento foi possível devido à concepção de palavra literária como enunciado literário, no qual a enunciação se constitui no produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados. Essa concepção, interagindo com os conceitos de diálogo e ambivalência, foi responsável pela instituição da teoria da intertextualidade.

Na esteira de Tynianov e de Bakhtin, Julia Kristeva fixou, em 1969, o conceito de “intertextualidade”, que contribuiu para uma renovação no estudo das fontes e das influências. Segundo essa pesquisadora, a intertextualidade resulta da reelaboração de outros textos, de modo a um texto novo resgatar outro anterior. Desvinculando a sua teoria da crítica das fontes, Kristeva desloca o sentido de dívida antes enfatizado pela velha concepção de influência, contribuindo, assim, para que tal sentido fosse renovado. Jenny (1979) contrapõe-se à afirmação de Kristeva no que diz respeito à desvinculação da relação de intertextualidade com a questão do estudo das fontes. Para Jenny (op. cit., p. 14), a intertextualidade,

tomada em sentido estrito, não deixa de se prender com a crítica das fontes: a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.

Para Kristeva (1974 apud CARVALHAL, 1986), o processo de escrita é o resultado do processo de leitura de um *corpus* literário anterior, ou seja, o texto é absorção e réplica de vários outros textos. Nesse sentido, Van Tieghem (1994) afirma que a história literária dialoga seja com textos antigos ou com contemporâneos. De fato, há uma consciência empírica de que a Antiguidade Clássica impregna toda literatura ocidental: “Toda nossa poesia e parte da nossa prosa, durante o Renascimento e nos dois séculos clássicos que o seguem, estão impregnadas de Antigüidade greco-latina” (op. cit., p. 93).

Nessa perspectiva, a função do pesquisador não se ocupa apenas em verificar que um texto resgata outro texto anterior, aproximando-se dele de alguma forma, mas examinar atentamente essas formas, buscando compreender quais os procedimentos efetuados. Além disso, é necessário analisar quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores, e que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento temporal e espacial. Esclarece Carvalhal (1986, p. 53-54) que a

repetição de um texto por outro, de um fragmento por outro nunca é inocente [...] Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e, por que não dizê-lo, reinventa-o.

Compreendemos, pois, a afirmação de Kristeva (1974, p. 64): “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. A autora, nesse sentido, amplia a noção de texto — sistema de signos, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos sociais ou inconscientes — recusando qualquer interpretação reducionista:

O termo ‘intertextualidade’ designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutra, mas como este termo foi freqüentemente tomado na acepção banal de ‘crítica das fontes’, dum texto, nós preferimos-lhe um outro: *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético — da posicionalidade enunciativa e denotativa (Kristeva, 1974 apud JENNY, 1979, p. 13).

Aguiar e Silva (1993), crítico literário português, esclarece a teoria da intertextualidade, desenvolvida por Kristeva, com a noção de intertexto, por ele definido como “um texto que existe antes e debaixo de um determinado texto e que, em amplitude e modalidade várias, se pode ler, decifrar, sob a estrutura de superfície deste último” (AGUIAR e SILVA, op. cit., p. 626). Desse modo, Aguiar e Silva considera que o intertexto constitui-se nos textos com os quais um texto principal, centralizador do sentido, dialoga ou, conforme Jenny (1979) concebe, o intertexto constitui-se de um conjunto de textos que absorve uma multiplicidade de textos, embora centrado num só sentido.

Para Aguiar e Silva (1993), a intertextualidade realiza uma função complexa e contraditória, que ora representa a autoridade, a tradição literária, o canônico, o belo, o permanente, ora, pode servir como meio de contestar, desqualificar e destruir a tradição literária por meio de caricaturas, ironia, paródia.

É cabível afirmar, dadas as considerações acima, que a intertextualidade introduziu uma nova perspectiva de leitura que estilhou a concepção linear de texto.

A compreensão de uma obra literária pressupõe uma competência literária do leitor que só pode ser aferida na medida em que se verifique que ele sabe remeter-

se de um texto a outros textos. Na verdade, a obra literária seria incompreensível fora da relação dialógica com outros textos.

Nessa perspectiva, Jenny (1979) enfoca uma questão fundamental: as noções de intertextualidade explícita e implícita. A presença do intertexto pode ocorrer de maneira explícita ou implícita em uma obra literária. Quando se manifesta ao nível explícito, temos a citação, a paródia e a imitação. O intertexto implícito, por sua vez, ocorre por meio da alusão, de forma oculta e dissimulada.

No que diz respeito às intertextualidades explícitas, não há dificuldades para identificá-las; contudo, os casos de intertextualidade implícita são de difícil identificação. Um texto pode deixar transparecer a sua relação com outros textos por meio da vivência e da história de leitura do autor. Essa relação é implícita, pois não chega ao nível da forma e, muitas vezes, é inconsciente. Entretanto, Jenny (op. cit., p. 06) afirma que a intertextualidade vai além dessas referências, podendo estar “explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra”. É o caso da relação que se evidencia na paródia, na imitação, no plágio, na citação etc.

Mesmo que determinada obra se caracterize por não apresentar nenhum traço em comum que a relacione com algum gênero existente, ainda assim, é admissível a relação com um contexto criador. É inconcebível a existência de uma obra fora de um sistema literário.

Outra consideração a ser posta em evidência refere-se ao grau de explicitação da intertextualidade de determinada obra em outra. Não basta ao crítico identificar que um texto resgata outro texto anterior, mas é preciso verificar a presença do diálogo com outros textos, apontar a repetição de estruturas comuns, por meio de que procedimentos e quais objetivos levaram o autor a reelaborar um texto anterior. Assim, grandes autores, ao romper com as formas tradicionais, procurando inová-las, seja lhes acrescentando elementos, seja subvertendo suas características, opõem-se à ordem anterior, possibilitando, assim, uma leitura inovadora do texto que os precederam.

Noutra perspectiva, também intertextual, as interferências de um texto em outro servem de base para as reflexões de Harold Bloom no livro *A angústia da influência*. A teoria, apresentada na obra, publicada, em 1973, baseia-se na ideia de que os grandes poetas fazem a história “deslendo” seus precursores, a fim de conseguir para si mesmos um espaço imaginativo. Para o crítico norte-americano, todo poeta sofre da “angústia da influência” — complexo de Édipo do criador, que o

levaria a modificar de diferentes maneiras os modelos que absorve. Para Bloom, somente os poetas fortes são capazes de superar essa “angústia da influência” e, conseqüentemente, atingir a imortalidade. O crítico enumera seis procedimentos, nomeados por termos clássicos, que visam à revisão das obras desses poetas, a saber: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonization*, *askesis* e *apophrades*.

O primeiro, *clinamen*, consiste em um desvio que o criador executa ao ler o poema de seu precursor. Esse desvio equivale a uma leitura que visa à correção do poema antecessor. O segundo, *tessera*, consiste em uma complementação que constitui uma antítese dos poetas precursores. Já *kenosis* é caracterizado pela descontinuidade em relação ao poema precursor, no sentido de uma ruptura. O quarto procedimento, denominado *daemonization*, é uma desleitura direcionada, uma vez que o poeta posterior se inspiraria não no poema antecedente, mas em algo que está por detrás dele. O quinto tipo, *askesis* consiste na autopurgação do poeta ascendente e objetiva chegar a um estado de isolamento. Nesse caso, o poeta forte tem consciência somente de si próprio e de seu precursor, que deve ser destruído. Finalmente, o último procedimento, denomina-se *apophrades*, e trata da volta dos poetas antecessores, de modo que o poema novo pareça ser o trabalho precursor e não sua consequência (CARVALHAL, 1986).

Bloom (1973) deixa claro que caracteriza as influências como “males benéficos”, pois são elas que dinamizam o processo de evolução literária. Apesar de contribuir com tópicos de fundamental importância para os estudos comparados, suas reflexões diferem da teoria da intertextualidade, formulada por Kristeva. Nessa, o processo criador desaparece e a ênfase recai sobre o texto. H. Bloom, por sua vez, evidencia o processo de criação que está intrinsecamente relacionado ao autor.

Jenny (1979) aponta em McLuhan (1973) outra tentativa de se explicar a intertextualidade, dessa vez sob o ponto de vista das formas. McLuhan, como Bloom, procura uma ordem da história intertextual nas suas *condições*, mas não nas suas *formas*. Não adotam, portanto, um ponto de vista inerente às formas, o que leva Jenny a se questionar: “Não será um tipo determinado de formas que suscita a intertextualidade?” (op. cit., p. 10). De fato, são comuns, na literatura, os casos de repetição de formas, sejam elas de modo parodístico ou simplesmente como referência. É importante, pois, o estudo da intertextualidade das formas, visto que toda obra literária está em relação intertextual com outras obras do mesmo gênero;

até mesmo quando a obra rompe totalmente com as estruturas formais, ainda assim, interage com os modelos dos quais procura se distanciar.

Considerando as noções de intertextualidade, Jenny (1979) questiona em que medida se pode falar, de fato, na presença de um texto em outro. Quais seriam, então, as fronteiras da intertextualidade? Jenny (op. cit., p. 14) propõe, a esse respeito, que só se pode falar de intertextualidade quando “se possa encontrar num texto elementos anteriormente estruturados, para além do lexema”. Assim sendo, é preciso que a referência a outro texto estabeleça uma relação efetiva entre os dois, enquanto elementos estruturados, a fim de que haja intervenção de um texto em outro.

Na esteira do pensamento de H. Bloom (1973), encontram-se autores como Thomas Eliot e Jorge Luis Borges, que em suas reflexões apontam para as relações entre os autores, seus precursores e sucessores como fontes de originalidade.

No ensaio “Tradição e talento individual”, Eliot (1917 apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 31), trata o passado com muito respeito e assinala a dívida dos novos com os antigos. Ele afirma que “o passado deveria ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é dirigido pelo passado”. A alteração do passado constitui uma revolução considerável nas relações dos novos com a tradição.

Para Eliot (1917 apud CARVALHAL, 1986), um poeta ou artista não possui valor isoladamente, ou seja, seu significado e sua apreciação advêm da relação mantida com seus predecessores, ou seja, todo texto remete a outros textos, uma vez que o leitor não pode ler uma obra literária sem que faça relações com suas experiências de vida e de leitura, e o autor é incapaz de criar uma obra absolutamente original e desligada de qualquer relação com o mundo. Nesse sentido, a questão de originalidade vista como criação desvinculada das obras anteriores cai por terra. Nessa perspectiva, os conceitos de originalidade e de individualidade vinculam-se à ideia de subversão da ordem anterior, sendo inovador o texto que possibilita uma leitura diferente dos que o precederam.

Compartilhando com o mesmo objetivo desse autor, no artigo “A tradição”, Pound (1913 apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 31) considera que “a tradição é uma beleza que preservamos e não um conjunto de grilhões para nos aprisionar”. Como Eliot, Pound considera indispensável o conhecimento do passado para que saibamos “o nosso próprio endereço [no tempo]”.

Leitor de Eliot, Borges reconhece, no ensaio “Kafka e seus precursores” (1951 apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 33), que a existência do posterior pode ser até mesmo condição de “existência” do anterior, visto que, o posterior permite a leitura “atualizada” do anterior, isto é, o deslocamento no tempo e no espaço permite interpretações renovadoras. Diante disso, os novos escritores (re)criam o passado, tornando-o legível. Desse modo, se há dívida, é do texto anterior com aquele que provocou sua redescoberta. Assim sendo, o texto novo, o que subverte a ordem estabelecida, é o que se converte em ponto de referência obrigatória e fundamental, não importando a localização em que se encontra no sistema literário.

Ao final deste apanhado de ideias sobre a literatura comparada, vale acrescentar que é necessário que se considerem nas relações intertextuais os casos que vão além do nível linguístico, incluindo referências ao gênero, aos temas, aos símbolos, às figuras evocadas, às ideologias, às maneiras de se ver o mundo. São essas as relações intertextuais que devem ser analisadas, para que se atinja um nível maior de compreensão do sentido da obra.

Essas considerações e estudos nos levaram a adotar a teoria da intertextualidade, conceito-chave, concebido nos termos e proposições de Julia Kristeva, uma vez que muitos textos podem se relacionar não apenas em termos de elaboração temática (o que é mais frequente), mas e/ou, também, em termos de estrutura formal. Assim, o romance de Raduan estabelece uma relação intertextual de conteúdo com a tragédia de Sófocles, e a partir dessa relação é que se constrói o sentido da sua narrativa.

Acresce, ainda, expressar a consciência, que temos, de não ter feito um estudo aprofundado; pelo menos não mais que o necessário aos objetivos deste trabalho, a saber, investigar no romance *Lavoura arcaica* um possível alinhamento com a produção literária clássica, aqui representada pelo *Édipo Rei*; interessa discutir de que maneira o moderno se reveste do clássico, o que nos impulsiona a uma leitura atualizada, e por isso mesmo diferenciada, da tragédia clássica. Essa possibilidade se dá a partir da interação dialética que o presente estabelece com o passado, renovando-o. Empregaremos, então, o método comparativo, a fim de contribuir para uma leitura diferenciada do romance, com vistas a uma aproximação da fonte tradicional da tragédia clássica, contribuindo com os estudos de teorias críticas.

## 2 A ORIGEM DA TRAGÉDIA

### 2.1 A ESTRUTURA DA TRAGÉDIA

A tragédia, consoante Brandão (1984), nasceu a partir de Dioniso<sup>2</sup>, de seus sátiros, de seu êxtase e entusiasmo. Segundo uma das variantes do mito, da união de Zeus e Perséfone nasceu o primeiro Dioniso, Zagreu, que estava destinado a suceder o deus dos deuses no governo do mundo; contudo, a *moira* decidiu o contrário. Hera, esposa de Zeus, era muito ciumenta e para proteger seu filho das garras da esposa, Zeus confiou-o aos cuidados de Apolo e dos Curetes, que o esconderam nas florestas do monte Parnaso. Entretanto, Hera descobriu o esconderijo do jovem deus e incumbiu os Titãs de raptá-lo e matá-lo. Apesar das várias metamorfoses tentadas por Dioniso, os Titãs o surpreenderam sob a forma de um touro. De posse do filho de Zeus, esquartejaram-no, cozinharam-lhe as carnes num caldeirão e as devoraram. Palas Atená conseguiu salvar-lhe o coração que ainda pulsava. Engolindo-o, a princesa tebana Sêmele, filha de Cadmo e da deusa Harmonia, e a mais nova paixão de Zeus, tornou-se grávida do segundo Dioniso.

Conforme outra versão do mito, foi Zeus quem engolira o coração do filho antes de fecundar Sêmele. Tendo, pois, engolido o coração de Zagreu ou fecundada por Zeus, Sêmele ficou grávida do segundo Dioniso. Hera ao saber dos amores de Zeus e Sêmele, resolveu eliminá-la. Transformando-se na ama da princesa tebana, aconselhou-a a pedir ao amante que se lhe apresentasse em todo o esplendor de sua glória divina. O deus advertiu a amante que semelhante pedido lhe seria funesto, pois sendo mortal não possuía estrutura física para suportar a epifania de um deus imortal. Mesmo advertida, Sêmele teve seu pedido atendido, Zeus apresentou-se-lhe em toda a sua majestade e, com seus raios e trovões, fulminou-a e incendiou todo o palácio. E, apressadamente, recolheu do ventre da amante o feto e colocou-o em sua coxa, uma espécie de útero, até que se completasse sua gestação normal. Assim que se completou a gestação, Zeus confiou o filho aos cuidados das Ninfas e dos Sátiros do monte Nisa. Certa vez, passeando pelo vale, o filho de Sêmele deparou-se com uma fruta desconhecida — a uva. Dioniso colheu alguns dos seus cachos, espremeu-lhes as frutinhas em taças de ouro e em companhia da corte bebeu o novo néctar: assim nasceu o vinho. Sátiros, Ninfas e Dioniso começaram a

---

<sup>2</sup> Dioniso para os romanos e Baco para os gregos.

cantar e a dançar freneticamente ao som de címbalos. Sob os efeitos da embriaguez báquica, caíram por terra semidesfalecidos.

Com o seu cortejo, composto pelas Ninfas, Sátiros e Mênades, conhecidas também por Bacantes, Dioniso viajou por toda Velha Grécia, propiciando alegria e felicidade por onde passava com seu séquito, venerado, sobretudo, pelas populações agrícolas.

Anualmente, realizavam-se grandes festas em sua honra; tais cultos eram, inicialmente, clandestinos. A aristocracia, que determinava os cultos oficiais, recusava-se a aceitar um deus estrangeiro, contrário ao ideal de harmonia e beleza. Entretanto, os tiranos (antiaristocratas) ao buscar o apoio da população campesina na luta pela conquista do poder, elevaram a celebração de Dioniso a culto oficial. O tirano Pisístrato (600-527 a.C.) ampliou o culto de Dioniso mandando construir na base da Acrópole um templo ao deus e instituindo em sua honra as festas das Grandes Dionísias (ou Dionísias urbanas), realizadas durante os meses de março e abril, no começo da primavera; também havia concursos de tragédias na festa das Leneias, ao final de dezembro. Eram chamadas Dionísias urbanas para distingui-las das Dionísias rústicas, cujos cortejos alegres, coros, torneios de dança e de canto animavam no meio do inverno, em dezembro, as aldeias e os vilarejos dos campos áticos. O festival era um tributo a Dioniso. O amplo teatro ao ar livre acolhia cerca de 14 mil pessoas. Assim, imaginemos o teatro de Dioniso a partir de seu centro:

O teatro parece ter sido concebido originalmente para a representação de coros ditirâmbicos em honra de Dioniso. O seu centro era a *orkhêstra* ("lugar de dançar"), um espaço circular no meio do qual se erguia o *thymele* ou altar do deus. Em volta de mais da metade da *orkhêstra*, formando uma espécie de ferradura, ficava o *thêatron* ("lugar de ver") propriamente dito, constituído de arquibancadas circulares, geralmente escavadas na encosta de uma colina [...] Atrás da *orkhêstra* e defronte da audiência encontrava-se a *skéné*, a princípio uma estrutura de madeira, uma fachada com três portas, através das quais, quando o drama se desenvolveu, a partir do coro ditirâmbico, os atores entravam em cena (LUNA, 2005, p. 94).

Luna (2005) informa, também, que em Atenas a noção de homem grego se define em relação à sua cidadania, à sua condição de "homem político", ou seja, o homem importa mais à sua sociedade enquanto participante das atividades públicas. Isso significa que comparecer à Grande Dionísia era não só um prazer, mas uma obrigação cívica.

Mais tarde, viriam a ser introduzidos os concursos trágicos, competições dramáticas que haveriam de consagrar um novo gênero literário.

A primeira dentre as tragédias que chegaram até nós foi *Os persas* (472 a.C.), de Ésquilo, mas não foi ele o primeiro trágico.

As apresentações ocorriam em três dias consecutivos. A cada dia, um ator, selecionado, fazia representar três tragédias e um drama satírico. No dia da representação, todo o povo era convidado para assistir ao festival. Não se sabe quanto era o preço cobrado pela entrada, embora alguns estudiosos acreditem que durante parte do século V a.C. o público pagasse 2 óbolos (um terço de um dracma) por lugar. Ao final dos três dias, um tribunal decidia quem deveria ocupar o primeiro, o segundo e o terceiro lugar. Oferecia-se uma coroa como prêmio ao poeta ganhador.

Dioniso é um deus associado a uma série de forças opostas. Embora mais conhecido como deus do vinho, na verdade, é um deus da vegetação e da vida selvagem em geral. Mas como encontrar no mito de Dioniso alguma vinculação entre o deus da embriaguez, do êxtase e da fertilidade com o grave espírito da arte trágica? Tal associação de forças opostas, ao invés de afastar, aproximam Dioniso do espírito da tragédia, pois, de acordo com Luna (2005, p. 55), “animado por um impulso poderoso que move a vida, mas que também a destrói, Dioniso acompanha os homens do prazer ao êxtase, do delírio ao desfalecimento e, interpretando o mito, da vida à morte”. Se diante de uma representação trágica, o leitor experimentar sentimentos de alegria e sofrimento consecutivamente, não deve estranhar, visto que o deus evoca esses sentimentos, a partir do êxtase, no qual a tragédia foi concebida. No entanto, não foi na tradição mítica relativa a esse deus singular que os poetas trágicos foram buscar inspiração. Conforme Vernant e Vidal-Naquet (2005), com algumas exceções, o assunto de todas as tragédias é o mito dos heróis que a epopeia tornara familiar à cultura grega e que não tem absolutamente nada a ver com Dioniso. Entretanto, para qualquer estudo da origem da tragédia temos obrigatoriamente que partir de Dioniso, de seus sátiros, de seu êxtase e entusiasmo, caso contrário não existe tragédia.

Assim, aceitemos Dioniso como patrono também da tragédia, não como um arauto da morte, mas sim como um deus que garante a celebração da vida a qualquer preço, até mesmo ao preço do trágico.

Historicamente, por ocasião da vindima, celebrava-se a festa do vinho novo a cada ano em Atenas, e por toda Ática. Os companheiros de Baco se embriagavam e começavam a cantar e a dançar ao som de címbalos, até a exaustão. Esses adeptos do deus do vinho disfarçavam-se em *sátiros*<sup>3</sup>, que eram concebidos pela imaginação popular como “homens-bodes”. Assim, o vocábulo “tragédia”, provavelmente, derivou-se de *tragoidia*, palavra formada por *trágos*, bode e *aidé*, canto. Logo, temos “canto do bode”. Essa interpretação liga-se à teoria de Aristóteles de que o *satiricon*<sup>4</sup> é a fase preliminar da tragédia, e relaciona os cantores do “canto do bode”, àqueles mesmos sátiros que encontramos na fase primitiva do drama trágico. Aristóteles parte do drama satírico como forma primitiva da representação trágica. Mais tarde, o drama trágico distanciou-se dos argumentos breves próprios do elemento satírico, alcançando o alto estilo, que lhe vai ser característico.

De acordo com outra interpretação, a tragédia é assim denominada porque se sacrificava um bode sagrado a Dioniso no início de suas festas, pois, segundo a lenda, uma das últimas metamorfoses de Baco para fugir dos Titãs, teria sido sob a forma de um bode.

Qualquer que seja a interpretação adotada, todos os estudiosos convêm — porque há uma informação explícita de Aristóteles — que os espetáculos cênicos eram animados pelo ditirambo.

Lesky (1996, p. 64) define o ditirambo como

um canto religioso dionisíaco que imaginamos cantado por um coro com entoadores. Suas formas mais antigas nos são inacessíveis; ele nos aparece num estágio posterior de desenvolvimento em alguns poucos fragmentos de Píndaro e, mas claramente, em Baquilides.

O ditirambo — canto composto por elementos alegres e dolorosos, além de narrar os momentos tristes da passagem de Dioniso pelo mundo mortal e seu posterior desaparecimento, exprimia uma quase intimidade dos homens com a

<sup>3</sup> Criaturas mistas, meio homens, meio animais, inquietantes como o cavalo, de quem trazem as orelhas e a cauda, e grotescos como o asno ou o bode, de quem imitam a luxúria (Cf. VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Tradução de Anna Lia de Almeida Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 175).

<sup>4</sup> No capítulo IV da *Poética*, Aristóteles (1999) dá como explicação para o nascimento da tragédia o canto coral dos ditirambos, em honra do deus Dioniso e, acrescenta que a tragédia surgiu mediante um processo de transformação do drama satírico.

divindade que lhes possibilitara chegar ao êxtase. Esse canto em coro acabou se definindo como trágico e dele resultou a tragédia.

Quando Aristóteles diz que a tragédia se originou no ditirambo, está pensando no aspecto formal da tragédia, que nasceu de uma realização coral, com diálogos entremeados, simultaneamente ao drama trágico e satírico, que constituíram dois gêneros paralelos, mas de inspiração totalmente distinta. Aristóteles afirmava que a tragédia se desenvolveu a partir do drama satírico, mas que se livrou de muitas características originais. A tragédia se afastou, segundo Vernant e Vidal-Naquet (2005), do drama satírico assim que abandonou o tetrâmetro, próprio da poesia coral, para recorrer ao metro jâmbico, o que se adaptava à forma dialogada. Informa Aristóteles que a tragédia seguiu um processo “evolutivo” até chegar à sua forma final, tendo tido importantes transformações: a primeira com Ésquilo, que, elevou o número de atores de um para dois, diminuindo a importância do coro; a segunda com Sófocles, que acrescentou um terceiro ator e criou a cenografia.

Aristóteles considera que no culto de Dioniso animado pelos ditirambos e pela dança dos sátiros, e no mito heroico do povo helênico, a tragédia encontrou seu conteúdo essencial: com a representação do mito dos heróis, o drama trágico adquiriu a seriedade e dignidade de sua postura.

Para uma melhor compreensão do processo de construção da ação trágica, analisemos algumas das convenções teatrais que nos parecem significativas: o coro, os atores, as máscaras, a linguagem, os figurinos e os objetos cênicos que comentaremos brevemente.

## **2.1.1 As convenções teatrais**

### **2.1.1.1 O coro**

O número de pessoas no coro parece ter sido de doze na maioria das peças de Ésquilo; Sófocles teria elevado esse número para quinze. O coro detinha, inicialmente, um papel preponderante na tragédia, pois seria a partir dele que surgiria o ator, figura a ser gradativamente triplicada. Mais tarde, o coro foi perdendo esse grau de importância, passando a servir de base à construção das personagens.

O coro exercia vários papéis dentro da ação trágica, tais como:

Testemunha, confidente, espectador ideal, conselheiro, associado na dor, juiz, intérprete lírico do poeta, eco da sabedoria popular, traço-de-união entre o público e os atores... Não há dúvida de que 'todas essas funções' estão plenamente de acordo com o papel do coro na tragédia, mas todas elas são generalizantes. Em *Ésquilo* e *Sófocles* o coro, atuando como intérprete do público e participando ativamente da ação, é um verdadeiro ator (BRANDÃO, 1992, p. 51-52).

Aristóteles afirmava que o coro “deve ser considerado personagem, integrado ao todo e à ação” (*Poética*, XVIII, 60)<sup>5</sup>.

Observamos que não há coro misto, composto por homens e mulheres, nas tragédias que nos foram legadas. Era formado “sempre e exclusivamente por homens” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 10), mesmo quando o papel a ser representado dizia respeito a um grupo de moças ou de mulheres. Luna (2005) explica que os coros das peças em que os conflitos tocam com mais ênfase as questões de ordem pública, são masculinos, ao passo que, os coros em que os conflitos pendem mais para o âmbito dos problemas existenciais, privados, são femininos. Cita, como exemplo de coros femininos, os coros de *Medeia*, de *Electra* e de *Hipólito*, de Eurípides, tragédias que acentuam as relações interpessoais. Já em *Édipo Rei*, *Antígona* e *Ájax*, de Sófocles, os coros são masculinos para exacerbar os conflitos de ordem pública. A autora acrescenta que não é possível atribuir ao coro, *a priori*, qualquer função específica, inflexível, estereotipada, tendo em vista que o coro se metamorfoseia ao longo das peças, assumindo vários papéis, ora agindo como indivíduo, ora representando a coletividade.

Muito se fala a respeito do coro como representação de uma coletividade:

Já se disse que essa convenção dramática representa o público, a cidade, os homens ou as mulheres comuns, a visão de mundo do século V a.C. [...] há quem considere o coro como um grupo de porta-vozes da tradição, como uma espécie de *soundboard* para amplificar as emoções provocadas pela trama, ou ainda como estratégia para espelhar ou espalhar terror e piedade em relação ao público. Tudo isso é pertinente. O coro realmente serve a todos esses propósitos (LUNA, 2005, p. 103).

O coro é, então, expressão do coletivo; e os heróis são individuais; exprimem em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica. Luna (2005) salienta que a

---

<sup>5</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultura Ltda, 1999. As indicações seguintes de capítulo e de página, referem-se à mesma obra.

propensão a ver o coro como grupo tem a ver com a caracterização mínima da personagem, tais como sexo, idade, origem ou profissão.

No capítulo XII da *Poética*, Aristóteles se refere à extensão da tragédia e às divisões em que ela se reparte em relação à presença do coro. As partes da tragédia são as seguintes: **1) prólogo** (parte da tragédia que ocorre antes da entrada do coro); **2) episódio** (parte da tragédia situada entre cantos corais completos); **3) êxodo** (parte da tragédia após a qual não há mais canto coral); **4) coral** (entre os corais, o párodo é o primeiro pronunciamento do coro, e o *estásimo* é um canto coral, sem anapestos e troqueus, que separa dois episódios); **5) comos** (canto lamentoso da orquestra e da cena a um só tempo).

#### 2.1.1.2 Os atores

Sofreu modificações com o desenvolver da tragédia o número de atores. Com Téspis, o mais antigo tragediógrafo<sup>6</sup>, havia apenas um ator que recitava e um coro que cantava. Posteriormente, com Ésquilo, esse número dobrou-se e, além do protagonista — que dialogava com os coreutas (integrantes do coro), e quase sempre forneceu o título da peça, surgiu o deuteragonista — que passou a dialogar alternadamente com o protagonista e com o coro, e fazia os papéis de segundo plano, não raro os femininos. A partir de Sófocles, os papéis distribuíram-se em três, fazendo-se presente a figura do tritagonista, a quem cabiam os papéis mais ingratos. Apesar de serem apenas três, cada ator podia desempenhar diversos papéis mediante o recurso das máscaras. Ao trazer essa informação, Lesky (1996) informa também que Téspis foi reconhecido como o inventor da máscara.

O teatro grego chegava, assim, à sua forma acabada de espetáculo. É interessante que Aristóteles refere Ésquilo como aquele que elevou de um para dois o número de atores e Sófocles como o poeta que introduziu o terceiro ator no universo da tragédia.

---

<sup>6</sup> O poeta que se diz ter saído vencedor da primeira Grande Dionísia em 534 a.C., a quem caberia o mérito de ter criado o “protagonista”, ou seja, o primeiro ator a conversar com o líder do coro. Os antigos apresentavam-no, consoante Lesky (1996), como o primeiro autor-ator. Entretanto, na *Poética*, não há referência a Téspis.

### 2.1.1.3 As máscaras

Símbolo do teatro trágico dos gregos, o uso das máscaras revela-se, mais do que uma convenção, uma condição indispensável: tanto os atores como os membros dos coros as usavam.

### 2.1.1.4 A linguagem

A linguagem, por sua vez, se por um lado, prende os espectadores, fascina-os e os seduz, por outro, ela dá continuidade ao espetáculo fora do teatro. Ou seja, ao mesmo tempo em que encanta os espectadores, leva-os a sofrer com os atores pela rememoração das falas. O próprio autor cuida para que essa interação do espectador com o espetáculo seja entrecortada por instâncias de distanciamento, de modo que, mesmo no decorrer da ação, seja possível fazer recortes de linguagem e perceber níveis de significação que se distanciam da trama, em direção a contextos literários e não-literários. A tragédia tende a usar uma linguagem nobre e elevada, normalmente adotando a forma poética, ao mesmo tempo, mais austera e majestosa, calando fundo na emoção do espectador.

### 2.1.1.5 Os figurinos e objetos cênicos

A indumentária trágica, conforme Brandão (1992), distingue-se pela suntuosidade e riqueza: túnica de mangas, bordadas com luxo; o uso dos coturnos (introduzidos por Ésquilo), calçados muito altos, que exageravam a dimensão do ator, como numa tentativa de engrandecê-lo diante dos deuses. Estes efeitos visuais concorrem para ajudar a criar atrativos à curiosidade e atenção do espectador, valorizando o espetáculo. Outros, sonoros, como a entonação da fala, somam-se para dar à representação uma importante função: distanciar a ação teatral da vida ordinária para dignificá-la.

Isso nos leva a concluir que

a época da festa, o lugar da representação, a vestimenta dos atores, tudo aponta para o deus [Dioniso], mas o conteúdo das tragédias, na medida em

que podemos dizer algo a seu respeito, indica uma direção totalmente diferente (LESKY, 1996, p. 77).

Em outras palavras, os significantes da tragédia são dionisíacos, mas o conteúdo do drama trágico, o seu significado não é dionisíaco.

O drama trágico além de todos os elementos da epopeia, assimila os recursos da música e do espetáculo cênico, que lhe aumentam a atração peculiar. Destarte, a vivacidade da tragédia é tão visível ao ser representada como sensível ao ser lida.

## 2.2 ELEMENTOS ESSENCIAIS DA ARTE TRÁGICA

### 2.2.1 Definição de tragédia

Os elementos essenciais do conteúdo da tragédia serão aqui observados a partir dos estudos aristotélicos e dos comentários críticos sobre o sentido do trágico (re)elaborado por teóricos clássicos e modernos.

Para Mcleish (2000, p. 12),

embora a *Poética* seja uma das obras menores de Aristóteles, sua fama e influência em séculos posteriores superou amplamente essa posição. Tanto na Roma antiga [...] como na Renascença e posteriormente, ela foi tratada como um texto seminal de estética e crítica teatral, e as observações de Aristóteles, visões equivocadas delas ou reações a essas visões, influenciaram a discussão e a prática do drama 'sério' ocidental por mais de dois milênios.

A *Poética* de Aristóteles, tal como hoje a conhecemos, divide-se em duas partes. A primeira desenvolve um conceito de poesia como imitação de ações. O Estagirita se afasta, ou mesmo se contrapõe, a de Platão, para quem a poesia era nociva à sociedade e a banira de sua "república" ideal por acreditar que veiculava falsas ideias. A segunda parte da *Poética*, a mais extensa, estuda a tragédia, uma das espécies ou gêneros da poesia dramática, e faz a comparação da tragédia e da epopeia, um gênero da poesia narrativa. A *Poética* de Aristóteles era constituída por dois livros e não apenas por aquele que hoje conhecemos e a tradição nos legou. Esse estudo que a posteridade lamenta ter perdido versa, ao que se sabe, sobre a comédia, que deveria ser o assunto do segundo livro.

Aristóteles define a tragédia como a

representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções (*Poética*, VI, 43).

Para Aristóteles, a linguagem “adornada”, como salienta Carvalho (1998, p. 46), é a que tem “ritmo, harmonia e canto”, e “distribuídos os adornos por todas as partes [do drama]”, explica que “algumas partes da tragédia adotam o verso, outras o canto”. “Piedade e terror” podem ser despertados pelo que nos é mostrado no palco, mas os melhores escritores, conforme Mcleish (2000), organizam suas obras especificamente para despertar tais reações. Aceitamos, em geral, que a tarefa do escritor de tragédias é despertar piedade e terror por imitação, isso deve ser inerente aos incidentes mostrados.

Para Carvalho (1998), a tragédia é a imitação das ações dos homens na vida. Por isso, as personagens representam ações. A ideia tem a ver com a raiz da palavra drama que provém do dórico *drân*, como ensina Aristóteles, correspondente ao ático *práttēin*, agir. De fato, a tragédia apresenta indivíduos em situação de ação. Os homens possuem diferentes qualidades, de acordo com o caráter, mas são felizes ou infelizes conforme as ações que praticam. Ou seja, as personagens, na tragédia, não agem para imitar os caracteres, mas simulam os caracteres para realizar as ações.

Isto posto, leva Gazolla (2001) a se questionar “por que nos falamos tão de perto as tragédias?” Porque há nelas o drama humano, da existência; há o drama universal do homem envolvido em suas paixões inatas, em suas carências, no sagrado e no profano, em seus limites e deslimites. Assim sendo, a tragédia é “social, é política, é religiosa, não é um espetáculo visando à fruição, como o será, no futuro, uma encenação teatral” (GAZOLLA, op. cit., p. 46).

### 2.2.2 O mito

Considerando como seis os elementos da tragédia — mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia — Aristóteles dá especial relevo ao mito (*mythos*). A matéria-prima da tragédia é o mito que, para Mcleish (2000), é o modo pelo qual os incidentes de uma peça são estruturados, é a parte principal da tragédia.

Esse arranjo dos incidentes é o enredo. O enredo de uma tragédia é a estruturação artística que é dada à fábula.

A tragédia tem, como matéria, a lenda heroica, não inventa as personagens, nem a intriga de suas ações. O poeta trágico se serve do imenso repertório que faz parte da História do povo grego, daquilo que eles acreditam ser o seu passado, o horizonte longínquo de outrora dos mitos das narrativas de Homero, a partir dos quais os trágicos tomam seus temas. Todavia, o mito em seu estado puro não consubstanciava o efeito trágico, cabendo ao tragediógrafo reinterpretá-lo tragicamente:

O mito heróico não é trágico por si só, é o poeta trágico que lhe dá esse caráter. É certo que os mitos comportam, tanto quanto se queira, essas transgressões de que se nutriram as tragédias: o incesto, o parricídio, o matricídio, o ato de devorar os filhos, mas não comportam em si mesmos nenhuma instância que julga tais atos, como as que a cidade criou, como as que o coro exprime a seu modo. Em qualquer lugar onde se tem ocasião de conhecer a tradição, onde se exprimiu o mito, constata-se que é o poeta trágico que fecha o círculo que é a tragédia (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 271).

Na primeira versão do mito de Édipo, o herói não se castiga furando os próprios olhos, mas morre tranquilamente no trono de Tebas. Foram Ésquilo e Sófocles que reinterpretaram o mito, dando-lhe essa versão trágica. Porém, o mito não é explorado da mesma forma como era na epopeia e na tragédia. Na epopeia, o mito se converge em herói, que é apresentado como modelo a ser seguido, admirado e não questionado. Na tragédia, o mito do herói deixa de se apresentar como modelo a ser seguido e passa a se tornar com suas ações um problema a ser resolvido diante do público.

Passemos, agora, as três unidades (ação, tempo e lugar) fundamentais para o desenvolvimento de uma tragédia perfeita. A unidade de ação é essencial em uma tragédia perfeita, uma multiplicidade de enredos há de ser evitada e mesmo em uma só ação, os episódios devem ser todos relevantes para o seu desenvolvimento. A ação trágica deve ser una, ordenada em uma sequência lógica, longa o suficiente para conter a mudança de fortuna, mas compactada para ser apreendida como um todo artístico, com princípio, meio e fim.

Aristóteles, ao referir-se a unidade de tempo, sugere que os incidentes da ação dramatizada se desenrolem dando a impressão de terem ocorrido em uma única revolução do sol, isto é, vinte e quatro horas, ao passo que a ação épica não

tem limitação de tempo. Com efeito, pouco importava se a duração de tempo era de poucas horas ou muito mais longa, na medida em que abarcasse uma única ação unificada.

Usualmente, no drama clássico, não decorrem mais de vinte e quatro horas; tudo acontece num único lugar e desenvolve-se num único enredo, sem subenredos. Na tragédia, tudo acontece rapidamente. Em oposição à epopeia, a tragédia apresenta-se de forma altamente concentrada, haja vista que o que se verifica no palco grego são ações que já ocorreram antes do início da peça. Desse modo, o poeta trágico deve escolher o momento crucial da vida de um herói e aí estabelecer um corte.

Em 1570, o crítico italiano renascentista, Lodovico Castelvetro (1505-1571), elaborou as observações sobre os conceitos de “unidade de tempo” e “unidade de lugar” atribuídos a Aristóteles. Embora as unidades de tempo e lugar não tenham sido prescritas pelo filósofo, sem dúvida, elas contribuíram para sua arte literária. Da mesma forma em que a ação é extremamente compactada no tempo, assim acontece com a unidade de lugar da tragédia. Enquanto as epopeias não sofrem restrições de tempo nem de espaço, podendo registrar cenas que ocorrem simultaneamente em lugares e em tempos diversos, a ação na tragédia está limitada à realidade teatral.

Uma das principais formas de abordagem da tragédia é focalizar os traços mais salientes do enredo e das personagens. A fonte do efeito trágico, esclarece Frye (1973, p. 204), a partir de Aristóteles, deve ser buscada “no *mýthos* trágico ou estrutura do enredo”.

### 2.2.3 O enredo

Aristóteles considerou o enredo como uma das características mais importantes da tragédia. Em segundo lugar, vêm as personagens, com o caráter que é próprio a cada uma, em função subsidiária, chegando Aristóteles a afirmar que sem ação não pode existir tragédia, nem tampouco sem agentes, podendo haver, entretanto, sem caracteres.

No capítulo XI da *Poética*, Aristóteles classifica três partes do enredo: a peripécia, o reconhecimento e a cena de sofrimento.

A peripécia ou *peripetéia* — uma mudança no rumo das ações que deve acontecer segundo a verossimilhança ou a necessidade. Ocorre quando o herói (normalmente nobres, reis, homens com moral elevada) não tem um destino tão elevado quanto se espera da sua condição: algo negativo recai sobre a vida da personagem. A peripécia deve emergir, consoante Mcleish (2000, p. 31), “não da maldade, mas da *hamartia* no herói”. A *hamartia* assume uma importante função estrutural na tragédia e essa função é precisamente causar a *peripetéia*, a inversão dos acontecimentos. Consideramos a peripécia como uma estratégia para surpreender o público e com isso ampliar o efeito trágico, visto que este surgirá inesperadamente.

Outro elemento importante ao enredo é o reconhecimento ou *anagnórisis*. O herói trágico passa a conhecer um fato de que ele não era conhecedor. O desconhecimento o levava a cair num erro. Trata-se de uma “descoberta ou reconhecimento mediante o qual os personagens obtêm, finalmente, os conhecimentos essenciais que lhes faltavam” (DANZINGER; JOHNSON, 1974, p. 133). O reconhecimento deve ser entendido como uma estratégia capaz de produzir um estado de coisas diferentes, determinante para a mudança de fortuna.

Aristóteles menciona vários tipos de reconhecimento: **1)** por marcas ou objetos. **2)** forjado pelo poeta. **3)** produzido pela memória. **4)** por dedução. **5)** por meio de falsa inferência a que são levados os espectadores. **6)** reconhecimento emergindo logicamente dos próprios incidentes.

Depois da peripécia e do reconhecimento, Aristóteles se refere a uma terceira parte do enredo, que é a cena de sofrimento ou incidente trágico, ou seja, uma ação dolorosa como desgraças ou até mesmo a morte. O sofrimento não é uma forma de punição, mas forma de amadurecimento para a personagem que alcança, assim, o seu autoconhecimento.

Conceitos como *hamartia*, *peripetéia* e *anagnórisis* produzem, por um lado, o engendramento artístico de relações causais que conduzem ordenada e verossimilmente ao trágico, por outro, o aproveitamento de intervenções fatalísticas, inesperadas, imerecidas ou incompreensíveis, essenciais no trágico. É nesse sentido que procuramos mostrar o trágico no *corpus* de análise.

O sofrimento do herói, por sua vez, provoca expiação ou purificação que exerce sobre o público compaixão pelo herói e medo por si mesmo. O espectador passa por uma experiência emocional que Aristóteles denominou de purgação ou

catarse, fundamental à teoria aristotélica da tragédia; realiza-se “através da piedade e do medo [...] a adequada purgação dessas emoções” (DANZINGER; JOHNSON, 1974, p. 136). De acordo com a opinião de Carvalho (1998), alguns comentadores sugerem que Aristóteles pretendia referir-se não apenas à piedade e ao temor, mas também a outras emoções, tais como prazer, admiração, simpatia, repugnância e entusiasmo. Argumentam que, se Aristóteles não se referiu a elas explicitamente, foi por considerá-las menos importantes. Outros comentadores sugerem, entretanto, que Aristóteles pretendia referir-se apenas à piedade e ao medo, as únicas emoções, que aparecem reiteradas vezes ao longo de sua argumentação na *Poética*. Carvalho (1998, p. 169) considera que o citado trecho da *Poética* parece incluir “todo o grupo de emoções perturbadoras (especialmente o entusiasmo), não se limitando às duas [piedade e terror], nem se estendendo a todas”. Assim sendo, Aristóteles admitia a purgação de outras emoções, além do medo e da piedade, por meio da arte. A propósito cabe lembrar a observação anterior sobre os objetivos deste trabalho.

Isto posto, cabe perguntar que espécie de medo Aristóteles tem em vista na *Poética*? Enquanto a piedade é suscitada porque o caráter do herói é intermediário, portanto, tem uma dimensão humana que favorece a empatia do espectador, o medo existe em relação a ele mesmo, visto que qualquer ser humano poderia se deparar com uma situação análoga, já que todos os homens podem cometer erros involuntários. Carvalho (1998) pondera que o espectador não tem razões para temer o destino de um Édipo, por exemplo. Entretanto, como o coloca o autor, o herói parece “semelhante a nós”; sem algum grau de semelhança nos seria impossível sentirmos por ele um “medo participante”. Isso se dá porque nos sentimos humanos como o herói.

A palavra *kátharsis* significa limpeza; tem a ver com *katharós*, limpo, puro, no sentido do que não está misturado a algo que não devia ser misturado. O conceito de catarse deve sua origem ao domínio da medicina que liga o sentido do termo a um sentimento de alívio, combinado ao prazer. A catarse é, então, conforme Aristóteles, o efeito da realização do drama, efeito este que vai do horror e piedade à purificação. A catarse como horror ou piedade pressupõe que o sujeito da recepção da obra seja acometido destes sentimentos resultantes do efeito produzido pela encenação, ou seja, o espectador coletivo sofre o efeito trágico sentindo piedade e horror do herói desafortunado. Para Gazolla (2001, p. 31-32), “a *kátharsis* como

purificação relaciona-se, indissolavelmente, à *hamartía*, que, por seu lado, pode ter assento na *hýbris*".

Da combinação da peripécia com o reconhecimento, produzindo destruição e dor, efeito violento no final da obra, resulta a catástrofe (*sparagmós*). Nesse sentido, Luna (2005, p. 277) ressalta que a catástrofe virá "não como consequência de uma deficiência moral que se apresente como traço do caráter do agente do erro, mas por um erro involuntário, que irá desencadear os episódios causadores da catástrofe". Ou seja, a catástrofe que atinge o herói trágico é desencadeada não como punição por um comportamento vil, mas como resultado de uma *hamartia*, isto é, um erro involuntário.

Para Aristóteles, essa configuração — *hybris*, *hamartia*, *kátharsis* — é ideal para produzir a finalidade última da tragédia, ou seja, a tragédia entendida agora não como espetáculo, mas como "o trágico". Mas a purificação das emoções do público só pode ser uma consequência do *páthos*, ou seja, do sofrimento. Nos dicionários encontramos *páthos* traduzido por "vivência, desgraça, sofrimento, paixão" e muitas outras expressões. Cícero sugere que a palavra significa literalmente *morbus* (doença), mas prefere usar a expressão mais moderna *perturbatio* (perturbação), pois considera "pato"-lógico tudo que comove ou que de algum modo perturba o espírito (STAIGER, 1975, p. 121-122). Para Gazolla (2001), cada cidadão, enquanto assiste à encenação trágica, movimenta seu *páthos* na direção de uma *kátharsis*, de uma purificação das emoções pelo "re-vivenciar através", ou seja, a audiência está exposta ao intenso reconhecimento de sua identidade veiculada pelo *ethos* vigente, entendido aqui em seu sentido moral.

Aristóteles pondera que a catarse tem o poder de reproduzir nos homens estados emocionais, sendo que esse processo opera no sentido de "educar" essas emoções. Não que a tendência educativa seja a finalidade da tragédia, nem tampouco da verdadeira obra-de-arte; entretanto, não se pode negar toda e qualquer possibilidade de educar por meio das grandes criações literárias. Assim, Goethe rejeita a intenção educadora, bem como o efeito moral à obra de arte, mas pondera que é mister distinguir tendência educativa de efeito educativo e diz que "uma boa obra de arte poderá ter, e certamente terá, consequências morais; mas exigir do artista objetivos morais equivale a estragar-lhe o ofício" (LESKY, 1996, p. 48).

#### 2.2.4 O herói

Aristóteles, no capítulo XV da *Poética*, anunciou quatro qualidades importantes que devem moldar as personagens em uma tragédia: primeiro, eles devem ser **bons**. Falas ou ações que manifestam propósito moral de qualquer tipo vão exprimir caráter, e se o propósito é bom o caráter será bom. E acrescenta: “Os poetas imitam homens melhores, ou piores, ou então iguais a nós [...] a tragédia procura imitar os homens superiores” (*Poética*, II, 38-39). Convém salientar que esse “melhor” representa um grau de excelência, e não um atributo moral. Contudo, Aristóteles não excluiu a possibilidade de a tragédia imitar homens violentos ou covardes, ou com qualquer outro defeito, desde que isso seja exigido pelo enredo, mas deve fazer deles homens notáveis, como por exemplo, Aquiles em Homero. A segunda qualidade do caráter é a **conveniência**. Aristóteles citou a virilidade para ilustrar um traço de caráter adequado, e observou que o caráter viril não convém à mulher. Isso mostra que ele tinha em mente a atribuição de características típicas as personagens de acordo com o sexo, a idade, a classe social, a profissão e a nacionalidade.

Isto posto, podemos passar à terceira qualidade de caráter apontada por Aristóteles: a **semelhança**. O texto da *Poética* diz que as personagens devem ser semelhantes, mas não diz semelhantes a quê. Fica assim uma dúvida, que veio a gerar grande controvérsia. Segundo uns, Aristóteles quis dizer semelhança com as figuras tradicionais do mito e da história, portanto, uma semelhança em relação à *praxis* que inspira o *mythos*. Outros, porém, entendem que Aristóteles quis dizer que os caracteres devam ser “semelhantes à vida”, “naturais”, “semelhantes à realidade”, “semelhantes a nós”. Outros ainda tentam conciliar essas posições afirmando que a imitação poética pode, ao mesmo tempo, assemelhar-se, em diferentes aspectos, à tradição mítica e à realidade. Finalmente, como quarta qualidade dos caracteres: a **coerência**. As personagens devem ser consistentes dentro do drama, ou seja, suas ações devem resultar numa coerência do enredo. Em suma, os caracteres devem ser “moralmente bons (ou participantes de um grau de excelência), adequados, semelhantes à vida (ou ao mito), e, finalmente, coerentes” (CARVALHO, 1998, p. 163).

Aristóteles ensina que a tragédia configura-se na passagem de personagens da boa para a má fortuna, de tempos afortunados para o infortúnio. Já que “os muito

bons” não devem passar da boa para a má fortuna, pois isso causaria repulsa; os maus, da desdita para a felicidade, pois nisso nada haveria de trágico, e nem tampouco o perverso, da felicidade para a desdita, o que satisfaria os sentimentos humanos, mas não seria trágico, resta, apenas, a situação intermediária, isto significa dizer que o herói não deve ser “nem inteiramente bom, nem inteiramente mau”.

O herói deve ser, consoante Aristóteles, o homem, que se caiu no infortúnio, não foi por ser perverso e vil, mas “*di’ hamartían tiná*”, isto é, “por causa de algum erro” (BRANDÃO, 1992, p. 48); e esse homem há de ser alguém daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como é o caso de Édipo, de Sófocles e Rei Lear, de Shakespeare<sup>7</sup>. Convém, no entanto, ressaltar que a ação desrespeitosa por ele praticada efetiva-se de forma inconsciente e o erro a ele imputado, apesar de ser de natureza transgressora, não é moral:

Tal falta, [...] Aristóteles o diz claramente, não é uma culpa moral e, por isso mesmo, quando fala da [...] reviravolta, que faz o herói passar da felicidade à desgraça, insiste em que essa reviravolta não deve nascer de uma deficiência moral, mas de um erro, de uma falta [...] cometida. [...] *Hamartía*, significa etimologicamente ‘errar o alvo, com o arco e a flecha’ e, nesse sentido, [...] enganar-se. Trata-se, por conseguinte, de um ato inábil, mas não moralmente culpável. É um ato em que o homem é vítima da fatalidade, [...] do acaso e até mesmo de uma ‘escolha’ (BRANDÃO, 1992, p. 48).

Entretanto, ao erro cometido por tal personagem, segue, necessariamente, o castigo, o infortúnio. Toda *hybris* exige uma reparação, embora aceitar uma culpa que subjetivamente não é imputável e que, no entanto, objetivamente existe com toda a gravidade seja odioso aos homens e aos deuses. Ou seja, a *hamartia* do herói trágico engendra

---

<sup>7</sup> *Rei Lear* (*King Lear*, no original em inglês) é uma peça de William Shakespeare. Escrita em torno de 1605, a tragédia foi encenada pela primeira vez, perante a corte inglesa, em 1606, e impressa em 1608. A obra conta a história do rei Lear, um velho caduco e arrogante, que, ao final da vida, chama suas três filhas (Goneril, Regane e Cordélia) para dividir sua herança. A cada uma delas, pede uma jura de amor. Goneril e Regane se rasgam em elogios falsos ao velho e recebem partes generosas do espólio real. A terceira, Cordélia, é a que, verdadeiramente, ama o pai, mas também a mais sincera, e deixa claro, que, apesar de amá-lo, não esquece os defeitos que ele tem. Lear fica tão desapontado com a resposta de sua filha mais nova, que a deserda. O reino é, assim, dividido pelas duas filhas mais velhas, ficando Cordélia, privada de herança, e vendo o amor de seu pai por ela ser transformado em desprezo e indiferença. (REI LEAR. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Rei\\_Lear](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rei_Lear)>. Acesso em: 13 dez. 2008).

um ato nocivo, prejudicial, embora cometido por ignorância, por não estar o agente atento a alguma circunstância crucial (o instrumento, o objeto, o efeito da ação etc). Neste sentido, como diz Aristóteles, a catástrofe não seria uma punição por um comportamento vil, mas simplesmente o resultado de uma ação maléfica, porém involuntária, que se revelaria trágica (LUNA, 2005, p. 267).

A falha trágica é simplesmente a incapacidade do herói de permanecer passivo em face daquilo que ele concebe como uma ameaça à sua dignidade.

Compreendendo *hamartia* como erro involuntário, entendemos que as consequências maléficas desse erro sejam imerecidas, o que favorece o despertar da compaixão. Luna (2005) pondera que Aristóteles estava certo ao afirmar que numa tragédia perfeita o erro seja involuntário, já que tal artifício deixa mais espaço para a tessitura de elementos essencialmente trágicos na trama, sugerindo intervenção da fatalidade, do destino, das maldições, portanto, do imprevisto, do imerecido, do incompreensível. Isso explica porque parecem “mais trágicas” as tragédias nas quais padecem não os culpados, mas aqueles que se tornam culpados pelo destino.

O que causa a *hamartia* é a *hybris*, que leva o herói a ignorar os avisos dos deuses e o faz transgredir suas leis. Transgredindo as leis, ou seja, querendo ser mais do que é, o indivíduo incorre na *hamartia*. A *hybris* é a força que conduz o herói a cometer a falta. Para Frye (1973, p. 207), a maioria dos heróis trágicos se configura no cometimento da *hybris*, “um ânimo soberbo, apaixonado, cheio de obsessão ou de arrojo, que acarreta uma queda moralmente inteligível. Tal *hýbris* é o agente precipitador normal da catástrofe”. A personagem cai em desgraça para aprender, para humanizar-se. A desgraça faz com que o herói tenha uma visão mais crítica de si mesmo. Assim, a *hamartia* é cometida exatamente porque o herói se encontra em *hybris*, ou seja, cheio de orgulho e ambição, ultrapassando a sua medida ou *métron*. A *hybris* é a força impulsiva que promove esta desmedida, é a capacidade de, como diz Gazolla (2001, p. 30), “transcender os homens comuns pelo lado do divino, ou afundar-se aquém da animalidade”.

A *hybris* é outra das noções extraídas do universo trágico dos gregos e adequa-se perfeitamente aos parâmetros de tragicidade. Participante da dimensão racionalista da tragédia, a ocorrência da *hybris* enseja para a ação trágica — o herói descomedido projeta-se para a ação trágica. A *hybris* torna a disposição para a falha uma opção verossímil, lógica, na medida em que se torna transgressão. A *hybris*

participa da tragicidade não apenas como facilitadora de uma consequência imprevisível e comovente, mas ainda tem um papel preponderante na produção do efeito trágico, uma vez que, como traço enaltecendor da caracterização heroica, é a *hybris* que nos faz sentir a altura da queda dos grandes homens.

É de se lembrar que a ação trágica representada configura o espetáculo “tragédia”; quando narrada, é possível detectar na narrativa os elementos do trágico que lhe dão sentido.

## 2.3 O SENTIDO DO TRÁGICO

A poesia trágica, comenta Gazolla (2001), não mantém na modernidade seu significado de festa religiosa. O sentido que hoje temos de tragédia e que se vincula ao adjetivo “trágico” faz que esqueçamos sua conotação cívica e mítica como substantivo. Seus temas foram preservados na literatura, indicativos dos grandes sofrimentos e da fragilidade dos homens.

O sentido do substantivo tragédia é diferente do sentido do adjetivo trágico. O substantivo refere-se a um ritual religioso-político, em tempos primitivos, apresentado na forma de encenação, num espaço amplo — o teatro — para homens que viviam nas *póleis*. Fazia parte de uma série de outros eventos em homenagem a Dioniso. O adjetivo qualifica uma categoria estética ou um conceito filosófico; exprime uma visão específica do mundo, que encontra sua manifestação mais genuína na forma de tragédia (ritual, encenação) embora possa manifestar-se também na narrativa (conto, novela, romance), noutras expressões artísticas (artes plásticas, cinema) e até mesmo nas situações da vida real. O conceito, pois, ultrapassa a sua concretização específica na tragédia. Em suma, temos que “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (SZONDI, 2004, p. 23).

Segundo Staiger (1975), o vocábulo trágico provém do grego e refere-se à poesia de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Entretanto, o trágico conceituado na *Poética* de Aristóteles, ganha em Ésquilo, Sófocles e Eurípedes dimensões diferenciadas. É que Aristóteles explica a estrutura da tragédia, mas não chega a elaborar uma teoria do sentido do trágico que se realiza na prática da encenação. O trágico não está teorizado, mas está “vivenciado” na representação do palco.

O termo trágico surge para qualificar as produções artísticas nas quais a presença de características primordiais da tragédia grega faz-se notória, independentemente de terem sido escritas para serem encenadas. Sua manifestação dá-se sempre de forma diferenciada, visto que o trágico não se revela de maneira sempre igual. Existem, em qualquer caso, elementos identificadores a serem rastreados.

Em vista disso, Gadamer (1999, p. 212) explica que o trágico é

um fenômeno fundamental, uma figura de sentido, que não ocorre somente na tragédia [...] mas tem seu lugar também em outros gêneros de arte [...] Na verdade, nem se trata de um fenômeno especificamente artístico, na medida em que se encontra também na vida.

O trágico pode estar muito perto de nós, enquanto seres humanos. Quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única cessa de existir, nasce o trágico. A desgraça que acomete o herói emerge como consequência de uma transgressão humana, sendo, portanto, explicável, compreensível. Nisso baseia-se a afirmação de Staiger (1975, p. 148) de que o acaso não é trágico, uma vez que

o acontecimento trágico requer uma certa necessariedade. É fácil comprovarmos quando lembramos de que nenhum acontecimento isolado consegue abalar realmente a fé. O trágico, porém, não frustra apenas um desejo ou uma esperança casual, mas destrói a lógica de um contexto, do mundo mesmo.

Portanto, nem toda desgraça é trágica, mas apenas aquela que rouba ao homem seu pouso, sua meta final, de modo que ele passa a cambalear e fica fora de si.

Corroborando, Brandão (1984) esclarece que o acontecer trágico se faz a partir do momento em que o herói ultrapassa o *métron* (a medida de cada um) e torna-se um (*hypokrités*, ator). Exceder o *métron* é um ato de orgulho (*hybris*), ou seja, uma insolência feita a si próprio e aos deuses. A *hybris* provoca a *nêmesis* (ciúme divino, vingança, restabelecimento da ordem). O homem, então, é o objeto de ciúmes dos deuses. A punição é instantânea, já que contra o herói lança-se a *áte* (a cegueira da razão). A partir daí, tudo o que o herói fizer lhe será imputado. As garras da *moira* (destino cego) começam a fechar-se.

Para que o trágico cause efeito deverá atingir um homem que viva coerente com sua ideia e não vacile um momento acerca da legitimidade dessa ideia. Assim, a essência do trágico reside em dois pólos opostos: inocência e culpabilidade, lucidez e cegueira, os quais se encontram consubstanciados na figura de Édipo.

Os pressupostos do trágico implicam no “homem trágico”. O herói da tragédia caracteriza-se pelo *modo mimético superior*, que ocorre quando o herói é superior aos outros homens, mas não em relação ao seu meio natural. O herói trágico nunca é um membro do povo ou da camada média. É preciso pertencer à aristocracia ou ser filho de um deus. O herói trágico é belo, forte, jovem, rico, inteligente e possui grande domínio da palavra e grande poder de persuasão. Tais atributos estão sintetizados na personagem de Édipo, de Sófocles. Desse modo, o trágico é “um raio que só atinge os altos carvalhos e não as plantas rasteiras” (KOTHE, 1987, p. 28).

Na tragédia, o herói concretiza ações e não o trágico. A ação só se confunde com o trágico no desenrolar do processo cênico; o herói — vale dizer a personagem — não espera experienciar o trágico, ao contrário, representa o anseio por um ideal; do embate entre o desejo e a impossibilidade de realização, surge o trágico, consequência da configuração do conflito.

Os heróis trágicos devem ser ousados, ambiciosos e capazes de realizar ações que o homem comum não teria coragem de realizar. Esse é o principal signo da grandeza do herói trágico. Quando o herói percebe que não há mais saída, que socialmente descambou, “ele como que se despe do agora, para, lá debaixo, resplandecer elevada sabedoria, transcendendo todos os seus juízes e algozes” (KOTHE, 1987, p. 26). Destarte, o herói trágico é alguém que centraliza a ação, pessoa de caráter intermediário, a um tempo, agente do erro trágico e paciente do sofrimento imerecido, que seu próprio erro provoca, assim, suscitando a piedade e o temor na audiência.

Convém salientar que o herói é um indivíduo marcado pela *hybris*, responsável por um erro cometido, erro que, conseqüentemente, afeta a relação entre deuses e homens. O toque de partida que aciona a máquina trágica é o cometimento da *hybris*, a ultrapassagem de uma medida. Se nada acontece sem a vontade dos deuses, nada tampouco acontece sem que o homem participe e se engaje. Nesse sentido, Vernant e Vidal-Naquet (2005) abordam a categoria da vontade na tragédia grega. Podemos dizer que a vontade é “a pessoa vista em seu

aspecto de agente, o eu visto como fonte de atos pelos quais ele não somente é responsável diante de outrem, mas também aos quais ele se sente preso interiormente” (op. cit., p. 25). Conforme os autores, não há na Grécia Antiga uma terminologia adequada para a categoria da vontade, ao nível da linguagem, correspondente à nossa noção; a elaboração da vontade como função já plenamente constituída se manifesta na e pelo desenvolvimento da tragédia, em Atenas, no decurso do século V a.C., assim que aparece nas obras de Ésquilo o indivíduo enquanto agente livre.

O herói está comprometido na ação em face das consequências de seus atos, o que traz à tona as noções de decisão e responsabilidade, que, na tragédia, apresentam um caráter ambíguo a partir de dois planos inseparáveis: o plano humano e o plano divino. A culpabilidade trágica constitui-se num confronto constante: de um lado, a concepção religiosa da falta (ligada a toda uma ascendência, transmitindo-se à sucessão de gerações, sob a forma de uma demência (*áte*) enviada pelos deuses), e, de outro lado, a concepção cívico-jurídica, que vê como o culpado, o indivíduo que age livremente escolhendo praticar um delito.

Vemos, então, que o sentido do trágico tem a ver com o sentido de responsabilidade, religiosa num primeiro momento, cívico-jurídica, depois. O sentido trágico de responsabilidade surge, como descrevem Vernant e Vidal-Naquet (op. cit., p. 23),

quando a ação humana dá lugar ao debate interior do sujeito, à intenção, à premeditação, mas não adquiriu consistência e autonomia suficientes para bastar-se integralmente a si mesma. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde eles assumem seu verdadeiro sentido, ignorado do agente, integrando-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa.

Para Vernant e Vidal-Naquet (2005), a relação entre o direito e a tragédia ameaça a ser encontrada no aproveitamento, na linguagem dos trágicos, do vocabulário técnico do direito, na preferência por temas ligados ao derramamento de sangue e sujeitos à competência de determinados tribunais, assim como na própria forma de julgamento que é representada, por exemplo, nas *Eumênides*, de Ésquilo.

Contudo, isso não significa que se encontrará no pensamento jurídico todos os subsídios necessários para a análise do texto trágico como se este fosse um

decalque daquele. Como afirmam Vernant e Vidal-Naquet (2005), trata-se apenas de algo prévio que deve levá-lo de volta à tragédia e ao seu mundo a fim de explorar certas dimensões do texto, que sem esse desvio pelo terreno do direito, ficariam subsumidas na espessura do texto. Com efeito, nenhuma tragédia é “um debate jurídico, nem o direito comporta em si mesmo algo de trágico. As palavras, as noções, os esquemas de pensamento são utilizados pelos poetas de forma bem diferente da utilizada no tribunal ou pelos oradores” (op. cit., p. 09).

Diante disso, Vernant e Vidal-Naquet (2005) se questionam “que ser é esse que a tragédia qualifica de *deinós*, monstro incompreensível e desnorteante, agente e paciente ao mesmo tempo, culpado e inocente, lúcido e cego, senhor de toda a natureza através de seu espírito industrioso, mas incapaz de governar-se a si mesmo?” “Quais as relações desse homem com os atos sobre os quais o vemos deliberar em cena, cuja iniciativa e responsabilidade ele assume, mas cujo sentido verdadeiro o ultrapassa e a ele escapa, de tal sorte que não é tanto o agente que explica o ato, quanto o ato que, revelando imediatamente sua significação autêntica, volta-se contra o agente, descobre quem ele é e o que ele realmente fez sem o saber?” (op. cit., p. 10). Eis que são essas questões sobre as quais a tragédia se debruça, mas não oferece respostas e nem soluções.

Vernant e Vidal-Naquet (2005) consideram que é do conflito entre o *ethos* (cárater) e o *daimon* (destino) que nasce o trágico. O que vem a ser *ethos-daimon*? O *ethos*, como aponta Gazolla (2001, p. 64), é “o conjunto de valores, normas e instituições seguidas pelos homens em conjunto e configuram os modos de relações mútuas para a sobrevivência”; o *daimon*, por sua vez, é “o nune de cada um independente da cidade — o que de certo modo implica o próprio modo de ser de um homem, diz respeito a seu destino singular, explicita o lote que a Moira consigna a cada um quando do nascimento”.

O herói trágico tem um *daimon* marcado pela rede de relações ascendentes, que atravessa o *ethos* dos antepassados, indo além dos indivíduos, prende-se à sua linhagem, ao círculo de seus parentes; pode atingir toda uma cidade, como se pairasse, sobre-humano e sinistro, na particularidade de um único homem e na de sua raça de maneira indiscutível e inalienável. Assim, o *daimon* é, no sentido trágico, a expressão de um *ethos*. Diante disso, a tragédia repousa sobre uma leitura dúbia da sentença heraclitiana “o *ethos* é o *daimon* do homem; o *daimon* é o *ethos* do homem”, desde que, como observam Vernant e Vidal-Naquet (2005), a leitura dupla

seja possível tanto num sentido como no outro (como a simetria sintática permite).  
Dito isso,

nos Trágicos, a ação humana não tem em si força bastante para deixar de lado o poder dos deuses, nem autonomia bastante para conceber-se plenamente fora deles. Sem a presença e o apoio deles, ela nada é; aborta ou produz frutos que não são aqueles a que visava. A ação humana é, pois, uma espécie de desafio ao futuro, ao destino e a si mesma, finalmente um desafio aos deuses que, ao que se espera, estarão ao se lado. Neste jogo, do qual não é senhor, o homem sempre corre o risco de cair na armadilha de suas próprias decisões. Para ele, os deuses são incompreensíveis. Quando por precaução os interroga antes de agir e eles acedem em falar, a sua resposta é tão equívoca e ambígua quanto a situação sobre a qual seu conselho é solicitado (VERNANT; VIDAL-NAQUET, op. cit., p. 21).

O maior equívoco do herói trágico é acreditar, ou melhor, estar “à espera” de que os deuses “estarão ao seu lado”. Ao consultar o oráculo de Delfos a respeito de sua descendência, Édipo foi avisado de que um dia mataria o pai e desposaria a própria mãe. No entanto, o oráculo não lhe disse que o rei e a rainha de Corinto não eram seus pais legítimos. Na tragédia, o oráculo é sempre enigmático, jamais mentiroso. Ele não engana, ele dá ao homem a oportunidade de errar. É, portanto, Édipo que comete o erro de interpretar sua palavra como se ela trouxesse a resposta ao problema de sua origem.

Na obra *Ensaio sobre o trágico* (2004), Szondi analisa as concepções do trágico, comentando-as a partir de textos filosóficos escritos por filósofos e poetas do período entre 1795 e 1915. Eis alguns: Schelling, Goethe, Schopenhauer e Nietzsche.

O trágico, para Schelling, reside na oposição entre a liberdade e a necessidade de lutar contra o destino implacável. O herói demonstra sua liberdade ao lutar contra o destino e ao sucumbir diante da força divina. Na medida em que o herói sucumbe não só ao poder superior do destino, mas também é punido por sua derrota, volta-se contra ele próprio a vontade de liberdade que Schelling denomina de “a essência de seu eu”. Assim, o trágico é compreendido como “um fenômeno dialético, pois a indiferença entre liberdade e necessidade só é possível pagando-se o preço de o vencedor ser ao mesmo tempo o vencido, e vice-versa” (SZONDI, 2004, p. 32).

Para compreender o trágico devemos partir das palavras de Goethe ao Chanceler von Müller em 1824: “Todo o trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável. Assim que surge ou se torna possível uma reconciliação, desaparece

o trágico” (SZONDI, 2004, p. 48). Tal contradição, afirma Lesky (1996, p. 31), “pode situar-se no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem”. Nesse sentido, Vernant e Vidal-Naquet (2005, p. 02) consideram que “o trágico traduz uma consciência dilacerada, o sentimento das contradições que dividem o homem contra si mesmo”. Goethe reconhece como essencial ao conflito trágico o fato de que “não permite nenhuma solução” (SZONDI, 2004, p. 48); mostrar a falta de solução para o conflito é uma condição necessária para a realização de um legítimo espetáculo de tragédia.

Na concepção de Schopenhauer, o processo trágico é auto-supressão daquilo que constitui o mundo. Ele interpreta o trágico como autodestruição e autonegação da vontade. É o antagonismo da vontade consigo mesma. A apresentação da autodestruição da vontade fornece ao espectador o conhecimento de que a vida “não é digna de sua afeição” (SZONDI, 2004, p. 54) levando-o à resignação. A vontade suprime a si mesma, por meio do processo trágico em que suas manifestações se dilaceram, tendo como efeito no espectador o abandono de si, a resignação graças ao conhecimento. Nos conflitos que constituem a ação da tragédia, Schopenhauer enxerga a luta das diversas manifestações da vontade umas com as outras, portanto, a luta da vontade contra si mesma.

A exegese que Nietzsche faz do trágico parece ser proveniente de sua interpretação da tragédia ática, entendida como a conciliação dos dois princípios artísticos que, nos períodos anteriores da arte grega, encontravam-se permanentemente em conflito: o *dionisíaco*, ligado à exacerbação dos sentidos, à embriaguez extática e mística e à supremacia amoral dos instintos, cuja figura é Dioniso, deus do vinho, da dança e da música, e o *apolíneo*, face ligada à perfeição, à medida das formas e das ações, à palavra e ao pensamento humano (*logos*), representada pelo deus Apolo. Nietzsche resolveu estabelecer uma distinção entre o Apolíneo e o Dionisíaco, pois a tragédia grega depois de ter atingido sua perfeição pela reconciliação da “embriaguez e da forma”, de Dioniso e Apolo, começou a declinar quando, aos poucos, foi invadida pelo racionalismo. Sua obra *O nascimento da tragédia* (1871), estabelece a dualidade dos dois princípios, visando uma síntese. Apolo não é o contrário de Dioniso, mas sim uma unidade, em que um é uma parte distinta do outro. Considerando esses dois elementos: o espírito apolíneo e o espírito dionisíaco, Nietzsche (1992, p. 27) diz que

a seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico, a apolínea, e a arte não-figurada da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum 'arte' lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da 'vontade' helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática.

A preocupação primordial dos pensadores Schelling, Goethe, Schopenhauer e Nietzsche não era definir o trágico, mas eles se depararam, no âmbito de suas filosofias, com um fenômeno a que denominaram o "trágico".

Em sua obra *A tragédia grega* (1996), Lesky divisa três níveis de representação do "efeito trágico". O primeiro desses requisitos é o que ele classifica de "visão cerradamente trágica do mundo", ou seja, uma "concepção do mundo como sede da aniquilação absoluta de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente" (LESKY, op. cit., p. 38). O segundo parâmetro para a produção do efeito trágico seria o que Lesky designa de "conflito trágico cerrado". Também aí o homem que não vislumbra saída alguma do conflito, vê sua existência abandonada à destruição, mas, como diz Lesky (op. cit., p. 38),

esse conflito, por mais fechado que seja em si mesmo seu decurso, não representa a totalidade do mundo. Apresenta-se como ocorrência parcial no seio deste, sendo absolutamente concebível que aquilo que nesse caso especial precisou acabar em morte e ruína seja parte de um todo transcendente, de cujas leis deriva seu sentido. E se o homem chega a conhecer essas leis e a compreender seu jogo, isso significa que a solução se achava num plano superior àquele em que o conflito se resolve no ajuste mortal.

Finalmente, a terceira ordem de manifestação do efeito trágico, Lesky denomina de "situação trágica". Nela, os elementos que provocam o efeito trágico são as forças contrárias e o homem que não vislumbra saída alguma desse conflito, caminha inapelavelmente à destruição. Porém, diz o citado autor

essa falta de escapatória que, na situação trágica, se faz sentir com todo o seu doloroso peso, não é definitiva. As nuvens que pareciam impenetráveis se rasgam e do céu aberto surge a luz da salvação que inunda a cena, até então envolta pela noite da tempestade (LESKY, op. cit., p. 38).

Assim sendo, para Lesky, o trágico será sempre um acerto de contas em relação a uma ação da qual a vítima tem consciência, reconhece suas causas e consequências. Ou seja, o caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Somente quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser é que experimentamos o trágico.

Pelo exposto, podemos concluir que do ponto de vista conteudístico, as tragédias gregas que nos foram legadas não acenam para uma visão de mundo cerradamente trágica. Do ponto de vista formal, Luna (2005) considera que é possível enquadrar a tragédia grega como uma estratégia de racionalização do trágico. Diante disso, a autora (op. cit., p. 382-383) acrescenta que

ao apresentar tramas tecidas conjuntamente pelas mãos do acaso e do livre-arbítrio, destinos fatídicos que se cumprem a partir de escolhas humanas, a tragédia intenta a racionalização do trágico, mascarando o pessimismo sugerido por um universo determinista ou absurdo com a valorização do poder das ações humanas, projetando um modelo de reflexão complexo, não exatamente otimista, já que o mundo exposto pela tragédia grega é sempre instável e atemorizante, mas certamente não pessimista: a queda dos heróis, ainda quando incitada pelos deuses ou pelo destino, é produto de um erro de julgamento, de escolhas mal conduzidas, de oráculos mal interpretados, de paixões incontroladas, não de uma ordem destruidora arbitrária e autônoma que por si só promove e executa a desgraça.

#### A racionalização do trágico surge

da atribuição de responsabilidade aos homens por ações cometidas e embora os deuses sejam muitas vezes os responsáveis diretos pela tragicidade das tramas, a ordem humana tem lá seus pontos fracos que contribuem para acionar a máquina trágica (LUNA, op. cit., p. 171).

A tessitura desse mundo trágico é complexa, visto que, ora é o destino que encaminha os homens para suas ações maléficas, ora são os próprios homens que acionam seu fado trágico, voluntária ou involuntariamente, chamando a atenção dos deuses.

Assim, objetivamos, a partir da exposição de tais reflexões, oferecer ao leitor um embasamento que torne possível a identificação de obras literárias de natureza trágica, independentemente de terem sido escritas para serem encenadas. No entanto, cumpre ressaltar que o trágico, tal qual surgiu na Grécia Antiga, não mais se efetiva em sua totalidade. Temos, apenas, vestígios a marcarem a continuidade dessa especificidade literária. Diante do que foi exposto, podemos concluir que “toda

a problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ele volta” (LESKY, 1996, p. 23), embora possa manifestar-se também na narrativa (conto, novela, romance), noutras expressões artísticas (artes plásticas, cinema) e até mesmo nas situações da vida real. O conceito, pois, ultrapassa a sua concretização específica na tragédia. Dessa forma, procuraremos apresentar no texto de Raduan Nassar as situações em que se podem verificar os aspectos configuradores do trágico, tais como foram apresentados no drama trágico.

### 3 A PRESENÇA DO TRÁGICO EM *ÉDIPO REI*

#### 3.1 SÓFOCLES: O HOMEM

A extraordinária expansão de Atenas, durante o século V, e as lutas internas que, seguindo-se à morte de Péricles, mergulharam num clima de ódio e insegurança as cidades gregas, culminam um processo que transcorria ao longo de séculos. A força com que se eclodiu em Atenas — da derrota à vitória, da hesitação nas artes até a segurança de quem conhece o próprio gênio — cristalizou-se em marcantes expressões do pensamento grego. Tais expressões têm o clímax nas obras dos três grandes tragediógrafos: Ésquilo (525-456 a.C.), Sófocles (496?-406 a.C.) e Eurípides (480?-406 a.C.), todos filhos do mesmo século, porém separados por acontecimentos que, em curto prazo, mudaram a vida dos gregos.

Nascido por volta de 496 a.C., na cidade de Colona, província da Ática, Sófocles era filho de um rico comerciante, Sófilos, dono de escravos. Sófocles conheceu algumas dificuldades familiares: seu filho legítimo, Iofonte, também autor trágico, reprovava-o por favorecer seu neto ilegítimo, o poeta Sófocles, o Jovem. Temendo que o pai legasse seus bens a esse neto, moveu contra o tragediógrafo uma ação judicial: acusou-o de senil e incapaz, embora, segundo Vernant e Vidal-Naquet (2005), se questione se realmente Sófocles teria sido acusado por seu filho de senilidade.

Em 406 a.C., morreu Eurípides. Ao receber a notícia, Sófocles vestiu-se de luto e dirigiu-se ao *Odeon*, para participar do pregão que poetas, atores e coreutas dirigiam à plateia para informá-la sobre as tragédias que seriam encenadas. Sua simples presença provocou lágrimas no público emocionado. Pouco depois, no mesmo ano de 406, Sófocles morreu, cantando versos de uma de suas mais belas tragédias, *Antígona*.

Sófocles, poeta trágico por excelência, não exprimia em suas obras sofrimentos pessoais; ele parece haver sido um homem feliz. A vida de Sófocles foi, portanto, justamente o contrário de uma tragédia. Foi também uma vida pública e política; nisso, Sófocles difere “tanto de Ésquilo, esse cidadão simples, combatente de Maratona, mas que nunca ocupou cargo algum, como de Eurípides, esse homem doméstico que morreu, pouco antes” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 267). A

vida de Sófocles acompanha a grandeza ateniense e extingue-se dois anos antes da derrocada de Atenas em 404.

Sem ter vocação para a política, ele exerceu altas funções em várias oportunidades: Sófocles foi *helenômatos* (administrador do tesouro ateniense vertido pelos “aliados” de Atenas) em 443-442; foi comandante (*strategôs*) duas vezes (em uma delas juntamente com Péricles na expedição de Samos) em 440, alguns anos mais tarde, ocupou novamente esse cargo junto a Nícias. Foi finalmente, após o desastre da Sicília (413), um dos dez (*prôbouloi*), comissários do conselho, após uma espécie de golpe de Estado que devia culminar no efêmero regime oligárquico de 411. Essa longa carreira política, favorecida provavelmente por seus sucessos como autor trágico, nem de longe se compara a seu talento literário. Por certo não foi nem grande general, nem grande político, mas nele se achavam reunidas as qualidades cívicas do bom ateniense, como diz Íon de Quios.

Seu sucesso nos concursos trágicos não teve precedentes. Teria sido coroado vinte e quatro vezes, e nunca foi o terceiro. Ésquilo só foi coroado trezes vezes, e Eurípides conheceu apenas cinco vitórias, das quais uma póstuma. Vencedor de Ésquilo desde o início de suas atividades, obteve muitas vitórias; quando não obtinha o primeiro lugar, conseguia o segundo; em 409, aos 87 anos, ainda se classificou em primeiro lugar com *Filoctetes*. Enfim, sua carreira teatral foi sempre marcada pelo sucesso.

Desde cedo participou da vida teatral, interpretando vários papéis nos festivais dramáticos. Aos 16 anos, conta-se, foi escolhido para dirigir o coro dos adolescentes que, depois da batalha de Salamina, em 480 a.C., dançaram nus ao ritmo do peã, hino em louvor do deus Apolo. Aos 25 anos, Sófocles pela primeira vez ganhou um concurso dramático, com uma trilogia da qual fazia parte *Triptólemo*. Aos 90, escreveu sua última peça *Édipo em Colona*. Foram sessenta e cinco anos de dedicação integral ao teatro, como autor e como inovador do espetáculo. Nessa função, ampliou e modificou vários elementos introduzidos por Ésquilo. Sófocles aperfeiçoou a técnica dramática introduzindo o terceiro ator e o cenário. Nele, a ação tem mais importância e enseja um movimento maior.

De sua imensa obra — cento e vinte e três peças, segundo Vernant e Vidal-Naquet (2005) — restam-nos sete tragédias: *Antígona* (441), *Ájax* (440), *Édipo Rei* (430), *Electra* (420), *As Traquínias* (450), *Filoctetes* (409) e *Édipo em Colona* (406)<sup>8</sup>.

### 3.2 A OBRA

*Édipo Rei* conta a saga de um herói que conquista a glória, favores dos deuses, admiração e o respeito de uma nação. Descobre-se assassino de seu próprio pai e amante de sua mãe. Conhece a dor da culpa, a morte da glória, a força das mãos dos deuses descendo em forma de destino. Como remissão de atos que cometera inocentemente, condena-se à cegueira, arrastando-se na escuridão pelo resto de seus dias. A constatação da fragilidade humana num universo de deuses poderosos recorda a cada um a precariedade de sua natureza. É tudo isso, é essa busca de si mesmo que faz *Édipo Rei* vencer a força inexorável do tempo e chegar até os dias de hoje tão rica e vibrante como no dia de sua estreia. Na sequência, a fábula do drama trágico.

Laio se casa com Jocasta. O casamento de Laio e Jocasta é estéril. Laio vai a Delfos consultar o oráculo e saber o que fazer para ter filhos. O oráculo responde: “Se tiveres um filho, ele te matará e se deitará com a mãe”. Apavorado, Laio volta a Tebas. A relação entre Laio e Jocasta é uma relação desviada, de tipo homossexual, que ele tem certeza de que ela não engravidará. Certa vez, Laio embriagou-se e fecundou sua esposa que deu à luz a um menino. Para evitar o terrível acontecimento, o casal resolve destinar a criança à morte. No terceiro dia, Laio perfura o calcanhar da criança, chama um de seus pastores, dá-lhe a missão de matar o recém-nascido e abandoná-lo em uma montanha para morrer devorado pelos lobos. O pastor chega à montanha com seus rebanhos e vê um pastor que vem de Corinto e pede-lhe para pegar a criança, que ele não queria deixar morrer. O pastor pensa no rei Políbio e na rainha Mérope, que não têm filhos e desejam um. Portanto, leva-lhes a criança ferida no calcanhar. Muito felizes com o presente, os reis a criam como se fosse seu próprio filho.

---

<sup>8</sup> Apenas duas dessas peças têm datas precisas: o *Édipo em Colona*, que é sua última obra e foi representada depois de sua morte (406), e o *Filoctetes*, que é de 409. (Cf. VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Tradução de Anna Lia de Almeida Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 269).

Durante um banquete, um homem embriagado insultou Édipo dizendo-lhe: “Afinal, não passas de um suposto filho!”. Embora Políbio e Mérope procurem tranquilizá-lo, Édipo, perturbado, resolve consultar o oráculo de Delfos para saber sobre seu nascimento. O oráculo lhe diz: “Matarás teu pai, deitarás com tua mãe”. Fugindo do destino e acreditando ser filho dos reis de Corinto, Édipo deixa a cidade e vai para Tebas.

Numa encruzilhada, Édipo se depara com o séquito real de Laio, que está a caminho de Delfos para pedir conselho ao oráculo sobre a peste que assola a cidade de Tebas. Laio considera que seu cortejo real tem prioridade e pede, então, ao cocheiro para fazer sinal a Édipo a fim de que se afaste: “Sai do caminho, deixamos passar”, grita o cocheiro a Édipo, que fica furioso e esmurra o cocheiro, deixando-o morto no chão; depois Laio o feriu com o chicote na cabeça; no mesmo instante, Édipo dá-lhe um golpe com seu cetro e ele cai morto no chão, enquanto um dos homens do séquito real, apavorado, retorna a Tebas.

Seguindo sua viagem, Édipo encontra a Esfinge, um monstro, metade mulher, metade leoa, com cabeça e seios de mulher, corpo e patas de leoa, que atormentava a região de Tebas. Ele enfrenta a Esfinge que formula o seguinte enigma: “Quem, entre os que vivem na terra, nas águas, nos ares, tem uma só voz, um só modo de falar, uma só natureza, mas tem dois pés, três pés e quatro pés?” Édipo reflete e responde: “É o homem. Quando ainda é criança, ele engatinha, na idade madura, caminha sobre as duas pernas, e quando envelhece apoia-se numa bengala para ajudar sua marcha hesitante, cambaleante”. A Esfinge, sentindo-se derrotada, joga-se do alto do rochedo e morre. Como recompensa, Creonte, irmão de Jocasta e regente, que assumiu o trono de Laio, anuncia a Édipo que a rainha e a realeza são suas.

Cerca de dez anos depois, Édipo reina como um verdadeiro soberano e tem quatro filhos com Jocasta: Polínicos, Etéocles, Ismena e Antígona. Depois, a cidade passa por uma praga que começa a devastar a região. Os cidadãos tebanos, aflitos, clamam para que Édipo solucione mais este enigma.

Édipo resolve mandar Creonte para interrogar o oráculo sobre a origem da peste que assola a cidade. Após uma consulta ao oráculo de Delfos, que responde pelo deus Apolo, Creonte volta de Delfos e anuncia aos tebanos que enquanto o assassinato de Laio não for vingado, o mal não cessará. Édipo, rei zeloso, toma em suas próprias mãos a missão de descobrir o criminoso.

Édipo, então, decide livrar seu reino desse mal e descobrir quem é o assassino, desferindo uma tremenda maldição (v. 236-254):

*Seja qual for a identidade dele,  
até onde meu trono e cetro imperem,  
ninguém o deixe entrar, ninguém lhe fale,  
ninguém se lhe associe em atos sacros,  
ninguém a água lustral – ninguém! – lhe oferte.  
Merece o teto acolhedor um homem  
que nos macula a todos com seu miasma,  
conforme revelou o deus em Delfos?  
E quanto a mim, eu luto em prol do nume,  
eu luto pelo nume, do homem morto.  
Ao inferno – assassino! – esteja oculto  
sozinho ou com o bando de comparsas.  
Na miséria, sem Moira, acabe o mísero!  
E digo mais: se acaso em meu palácio,  
consciente, acontecer de recebê-lo,  
recaia em mim a imprecação que faço.  
Adjuro todos a cumprir o dito,  
pelo nume, por mim, por esta terra  
sem fruto, sem o deus, sem vida, nada<sup>9</sup>.*

Creonte explica ao rei Édipo que dispõe de um grande adivinho, capaz de decifrar o voo dos pássaros e que, talvez, conheça a verdade: o velho Tirésias. Creonte o manda buscar para que o interroguem. Levam-no à praça pública, diante do povo de Tebas, do conselho dos idosos, diante de Creonte e Édipo. Este o interroga, mas o adivinho se recusa a revelar o que conhece. Tirésias sabe quem matou Laio e quem é Édipo, mas não quer se manifestar, está decidido a se calar. No entanto, incitado por Édipo, diz que o assassino que ele procura é ele mesmo. Édipo, furioso, expulsa Tirésias de seu palácio, e se convence de que Creonte e Tirésias devem estar conspirando contra ele para desestabilizá-lo e tomar-lhe o trono. Édipo fica fora de si e proclama que Creonte deve morrer por tal traição. Creonte se defende diante da acusação de Édipo, mas nada adianta. Jocasta intervém a favor do irmão. Édipo, então, decide que Creonte deve sair da cidade imediatamente, pois desconfia de que ele esteja envolvido no assassinato de Laio.

Em seguida, Édipo manda buscar o homem, que estava com Laio no momento do ataque, para interrogá-lo sobre as condições em que ocorreu o assalto. Mandam vir o servo de Laio. Nesse momento, chega a Tebas um estrangeiro vindo de Corinto. Ele anuncia a Édipo que seu pai, o rei de Corinto, morreu. Diante do

<sup>9</sup> SÓFOCLES. *Édipo Rei de Sófocles*. Tradução de Trajano Vieira. Apresentação J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007. Todas as citações posteriores, referem-se à mesma obra.

mensageiro, que, talvez, espera que Édipo retorne a Corinto para assumir o trono, como o previsto, Édipo, então, diz que teve de sair de Corinto porque o oráculo lhe fez uma previsão de que mataria o pai e dormiria com a mãe. O mensageiro retruca: “Estavas errado em fazer isso: Políbio e Mérope não são teu pai e tua mãe”. Édipo pergunta ao mensageiro “Como sabes isso?”. Ele responde: “Eu sei, porque fui eu mesmo que entreguei a criança a meus patrões”.

Jocasta ouve o mensageiro expor que Édipo lhe fora entregue pelo servo de Laio e adotado pelos reis de Corinto. Ela, então, implora para que Édipo pare de investigar sobre sua origem, pois teme que um mal maior advenha. Édipo, obcecado por saber sobre sua origem, ignora o pedido da esposa, que sai do local da conversa e entra no palácio. Ele manda buscar o servo, mas ele se nega a falar.

Eis que o mensageiro reconhece o velho pastor, que antigamente guardava os rebanhos de Laio, aquele que lhe confiou o recém-nascido. Édipo, aflito, se dirige ao pastor e o exorta a dizer a verdade. Ele confessa que recebera a criança das mãos da rainha Jocasta.

Nesse instante, Édipo compreende, sai correndo, como um louco, até o palácio para ver Jocasta. Esta se enforcou com seu laço no teto. Ele a encontra morta e desamarra a corda que a sustinha, e o corpo da infeliz mulher cai sem vida. Em seguida, do manto da rainha, Édipo retira os colchetes de ouro, e enterra sua ponta recurva, arrancando das órbitas os olhos. Após ter vazado os próprios olhos, Édipo pede a Creonte que sepulte Jocasta, e o deixe afagar suas filhas pela última vez. Creonte concede ao pedido de Édipo. Ele clama a Creonte que ampare suas filhas e pede para ser expulso de Tebas. Creonte, então, dá a Édipo o que ele lhe pede: o exílio. Ele, então, termina sua vida nas montanhas de Citero.

### 3.3 A CRÍTICA

A tragédia *Édipo Rei*<sup>10</sup> (430) mostra como o herói, que tinha querido resguardar-se das ameaças de um oráculo, descobre que havia simplesmente morto

---

<sup>10</sup> Aristóteles considerava o *Édipo Rei* a maior tragédia do teatro grego, opinião atualmente aceita de um modo geral, apesar de a peça não ter passado de um segundo lugar no concurso em que foi originalmente apresentada em Atenas, derrotada por um drama do hoje obscuro Filocles (Cf. VIEIRA, T. Entre a razão e o *daímon*. In: SÓFOCLES. *Édipo Rei de Sófocles*. Tradução de Trajano Vieira. Apresentação J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 17).

seu pai e casado com sua mãe. Sua infelicidade foi uma consequência de suas boas intenções; a descoberta que ele faz decorre de uma investigação ordenada por ele mesmo, para o bem da cidade. Paradoxalmente, no momento em que, tomando conhecimento da morte do pai verdadeiro, ele se considera a salvo do oráculo, o desastre cai sobre ele. Em *Édipo Rei* pudemos compreender “aquele aspecto do trágico de Sófocles em que o ser humano se vê entregue a forças irracionais, sendo por elas impelido à desgraça e ao horror” (LESKY, 1996, p. 180).

O contraste entre o destino e a ignorância humana é a fonte de uma profunda ironia. Se o destino golpeia no momento exato em que os heróis readquirem a confiança, segundo Romilly (1984), não é por acaso. De maneira idêntica, não é por acaso que Sófocles põe com tanto gosto na boca de seus personagens frases de duplo sentido, cujo significado não podem compreender; é assim que Édipo amaldiçoa o assassino de seu pai, sem saber que fala de si mesmo, ou jura agir “como se o morto fosse seu pai”, o que é uma realidade.

Engenho humano e luta humana, ao lado do inapreensível, inatingível governo dos deuses. Aí reside, consoante Lesky (1996), aquela irreconciliável oposição em que Goethe vislumbrava a essência de todo o trágico.

As personagens mais importantes têm uma característica essencial em comum: uma personagem de Sófocles sabe em nome de que ela age, defende seus princípios como se tratasse de uma causa contra outra, e se contrapõe aos que o cercam como uma regra de vida se contrapõe a outra. São personagens heroicas.

O herói trágico será aquele que, consciente ou inconscientemente, transgredir uma lei aceita pela comunidade e sancionada pelos deuses. Mas não basta apenas transgredir para se tornar um herói trágico, pois o que faz dele um herói trágico é fundamentalmente a sua atuação na desgraça que se abate sobre ele. Édipo aparece diante de nós no momento de sua destruição e de sua humilhação, que ele pouco merecia, mas é justamente naquele momento que seu heroísmo eclode, na maneira de enfrentar a provação. No árduo caminho entre a falha trágica e a inevitável punição, ele se purga de suas faltas, realizando diante da plateia a função exemplar de que se reveste a tragédia.

Em Sófocles, a tragédia é também permeada pela fé inabalável na justiça divina. Mas sua visão é mais humana: o herói de Sófocles argumenta, ergue a voz, exhibe suas razões, estabelecendo, dessa forma, uma antítese entre a vontade

humana e as disposições do destino. Mesmo que a luta esteja antecipadamente perdida, ele faz valer sua vontade.

Outra forma de abordar a tragédia, como bem apontam Danzinger e Johnson (1974), é considerar o papel desempenhado pelos elementos formais. Para começar, a tragédia grega possui uma estrutura distinta, que consiste numa série de episódios ou cenas, em cada uma das quais são apresentadas apenas duas ou três personagens principais. Em Édipo, cada um dos primeiros episódios dramatiza um conflito entre Édipo e outra personagem: Tirésias, ou Creonte, ou o mensageiro de Corinto, ou o servo, embora a presença de sua esposa, Jocasta, em algumas cenas, faça o número de personagens subir a três.

A presença de personagens do mundo grego é um dos elementos que constituem a tragédia: os deuses; os oráculos, que eram mensageiros dos deuses; os servos; os sacerdotes; o corifeu, uma espécie de regente do povo; o arauto, que fazia as reclamações oficiais; e o cego Tirésias, que por meio da sua sabedoria era tratado como rei. Essas personagens não estão mais presentes nas tragédias modernas, sendo características do mundo grego.

Entre as personagens desse drama de Sófocles não figuram deuses. Os deuses, com efeito, estão menos próximos. Eles quase não aparecem nas obras conservadas, tampouco exercem um efeito muito forte sobre todas as emoções, e os princípios de sua ação já não se mostram com tanta evidência. Mas os deuses se manifestam; eles o fazem por meio dos oráculos, e as tragédias de Sófocles têm, frequentemente, seu ponto de partida em profecias; cria-se, consoante Romilly (1984), uma expectativa ansiosa em torno de sua realização. Às vezes uma única tragédia envolve até três ou quatro delas, como é o caso de *Édipo Rei*. Assim, não é trágico que o homem seja levado pela divindade a experimentar o terrível, mas sim que o terrível aconteça por consequência das ações humanas. Nesse sentido, Szondi (2004, p. 89) salienta que “tão importante para a tragédia quanto o poder tácito da divindade sobre o que acontece é a intervenção do deus no fazer humano, solicitada pelo próprio homem e expressa em palavras através do oráculo”.

No teatro de Sófocles, a grandeza dos deuses torna ainda mais trágico o destino do homem, mas também torna mais radiante seu ideal.

Os instrumentos dos deuses, os oráculos, não são compreendidos. São frequentemente enigmáticos. Mas mesmo quando os oráculos são claros, sua aplicação se torna enganosa; é o que acontece com Édipo.

No decorrer da obra avultam personagens de significativo interesse. Destaco: o adivinho Tirésias, idoso e cego, que em sua precária condição — embora o sacerdócio lhe concedesse uma posição equivalente ou superior à do rei — ousou afrontar com altivez e denunciar sem temor o soberano que o ameaçava. Tirésias tinha, com efeito, o tratamento de rei, prova de que o sacerdócio o igualava aos reis de fato, se não o punha acima deles. Isso explica a altivez e o desassombro com que, por vezes, Tirésias fala a Édipo. Tirésias é a própria encarnação da sabedoria humana que pensa, estuda, conhece e prevê, mas não consegue convencer os poderosos quando em conflito com eles.

Com uma função específica na tragédia grega, o coro atua como uma espécie de conselheiro: comenta sobre a vida das personagens, sintetiza a voz e o anseio do povo, fazendo comentários que insinuam o pensar coletivo a respeito da trama, além de possuir uma função interventiva no desenvolvimento do todo; o coro não só

liga os episódios e comentários sobre a ação, mas também pode, como a crítica moderna assinalou, sofrer realmente as conseqüências da ação a que os protagonistas estão sujeitos, embora isso ocorra, com freqüência, num nível inferior e com menos compreensão das questões centrais (DANZINGER; JOHNSON, 1974, p. 143).

Na cena em que Tirésias revela a Édipo que ele é assassino e filho de seu pai Laio, marido e filho de sua mãe Jocasta, pai e irmão de seus filhos, o coro custa a acreditar na veracidade da profecia, e defende Édipo (v. 494-495; 506-512):

**CORO:**

*eu nada sei – agora ou no passado –  
que desabone a fama de Édipo.*

*Outrora a virgem-  
-de-asas, a Esfinge, lançou-se  
abertamente contra ele;  
e ele foi sábio – todos vimos –  
e a pólis o aprovou: era benquisto.  
jamais empenharei  
meu coração em condená-lo!*

Ainda em outra cena, o coro na mesma incerteza que Édipo sobre sua origem, insinua que provavelmente um deus gerou Édipo no Citero, um daqueles deuses que vivem nos bosques e nos prados da montanha, Pã, ou Apolo, ou Dioniso (v. 1197-1100):

**CORO:**  
*Quem te gerou, menino?  
 Que ninfa sempreviva  
 acolheu Pã,  
 em trânsito nos píncaros?*

Entretanto, o coro lamenta a desgraça de Édipo, após descobrir que ele é, ao mesmo tempo, parricida e incestuoso (v. 1212-1221):

**CORO:**  
*Malgrado teu,  
 a pan-visão de Cronos te descobre:  
 faz muito julga núpcias anti-núpcias —  
 o gerar e o gerado.  
 Filho de Laio,  
 jamais quisera ver-te!  
 Lamento sem limite:  
 da boca saem-me nênias.  
 Serei veraz: me deste alento,  
 na escuridão meus olhos adormeço.*

Desse modo, consoante Vernant e Vidal-Naquet (2005, p. 274), “o herói morre [...], o coro subsiste. Ele não tem a primeira palavra, tem sempre, pela boca do corifeu, a última”. Entretanto, desaparece, no drama moderno, o coro, que entre os gregos permanecia durante todo o espetáculo no palco, e tornava possível, modificar-se a cena rumo à vontade do destino.

A linguagem empregada no texto trágico ganha uma estrutura mais medida, austera e majestosa, com o uso de pronomes tu e vós e inversões de adjetivos e substantivos nas falas das personagens. A tragédia tende a usar um estilo nobre e elevado. A maioria das tragédias está escrita, no todo ou em parte, na forma de versos, utilizando os recursos realçadores da imagem, métrica e rima.

A tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*, estabelece uma diferença entre três instâncias espaço-temporais que se entrecruzam na encenação de uma tragédia: em primeiro lugar, temos o tempo da narrativa mítica. No caso de *Édipo Rei*, essa dimensão espaço-temporal inclui não apenas o tempo e o lugar da ação efetivamente dramatizada na peça, mas, segundo Luna (2005), abarca todos os tempos e lugares em que se passaram os fatos anteriores ao desenvolvimento dessa ação: a fuga de Édipo de sua terra natal, sua contenda com Laio, o episódio da Esfinge e o casamento com Jocasta, episódios que demandariam uma variação espaço-temporal, como observa Luna (2005), impraticável para o teatro grego. Aí reside a habilidade do tragediógrafo de condensar a narrativa mítica, fazendo uso de

estratégias dramáticas (por exemplo, do relato do mensageiro), para revelar fatos que não se enquadram nos limites da representação. Sófocles sobrepõe ações presentes ao passado remoto; funde, ou confunde, os eixos diacrônico e sincrônico. Ao aprofundar a perspectiva temporal por meio do motivo da descoberta e ao relembrar o passado há muito esquecido, também chama a atenção para o poder de representação do drama, por meio do qual uma simples ação que se desdobra à nossa frente no palco pode conter simbolicamente o sentido de uma vida inteira.

Em segundo lugar, temos o tempo do *mythos*. No caso de *Édipo Rei*, está dramatizada apenas a trajetória que o protagonista vivencia já na condição de tirano, esposo de Jocasta e pai dos seus filhos, iniciando-se a ação *in medias res*, com o diálogo entre Édipo e o sacerdote de Zeus sobre a praga que assola Tebas, encerrando-se a peça logo após a cena em que Édipo pede a Creonte sua própria condenação ao exílio, quando o coro apresenta seu último lamento. Em terceiro lugar, temos o tempo do espetáculo. Ou seja, o tempo concedido aos tragediógrafos para a encenação de suas peças.

A ação efetivamente dramatizada em Édipo parece mesmo se desenrolar em um único dia. Assim, em “um único período de sol”, ao decidir combater a praga, Édipo teria consultado Tirésias, defrontado-se com Creonte, ouvido as revelações de Jocasta sobre os fatos que sucederam o nascimento de seu primeiro filho e também sobre o assassinato de Laio. Na sequência, Édipo teria ainda recebido a visita de um mensageiro, ouvido o relato de um pastor, reconhecido a verdade sobre sua vida, desistido da luz dos seus olhos, sofrido com o suicídio de sua mãe-esposa e finalmente solicitado a Creonte o seu próprio exílio. O mesmo sol que, ao despontar sobre Tebas, o viu poderoso, ao esconder-se no horizonte viu-o arruinado. Um dia apenas bastara para arrancá-lo do auge de sua glória e lançá-lo no mais profundo abismo do sofrimento.

Da mesma forma em que a ação é extremamente compactada no tempo, assim acontece com a dimensão espacial dessa tragédia, sendo o castelo do tirano o centro da representação. Assim, pois, a tragédia, ao contrário da história,

não conta, dentre todos os acontecimentos que poderiam ter se produzido, os que aconteceram efetivamente; ela mostra, reorganizando, em função de seus próprios critérios, a matéria da lenda, ordenando a progressão da intriga, seguindo a lógica do provável ou do necessário, como os acontecimentos humanos, por uma marcha rigorosa, podem ou devem ter lugar (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 218).

### 3.4 O TRÁGICO EM *ÉDIPO REI*

O herói é um indivíduo marcado pela *hybris*, responsável por um erro cometido que, conseqüentemente, afeta a relação entre deuses e homens. Da oposição entre a luta humana e o governo dos deuses reside a essência do trágico. Esse é o ponto de partida para acionar a máquina trágica. O herói representa o anseio por um ideal; do embate entre o desejo e a impossibilidade de realização, nasce o trágico. Não basta transgredir uma lei para se tornar um herói trágico; o que faz dele um herói é fundamentalmente a sua atuação na desgraça que se abate sobre ele. É o que veremos a seguir. Diante disso, optamos pela divisão da análise em duas partes. Na primeira parte, intitulada “O enredo”, o trágico revela-se por meio dos seguintes elementos: inversão da situação da personagem (*peripetéia*), reconhecimento (*anagnórisis*) e catástrofe (*sparagmós*). Na segunda parte, intitulada “O herói”, o trágico manifesta-se por meio da desmedida (*hybris*), do erro trágico (*hamartia*) e do efeito catártico ou de purgação (*kátharsis*). Nesse sentido, procuraremos detectar como esses elementos colaboram para a configuração do sentido do trágico.

#### 3.4.1 O enredo

Dentre os aspectos da tragédia clássica, Aristóteles (1999) considerou três elementos do enredo sumamente eficazes: a peripécia, o reconhecimento e a cena de sofrimento.

A peripécia (*peripetéia*) ou a inversão da situação acarreta o inverso do que a personagem esperava. O reconhecimento ou *anagnórisis* é a descoberta “mediante a qual os personagens obtêm, finalmente, os conhecimentos essenciais que lhes faltavam” (DANZINGER; JOHNSON, 1974, p. 133). Em outras palavras, o herói trágico reconhece-se o culpado que procurava. Após a descoberta ou reconhecimento, é provável que, segundo Aristóteles, ocorra a cena de sofrimento, uma ação dolorosa que pode assumir a forma de morte ou, em casos menos extremos, algum ferimento grave.

Sófocles utiliza brilhantemente o artifício da peripécia quando defronta Édipo com algumas figuras (Tirésias, mensageiro, servo) que vêm animá-lo com “boas novas”, para resultar, afinal, no efeito contrário de incriminá-lo cada vez mais.

A esperança de encontrar o assassino de Laio tem como contraponto o medo de reconhecer a si mesmo como sendo o assassino. A narrativa de Jocasta sobre a predição do oráculo, a pretensa morte do filho predestinado, o assalto a Laio numa encruzilhada formam as peças desse intrigante quebra-cabeça que Édipo está decidido a juntar — embora desconfiado, a cada nova palavra, de que acabará descobrindo a si mesmo. Em vez de tranquilizar Édipo, essa história desperta nele o primeiro pressentimento de sua “culpa”, uma vez que havia assassinado um homem no mesmo local onde Laio tinha sido assassinado. Todavia, a tentativa de tranquilização de Jocasta resulta no seu oposto.

O único elemento fortuito na elucidação do crime é a chegada inesperada de um mensageiro. Ele anuncia a Édipo que seu suposto pai, Políbio, o rei de Corinto, morreu de velhice. Agora, Édipo teme ainda a segunda parte do oráculo, que lhe predizia o casamento com a mãe, pois Mérope, esposa de Políbio, ainda vivia. O mensageiro o tranquiliza e de novo a tentativa se transforma em seu angustioso contrário: Políbio e Mérope não são os pais de Édipo (v. 1014-1018):

**MENSAGEIRO:**

*Pois não tem fundamento o teu pavor.*

**ÉDIPO:**

*Mas como, se eles são meus genitores?*

**MENSAGEIRO:**

*Não tinhas parentesco com Políbio.*

**ÉDIPO:**

*Como? Políbio não me deu a vida?*

**MENSAGEIRO:**

*Nem mais nem menos que este com quem falas.*

Édipo rei erra, não soube ler bem os sinais dos deuses e não poderia, realmente, lê-los sendo Édipo. Nesse sentido, Vernant e Vidal-Naquet (2005, p. 66-67) salientam que na tragédia,

o oráculo é sempre enigmático, jamais mentiroso. Ele não engana, ele dá ao homem a oportunidade de errar. [...] Mas à interrogação de Édipo: Políbio e Mérope são meus pais? Apolo nada responde. Ele apenas antecipa uma predição: dormirás com tua mãe, matarás teu pai — e esta

predição, no seu horror, deixa aberta a pergunta feita. É, portanto, Édipo que comete o erro de não se inquietar com o silêncio do deus e de interpretar sua palavra como se ela trouxesse a resposta ao problema de sua origem.

Se, por um lado, o deus Apolo sabe há muito do desenrolar do destino, por outro, o homem não pode deixar de encarar o futuro como decorrência incerta de sua liberdade. Assim, a consulta do oráculo se transforma de salvadora em aniquiladora: em vez de acabar com o desconhecimento acerca dos pais, fez disso a causa dos acontecimentos terríveis por vir.

Édipo é o herói, a quem o vidente cego Tirésias chamou de cego, apesar de sua visão intata, que acabou por adquirir uma nova espécie de visão — a intuição que o levou a reconhecer em si mesmo o réu que estava procurando. Édipo chegou ao conhecimento de que não era filho dos reis de Corinto por meio de uma das muitas inversões da situação, dado que o mensageiro de Corinto, com suas “boas novas” sobre a morte do suposto pai de Édipo, é quem desencadeia o processo que irá culminar na revelação da verdade; e, como observava Aristóteles, esses dois elementos essenciais que são, na tragédia grega, a peripécia, isto é, a inversão da situação da personagem, e o reconhecimento, isto é, a descoberta da identidade, estão reunidos no *Édipo*.

O segundo elemento do enredo é a *anagnórisis* ou reconhecimento. Essa descoberta causa uma reviravolta na vida da personagem, pois ela começa a fazer um autoconhecimento do seu “eu” com o mundo, tendo uma visão mais crítica de si mesma. Na trágica história de Sófocles, ocorre uma sequência de ações ou sinais que leva Édipo a descobrir a si mesmo.

O mensageiro conta a Édipo que o recebeu das mãos de um servo de Laio, no monte Citero, onde o recolhera como criança enjeitada, com os tornozelos furados, e o entregou aos reis de Corinto (v. 1039-1042):

**ÉDIPO:**

*A um outro coube o acaso de encontrar-me?*

**MENSAGEIRO:**

*Te recebi das mãos de outro pastor.*

**ÉDIPO:**

*Quem é? Tu podes identificá-lo?*

**MENSAGEIRO:**

*Segundo consta, um servidor de Laio.*

Crendo tranquilizar o rei de seus temores, o mensageiro fornece, na verdade, a chave de todo o mistério. O círculo trágico se fecha, perfeito, inexorável.

A última esperança de Édipo de esclarecer toda a situação reside no servo, que foi o único a ver os assassinos e os descreveu como ladrões, e isso dá lugar à esperança de que ele não fora o assassino da comitiva de Laio.

Jocasta é a primeira a compreender tudo quando ouve o mensageiro expor que Édipo lhe fora entregue pelo servo de Laio e adotado pelos reis de Corinto, e é com resignada coragem que suporta as primeiras revelações da triste verdade. Ela ainda tenta impedir que Édipo continue a fazer perguntas. Suas palavras são guiadas pelo anseio de evitar o perigo que os ameaça, e não para ir-lhe ao encontro, como no caso de Édipo, e ainda no último instante implora a este que interrompa as investigações. Ao ver que não pode evitá-lo, lança-se ao interior do palácio, para morrer. Certamente, inspira comoção e respeito a sua resolução, imediatamente cumprida, de dar cabo da própria vida para, com a morte, expiar as culpas que lhe eram imputadas. Mas desta vez ainda o tirano de Tebas se engana sobre o sentido de quem ele é. Ele crê que a rainha teme que seja divulgada a baixa origem da “criança achada” e que seu casamento se revele uma aliança inferior com um escravo; como bem observam Vernant e Vidal-Naquet (2005), pior que uma aliança inferior, seu casamento é um incesto.

Com o golpe genial de reunir várias pessoas numa só, Sófocles consegue uma concentração inédita no desenvolvimento da ação. Assim como o mensageiro de Corinto é o mesmo homem que outrora recebeu no Citero a criança voltada à morte e a levou a Corinto, assim também o pastor tebano, que a entregou no monte, é precisamente aquele que acompanhava Laio em sua viagem a Delfos, que foi testemunha de sua morte e posteriormente fugiu da cidade com o conhecimento do segredo do novo rei. Agora, ao comparecer por ordem do soberano, quer calar, a princípio, como Tirésias; mas também dele Édipo arranca a verdade (v. 1169-1172):

**SERVO:**

*Estou a ponto de falar o horror.*

**ÉDIPO:**

*E eu de ouvi-lo; mas é preciso ouvir.*

**SERVO:**

*Filho do rei, dizem. Lá dentro está quem pode dar detalhes: tua mulher.*

Em vez de o servo tranquilizar Édipo sobre o assassinato de Laio, acaba trazendo à tona toda verdade ao revelar que ele é mesmo o filho de Laio, o qual, assustado com o oráculo que predissera sua morte pela mão do filho, mandara expô-lo no alto do Citero, de modo que Édipo é, ao mesmo tempo, parricida e incestuoso.

Por meio dessas revelações, ele descobre a mão-de-ferro do poder, do destino, da história: descobre que o seu agir foi errado; descobre que não devia ter feito tudo o que fez; descobre que é o mais fraco na correlação de forças, embora aparente ser o mais forte, ou ainda que tenha acreditado ser o mais forte.

A verdadeira tragédia se origina da tensão entre as incontroláveis forças obscuras a que o homem está abandonado, e a vontade deste para se lhes opor, lutando. Essa luta é em geral sem esperança, afundando, mesmo, o herói cada vez mais nas malhas do sofrimento, e muitas vezes até ao naufrágio total. Todavia, combater o destino até o fim é o imperativo da existência humana que não se rende. O traço fundamental da natureza de Édipo, que ele compartilha com outras personagens de Sófocles, tais como Ajax, Antígona e Electra, é a extraordinária atividade e uma linha de conduta inquebrantável. O destino o envolveu em suas redes, ele vê como as malhas vão-se apertando de um modo cada vez mais inextricável, porém, ainda no último instante poderia ter evitado a catástrofe, se houvesse deixado cair novamente sobre as coisas o véu que ele mesmo erguera.

Depois da descoberta ou reconhecimento, é provável que ocorra a cena de sofrimento. Édipo, por exemplo, não morre no fim. Pelo contrário, Sófocles coloca em cena uma figura majestosa que se cega a si mesma no próprio momento em que obteve verdadeira visão, sacrificando os olhos à sua introvisão como um sinal de aceitação da falta cometida.

Depois da revelação do pastor, Édipo compreende, sai correndo, como um louco, até o interior do palácio para ver Jocasta. Esta se enforcou com seu laço no teto. Ele a encontra morta e desamarra a corda que a sustinha, e o corpo da infeliz mulher cai sem vida. O arauto anuncia a morte da rainha (v. 1260-1267):

**ARAUTO:**

*Com grito horrível, como se o puxassem,  
arremessou-se contra as portas duplas  
e entrou, forçando os gonzos dos encaixes.  
Ali, suspensa, a vimos, nossa rainha,  
pela rosca da corda estrangulada.  
Urro brutal à frente, o rei desata*

*o laço aéreo. A pobre então repousa  
e um espetáculo terrível se arma.*

Em seguida, do manto da rainha, Édipo desata os colchetes de ouro<sup>11</sup> de seu vestido, e enterra sua ponta recurva, arrancando das órbitas os olhos, extinguindo, assim, a luz dos seus olhos. Tão horripilante episódio não poderia ser apresentado em cena aberta, que Danzinger e Johnson (1974) denominaram de decoro da ação, razão pela qual o público só chega a receber a notícia do acontecido sem presenciá-lo, por meio do arauto (v. 1268-1285):

**ARAUTO:**

*Ele arrancou das vestes de Jocasta  
os fechos de ouro com que se adornava,  
e, erguendo as mãos, o círculo dos olhos  
golpeou. Gritava então que não veriam  
o mal causado nem o mal sofrido,  
mas no porvir-negror veriam quem não  
deviam, sem conhecer quem lhes faltava.  
Um hino funerário! E, abrindo as pálpebras,  
golpeava repetidamente os olhos.  
Pupilas rubras banham sua barba.  
Não era um gotejar sangüíneo, mas  
um chover de granizos-melanina.  
O mal rompeu da dupla, e não de um único;  
o mal uniu os dois maritalmente.  
O júbilo de antanho fora um júbilo  
veraz. Agora, choro, ruína, Tânatos,  
vergonha, afronta, quanto se nomeie  
da catástrofe, tudo está presente!*

Em meio a terrível lamentação, ele adentra o palco, o mesmo em que, no início da peça, aparecera como rei amado, como auxílio para os outros. Agora, roga apenas a Creonte que o desterre, e lhe permita dar um último adeus a suas filhas (v. 1458-1470):

**ÉDIPO:**

*Que a Moira me encaminhe ao meu destino!  
Minha linhagem masculina não  
requer cuidados; homens, saberão  
escapar à penúria, onde estiverem.  
Já minhas filhas tão amesquinhas,  
que à minha mesa sempre se sentavam  
perto de mim, comigo degustando  
tudo o que me servissem no repasto,  
precisam de atenção. Deixa eu tocá-las,  
deixa com ambas lamentar a dor.  
Senhor! Atende-me,*

<sup>11</sup> Essa peça do vestuário grego era muito maior que os atuais colchetes, servindo como punhais. Para isso bastava forçar a fita metálica, dando-lhe a forma de um gancho ou de um estilete pontiagudo.

*nobre nato! Se minhas mãos as tocam,  
será como antes, quando ao lado as via.*

A última notícia que temos de Édipo, nessa tragédia, é que ele terá de abandonar Tebas, cumprindo a amarga sentença que proferira. Nesse momento, Édipo demonstra extraordinária capacidade de mudança para melhor, de crescente amadurecimento. O conflito trágico leva, inexoravelmente, à catástrofe, elemento apontado por Aristóteles como parte constituinte do enredo de uma tragédia. A destruição impõe-se não só à personagem central, mas também aos seus descendentes.

À linha mestra da lenda do rei Édipo fez-se fiel o poeta trágico, e isso quer dizer que ele respeitou o caráter inexorável da tese fatalista pela qual “nenhuma criatura humana pode fugir ao que lhe reserva o seu destino”, submetendo-a, porém, a uma sutil reelaboração, como ilustra a fala final do coro (v. 1524-1530):

**CORO:**

*Olhai o grão-senhor, tebanos, Édipo,  
decifrador do enigma insigne. Teve  
o bem do Acaso – Týkhe –, e o olhar de inveja  
de todos. Sofre à vaga do desastre.  
Atento ao dia final, homem nenhum  
afirme: eu sou feliz!, até transpor  
– sem nunca ter sofrido – o umbral da morte.*

A peça termina como se iniciara: Édipo e seu povo. Com a brutal diferença de que, no início, Édipo era o rei, clarividente amado e poderoso, do qual os cidadãos esperavam proteção. No final ele é o criminoso, cego, banido por si mesmo, mas descobriu a verdade. Sua posição inicial era ilusória, baseava-se na suposição de uma origem. Agora, ele sabe quem é. E ao sabê-lo, pune-se: como indivíduo, como rei, como elemento social. Como indivíduo, porque matara o pai e esposara a mãe, e parricídio e incesto são crimes que clamam punição. Como rei, porque ele próprio decretara a pena que seria imposta ao assassino de Laio, e deve cumprir sua palavra. Como elemento social, porque sendo ele o motivo das desgraças de Tebas, não pode continuar vitimando a cidade, depois de saber de seus crimes.

Ele como que perde o poder terreno para conquistar um poder espiritual; ele como que “se despe do agora, para, lá debaixo, resplandecer elevada sabedoria, transcendendo todos os seus juízes e algozes” (KOTHE, 1987, p. 26).

### 3.4.2 O herói

Édipo — o nome significa “o de pés inchados” — era filho dos reis de Tebas, Laio e Jocasta. Laio tinha sido advertido pelo oráculo: “Não deve ter filhos”. Se tivesse — o oráculo prevenia — o filho mataria o pai e desposaria a mãe. Laio, em vão, tentou evitar a realização dos funestos vaticínios do oráculo do deus Apolo. Chegou ao ponto de nascida a criança, cometer o pavoroso crime de ordenar a morte do primogênito. Então, ordenou que ele fosse abandonado, com os tornozelos amarrados por uma corda. Um pastor encontrou a criança ainda viva e levou-a a Corinto, onde foi adotada pelos reis de Corinto, Políbio e Mérope.

Já adolescente, o próprio Édipo ouviu a profecia que lhe vaticinava o parricídio e o incesto. Acreditando-se filho legítimo de Políbio, inutilmente abandonou os pais adotivos, impondo a si mesmo um desterro distante e definitivo.

Depois de dez anos, vemos Édipo no apogeu de sua realeza, o poeta mostrando-o magnificamente em sua plenitude do poder. Lembremos: o clássico herói trágico nunca é um membro do povo ou da camada média, pois quanto maior a altura, maior também será o tombo.

Eis que uma peste assola a região de Tebas, dizimando animais e pessoas, assunto introduzido por Sófocles, sob influência, talvez, da peste que assolou Atenas entre os anos de 430-426 a.C. Pela boca de um sacerdote, o povo grita sua dor e sua miséria ao rei, que já uma vez apareceu como salvador, decifrando o enigma mortal proposto pela Esfinge. Para saber a causa da ira divina, que assim aflige Tebas indefesa, Édipo enviou seu cunhado, Creonte, ao oráculo de Apolo, em Delfos. Tem início sua angústia. Tem início a peça de Sófocles.

Regressando de Delfos, Creonte revela a Édipo e à multidão, que se aglomera em frente ao palácio real, a resposta do oráculo: a peste é um castigo divino, porque a cidade abriga em seu seio um criminoso — o assassino de Laio. Indignado por saber que em Tebas vive um homicida impune, Édipo incita seu povo a descobri-lo, e lança a sentença que, ao final, recairá sobre si mesmo (v. 236-254):

**ÉDIPO:**

*Seja qual for a identidade dele,  
até onde meu trono e cetro imperem,  
ninguém o deixe entrar, ninguém lhe fale,  
ninguém se lhe associe em atos sacros,*

*ninguém a água lustral — ninguém! — lhe oferte.  
 Merece o teto acolhedor um homem  
 que nos macula a todos com seu miasma,  
 conforme revelou o deus em Delfos?  
 E quanto a mim, eu luto em prol do nume,  
 eu luto pelo nume, do homem morto.  
 Ao inferno — assassino! — esteja oculto  
 sozinho ou com o bando de comparsas.  
 Na miséria, sem Moira, acabe o mísero!  
 E digo mais: se acaso em meu palácio,  
 consciente, acontecer de recebê-lo,  
 recaia em mim a imprecação que faço.  
 Adjuro todos a cumprir o dito,  
 pelo nume, por mim, por esta terra  
 sem fruto, sem o deus, sem vida, nada.*

Tem início a investigação: tensa, crescente, num ritmo vertiginoso, numa lógica perfeita, porque a investigação leva além de descobrir um criminoso, leva um homem a descobrir a si mesmo. Não dura mais que um dia para um homem defrontar-se com sua própria consciência.

Até o nome de Édipo, esclarecem Vernant e Vidal-Naquet (2005, p. 83-84), carrega em si o mesmo caráter enigmático que marca toda a tragédia. O duplo sentido de *Oidípous* encontra-se no interior do próprio nome:

*Oîda*: eu sei, uma das palavras dominantes na boca de Édipo triunfante, de Édipo tirano. *Poús*: o pé — marca imposta desde o nascimento àquele cujo destino é terminar como começou, um excluído, semelhante a um animal selvagem que seu pé faz fugir, que seu pé isola dos homens, na esperança vã de escapar dos oráculos, perseguido pela maldição de pé terrível por ter transgredido as leis sagradas de pé elevado, e incapaz de agora em diante de tirar o pé dos males em que se precipitou, elevando-se ao alto poder.

Édipo, por um lado, é dotado de extraordinária estatura, habilidade e argúcia. Assim, como conta a lenda, Édipo enfrentara a Esfinge, um monstro, metade mulher, metade leoa, com cabeça e seios de mulher, corpo e patas de leoa, que atormentava a região de Tebas, devorando pessoas que passavam pelo local e não conseguiam decifrar os seus enigmas. Édipo decifra o enigma e a Esfinge, sentindo-se derrotada, joga-se do alto do rochedo e morre. Dessa forma, Édipo salvava a cidade e tornara-se rei de Tebas. Não só é o senhor de Tebas, mas chegou a essa posição graças ao seu próprio talento.

Por outro lado, enfurece-se facilmente em seus repetidos ataques de cólera contra os que lhe trazem notícias adversas. Ao mesmo tempo em que demonstrou bravura e inteligência ao decifrar o enigma da Esfinge, também demonstrou

agressividade no modo como tratou o vidente cego Tirésias, não querendo ouvir o que ele tinha para lhe dizer sobre o futuro; assim também, na maneira como tratou o cunhado Creonte, com arrogância, desconfiando de sua lealdade; e no modo como agiu, violentamente, com Laio, o próprio pai, assassinando-o no cruzamento das três estradas, quando vagava nas regiões de Corinto. Veremos, a seguir, cada uma dessas situações que configuram o caráter de Édipo.

Édipo possui a espécie de soberba e orgulho enfatuatedo, a confiança arrogante em si mesmo e em seu “talento inato” que os gregos entendiam como causa da *hybris*. Essa marca do herói, um comportamento excessivo, uma arrogância que ultrapassa os limites do lícito, responde, em certo sentido, pela responsabilidade do herói sobre a catástrofe que o abate. Essa espécie de presunção ou vaidade espiritual passou a ser considerada a clássica imperfeição trágica, que Aristóteles (1999) definiu como *hamartia* e os críticos designaram falha aristotélica. O registro de tamanha imperfeição, na peça, tem o objetivo de fazer com que o espectador aceite a queda da personagem, poupando-o do espetáculo angustiante da derrota ou destruição de um homem bom e inocente. Observemos, por exemplo, o caso de Édipo, de Sófocles. Há um traço em seu caráter que o faz propender para a ação que facilita a *hamartia*, embora não se possa perder de vista que ele próprio viera ao mundo apesar de uma recomendação contrária dos deuses a Laio. De acordo com Lesky (1996), a *hybris* original seria a forma de rejeitar o acaso sem sentido, o passado de geração em geração, arrastando para a perdição seres inocentes. Ou seja, a *hybris* representaria a contribuição humana para a interferência da fatalidade. Com a *hybris* e a *hamartia*, a interferência dos deuses parece menos terrível e mais aceitável, visto que a desgraça que acomete o herói emerge como consequência de uma transgressão humana, sendo, portanto, explicável, compreensível.

A primeira pessoa a quem Édipo recorre para ajudar a elucidar o enigma da morte de Laio é o velho adivinho Tirésias. Levam-no à praça pública, diante do povo de Tebas, do conselho dos idosos, diante de Creonte e de Édipo. Este o interroga, mas o adivinho se recusa a revelar o que conhece. Tirésias sabe quem matou Laio e quem é Édipo, mas não quer se manifestar sobre isso, está decidido a se calar. No entanto, incitado por Édipo, Tirésias acusa o rei como assassino, que agora vive incestuosamente. Édipo, furioso, o expulsa de seu palácio (v. 429-431):

**ÉDIPO:**

*Ouvir o que ele diz é insuportável.  
Vai para o inferno! Some! Vai de retro  
à tua morada e deixa o meu palácio.*

Tirésias lança a profecia e se retira (v. 447-462):

**TIRÉSIAS:**

*Irei, mas antes digo o que me trouxe –  
teu cenho nada pode contra mim:  
aquele cujo paradeiro indagas,  
pela morte de Laio, aos quatro cantos  
vociferando, bem aqui se encontra;  
tido e havido como homem forasteiro,  
irá se revelar tebanos autêntico,  
um triste fato. Cego – embora ele hoje  
veja –, mendigo (ex-rico), incerto em seu  
cetro, em terra estrangeira adentrará.  
E então nós o veremos pai e irmão  
dos próprios filhos; no que toca à mãe,  
dela será o marido; e quanto ao pai,  
sócio no leito, além de seu algoz.  
No paço, pensa. A tua conclusão,  
se for que eu minto, diz: falso profeta!*

Tão terrível é a revelação que, a princípio, tanto Édipo como o coro costumam a acreditar na veracidade da profecia.

No início, Édipo é o espírito clarividente, a inteligência lúcida que, sem a ajuda de ninguém, sem o socorro de um deus, nem de um presságio, soube adivinhar só pelos seus recursos o enigma da Esfinge; diferencia-se dos outros homens porque está acima deles; despreza, porém, as palavras de Tirésias, fato que um homem comum levaria em consideração; quando mata seu pai e desposa sua mãe faz isto sem o saber, sem o querer, porque é joguete de um destino que os deuses lhe impuseram. Vemos, então, que a tragédia apresenta um caráter ambíguo a partir de dois planos inseparáveis: o plano humano e o plano divino. Entretanto, devemos evitar de ler *Édipo* como uma “tragédia do destino”, na qual o herói apenas levaria a termo a profecia dos deuses. Se lermos a peça desse ângulo, deixamos escapar traços marcantes da personagem — o caráter voluntarioso, a disposição de servir, o talento individual — responsáveis em grande parte pelo próprio enredo dramático.

Após a revelação do vidente cego, Édipo, então, se persuade de que o cunhado Creonte ambiciona tomar-lhe o lugar no trono de Tebas e de que, no passado, ele pode ter guiado a mão dos assassinos do antigo rei. Fora de si, proclama que Creonte deve morrer por tal traição. Aturdido e desesperado, Creonte se defende numa longa cena e, no entanto, somente a intervenção de Jocasta é que

o salva da sentença já pronunciada. Édipo chega à conclusão de que Creonte deve sair da cidade imediatamente, pois desconfia de que ele esteja envolvido no assassinato de Laio (v. 669-675):

**ÉDIPO:**

*Deixa-o partir, mesmo que eu me aniquile,  
que prove, envilecido, à força o exílio.  
Da fala dele eu não me apiedei, mas  
da tua. Onde ele vá, meu ódio o siga!*

**CREON:**

*Cedes e regurgitas ódio estígio.  
A ira passa, virá o pesar. Quem tem  
o teu ardil conhece o pior; é justo!*

Esse erro de Édipo deve-se a dois traços de seu caráter: muito seguro de si, de sua capacidade de julgamento, não admite que duvidem de sua interpretação dos fatos; naturalmente orgulhoso, ele se pretende sempre e em toda parte senhor, o primeiro. Édipo se define como aquele que decifra os enigmas. E todo o drama é, como observam Vernant e Vidal-Naquet (2005), um enigma policial que Édipo deve esclarecer.

Relembremos: Édipo, já homem feito, deixara Corinto para fugir daqueles que acreditava serem seus pais; enquanto se dirigia para Tebas (terra da sua verdadeira origem, o que ele ignorava), Laio, fazendo caminho inverso, deixava Tebas em direção a Delfos para consultar o oráculo sobre a infelicidade que abalava sua cidade: a Esfinge. Os dois homens encontram-se numa encruzilhada, em um lugar muito estreito para que os dois possam passar lado a lado. O destino punha pai e filho frente a frente e a arrogância de um e de outro gerou uma situação de conflito e, deste, a luta: Édipo mata o pai (v. 804-820):

**ÉDIPO:**

*Vindo de encontro a mim, o auriga e o velho  
me empurraram: devia dar passagem.  
Colérico, esmurrei meu agressor  
– o auriga –, e o velho, vendo-me ladear  
o carro, à espreita, com chicotes duplos,  
feriu-me bem no meio da cabeça.  
Pagou preço maior: no mesmo instante,  
recebe um golpe do meu cetro. Rola  
do carro, ao chão, decúbito dorsal.  
Executei o grupo. E, se o estrangeiro  
tiver com Laio laços consangüíneos?  
Alguém será mais infeliz do que eu,  
a quem os Sempiternos mais execram?  
Proibido ao cidadão e ao forasteiro  
falar comigo ou receber-me em casa.*

*É clara a ordem: devem me expulsar!  
Contra mim mesmo impus a maldição.*

Como bem observa Kothe (1987, p. 25), “todo herói grego é um híbrido, um semideus. Ele carrega o pecado ‘original’ de ser produto de uma *hybris*, uma desmedida, uma violação da medida, da ordem natural das coisas”. O delito do herói trágico é proporcional à sua capacidade de violência, da *hybris* desmedida. Ao mesmo tempo, é essa capacidade do excesso que lhe dá identidade heroica, de actante e, ao mesmo tempo paciente, das engrenagens do destino. Nada pode distanciá-lo da ação delituosa, e mesmo quando tenta fugir de seu destino, como Édipo tentou, por isso mesmo o encontra: esse é o sentido de sua vida. Exatamente aí reside a identidade heroica de Édipo, nessa destinação sem justificativas. A identidade dele e de todos os heróis trágicos. Por outras palavras, assim se realiza o sentido do trágico.

Do ponto-de-vista dos homens, Édipo é o chefe clarividente, igual aos deuses; do ponto-de-vista dos deuses, ele aparece cego, igual ao nada. Tal é a personagem de Édipo. No início do drama, o Sábio; no fim, aparece no último degrau de decadência: Édipo — Pé inchado, concentrando sobre si toda a poluição do mundo. O rei divino, purificador e salvador de seu povo, reconhece-se o criminoso impuro que é preciso expulsar para que a cidade seja salva.

A personagem Édipo se destaca pela injustiça com que lhe acomete o destino, pelas vicissitudes de sua atribulada existência, pela nobreza e dignidade com que exerce o poder supremo. *Édipo Rei* é também uma peça sobre a grandeza humana: Édipo é grande, não em virtude da posição que exerce, mas em virtude de sua força interior, força para perseguir a verdade a qualquer custo, força para aceitá-la e suportá-la quando encontrada. Édipo é grande porque aceita a responsabilidade por “todos” os seus atos, incluindo os que são objetivamente mais aterradores, embora subjetivamente inocente (v. 1414-1415):

**ÉDIPO:**  
*Temor improcedente: o mal é meu;  
além de mim, não há quem o suporte.*

Quando a relação entre a imperfeição e a queda é menos direta, como afirmam Danzinger e Johnson (1974), em que o destino ou os deuses desempenham um papel preponderante, vemos como o homem não é o único

responsável por suas ações, mas deve assumir as consequências. Na tragédia, o herói concretiza ações e não o trágico. É do contraste entre o desejo e a impossibilidade de sua realização que surge o trágico.

O problema do delito trágico é, portanto, ambíguo: o delito não é propriamente do herói. A rigor, ele é mero instrumento dos deuses ao cumprir seu destino — portanto suas falhas são pré-determinadas. O movimento é do exterior para o interior do agente, por isso não podemos falar em culpa trágica. No entanto, há um jogo sutil entre determinação e escolha na medida em que não só a *hamartia*, mas também a *hybris*, se presentificam na ação heroica, representada no espetáculo tragédia. Nesse sentido, Vernant e Vidal-Naquet (2005) ponderam que Édipo não é uma vítima expiatória, é a personagem de uma ação trágica, colocada pelo poeta no espetáculo da tragédia para representar a angústia de uma decisão, frente a uma escolha sempre presente de que não pode se eximir.

Sendo que os heróis não têm a culpa internalizada como sentimento despedaçador, no entanto, pela *hybris* terão explicitada sua falha à sociedade. A necessidade de recompor a comunidade manchada pela expiação faz parte de um conjunto mítico-religioso muito específico e complexo, como é a situação de Édipo. Ele erra e expia voluntariamente seu erro para limpar a terrível mancha que sombreia Tebas. O sentido da expiação do seu erro integra o sentido do trágico: sofrer pelo erro involuntário.

Assim sendo, não tendo culpa o significado de *hamartia* — pois a culpa é esse sentimento tão pessoal e íntimo de angústia por termos errado por nossa própria vontade — fica, o herói trágico “liberado” para permanecer somente no arrependimento que se segue à visão do erro. Diante disso, Gazolla (2001, p. 73-74) se questiona “o que deve, então, expiar um Édipo?” Deve expiar um erro, por ele e pela comunidade a que pertence, não uma culpa. E acrescenta “um Édipo sem culpa?” Sim, pois não devemos ler Édipo como um homem “culpado” por erros imperdoáveis, mas sim como um homem que cometeu um erro inconsciente ou falha involuntária. Édipo não é culpado, pois não é consciente e responsável por suas ações.

O que a modernidade nomeou culpa, segundo Gazolla (2001, p. 27-28), é “um sentimento interior dilacerador, pertinente apenas àquele que se sente em dívida com o todo e/ou consigo próprio”. Desse modo, a noção de “erro” foi sendo

substituída pela de culpa; mas a noção de falha ou “erro” é a mais adequada ao contexto das tragédias clássicas.

Na representação trágica, o público sente compaixão pelo herói sofredor e, ao que parece, sente medo por si mesmo. Por outras palavras, o espectador passa por uma forte experiência emocional, a que Aristóteles denominou de purgação ou catarse, fundamental à teoria aristotélica; realiza-se “através da piedade e do medo, [...] a adequada purgação dessas emoções” (DANZINGER; JOHNSON, 1974, p. 136).

A tragédia exerce poderoso efeito porque o público (re)vivencia, numa experiência comunitária, um ritual primitivo. Especialmente, quando o herói é o governante de uma comunidade e quando, como no caso de Édipo, o seu sofrimento é suportado, em parte, por amor ao seu povo; o público, como bem apontam Danzinger e Johnson (1974), observa a queda do herói como se estivesse participando de algum dos primitivos ritos tribais. Por isso, supomos que *Édipo Rei* deve ter despertado os mais intensos sentimentos de piedade e terror diante do carácter inflexível do destino, que em sua face mais impiedosa pode se abater sobre um homem admirado e respeitado — no caso, o herói e rei de Tebas.

Tanto o efeito criado na plateia pela transformação de Édipo como a piedade inspirada pelo protagonista no seu trágico fim decorrem das circunstâncias em que ele é colocado no início da peça. Quando Édipo aparece, encontra-se no auge do vigor físico, moral e político. Já é rei de Tebas, marido de Jocasta e pai de quatro filhos. Os fatos que antecedem o desenlace serão esclarecidos no desenvolvimento da trama, fazendo mesclar-se passado e presente. Com lógica inexorável, a verdade de sua condição revela-se paulatinamente — em um movimento não só permitido, mas promovido pelo próprio Édipo — até o momento em que a trágica fatalidade é elucidada, e o rei, resignado, impõe, a si mesmo a terrível punição.

Essa experiência fundamental do herói, que se confirma a cada um de seus passos, acaba por remeter a uma outra experiência: a de que é apenas no final do caminho para a ruína que estão a salvação e a redenção. Édipo chegou ao conhecimento de si mesmo e, por todo o seu sofrimento, redimiou-se de seus crimes.

O trágico perpassa a tessitura de *Édipo Rei* como em nenhuma outra tragédia. Seja qual for a passagem do destino do herói em que se fixe a atenção, nela se substancializa a insinuação de salvação e, a um tempo de aniquilamento, que constitui um elemento fundamental do sentido do trágico. Pois, consoante Szondi

(2004), não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína. Temendo que a profecia do oráculo se cumprisse, Édipo foge de Corinto e uma sucessão de fatos ocorre em sua vida que o leva, inexoravelmente, a descobrir que é assassino e filho de seu pai Laio, marido e filho de sua mãe Jocasta, pai e irmão de seus filhos; fazendo, assim, com que a profecia dos deuses se cumprisse. Goethe reconhece como essencial ao conflito trágico o fato de que “não permite nenhuma solução” (SZONDI, 2004, p. 48); mostrar a falta de solução para o conflito é uma condição necessária para a realização de um legítimo espetáculo de tragédia.

Essa é apenas uma leitura, e poderíamos propor outras, aplicáveis a outras peças de Sófocles. Digamos simplesmente, para concluir, que ela não visa substituir a leitura que cada um faz ou fará, por sua própria conta, da obra do poeta grego.

Concluindo as nossas considerações sobre *Édipo Rei*, passemos, pois, ao estudo do romance de Raduan, analisado e discutido na correspondência com a peça de Sófocles, com o destaque de similaridades que podem aproximar as obras dos dois autores e caracterizá-las quanto ao perfil trágico.

## 4 A PRESENÇA DO TRÁGICO EM *LAVOURA ARCAICA*

### 4.1 RADUAN NASSAR: O HOMEM

Raduan Nassar é filho de uma família de imigrantes libaneses que chegaram ao Brasil em 1920, instalando-se em Pindorama, no norte do Estado de São Paulo. Nascido em 1935, vinte anos depois, mudou para São Paulo, onde se formou em Filosofia. Em 1967, fundou, com seus irmãos, o *Jornal do Bairro*, um semanário que chegou a atingir a tiragem de 160 mil exemplares.

Raduan publicou, em 1975, *Lavoura arcaica* – um romance que receberia inúmeros elogios da crítica e o Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras. Em 1978, publica a novela *Um copo de cólera*, que recebeu, no mesmo ano, o Prêmio Ficção da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Posteriormente, as duas obras foram adaptadas com sucesso para o cinema. São livros que, mesmo escritos durante a ditadura militar no Brasil e tematizarem a violência e a discussão de valores, não configuram a literatura engajada bastante comum naquele período. Em 1997, dezenove anos depois da última publicação, retorna à cena literária, aos 61 anos, com a novela *Menina a caminho*<sup>12</sup>, que recebeu o Prêmio Jabuti em 1998. Raduan teve seus livros publicados na França, Espanha, Itália e Alemanha.

Pedro Maciel<sup>13</sup> descreve Raduan como “um bispo de alguma igreja do interior do Brasil, os cabelos grisalhos e desarrumados, os gestos contidos, breves, a estatura baixa, fala mansa, sempre a olhar nos olhos do interlocutor, atento para ditar velhos ensinamentos bíblicos”.

Respeitado pela crítica, Raduan questiona seu lugar no cânone das vanguardas nacionais e deixa bem claro, em uma entrevista coletiva registrada no volume II dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles (IMS), que sua obra não passa de respostas diretas aos seus fantasmas interiores. O sucesso de *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera* foi mais do que suficiente para que o escritor paulista alcançasse notoriedade entre os leitores. Em 1984, a editora Gallimard, da França, lançou *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera* num só volume.

Raduan, com apenas dois livros publicados num intervalo de três anos, abandona a literatura para se dedicar à agricultura. Talvez esse interesse do escritor

<sup>12</sup> A coletânea de contos *Menina a caminho* reuniu textos escritos entre 1960 e 1970 e publicados anteriormente de modo esparso.

<sup>13</sup> *Revista Isto é*, São Paulo, 27 dez. 2004.

pela agricultura não seja tão intempestivo como muitos acreditam, uma vez que seu pai era agricultor e sua mãe criadora de galinhas e perus. Agricultores no Líbano, a família Nassar se torna comerciante no Brasil, mantendo ainda algumas atividades agrícolas. A importância dada aos estudos dos filhos faz a família se mudar duas vezes: em 1949, de Pindorama para Catanduva e, em 1953, para São Paulo. Num total de dez filhos, sete escolheram cursos de Filosofia ou Letras. Raduan estudou Direito durante cinco anos, Letras e se formou em Filosofia<sup>14</sup>. Desempenhou diversas atividades comerciais, criou coelhos, trabalhou com a literatura e até mesmo como jornalista, e finalmente, dedicou-se à atividade agrícola, conforme a tradição familiar.

Em entrevista à *Folha*, em 1995, Raduan afirma que, em alguns momentos, o jornalismo influenciou a formação do seu estilo literário. Diz: “Eu acho que foi muito boa para mim a passagem pelo jornal, no sentido de condensar o texto. A gente trabalhava com espaços muito limitados e era preciso enfiar muitas informações naquele espaço” (*Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 maio 1995). Em seguida, esclarece que um dos recursos que utilizava era jogar uma ideia entre parênteses, como aparece em *Lavoura arcaica*, e acabou virando um hábito em seu texto *Um copo de cólera*. Poderia ter optado por períodos mais curtos e pontos finais; porém, em contrapartida, fez uso excessivo de vírgulas, pontos-e-vírgulas e dois pontos em suas obras. Poderia ter substituído os parênteses por travessões que, como observa Adorno, “bloqueiam o material parentético do fluxo da sentença sem encerrá-lo numa prisão, efetivam tanto uma conexão quanto um desligamento” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1996). Contudo, tanto os parênteses como os travessões assinalam “descontinuidades que irrompem no interior dos textos” (ibidem).

Num encontro com Raduan, em 1988, Milton Hatoum aproveita a oportunidade para comentar a respeito da novela *Um copo de cólera*. Nessa conversa, ele equipara Raduan ao poeta Raul de Leoni, a Rimbaud, ao colombiano Aurelio Arturo e ao mexicano Juan Rulfo, que preferiram a concisão à profusão; autores que, assim como Raduan, dizem muito em poucas páginas. Hatoum aponta uma linha voltada para “a sondagem introspectiva, a experiência interior e o labirinto da memória” (CADERNOS, 1996, p. 20), e cita Graciliano Ramos, Clarice Lispector e Osman Lins que abordaram essa linha em suas obras. Esse traço estilístico

---

<sup>14</sup> Raduan cursou até o quinto ano da Faculdade de Direito e frequentou o curso de Letras por um ano.

influenciaria na qualidade estética das narrativas de Raduan, ajustado a esse grupo de narradores-poetas.

A desilusão de Raduan com o mundo acabaria, mais cedo ou mais tarde, atingindo a literatura. No ensaio “Da cólera ao silêncio”, Perrone-Moisés pondera que “no progresso da rejeição ao mundo e às palavras que pretendem dizê-lo ou melhorá-lo, rejeição que atinge seu ápice em *Um copo de cólera*, prefigura-se a atitude posterior de Raduan Nassar: ‘abandonar a literatura’” (CADERNOS, 1996, p. 75). Em uma entrevista concedida à *Folha*, em 1996, ele afirma que parou de escrever por falta de paixão. No ensaio “Literatura tem que ter vínculos com a vida”, de Marilene Felinto, Raduan diz que

a boa literatura tem que ter vínculos fortes com a vida. É a minha opinião, e falo sobretudo como leitor. Um texto vale quando sinto nele a vibração da vida, quando tem circulação sanguínea, um texto com o qual eu possa estabelecer um mínimo de interlocução (*Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 set. 1996).

Confessa que houve um período de sua vida em que recusou diversas propostas; em virtude da paixão pela literatura, não conseguia pensar em outra coisa, mas um dia acordou sem essa paixão e resolveu se dedicar a criação de galinhas. Apesar de Raduan dar por acabado o ofício de escrever e se recusar a falar de literatura, ela está impregnada em sua fala, às vezes hesitante, outras contundente, mas sempre sedutora.

Desse modo, Pedro Maciel define Raduan como um “ser trágico, desiludido, desesperançado, atormentado que vive um amor irreconciliável, perturbador e erótico, assim como o narrador-personagem do romance *Lavoura arcaica*” (*Revista Isto é*, São Paulo, 27 dez. 2004).

## 4.2 A OBRA

O romance *Lavoura arcaica* se distribui em 30 capítulos, um completando o sentido do outro. A narrativa divide-se em duas partes: a 1ª parte, mais longa, intitula-se “A partida”, e a 2ª parte, “O retorno”; a numeração contínua dos capítulos indica, como aponta Perrone-Moisés (1996), a sucessão ininterrupta do tempo e a impossibilidade de um recomeço. Contudo, trechos e paráfrases inteiras dão a impressão de um constante avanço e recuo. Tal recurso instaura um tempo diferente,

subvertendo e suspendendo o fio linear da história. O enredo é construído a partir de um jogo psicológico, com um mínimo de peripécias, por um narrador autodiegético. A narrativa gravita em torno de uma família de imigrantes libaneses, religiosa, patriarcal, que valoriza um modo de vida austero, centrado na união da família em torno do trabalho, da lavoura, do clã, mas, principalmente, em torno da figura do pai, transmissor de sua cultura ancestral por meio dos sermões que pregava todos os dias antes das refeições. O tempo da narração é impreciso. As ações se passam ora num quarto de uma pensão interiorana, ora na casa e na fazenda da família. Na sequência a fábula do romance.

Iohána e sua esposa moravam em uma fazenda com seus sete filhos: Pedro, Rosa, Zuleika, Huda, André, Ana e Lula. Nessa fazenda, havia duas casas: a casa velha, onde todos os filhos nasceram e a família viveu algum tempo, e a casa nova, onde residiam. Havia também uma capela, frequentada pela família. Eram agricultores e viviam basicamente da agricultura.

Quando moravam na casa velha, o avô (ainda vivo) pregava, com a força da palavra “Maktub” (Está escrito). Paralelamente ao avô, na casa nova, o pai dizia sermões austeros a toda a família. Os preceitos religiosos eram ouvidos e praticados em rituais pesados, graves, longos, que se sucediam aos momentos das refeições. A mãe, no entanto, manifestava todo seu afeto, fazendo-se próxima de seus filhos. Aos domingos, recebiam parentes e amigos e reunidos festejavam com comida: “Dias claros de domingo daqueles tempos [...] minhas irmãs [...] correndo com graça, cobrindo o bosque de risos” (p. 26-27)<sup>15</sup>.

Numa dessas ocasiões de festa, Ana, a penúltima filha do casal, aparece dançando faceira e sensualmente para todos os presentes. André, que assiste à festa de lado, se sente incendiado de desejo pela irmã.

Durante a infância, André faz-se congregado mariano e tem uma fé exacerbada. Esse excesso de fé levou-o a uma espécie de desvio, fazendo-o posicionar-se contra a moralidade familiar. Em seguida, rejeita as palavras do avô, assim como as do pai:

(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como as outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos

---

<sup>15</sup> NASSAR. R. *Lavoura arcaica*. 3. ed. rev. pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Todas as citações posteriores referentes à mesma edição, seguirão apenas da página.

do pai — em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote toco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: 'Maktub') (p. 89).

A rejeição se faz clara quando acaba criando sozinho sua própria doutrina: “Sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo” (p. 87). Dessa maneira, dá vazão aos seus instintos. Quando dá vazão aos instintos sexuais, relaciona-se sexualmente com a cabra Sudanesa, que chama de Schuda: “Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo” (p. 19).

Depois, não retém seu desejo pela irmã. Ana, por sua vez, revela-se curiosa, mas com medo. O processo de sedução vai se fechando até que, certo dia, Ana encaminha-se para a armadilha. A casa velha acaba sendo o local onde se concretiza o incesto.

Após o ato, Ana foge para a capela. André se desequilibra com a atitude de Ana. Sua dor é demasiada e por isso foge de casa e instala-se numa pensão de uma cidade interiorana. Ana, profundamente desestabilizada psicologicamente, passa a vagar pela fazenda, desorientada, num interminável choque emocional.

Após algum tempo, Pedro, o primogênito da família, vai buscar André para trazê-lo de volta ao seio familiar. André revela ao irmão o motivo de sua fuga: o incesto consumado com Ana. Depois de uma longa conversa, Pedro cumpre a missão de trazê-lo de volta ao lar. André, após rever todos os membros da família (exceto Ana e Lula), encontra-se com o pai. Numa longa conversa, expõe suas ideias contrárias às do pai, mas não consegue sustentar-se, para encerrar o diálogo, pede perdão ao pai e diz que irá se comportar doravante de acordo com os preceitos familiares.

Em seguida, assim que se recolhe ao quarto, encontra-se com o irmão Lula, deitado numa das camas. Lula está decepcionado com André por este ter voltado e revela sua intenção de também fugir de casa. André vê no caçula da família sua própria adolescência e repara a semelhança de seus olhos com os de Ana. Sem que Lula entenda o que está acontecendo, André o estupra.

No dia seguinte, quando festejavam a volta de André, eis que surge Ana, usando as quinquilharias (compradas de prostitutas por André com moedas que roubava do pai quando adolescente) que ela furtara de seu irmão na véspera. Ao ver

a filha naquele estado degradante, o pai, tresloucado, pergunta o sucedido a Pedro, que lhe revela o incesto. Iohána, num gesto impensado, utiliza-se de um alfanje e mata a própria filha.

Após, a mãe arranca os cabelos, recusa consolo e começa a carpir em sua própria língua. André se surpreende pela atitude do pai. Doravante, André se prepara para pregar os sermões que seu pai pregava, os quais, durante toda a sua vida havia rejeitado:

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: ‘e circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus designios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cacos, traçados nos pastos pelo rebanho: que o gado sempre vai ao poço’) (p. 193-194).

### 4.3 A CRÍTICA

O romance *Lavoura arcaica*, publicado em 1975, filia-se à toda uma linhagem dramática que vai desde *Édipo Rei* a *Hamlet*, atenta ao tom trágico, poético e bíblico. Ao mergulhar nas profundezas do inconsciente, nos vãos escuros da civilização e da psiquê humana, Raduan consegue atingir a universalidade partindo de um plano rural e particular, abordando um microcosmo familiar. Ademais, o sucesso desse romance foi mais do que suficiente para que Raduan alcançasse notoriedade entre o público, visto que, foi publicado na França, Espanha, Itália e Alemanha.

Em entrevista concedida a Massi e Sabino Filho, Raduan revela a ligação do romance com a poesia de Jorge de Lima que irá levá-lo a um grande trabalho com a escrita, principalmente em *Lavoura arcaica* (*Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1984). *Lavoura arcaica* divide-se em duas partes, a primeira se intitula “A partida” e traz como epígrafe justamente versos de Jorge de Lima<sup>16</sup> extraídos do poema “O céu jamais me dê a tentação funesta”, que está no livro *Invenção de Orfeu*, de 1952:

---

<sup>16</sup> Jorge de Lima foi ensaísta, romancista, autor de livros infantis e crítico de arte, mas destacou-se, principalmente, como poeta. Atravessando diversas fases em sua escrita, é reconhecido pelo lirismo acentuado, que perpassou sua obra, indo do parnasianismo ao modernismo, exercitando-se principalmente em temas sociais e religiosos (BOSI, 1994).

“Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (p. 06); a segunda parte do romance se intitula “O retorno” e tem como epígrafe uma passagem do *Corão*, ou *Alcorão*<sup>17</sup> — Surata IV, 23 —, na qual se diz: “Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” (p. 143). Essa citação abre, como um portal, a reentrada de André na fazenda. Significa que a partir dali vigora a lei da tradição, da moral religiosa, do costume. Até então, o romance alternava capítulos de ação e de fluxo de consciência. Nessa segunda parte, os fluxos de consciência diminuem.

Esse influxo da poesia envolve *Lavoura arcaica* — prosa poética<sup>18</sup> — que conta a história de um adolescente, André, que foge de casa após ter uma relação incestuosa com sua irmã Ana. A personagem retorna a casa desencadeando o final trágico, com a morte de Ana.

Logo depois do aparecimento do livro, Tristão de Athayde, em sua coluna “Romances” do *Jornal do Brasil*, apresentou, de forma consagrada, *Lavoura arcaica*:

*Lavoura Trágica* [sic] de Raduan Nassar é obra de um jovem estreante, que roça também o fenômeno da miscigenação, em São Paulo, pela imigração sírio-libanesa, embora não toque especialmente neste aspecto do problema. O que faz a força e a intensidade dramática da curta narrativa é o seu reflexo, ao mesmo tempo, bíblico e helênico. É uma versão inteiramente livre da parábola do Filho Pródigo, mas com um desdobramento contraditório ao da narrativa bíblica. Como se a tragédia clássica com a implacabilidade do Destino cego entrasse em conflito com a sublime *Visão* regeneradora do Amor. O autor não escolhe. O leitor que o faça. E nisso reside um dos elementos mais fortes do drama (CADERNOS, 1996, p. 82).

Hatoum acrescenta que Raduan talvez seja o

primeiro ficcionista brasileiro de origem árabe a evocar de maneira tão densa e lírica certos temas da cultura oriental, mas num ambiente brasileiro ‘tradicional’, ou arcaico, como diz o título, que evoca as relações de trabalho e poder numa fazenda paulista (CADERNOS, 1996, p. 20).

<sup>17</sup> Com 114 capítulos, chamados Suras, o *Corão* comporta 6.236 versículos. Além do significado religioso, de oração e código de conduta, é considerado também pelos fiéis como um poema. Revelado a Maomé, o livro representa também a lei corânica, com os códigos penal, civil, constitucional e militar, que devem ser seguidos pelos fiéis; regras de comportamento individual e social, e ainda, narrativas históricas (DHNET, Rede Direitos Humanos e Cultura. *Alcorão* [on line] Disponível em: <[www.dhnet.org.br/direitos/anthist/alcorao.htm](http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/alcorao.htm)>. Acesso em: 15 ago. 2008).

<sup>18</sup> “Um romance intimista cujo trabalho formal levou a linguagem às fronteiras da prosa poética foi a estréia de Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*” (BOSI, 1994, p. 423).

O enredo da obra se constitui de uma trama no ambiente de uma família de costumes tradicionais. André, o narrador-personagem, jovem do meio rural, resolve abandonar sua casa no interior para morar em um vilarejo. Foge, em parte, daquele modelo educativo inculcado pelo pai, o chefe do modelo familiar repressivo, e, em parte, do grande amor que sentia por Ana, sua irmã. Na primeira parte do romance, há três instâncias temporais distintas: a infância de André, o encontro com o irmão na pensão e o presente da narração, em que André já está distante dos fatos narrados. Entretanto, a infância de André, sua adolescência e sua maturidade são apresentadas simultaneamente. Não há aqui passado, presente e futuro sucessivos. Ou seja, passado, presente e futuro não seguem uma linearidade cronológica, em que um sucede o outro, mas estão todos imbricados na simultaneidade do Tempo. Após o regresso, na segunda parte, o tempo deixa de ser um tempo de recordação e torna-se presente.

Não se sabe quanto tempo se passou desde a saída de casa de André até o momento do encontro com Pedro. Muitos episódios são descritos de forma imprecisa como, por exemplo, a morte do pai, que não fica explícito se realmente ocorreu ou não. Não há indicações explícitas<sup>19</sup> da época e do lugar onde se passa a ação.

É interessante observar que não apenas infância e adolescência coexistem na fala do narrador, mas também a dele próprio — André já adulto — é pronunciada no mesmo instante em que os fatos nos são revelados. Assim, na primeira parte do romance, André recolhe recordações misturadas no tempo e no espaço, desordenadas do ponto de vista sequencial. Esse processo é deflagrado pelo encontro com Pedro, e André é levado da pensão para as tardes passadas em seu esconderijo no bosque próximo à fazenda, à pensão novamente, daí para a lembrança dos olhos da mãe, para a casa de novo e indefinidamente, até que o fio do texto o faz retomar o episódio de sedução da irmã, só relatado no final da primeira parte. A narrativa acompanha esse percurso da memória, deixando-se entrecortar pela conversa com Pedro e a confissão feita por André da relação incestuosa.

Embora ocupe o lugar do narrador, André não fala; apenas, em certo momento, explode e confessa. Quem toma a palavra quase até o final do texto é o

---

<sup>19</sup> O espaço e o tempo são imprecisos, abrindo a uma multitemporalidade, mas que podemos arriscar localizá-lo, por algumas vagas alusões do texto, nos anos 50, numa pequena fazenda familiar, entre São Paulo e Minas Gerais.

pai, por meio das lembranças de André, quando, então, invade com sua voz o discurso narrativo, ou por meio da voz de Pedro. Pedro também não tem direito à palavra, falando por meio da sua boca a voz do pai. Ele deixa-se controlar, permite que seu corpo seja invadido pelo corpo do pai: “Era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras da nossa catedral” (p. 16).

Ana, por sua vez, é a personagem silenciosa que não profere uma única palavra ao longo de todo o texto. Enquanto os irmãos, André e Pedro, afastam-se de casa seja para a vila, seja para outra cidade onde está a pensão, o espaço por onde Ana transita é restrito aos limites da casa, ao bosque e à capela da casa velha.

Ocasionalmente, surge outra voz: a da mãe. A mãe aparece por meio das recordações de André, mas sua voz, de forma diferente da voz do pai, é muito baixa, sem o poder de invadir, de tomar posse do discurso. Não é concedida a personagem da mãe o direito à fala, suas palavras só aparecem por meio das lembranças de André ou do relato de Pedro. No tempo presente da segunda parte do romance, ela apenas grita ou deixa escapar expressões de carinho por André: “meus olhos”, “meu coração”, “meu cordeiro” (p. 170). Sua personagem não pode ocupar a cena principal. Como o desejo, que se oculta nas brechas das paredes da casa ou sob o tampo do cesto de roupa suja, também a mãe é deslocada para longe do foco narrativo. O desejo se expressa na personagem André, um desejo ao qual é imposto o silêncio e o ocultamento, mas que não se apaga: reaparece nos cantos, nos corredores, nas brechas da casa.

A linguagem, às vezes, chega a ocupar o lugar do próprio acontecimento. Se a morte do pai é apenas sugerida, ela se torna um fato por meio da linguagem: as palavras tomam seu lugar. A linguagem é predominantemente figurativa. Parece-nos que o narrador necessita de uma linguagem exclusiva para traduzir o seu universo individual. Surge daí um texto muito singular, com sintaxe e léxico bastante originais, fruto de um meticuloso manejo das palavras, que as localiza em lugares surpreendentes, subverte seus sentidos e transforma a relação entre elas. Como bem lembra Hatoum, *Lavoura* impressiona pela “linguagem muito elaborada que invoca um conteúdo de verdade, uma dimensão humana profunda e complexa” (CADERNOS, 1996, p. 20).

*Lavoura arcaica* mostra-nos a alma “suja” de André, sua busca por liberdade e, por outro lado, o sufocante universo familiar no qual o rapaz origina-se, fatores

que se juntam e sedimentam sua revolta e rebeldia, seja por meio da consumação do amor-sexo incestuoso, seja com a posterior fuga da casa paterna.

O romance é uma versão moderna da parábola do filho pródigo. André personifica o dilema entre o desejo de ser amado, ter seu lugar à mesa da família e a ânsia por uma individualidade que lhe é negada e que lhe permitiria a satisfação de seus desejos impetuosos. Incapaz de conter essa pulsão de destruição, ele opta por exilar-se, como um leproso desejoso de poupar a todos da contaminação.

As referências bíblicas são óbvias, não somente pela adaptação de uma parábola cristã, mas principalmente pela utilização da Palavra com todo o seu poder de Verdade. A Palavra é encarada assim pelo patriarca que se senta à mesa e obriga a família a ouvir seus sermões. Também é vista dessa forma pela família que ouve e condiciona sua vida àquelas histórias. E é também combatida pelo filho rebelde que se desespera ao perceber que essa “verdade” não explica seus desejos inconfessáveis nem os conforta ou perdoa quando esses afinal são realizados. A Palavra tem a pretensão de ser a portadora da Verdade, por meio de sua verborragia, de sua posição autoritária, de sua pretensa capacidade democrática de diálogo, mas é contrastada o tempo todo.

Com efeito, a narrativa aponta para um universo primitivo que, consoante Jozef (1992), está marcado desde o início pelo próprio título. Como sustentador desse universo mítico há, em *Lavoura arcaica*, uma constante referência à Bíblia — o livro primeiro, esse grande *mythos* subjacente ao texto literário ocidental. *Lavoura arcaica* é assim, a retomada da volta do filho pródigo numa versão marcada pelos questionamentos da modernidade.

De fato, dentre os poucos livros do autor, *Lavoura arcaica* ressalta-se, possivelmente, como um dos mais trágicos (no sentido aristotélico) romances brasileiros das últimas décadas, fazendo emergir de uma aparente felicidade um espúrio envolvimento amoroso entre André, a ovelha negra de uma família de origem libanesa, e sua irmã, Ana. Se o incesto é, na obra, o elemento catalisador da tragédia maior, esta consiste na derrubada de todo um conjunto de preceitos e regras, de uma moral tacanha construída ao longo de gerações, enfim, da tradição de um grupo unido por laços familiares.

Em Raduan Nassar, colhe-se a tradição e a inovação em dosagens equilibradas, sem exageros formais. Conforme Perrone-Moisés (1996), a força de *Lavoura* está na linguagem em que se narra essa tragédia familiar. Raduan solta o

verbo, nesse corajoso e doloroso acerto de contas com suas origens e sua formação, que reprimido longamente na memória e no corpo vem à tona com extraordinário vigor. Impressiona o fôlego com que alinha e pontua seus extensos parágrafos, o tom ora recitativo trágico, ora lírico, o ritmo sabiamente modulado na passagem dos longos aos breves, dos altos aos baixos. Assim, *Lavoura arcaica* é um texto “musical, composto como uma sinfonia, cada capítulo correspondendo a um movimento. Os contrastes de andamento realçam o ritmo de cada movimento e os temas recorrentes asseguram a harmonia do conjunto” (CADERNOS, 1996, p. 67).

#### 4.4 O TRÁGICO EM *LAVOURA ARCAICA*

Da contradição insolúvel entre livre-arbítrio e destino nasce o trágico. É o que veremos a seguir. Optamos pela divisão da análise em duas partes. Na primeira parte, intitulada “A partida”, o trágico revela-se por meio dos seguintes elementos: desmedida (*hybris*), erro trágico (*hamartia*) e efeito catártico ou de purgação (*kátharsis*). Na segunda parte, intitulada “O retorno”, o trágico manifesta-se por meio da inversão da situação da personagem (*peripetéia*), do reconhecimento (*anagnórisis*) e da catástrofe (*sparagmós*). Dessa forma, procuraremos constatar os vínculos do romance com a tragédia grega, nas situações em que se podem verificar os aspectos configuradores do trágico, tais como foram apresentados no drama grego.

##### 4.4.1 **A partida**

O principal da história a relembrar inicia-se com a visita do irmão Pedro a André ao quarto de pensão onde ele se encontrava e o posterior reencontro com a família. Paralelamente, transcorre o fluxo de suas percepções, por meio de fluxos de consciência, que revelam as motivações de seu comportamento.

Do encontro entre Pedro e André, convulsionado pela epilepsia e entorpecido pelo vinho, que recebe num quarto de pensão Pedro, a figura que representa a força da tradição, a rigidez da ordem social imposta para toda a família, que tem como missão levá-lo de volta ao lar, André oferece vinho ao irmão e tem início um diálogo.

É o início do desvelamento da trama. Impressionado com o estado de embriaguez, o irmão mais velho tenta trazê-lo à ordem instituída pelo pai:

Fui num passo torto até a mesa trazendo dali outra garrafa, mas assim que esbocei entornar mais vinho foi a mão de meu pai que eu vi levantar-se no seu gesto 'eu não bebo mais' ele disse grave, resoluto, estranhamente mudado, 'e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai' (p. 38).

Pedro, que tenta reconduzir o irmão à casa, repete piamente os sermões do pai. A resposta de André institui clara e definitivamente a oposição: “Não faz mal a gente beber”, berrou transfigurado: “Essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa” “eu sou um epilético”, foi explodindo: “Convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue ‘um epilético’ eu berrava e soluçava dentro de mim” (p. 39). Diante da figura imponente de Pedro e da exasperação do vinho, André conta ao irmão o motivo de sua fuga: o incesto consumado com Ana. Pedro fica perplexo:

Eu podia até escutar seus gemidos gritando por socorro, mas vendo-lhe a postura profundamente súbita e quieta (era o meu pai) me ocorreu também que era talvez num exercício de paciência que ele se recolhia, consultando no escuro os textos dos mais velhos, a página nobre e ancestral (p. 109).

Em *Lavoura arcaica*, André é a personagem que se debate na escuridão; é uma escuridão que contagia o quarto de pensão onde ele se encontra, uma escuridão que dá medo; ele internaliza a escuridão. É a escuridão do demônio: “Ele tem os olhos tenebrosos’ [...], ‘traz o demônio no corpo” (p. 40).

As ações de André refletem uma confusão emocional. Ele é aquele que tem um “súbito ímpeto cheio de atropelos” (p. 14), aquele que escorrega, que fica “confuso, e até perdido” (p. 13), que se mostra “surpreso, e assustado” (p. 16). Enquanto Pedro é capaz de falar com “a voz calma e serena como convinha” (p. 16). Na postura de ambos revela-se o contraste: “Ele (Pedro) que vinha caminhando sereno e seguro, um tanto solene (como meu pai)” (p. 23), ao passo que o pensamento de André se largava ao embaraço, a desordem, ao desalinho.

A clareza também marca a fala de Pedro, em oposição à de André. As referências a Pedro são feitas com expressões afirmativas: “Pedro falou”, “Pedro disse”, enquanto as intervenções de André denotam dúvidas e indecisão, raramente chegam a se articular em falas; muitas vezes, os pensamentos são introduzidos no

texto com expressões sem convicção como: “Eu poderia dizer” (p. 24); “eu quase deixei escapar [...] na verdade eu me sentia incapaz de dizer fosse o que fosse” (p. 26); “eu quis dizer [...] afinal, que importância tinha ainda dizer as coisas?” (p. 45-46).

Do discurso relacionado à conduta do pai e de Pedro se exclui o supérfluo, conjugando-se a austeridade ao equilíbrio: “O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários” (p. 20). Os termos “amor, união e trabalho” estão profundamente imbricados, marcando o conflito central do protagonista que é a revolta contra os princípios da família, sustentados por tradições, por sua vez arraigadas em crenças e costumes milenares.

Personagem complexa, André, durante a infância, torna-se congregado mariano e mostra um sentimento de fé apaixonado:

Assim eu passei pensando na minha fita de congregado mariano que eu, menino pio, deixava ao lado da cama antes de me deitar e pensando também em como Deus me acordava às cinco todos os dias pr'eu comungar na primeira missa e em como eu ficava acordado na cama vendo de um jeito triste meus irmãos nas outras camas, eles dormindo não gozavam da minha bem-aventurança (p. 24-25).

Enquanto os irmãos dormiam e ele fingia dormir, entregava-se a um jogo de sedução com a mãe, que o acordava carinhosamente com muitos toques e carícias: “Era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol” (p. 25). André esperava que ela o tocasse, muitas vezes, para só então fingir acordar, sem que nesse jogo os irmãos participassem. Levantava-se com Deus a seu lado no criado-mudo, um Deus que podia pegar, e ia receber o alimento diretamente levado à sua boca pelos “dedos grossos da mãe”.

Destaca-se, inicialmente, pela própria fé que “crescia virulenta na infância” (p. 24). Há nele um fervor religioso que, ao mesmo tempo, que prega a abdicação, a renúncia ao orgulho em prol da humildade, da homogeneidade, torna-o especial entre os irmãos e faz dele um congregado mariano.

Ao relatar sua angústia, sua raiva e questionamentos face à suposta consistência dos sermões paternos, seu discurso é entremeado de lembranças felizes da infância ao lado da mãe. Chegada a adolescência, porém, essa felicidade deu lugar ao tormento, e o sono infantil deu lugar ao despertar: “Que sopro súbito e quente me ergueu os cílios de repente? que salto, que potro inopinado e sem sossego correu com meu corpo em galope levitado?” (p. 49).

Tais experiências, que escapam à sabedoria do pai, estão no cerne da desunião da família, como revela ao irmão Pedro: “A nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa, foi no tempo em que a fé me crescia virulenta na infância e em que eu era mais fervoroso que qualquer outro em casa” (p. 24).

Nos dias de domingo, recebiam parentes e amigos e reunidos festejavam com comida: “Dias claros de domingo daqueles tempos [...] minhas irmãs [...] correndo com graça, cobrindo o bosque de risos” (p. 26-27). O pai, embora participasse das danças, era uma figura bastante solene. Numa dessas ocasiões de festa, Ana aparece dançando faceira e sensualmente para todos os presentes. André, que assiste à festa de lado, se sente incendiado de desejo pela irmã.

André sabe que o que brota em seu corpo teve a semente plantada na infância, na sua relação com a mãe, desejo recalcado que se atualizou de forma imperativa no incesto cometido por ele e sua irmã Ana. Contudo, sua sexualidade exaltada manifesta-se bem antes, com a cabra Sudanesa (Schuda) que fora trazida para fazenda e pela qual se tornara responsável.

André cumpre o papel pré-determinado de seguir a linha do destino, recolhendo para si o papel do diferente e do deslocado.

Uma vez escolhido o caminho da transgressão, há um preço a pagar, o da segregação e o da discordância, embora, por vezes, haja em André uma tentativa de negar o confronto. É ele o epilético, o endemoniado, retirando das suas para colocar nas mãos do destino a responsabilidade por essa escolha. De fato, André tem total consciência de seus atos.

André desafia o preceito fundamental da interdição ao incesto, determinando para si o direito à sexualidade e ao prazer. O desejo incontável de André torna-se uma das molas propulsoras do conflito no romance. Ana é o objeto de sua conquista, por isso o estímulo da *hamartia* do herói em busca da conquista dela, sendo a *hamartia* também o motivo do conflito e do desfecho no romance.

Mesmo tratado de modo metafórico, a grave violência do incesto aparece no romance como uma *hybris* à moda clássica. Lembremos que, para Frye (1973, p. 207), a maioria dos heróis trágicos se configura no cometimento da *hybris*, “um ânimo soberbo, apaixonado, cheio de obsessão ou de arrojo, que acarreta uma queda moralmente inteligível. Tal *hýbris* é o agente precipitador normal da catástrofe”. Essa espécie de presunção ou vaidade espiritual passou a ser

considerada a clássica imperfeição trágica, que Aristóteles (1999) definiu como *hamartia* ou falha aristotélica.

Por causa de sua *hybris* (insolência), André se desvia do *ethos* familiar e cria sua própria igreja. À religião ancestral, o filho opõe uma “religião” invertida, demoníaca e disjuntiva; às cerimônias familiares, a missa negra do incesto. Devido à sua *hybris*, vista aqui como uma força que leva ao desvio do *ethos* familiar, André rejeita os ensinamentos do avô (e depois do pai), que pregava, com a força da palavra “Maktub” (Está escrito), a submissão que deveriam ter com relação ao destino:

(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como as outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai — em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote toco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: ‘Maktub’) (p. 89).

O avô representa a raiz mais profunda do tempo, o fundo da memória de mais de uma geração da família.

A rejeição se faz clara quando acaba criando sozinho sua própria doutrina, que projeta um anti-*ethos*, pelo qual tenta ajustar seus desejos instintivos, como o que sente por sua irmã Ana:

Tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo, e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história (p. 87).

Podemos ler do *guenos* maldito em *Lavoura arcaica*, um tratamento do tema do incesto de forma a lembrar o mito. André comete o incesto por estar vincado ao galho tortuoso da descendência da mãe. Da doentia relação afetiva com a mãe floresce em André (tanto quanto em Ana e no irmão mais novo Lula) as pulsões mais instintivas e por isso, mais incontroláveis. Assim, o incesto, como tema mítico, empresta também uma coerência interna ao discurso da narrativa, que trata essencialmente dos valores da tradição, neste caso (do incesto) fixado nas raízes mais profundas do ser humano.

Paradoxalmente, o desejo incestuoso de André segue a trilha dos ensinamentos do pai, em que nenhuma felicidade deve ser buscada fora do seio da

família. Apesar de sua força de lei, os sermões do pai reforçam um imaginário de que tudo é possível dentro do âmbito familiar, de que dentro da família não haverá fome, não existirão famintos. A família de André basta a si mesma, não admite separações, seus membros devem complementar-se uns aos outros, seu corpo deve ser um só. O impulso do desejo associado ao ideal do pai desemboca no caminho do incesto:

Foi um milagre, querida irmã, descobrimos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para nossa história; foi um milagre descobrimos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família (p. 118).

André usa dos ensinamentos do pai para conquistar Ana, revertendo-os a seu propósito. Ele compara-a a uma pomba, e com isso reverte o sermão do pai em seu processo de sedução:

Ela estava lá, não longe da casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, [...] e eu espreitava e aguardava, porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil (p. 94-95).

A relação incestuosa, porém, não ocorre apenas com Ana, mas é insinuada pelo autor no contato de André com a mãe e, no retorno à casa, relatada ainda que veladamente, na sedução do irmão mais novo, Lula.

Consumado o incesto com a irmã (justamente na casa velha, sede histórica do *ethos*), a personagem atinge o auge de seu sucesso (segundo a visão de André), pois, cometendo o incesto, e na casa velha, ele rompe com o *ethos* familiar. Como ser “maligno”, rompe o “musgo do texto dos mais velhos” (p. 50), por meio de sua imaginação, de seu processo de sedução. Ana não compartilha do ato sexual, da forma como André esperava. A atitude da irmã é de alguém que se oferece a um sacrifício: “Ela estava lá, deitada na palha [...] seus olhos estavam fechados como os [...] de um morto” (p. 101).

André, o narrador-protagonista, é um adolescente perturbado pela urgência de trilhar seu próprio caminho, questionando a educação severa e tradicional que recebeu. Ele confronta essa educação com uma mais particular: aquela que recebe de seus instintos, mais do que de sua razão. Assim, o amor pelos irmãos e pela família, tão valorizado por sua educação cristã, André o encontra em sua forma mais intensa no desejo que sente por sua irmã Ana.

É necessário lembrar que em nenhum momento André toma sua impulsividade como exclusivamente sua, mas sim como força gerada pelo destino, que é cego (*moira*), porque, segundo pensa, leva-o a caminho da destruição. A *moira* é o desconhecimento dos fatos que estão por vir, ou seja, é o inverso do oráculo, é a não revelação do futuro inarredável. Na ausência de uma predição oracular, que nos antecipe os fatos, em *Lavoura arcaica*, o que ocorre é impulsionado pela força do instinto na decorrência do tempo: “O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo” (p. 93).

Aos “pesados sermões do pai”, nos quais predominavam as formas negativas (não, nunca), André opõe a afirmação insolente da vida, da sexualidade, da fome e da sede, que não suportam a espera. Por sua experiência individual, André descobre que “existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil” (p. 95), e que sua vivência do tempo é muito diferente daquela que aconselha o pai. O tempo medido e comedido do pai, que sugere a imobilidade, é transtornado pela impaciência de André: “Mas não se questiona na aresta de um instante o destino dos nossos passos, bastava que soubesse que o instante que passa, passa definitivamente” (p. 101). Depois da relação sexual com André, Ana, contrita, foge para a capela e o repudia quando ele tenta convencê-la a viverem o amor interdito. Ele tenta em vão demovê-la de seu estado de choque por meio de palavras:

As coisas vão mudar daqui pra frente, vou madrugar com nossos irmãos, seguir o pai para o trabalho, arar a terra e semear, acompanhar a brotação e o crescimento, participar das apreensões da nossa lavoura, vou pedir a chuva e o sol quando escassear a água ou a luz sobre as plantações, contemplar os cachos que amadurecem, estando presente com justiça na hora da colheita, trazendo para casa os frutos, provando com tudo isso que eu também posso ser útil (p. 119).

E continua: “E farei tudo com alegria, mas pra isso devo ter um bom motivo, quero uma recompensa para o meu trabalho, preciso estar certo de poder apaziguar a minha fome neste pasto exótico, preciso do teu amor, querida irmã” (p. 124).

A recusa de Ana provoca em André mais que a perda da irmã como amante, ele perde a si mesmo, porque os fatos não sucederam conforme acreditou que sucederiam. Ocorre, nesse momento, o maior sentimento de dor que André experimentou antes de sair da casa de seus pais. Sua dor é demasiada e a presença de Ana um peso insuportável:

Não tive o meu contento, o mundo não terá de mim a misericórdia; amar e ser amado era tudo o que eu queria, mas fui jogado à margem sem consulta, fui amputado, já faço parte da escória, vou me entregar de corpo e alma à doce vertigem de quem se considera, na primeira força da idade, um homem simplesmente acabado (p. 137).

A paixão e a consumação do desejo com Ana são os principais motivos expressos por André para a saída do lar: “Era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos” (p. 107). Por isso, foge de casa e instala-se numa pensão de uma cidade interiorana. Ana, desestabilizada psicologicamente, passa a vagar pela fazenda, desorientada, num interminável choque emocional.

Quanto a André, vai realizar em si mesmo o próprio castigo: exclui-se do próprio lar. Excluindo-se sem palavras, sai de casa fazendo do silêncio uma acusação: (“tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!”) (p. 33). A ausência é a única forma de comunicar a acusação: “Naquele dia, na hora do almoço, cada um de nós sentiu mais que o outro, na mesa, o peso da tua cadeira vazia” (p. 23).

André é um estranho nos costumes patriarcais. Questiona o fato de o destino proporcionar-lhe um falso livre-arbítrio, se já era sabido que tudo ocorreria conforme fora traçado: “Por que então esses caprichos, tantas cenas, empanturrar-nos de expectativas, se já estava decidida a minha sina?” (p. 117). A leitura que André faz do destino se adapta a uma modalidade descrita como “crise trágica”, a que nasce da contradição insolúvel entre livre-arbítrio e destino. Em Aristóteles, a *hamartia* do herói trágico associa-se ao conceito ético de *proairesis*, entendido como um livre poder de escolha de que disporia o indivíduo, poder, que, paradoxalmente, assinala com a utilização da liberdade, que, depois, é perdida.

Desse modo, André é uma personagem deslocada, desesperançada, longe do *ethos* social, e que se faz instrumento do poderoso destino sobre si mesmo, alienado da órbita religiosa. Ele é vadio, carrancudo, egoísta, irresponsável, é um

herói imoral. Sua vivência é de uma vida corrompida, destruída, para si e para a família. Quando os passos do destino levam aos fatos finais, ele se vê destruído também. A destruição do pai (representada, em *Lavoura arcaica*, pela figura do pai), ou melhor, da imagem paterna e da sua influência latente sobre ele, foi a consumação do próprio aniquilamento. Essa desintegração (desorientadora) do *ethos* predominante aponta para o homem atual, incapaz de fincar raízes. Segundo Kothe (1987, p. 63), para o herói moderno “a vida aparece como um duro processo de enganos e desilusões”. O herói trágico moderno basicamente não crê. Não crê na ética, não crê em si mesmo ou se crê, crê de maneira distorcida, pervertendo o *ethos* dominante. É um ser fragmentado, caminhando, consciente ou não, para a destruição.

A coerência da personagem com a atualidade que vive está no fato de que André se colocou como um herói do *avesso*. O herói do *avesso* está sempre em divergência com o antigo. A queda de André é por agir contra o *ethos* familiar e religioso. André perde-se, às vezes, num emaranhado existencial, num questionamento do mundo em que vive investindo contra a força do *ethos* familiar. A “considerável altura da queda”, denominada por Lesky (1996), é o que faz a tragicidade do moderno, pois significa a queda da ilusão, da segurança e da felicidade.

A angústia existencial faz com que André, como já fizera antes Machado com as suas personagens, questione e corroa as posturas sociais num mundo, segundo ele, de famintos que não conseguem apaziguar sua fome: “— Acontece que muitos trabalham, gemem o tempo todo, esgotam suas forças, fazem tudo que é possível, mas não conseguem apaziguar sua fome” (p. 157). O alimento de que fala não seria o palpável, o comestível: “— Não falo deste alimento, participar só da divisão deste pão pode ser em certos casos simplesmente uma crueldade: seu consumo só prestaria para alongar minha fome” (p. 159). André sente-se desamparado e faminto e a “parábola do faminto” (tal como a contava o pai) não o conforta, pelo contrário, desperta sua cólera. O pai não percebe que ele só pode falar do faminto porque não tem fome como ele. Por isso, se enraivece. Como bem lembra Perrone-Moisés (1996), a cólera é uma frustração tributária, de uma demanda não satisfeita: “Pai, não vês que eu estou faminto?” esse o apelo que André dirige ao pai; “dê-me algo que me alimente, algo que não seja esse ideal seco e inconsistente, algo que dê

sentido ao meu delírio”. André vai embora de casa em busca de saciar a sua “fome” em outros objetos e em outras paisagens.

Além de angustiado, e possivelmente em decorrência disso, André é um herói *decadente*, tanto pelas características que já denominamos, como também pela busca da própria decadência:

Escapulindo da fazenda nas noites mais quentes, e banhado em fé insolente, comungava quase estremunhando, me ocultando com freqüência [...] escondendo de vergonha meus pés brancos [...] não era acaso um sono provisório esse outro sono, ter minhas unhas sujas, meus pés entorpecidos, piolhos me abrindo trilhas nos cabelos, minhas axilas visitadas por formigas? (p. 69-70).

André, como herói trágico moderno, é *avesso*, angustiado; é *decadente* porque é essencialmente deslocado na família e no mundo em que vive. O peso de sua existência pode ser sentido por seu “querer” (desejo) impossível de ser concretizado: “— Queria o meu lugar na mesa da família” (p. 159). E aqui se configura um sofrer catártico. O sofrimento do herói provoca expiação ou purificação de si mesmo. O leitor, por sua vez, passa por uma experiência emocional que Aristóteles, em relação à tragédia, denominou de purgação ou catarse. Realiza-se “através da piedade e do medo, [...] a adequada purgação dessas emoções” (DANZINGER; JOHNSON, 1974, p. 136).

#### 4.4.2 O retorno

Em torno da mesa conhecemos as personagens da narrativa trágica: uma família de imigrantes libaneses; o *pater familias*, sentado à cabeceira, imponente. A partir dele, a família se dispõe às laterais da mesa:

O pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto (p.154-155).

Ana e Lula (o irmão mais novo), assim como a mãe, se sentam de um mesmo lado da mesa na hora das refeições. A família divide-se pela metade, sugerindo,

talvez, a divisão dos caminhos de vida escolhido pelos seus membros. É possível notar, pela disposição simbólica da família à mesa, o sufocamento do carinho materno, o desequilíbrio da ordem familiar; “o galho tortuoso”, a anomalia do galho, que a mãe representa, traz em si uma espécie de maldição, que será concretizada com o incesto dos irmãos: “Se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição” (p. 134-135).

André, protagonista de *Lavoura arcaica*, com sua partida e posterior regresso, inicia, como um filho pródigo, o processo de desintegração familiar, como um câncer, contagiando todo o galho esquerdo até o inevitável desmantelamento dessa estrutura.

Quando vai embora, André expressa o reconhecimento definitivo da sua incapacidade de adaptação ao *ethos* familiar. Existe nele o reconhecimento não da culpa, mas da situação que o põe em confronto com o *ethos* familiar e com “sua” fé sobre os sucessos da própria vida:

Não tenho culpa desta chaga, deste cancro, desta ferida, não tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgido, e nem da gosma que vaza pelos meus poros, e nem deste visgo recôndito e maldito, não tenho culpa deste sol florido, desta chama alucinada, não tenho culpa do meu delírio (p. 136).

É possível lermos como *anagnórisis* o que acontecerá com o pai. A *anagnórisis* ou reconhecimento é uma mudança do desconhecimento ao conhecimento. Trata-se de uma “descoberta ou reconhecimento mediante o qual os personagens obtêm, finalmente, os conhecimentos essenciais que lhes faltavam” (DANZINGER; JOHNSON, 1974, p. 133); quando a revelação do incesto chega ao pai a *anagnórisis* incide sobre ele.

O reconhecimento e a peripécia são dois procedimentos frequentemente utilizados para a construção das tragédias.

No romance não há uma peripécia no sentido aristotélico. Aristóteles (1999) definiu peripécia como a inversão do curso dos acontecimentos. Essa mutação dos sucessos deve produzir-se de maneira necessariamente verossímil. Trata-se de uma estratégia para surpreender o público e com isso ampliar o efeito trágico, já que este surgirá inesperadamente. Entretanto, um conjunto de ações e tomadas de posição

da personagem em confronto com os costumes familiares podem ser consideradas como peripécias rumo ao desfecho: André criar sua própria doutrina; a zoerastia com a cabra Schuda; o incesto com Ana; o desequilíbrio psicológico de Ana; a fuga; a revelação do incesto a Pedro; o retorno à casa paterna; o estupro de Lula; a festa pelo retorno à casa; o surgimento surpreendente de Ana na festa; e a revelação de Pedro ao pai sobre o incesto.

A volta do filho para casa se dá a fim de tentar “contornar” uma situação há muito irreversível. A irreversibilidade é uma consequência da desmedida. No sentido aristotélico, a desmedida é o limite ultrapassado que serve de “estopim” para o desfecho trágico, é o rompimento da barreira, a perda do controle.

Cedendo aos apelos do irmão mais velho, André retorna para o seio da família predisposto a se deixar envolver pelos instintos, que marcariam irremediavelmente os outros membros da família. De volta ao lar, levando André, Pedro teria outra missão a cumprir: não revelar por algum tempo o incesto, tentando poupar a família. Entretanto, mostra-se taciturno pelo peso que teve a revelação de André.

O retorno de André está vinculado a essa força ancestral das tradições da família. André volta para casa porque, na verdade, nunca conseguiu ir embora: “E se acaso distraído eu perguntasse ‘para onde estamos indo?’ [...] haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido [...] ‘estamos indo sempre para casa’” (p. 33-34). André nunca negou a si a verdade: ele sempre pertenceria à família, está ligado a ela por raízes profundas e antigas, nunca estará desvinculado da tradição familiar que pesa sobre ele.

Após rever todos os membros da família (exceto Ana e Lula), encontra-se com o pai e a presença dele é forte demais. Não é possível, no entanto, fugir do embate com o pai. Esse embate tem de ser direto, sem soluções intermediárias ou conciliadoras. André procura justificar a sua fuga, nega que sua atitude tenha sido fruto de uma simples rebeldia e tenta expor-lhe (embora de forma confusa) suas angústias. Ao observar que o patriarca nunca entenderia seu ponto de vista, resolve pôr fim à discussão prometendo-lhe uma transformação: voltaria a ser como os outros filhos, trabalharia na lavoura, voltaria a assegurar a união da família. Assim, André não consegue sustentar os seus argumentos e para encerrar o diálogo, pede perdão ao pai e diz que irá se comportar doravante de acordo com os preceitos familiares:

Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões, já sei o que é a solidão, já sei o que é a miséria, sei também agora, pai, que não devia ter me afastado um passo sequer da nossa porta (p. 168).

André sabe agora que “toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade” (p. 158). O poder do pai sobre André é bastante forte que ele prefere recuar na discussão a enfrentá-lo. André pôde, enfim, revelar ao pai suas inquietações, já conseguiu, de certa forma, desconstruir a austeridade do discurso familiar. Com sua verdade, pode agora retornar à casa, ocupar seu lugar na família, mas nada pode ser como era antes. O seu mal-estar já contaminou toda a família, todos estão mudados. Pode ser também que André tenha resolvido se calar por sentir necessidade do carinho da mãe (que intercede por ele) e do pai, do afeto que este lhe demonstra quando, finalmente, escuta do filho o que queria ouvir.

As ações e reflexões do filho se situam no mesmo campo temático que as pregações do pai, mas representam a contestação e a subversão de suas propostas, pois, segundo ele, “eram inconsistentes os sermões do pai” (p. 47). O pai reunia os filhos adolescentes para lhes ministrar conselhos de prudência e ponderação: “a paciência é a virtude das virtudes, não é sábio quem se desespera, é insensato quem não se submete” (p. 60).

Todos os sermões do pai servem para proteger, antecipar e ensinar os membros da família a se fortalecerem espiritualmente na austeridade do amor e dos laços de sangue familiares. As lições sobre o peso do tempo, a paciência (a parábola do faminto) e o cuidado com o mundo das paixões são alertas do pai, na tentativa desenfreada de manter a tradição familiar dos antepassados. O problema é que a desmedida acaba envolvendo toda a família e é o pai quem fornece a *hybris* necessária para a consumação do desfecho trágico, entrando também ele no mundo tortuoso do *páthos*.

*Lavoura arcaica* representa o embate do discurso anárquico contra o discurso autoritário representado na figura do pai. O filho pródigo aparece com conflitos sérios de relacionamento por conta do modelo da criação paterna, ou seja, nem todo o perfeccionismo da situação foi suficiente para impedir a desagregação familiar, como se essa estrutura rígida não fosse possível de ser sustentada por muito tempo: “Quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e a alegria de uma família

assim podem desaparecer com um único golpe” (p. 26). A palavra do pai, oriunda da tradição dos Dez Mandamentos, das parábolas bíblicas, dos profetas e dos grandes pregadores cristãos, torna-se ineficaz, configurando a simbólica “lavoura arcaica”: “Ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna: dar o passo mais largo que a perna é o mesmo que suprimir o tempo necessário à nossa iniciativa” (p. 53).

André, à procura de sua identidade, uma identidade que quer se firmar longe dos olhos perscrutadores da família, é uma personagem trágica. Essa negação da identidade com a família, é declarada por ele mesmo, remetendo-se a um dos sermões do pai em que a metáfora dos olhos revela o desvio, o erro, a desmedida, a convulsão da personagem; o sentido trágico do seu viver:

E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso, e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos (p. 13).

O relacionamento transmitido pelo pai, em *Lavoura arcaica*, supõe que os filhos devem apagar o próprio desejo em função da lei e do desejo do pai. Devem tornar-se, seus “decalques”, como Pedro, modelarem-se por ele, atuarem e falarem por ele. Serão parte do corpo paterno, os braços do pai, suas mãos, sua boca. Aceitarão sua versão da história, como na parábola do faminto, cujo final — transformado pelo pai — ganhará estatuto de verdade.

Porém, tudo na experiência adolescente de André contrasta com o receituário do pai. Seu corpo faz-se um corpo autônomo, “tresmalhado”, “desgarrado”, “arredio”, “torto”, “exasperado”, “possuído”, “enfermo”. É regido pela raiva e pela impaciência, ao contrário do pai, cuja postura moral constante conforma-se ao corpo retilíneo, rijo com “o peito de madeira debaixo de um algodão grosso e limpo” (p. 61). Na mesa da família, o pai sentado à cabeceira transmitia ensinamentos, o relógio de parede às suas costas: “cada palavra sua ponderada pelo pêndulo” (p. 51); ao ler, nunca perdia a solenidade, abria a brochura e começava: “Era uma vez um faminto” (p. 61).

Como lembra Perrone-Moisés (1996), o tema corpo tem valor simbólico, surge para representar a revolta, a contestação e a subversão aos preceitos do pai. O corpo nervoso e energizado de André contrasta com o corpo rijo e sólido do pai; seu mutismo teimoso é revolta silenciosa contra a verbosidade dos sermões paternos;

transpirando libido, sequioso e faminto, grita face à precariedade da história do faminto que deixa de ter fome, parábola que o pai sempre repete em seus sermões, tentando transmitir os preceitos da paciência e da prudência. E André foge do corpo de preceitos da família, resguardando seu físico do sermão do pai, mantendo-o vivo na sua libido. Recalcado e reprimido, o corpo reclama seus direitos e exerce-os contra todas as leis no incesto e na zooerastia.

André, como personagem trágica, sofrerá as consequências de se colocar fora da norma. Sai de casa, não em busca de aventuras, como na parábola bíblica, mas sim, fugindo às situações que o envolvem: o autoritarismo representado pela figura austera do pai e a consequente expressão da independência caracterizada pela relação incestuosa com a irmã, por sua vez, geradora de outra situação conflituosa. Posteriormente, a volta ao lar, já em desestruturação, traz uma aparente (porém precária) paz. Todavia, é a partir desse regresso, que segue o molde bíblico da parábola do filho pródigo (alegria, festa de comemoração), que se percebe mais claramente a ruína em processo. André se mostra consciente: “Não resta outra alternativa: dar as costas para o mundo, ou alimentar a expectativa da destruição de tudo” (p. 164). Vemos que não volta arrependido, mas sim predisposto a se deixar levar pelos seus instintos. Como sempre (ele o sabia), o destino faria dele um brinquedo por meio dos seus desejos incontidos por Lula: “E me perguntava pelos motivos da minha volta, sem conseguir, contudo delinear os contornos suspeitos do meu retorno” (p. 170). A citação sugere que a consumação do incesto com o irmão devesse ser considerada não um ato de sua responsabilidade, mas um estratagema do destino.

O desfecho trágico de *Lavoura* fica por conta de Ana. A irmã de André não se libera da culpa pelo incesto cometido e acaba por consumir sua própria desgraça e, conseqüentemente, a desgraça de toda a família. Após a fuga de André, Ana se fecha em si mesma e nos dizeres de Pedro “ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo” (p. 37). O remorso de Ana advém da sua fé religiosa, da moral rígida tal como rezam os sermões do pai.

Quando André volta para casa, o comportamento de Ana não se revela num primeiro momento; ela torna a se fechar na capela para reaparecer na festa em comemoração ao retorno do irmão. É esse o momento do clímax do seu desequilíbrio. Os instintos se desnudam e nenhuma repressão é capaz de conter os impulsos febris da mulher escondida por tanto tempo nos subterrâneos de Ana:

coberta com os adornos e as lembranças libidinosas de André que ela furtara do irmão na véspera, surge, então, Ana, numa espécie de “transe dionisíaco”, e dança como uma bacante, aos olhos estupefatos da família:

E quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa (p. 186).

Ana, até então piedosa e penitente, transgride, incorporando, perante a família, a lascívia da prostituta, e revelando no gesto eloquente a idêntica marca erótica do irmão amado: “Ela sabia surpreender, essa minha irmã, sabia molhar a sua dança, embeber a sua carne, castigar a minha língua no mel litúrgico daquele favo, me atirando sem piedade numa insólita embriaguez, me pondo convulso e antecedente” (p. 188).

Apesar do conflito e do mutismo, Ana é a única personagem que desafia frontalmente, por meio da ação, a palavra e a lei do pai, ao roubar os objetos contagiados, os objetos das prostitutas, que André carregava, e ao expô-los sobre seu corpo na dança, tirando o desejo de seu esconderijo e levando-o para o meio da festa de celebração do retorno de André, expondo-se junto com ele. Ana consegue conter ao mesmo tempo o diabólico: “Essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo” (p. 29) e o piedoso: “Ela se fechou em preces na capela” (p. 37).

É ela que desperta a dor de Pedro, esse filho preterido que não pode suportar as regalias do filho pródigo: “Era sua dor que supurava (pobre irmão!)” (p. 190). É Ana que faz o pai quebrar (num movimento também de dentro para fora) suas próprias regras: “Mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava” (p. 191).

Depois da peripécia e do reconhecimento, Aristóteles se refere a uma terceira parte do enredo, que é a cena de sofrimento ou incidente trágico, ou seja, uma ação dolorosa como desgraças ou até mesmo a morte.

Em *Lavoura*, o desenrolar da trama pressupõe uma atitude radical e transtornada do pai, que reage brutalmente aos reclames dos corpos da família e, como observa Perrone-Moisés (1996, p. 66), “o próprio pai assume a desrazão de seu corpo, e num gesto assassino ingressa no tempo tumultuado das paixões”.

Revelado o segredo da relação incestuosa de André com Ana, ocorre o crime em família e a desestruturação do universo da tradição.

As garras da *moira* voltam-se para o pai. O resultado é trágico, nos moldes da tragédia clássica: o pai mata a filha, e depois, de modo não explícito, no romance, também acaba por morrer.

As repercussões desse ato acabam, por sua vez, afetando André. A arrogância do pai, ministrando sua própria justiça e, ao mesmo tempo, ferindo o *ethos* da sociedade familiar culmina com a destruição de toda a família. Pesa a André, finalmente — a autoconsciência da culpa de toda a destruição: “E de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado Pai! [...] e de Pedro, prosternado na terra Pai! e vi Lula [...] rolando no chão Pai! Pai!...” (p. 191-192).

Ao final do romance, uma das últimas cenas é a da mãe carpindo: “A mãe passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do Mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto” (p. 192).

André fora surpreendido pela atitude do pai; este sempre fora solene, poderoso, inatingível e revela-se tragicamente humano ao matar a filha. O crime é a própria destruição do pai. Essa destruição ultrapassa a órbita da destruição meramente física e alcança a esfera psicológica, a que destrói a essência do ser humano. Iohána é quem incorpora o sentido catastrófico, a realização do trágico. Em outras palavras: o criador (pai) mata a criatura (Ana) e o sentido do trágico se reveste de pungência maior. A figura do pai na vida de André sempre fora poderosa. Para ele, o pai, até o momento da catástrofe, é alguém inatingível.

Mas, consumada a catástrofe, André desfaz a antiga imagem e reformula os sentimentos que tem por ele: pela primeira vez em sua vida sente (intimamente), pena de seu pai: “(pobre pai!)” (p. 191). Consegue deixar de vê-lo com outros olhos e o vê apenas como homem: “Essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sangüínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores” (p. 191). André parece

conseguir vê-lo com olhos de filho. O Iohána visto por André é um homem psicologicamente destruído, e dada a importância em sua vida, a destruição alcança toda a família.

A destruição indireta de André, concluindo seu percurso trágico, dá-se após a destruição do pai. André também alquebrado, ainda tenta recompor o que o pai edificou e ele destruiu. A tentativa de resgatar os sermões que o pai pregava é uma tentativa de resgatar a si mesmo; uma atitude vã, uma vez que é impossível que a ordem se restabeleça: “(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras)” (p. 193).

Na conclusão do romance, André realiza o fecho do ciclo de partida-retorno. Não importa o desígnio, a fatalidade, a sina: a vida completa-se em si mesma, sobre si mesma. Como um poema.

Desse modo, como se pode perceber, por meio das reflexões que se fizeram até aqui, podemos ler no romance de Raduan aspectos configuradores do trágico. Isso nos permite concluir que os elementos observados por Aristóteles na *Poética* contêm dados valiosos sobre a estrutura fundamental não só da tragédia grega, mas também da elaboração artística do trágico em outras manifestações literárias, o que tem favorecido a utilização da *Poética* como um instrumental crítico para a análise da arte trágica em contextos os mais diversos. Vejamos, então, os elementos de aproximação do romance com a tragédia grega, nas situações em que se podem verificar os aspectos configuradores do trágico, tais como foram apresentados no drama grego.

#### 4.5 ÉDIPO REI E LAVOURA ARCAICA: INTERTEXTUALIDADE

Conceituar o trágico, discutir conflitos que o geram, apreendê-lo em sua essência, vem preocupando muitas gerações de filósofos e críticos literários e psicólogos e, hoje ainda, somam-se teorias que, na conceituação do trágico, põem em relevo o papel de forças transcendentais e do destino. Sempre — ou quase sempre — toma-se a tragédia *Édipo Rei* como a mais apropriada para exemplificar ou, até mesmo, fornecer elementos à elaboração de conceitos sobre o trágico; é o que pensa Malhadas (2003), para quem a maneira como Sófocles dramatizou o mito de Édipo favorece uma reflexão sobre o trágico.

As referências feitas à narrativa de Raduan enquadram-se na perspectiva do trágico sem, entretanto, alcançar a plenitude de uma tragédia. É o que veremos a seguir.

Édipo possui a espécie de soberba e de orgulho, a confiança arrogante em si mesmo e em seu “talento inato”, que os gregos entendiam como causadora da *hybris*. É justamente a *hybris* o detonador do processo trágico que provoca a queda do herói. Essa marca do herói, um comportamento desmedido, uma arrogância que ultrapassa os limites do lícito, responde, em certo sentido, pela responsabilidade do herói sobre a catástrofe que o abate. O delito do herói trágico é proporcional à sua capacidade de violência, da *hybris* desmedida. Ao mesmo tempo, é essa capacidade do excesso que lhe dá identidade heroica, de actante e, ao mesmo tempo paciente, das engrenagens do destino. Aí reside o requisito para o trágico: o sujeito do delito deve sofrer tudo conscientemente. Nada pode distanciá-lo da ação delituosa, e mesmo quando tenta fugir de seu destino, como Édipo tentou, por isso mesmo o encontra: esse é o sentido de sua vida.

Por um lado, Édipo é dotado de extraordinária disposição, habilidade e argúcia. Assim como conta a lenda, Édipo enfrentara a Esfinge, que atormentava a região de Tebas, devorando pessoas que passavam pelo local e não conseguiam decifrar os seus enigmas. Dessa forma, Édipo salvara a cidade e tornara-se rei de Tebas. Não só é o senhor de Tebas, mas chegou a essa posição graças ao seu próprio talento. Por outro lado, enfurece-se facilmente contra os que lhe trazem notícias adversas (Tirésias e Creonte). Ao mesmo tempo em que demonstrou bravura e inteligência ao decifrar o enigma da Esfinge, também demonstrou agressividade, no modo como tratou o vidente cego Tirésias; arrogância, na maneira como tratou o cunhado Creonte; e violência, no modo como agiu, com Laio, o próprio pai, assassinando-o no cruzamento das três estradas quando vagava pelas regiões de Corinto. Na bifurcação da estrada, Édipo é o herói forçado a escolher, mas com a liberdade da escolha. A obrigatoriedade de escolher, com toda liberdade, sem saber se a opção leva ao bem ou ao mal de si mesmo e de sua família, suscitam terror e piedade que nos oferece indícios da essência do trágico.

Essa espécie de presunção ou vaidade espiritual passou a ser considerada a clássica imperfeição trágica, que Aristóteles (1999) definiu como *hamartia* e os críticos designaram “falha aristotélica”. Observemos, por exemplo, o caso de Édipo, de Sófocles. Há um traço em seu caráter que o faz propender para a ação que

facilita a *hamartia*, embora não se possa perder de vista que ele próprio viera ao mundo apesar de uma recomendação contrária dos deuses a Laio.

Com a *hybris* e a *hamartia*, a interferência dos deuses parece menos terrível e mais aceitável, visto que a desgraça que acomete o herói emerge como consequência de uma transgressão humana, sendo, portanto, explicável, compreensível.

No romance, por causa de sua *hybris* (insolência), André se desvia do *ethos* familiar e cria sua própria "igreja". Devido à sua *hybris*, rejeita os ensinamentos do avô, bem como os do pai. Ele confronta essa educação que obteve com uma mais particular: aquela que recebeu de seus instintos, mais do que de sua razão. A rejeição se faz clara quando acaba criando sozinho sua própria doutrina, que projeta um anti-*ethos*, pelo qual tenta ajustar seus desejos instintivos, como o que sente por sua irmã Ana: "Tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular" (LA, 1989, p. 87)<sup>20</sup>. A paixão e a consumação do desejo com Ana são os principais motivos expressos por André para a saída do lar. Por isso, foge de casa e instala-se numa pensão de uma cidade interiorana. Ao retirar-se do seio da família, André não vê retorno; entretanto, este sentimento é falso. Se há Partida, haverá Retorno.

André é a personagem trágica que vai sofrer as consequências de estar fora do eixo, do padrão. Foge de casa como Édipo foge de seus pais adotivos; um e outro tenta se desvincular de algo muito maior do que podem supor, tentam fugir de uma situação que já não controlam. André sai de casa para que a união da família, a força do pai e os valores impostos na mesa de jantar permaneçam intactos. No caso de *Édipo Rei*, a personagem vai ao encontro do conflito quando pensa estar fugindo dele. Para André, a situação é diferente: ele volta para casa a fim de tentar "contornar" uma situação, de fato irreversível. A irreversibilidade é uma consequência da desmedida.

No sentido aristotélico, a desmedida é o limite ultrapassado que serve de "estopim" para o desfecho trágico, é o rompimento da barreira, a perda do controle. A desmedida de André ocorre no incesto consumado com Ana. O desejo incontrolável de André torna-se uma das molas propulsoras do conflito no romance.

---

<sup>20</sup> Para referência às obras empregamos a respectiva abreviatura: *Lavoura arcaica* (LA) e *Édipo Rei* (ER), com o objetivo de facilitar a leitura.

Ana é o objeto de sua conquista, por isso um estímulo à *hamartia* do herói em busca de conquistá-la. André comete o incesto por estar vincado ao galho tortuoso da descendência da mãe. Da doentia relação afetiva com a mãe florescem em André as pulsões mais instintivas e, por isso, mais incontrolláveis.

É necessário lembrar que em nenhum momento André toma sua impulsividade como exclusivamente sua, mas sim como uma força gerada pelo destino, que é cego (*moira*), e que, segundo pensa, leva-o ao caminho da destruição. A *moira* é o desconhecimento dos fatos que estão por vir, ou seja, é o inverso do oráculo, é a não revelação do futuro inarredável. Na ausência de uma predição oracular, que nos antecipe os fatos, como em *Édipo Rei*, o que ocorre, em *Lavoura arcaica*, é impulsionado pela força do instinto na decorrência do tempo: “O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo” (LA, 1989, p. 93).

O perfil de André assemelha-se ao perfil de Édipo no que se refere à maldição do *guenos*. Embora André tivesse o livre poder de escolha, se deixa levar pelas garras da *moira*, que o leva, inexoravelmente, à catástrofe, ao passo que o destino de Édipo já fora traçado pelos deuses muito antes dele nascer. Estar na dependência do pai, estar na dependência dos deuses e do destino revela que falta ao herói a noção de vontade ou de livre-arbítrio. Entretanto, há de se ressaltar que essa dependência não diminui o herói diante dos homens comuns, ao contrário, o redimensiona em seu significado, pois ter sido o escolhido é sinal do seu valor, e, apesar de torná-lo mais vulnerável, isso em nada desmerece sua virtude.

André, herói trágico moderno, é *avesso*, angustiado; é *decadente* porque é essencialmente deslocado na família e no mundo em que vive. O peso de sua existência pode ser sentido por seu “querer” (desejo) impossível de ser concretizado: “— Queria o meu lugar na mesa da família” (LA, 1989, p. 159). Eis que aqui se configura o sofrer catártico. O leitor passa por uma experiência emocional, que Aristóteles, em relação à tragédia, denominou de purgação ou catarse. Na representação trágica, o público sente compaixão pelo herói sofredor e, ao que parece, sente medo por si mesmo. Como no caso de Édipo, de Sófocles, que deve ter despertado os mais intensos sentimentos de piedade e terror diante do caráter inflexível do destino, que em sua face mais impiedosa, pôde se abater sobre um homem admirado e respeitado — no caso, o herói e rei de Tebas. Tanto o efeito criado na plateia pela transformação de Édipo como a piedade inspirada pelo protagonista no seu trágico fim decorrem das circunstâncias em que ele é colocado

na peça. No início, Édipo aparece no auge do vigor físico, moral e político e, ao final, um parricida incestuoso.

No romance, não há uma peripécia no sentido aristotélico. Entretanto, um conjunto de ações e tomadas de posição da personagem André, em confronto com os costumes familiares, podem ser consideradas como peripécias rumo ao desfecho: André criar sua própria doutrina; a zoerastia com a cabra Schuda; o incesto com Ana; o desequilíbrio psicológico de Ana; a fuga; a revelação do incesto a Pedro; o retorno à casa paterna; o estupro de Lula; a festa pelo retorno à casa; o surgimento surpreendente de Ana na festa; e a revelação de Pedro ao pai sobre o incesto. O conjunto surpreendente dos eventos são a peripécia do romance.

No entanto, na tragédia, Sófocles utiliza com maestria esse artifício irônico quando defronta Édipo com algumas figuras (com Tirésias, com o mensageiro, com o servo) que vêm animá-lo e afinal, dar ênfase ao efeito contrário de incriminá-lo cada vez mais. Édipo chega ao conhecimento de que não era filho dos reis de Corinto por meio de uma das muitas inversões da situação, dado que o mensageiro de Corinto, com suas “boas novas” sobre a morte do suposto pai de Édipo, é quem desencadeia o processo que irá culminar na revelação da verdade; e, como observava Aristóteles, esses dois elementos essenciais que são, na tragédia grega, a peripécia, isto é, a inversão da situação da personagem, e o reconhecimento, isto é, a descoberta da identidade, estão reunidos no *Édipo*.

No romance, a partida de André expressa o reconhecimento definitivo da sua incapacidade de adaptação ao *ethos* familiar. Opera-se nele o reconhecimento não da culpa, mas da situação (o autoritarismo representado pela figura do pai e a relação incestuosa com a irmã) que o põe em confronto com o *ethos* familiar. Em outras palavras, cumpre-se, de certa forma, e de maneira parcial, a *anagnórisis*. É possível lermos também como *anagnórisis* o que acontecerá com o pai: quando a revelação do incesto chega ao pai incide sobre ele dolorosamente o reconhecimento de uma situação irreversível. Assim foi na trágica história de Sófocles: uma sequência de ações ou de sinais que levam Édipo a descobrir a si mesmo de uma maneira tal que assuma completa consciência da sua responsabilidade: a vontade obstinada do herói de descobrir o culpado da morte de Laio o conduz ao desfecho trágico e inarredável da sua própria culpa.

Peripécia e reconhecimento são admitidos como o melhor conjunto de elementos para que a tragédia atinja seu prazer próprio que provém da piedade e do

terror, pois, conforme Malhadas (2003), com a conjunção desses elementos, a mudança de fortuna fica assegurada. Piedade e terror têm origem nos atos, no envolvimento das personagens, em suas motivações e nas consequências destas e não no espetáculo dos atos e nas lamentações. Desse modo, como bem aponta Malhadas (2003), o trágico está condicionado ao despertar das emoções que lhe são próprias, ou seja, do terror e da piedade, principalmente, nos desfechos mais catastróficos.

Após a descoberta ou reconhecimento, a ocorrência logicamente mais possível, segundo Aristóteles, é a do sofrimento. Édipo, por exemplo, não morre no fim. Entretanto, Sófocles coloca em cena a figura sofrida e solene do herói que se cega a si mesmo; a consciência da própria culpa se configura na verdadeira visão ou na visão da verdade; e o herói sacrifica os olhos da visão física à sua introvisão, como um sinal de aceitação da falta cometida. A última notícia que temos de Édipo, nessa tragédia, é que ele terá de abandonar Tebas, cumprindo a amarga sentença que ele mesmo proferira; ele perturbara o equilíbrio da ordem natural, que deverá ser restabelecida, então, pela *nêmesis*. O conflito trágico leva, inexoravelmente, à catástrofe, elemento apontado por Aristóteles como parte culminante do enredo de uma tragédia. A destruição impõe-se não só à personagem central, mas também aos seus descendentes.

Em *Lavoura*, as garras da *moira* voltam-se para Iohána (pai). O resultado é trágico, nos moldes da tragédia clássica: o pai mata a filha, e depois, de modo não explícito no romance, também acaba por morrer. As repercussões desse ato expiatório acabam, por sua vez, afetando André. A arrogância do pai, ministrando sua própria justiça e, ao mesmo tempo, ferindo o *ethos* da sociedade familiar, é o clímax da destruição de toda a família. Pesa a André, finalmente — a autoconsciência da culpa de toda a destruição: “E de todos os lados, de Rosa, de Zuleika e de Huda, o mesmo gemido desamparado Pai! [...] e de Pedro, prosternado na terra Pai! e vi Lula [...] rolando no chão Pai! Pai!...” (LA, 1989, p. 191-192).

A coerência diante das posturas diferenciadas, do herói da tragédia e do herói do romance, está no fato de André ser um herói moderno, por isso um herói do avesso. O herói do avesso está em divergência com o antigo. Porém, o percurso de André se coloca como o de Édipo, na questão intermediária entre o alto e o baixo. A queda de Édipo é por agir contra o *ethos* da sociedade, a de André contra o *ethos* familiar e religioso.

Assim, podemos concluir que André é uma personagem ambígua e contraditória, ao mesmo tempo anjo e demônio, masculino e feminino, Deus e diabo.

O processo estilístico empregado pelo autor do romance na releitura do texto trágico se dá pela estilização dos caracteres das personagens e pela estruturação interna da obra. De modo que o romance de caráter trágico, lido à luz da tragédia clássica, apresenta traços que ora se aproximam, ora se distanciam, desviando-se da direção da tragédia grega, mas sem se afastar em demasiado. Para Édipo, como para André, o acontecer trágico ocorre a partir do desequilíbrio da ordem provocado pelas ações das personagens, ações viciadas pela *hybris* desmedida, provocando a *hamartia* que desencadeará o final trágico.

Como bem aponta Kristeva (1974), todo texto é absorção e réplica de vários outros textos, todo discurso dialoga com outros discursos; mas toda repetição está carregada de uma intencionalidade: quer dar continuidade ou quer modificar ou quer subverter; mas, sempre, quer inter-relacionar-se com o texto antecessor. Todo texto remete a outros textos, uma vez que o leitor não pode ler uma obra literária sem que faça relações com suas experiências de vida e de leitura. Desse modo, o texto novo (*Lavoura arcaica*) resgata o anterior (*Édipo Rei*). Raduan, ao romper com as formas tradicionais, procurando inová-las, seja lhes acrescentando elementos, seja subvertendo suas características, opõe-se à ordem anterior, possibilitando, assim, uma leitura inovadora dos textos que o precederam.

O elemento intertextual mais forte entre o romance de Raduan e a tragédia de Sófocles se dá, principalmente, pelo perfil das personagens. Elas defendem valores ético-morais ou os transgridem; transgressão é compreendida em termos de ruptura com o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói e isto desencadeia o trágico. Tanto o herói da tragédia grega como a personagem da narrativa, ao tentar realizar o que acreditam ser verdadeiro, causam sua própria ruína: o indivíduo não é dono de seu livre-arbítrio.

O sentimento trágico é suscitado no público ou no leitor do texto dramático por um conjunto de eventos centrados numa personagem capaz de renunciar à vida, se for preciso, em troca daquilo que entende como dignidade pessoal. A falha trágica, então, se realiza exatamente por isso: pela incapacidade do herói de permanecer passivo em face daquilo que ele concebe como uma ameaça à sua dignidade ou anseio pessoal.

É requisito para o remate do efeito trágico a dignidade na queda, como se pode observar tanto no fim trágico de Édipo como na reação de André. Isto porque a tragédia dramatiza não só a lamentável fraqueza humana, mas também a sua grandeza. O herói de uma obra de arte trágica demonstra extraordinária nobreza na forma como suporta a dor, ou seja, revela dignidade na queda. Segundo Danzinger e Johnson (1974), ou os heróis mostram-se capazes de extraordinária mudança para melhor, de crescente amadurecimento, antes de enfrentar a morte, como no caso de Édipo, ou mantêm suas posições, como no caso de André.

Os temas que parecem repetir-se na tragédia dizem respeito à terrível precariedade da existência humana — à assustadora fraqueza do homem; o homem é um ser sempre vulnerável, nem os indivíduos mais heroicos estão seguros da derrota, da queda ou da morte. A vitória de deuses, a maldição familiar, a ação de um opositor mais poderoso e a dilaceração causada por uma fraqueza íntima são algumas das situações-limites em que se verifica tal vulnerabilidade que, não raro, arrastam o homem à morte: “quanto mais elevado e aparentemente seguro o herói parece estar, no começo, mais nos apercebemos da sua vulnerabilidade” (DANZINGER; JOHNSON, 1974, p. 138).

É possível detectar que André, em relação ao percurso do herói clássico, apresenta pequenos desvios; porém, são perfeitamente justificáveis, afinal trata-se não de um herói trágico com os acessórios do clássico, mas de um herói concebido ou visto sob o viés da reescritura moderna: a narrativa que o descreve e faz viver é moderna. Logo, fica claro que a trajetória do herói trágico, de ontem ou de hoje, não difere em sua essência. As mudanças sociais, tópicas ou universais, não foram suficientes para anular a natureza humana, o herói não perde o caráter trágico que sempre o acompanhou.

A violência que caracteriza os dias de hoje poderia ser uma das explicações para o menor valor da tragédia como espetáculo, na atualidade. A violência, ocorrendo com todo o seu terror, ao nível da realidade, dispensa a necessidade de sua representação, uma vez que “a catarse seria ‘redundância’ das próprias emoções reais” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 78). Como bem lembra Fachin, o trágico nos dias de hoje manifesta-se “pela miséria e pela injustiça social, pelas guerras, pelo racismo e a exclusão, mas sobretudo pelas epidemias, numa palavra, pela Aids, que constitui por si só um bom pretexto para o racismo” (2005, p. 104).

Nesse sentido, a ficção contemporânea apresenta uma relação completamente nova e extremamente fecunda com a tragédia grega. Como se pode perceber o romance de Raduan reveste-se de situações que nos remetem, de imediato, àquelas que se evidenciam na tragédia grega, conforme os estudos indicados. Como vimos, há, igualmente, vínculos expressivos com o trágico no romance nassariano que merecem especial atenção e, que, por meio da presente dissertação, acreditamos terem sido demonstrados de forma satisfatória. Acreditamos que aquilo que se propôs como meta foi alcançado. Por meio da leitura que se efetivou, dá-se ao romance uma nova configuração interpretativa. O romance, assim, se coloca no interior da tipologia textual do trágico tanto na construção dos caracteres das personagens, como na construção da estrutura interna do romance, evidenciando o trabalho criador do escritor. Apesar da consciência que temos de que qualquer leitura tende a se revelar parcial e reducionista, propomos, por meio deste trabalho, criar um diálogo entre a tessitura narrativa de Raduan e o sentido do trágico.

Para uma melhor visualização, segue o quadro comparativo dos elementos do trágico presente em *Édipo Rei* e *Lavoura arcaica*.

## 4.5.1 Quadro comparativo

Aspectos do trágico	<i>Édipo Rei</i>	<i>Lavoura Arcaica</i>
<i>Hybris</i> (desmedida)	Édipo enfurece-se facilmente. Foi num ataque de cólera (além doutros, contra Tirésias, contra Creonte) que praticou a desmedida maior: matar o próprio pai numa encruzilhada.	Por causa de sua insolência, André se desvia do <i>ethos</i> familiar e cria uma doutrina própria que justifique o anti- <i>ethos</i> , e a vazão aos seus instintos, como o que sente pela irmã Ana: a desmedida se consuma no incesto.
<i>Hamartia</i> (erro trágico)	A presunção e o orgulho de Édipo o levam ao erro de desconsiderar a profecia de Tirésias e as palavras de Creonte.	O desejo incontrolável de André o leva a sucessivos erros: criação de um código ético pessoal, o incesto, a repulsa ao pai, a violentação do irmão etc.
<i>Kátharsis</i> (efeito catártico ou de purgação)	O sofrimento de Édipo, dada a inflexibilidade do destino, desperta hoje, como deve ter despertado outrora, os mais intensos sentimentos de terror e piedade.	O drama existencial de André causa, com certeza, viva comoção nos leitores.
<i>Peripetéia</i> (inversão da situação da personagem)	O papel desempenhado por Tirésias, pelo mensageiro, por Creonte nas ações que executam na peça, constituem um jogo de prós e contras que mudam as expectativas do enredo.	As posições de André em confronto com as regras rígidas do pai constituem um jogo de prós e contras que mudam as expectativas do enredo e do leitor.
<i>Anagnórisis</i> (reconhecimento)	A revelação do vidente cego Tirésias e do mensageiro de Corinto, com suas “boas novas” sobre a morte do suposto pai de Édipo, descerra o véu que esconde a verdade: Édipo se reconhece culpado.	A <i>anagnórisis</i> se opera nos dois personagens essenciais ao conflito: no filho, quando se reconhece culpado pela destruição da família; no pai quando se reconhece, afinal, o responsável pelo surgimento dos conflitos.
<i>Sparagmós</i> (catástrofe)	Édipo cega a si mesmo e cumpre a própria sentença: vai para o desterro.	Iohána (pai) mata a filha, e depois morre.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É certo que a tragédia, no seu sentido pleno, é a tragédia clássica; contudo, na ficção contemporânea, encontramos pontos de convergência com o gênero, tanto nos caracteres das personagens, como no tema e na releitura de alguns elementos de ordem estrutural. Se a tragédia em seu estado puro não é mais possível, a experiência trágica inerente ao ser humano ainda persiste.

Como bem observam Costa e Remédios (1988), o trágico permanece por meio da obra de Shakespeare (século XVI) e de Corneille e Racine (século XVII). As peças de Shakespeare são construídas de um modesto ilusionismo cênico. Os dois dramaturgos franceses, Corneille e Racine, procuram recuperar o teatro grego. Racine retoma Eurípides e Sêneca, ao passo que Corneille recupera Sófocles e os textos de assuntos romanos, revivendo o mito de Édipo.

A Grécia antiga transmitiu um grande número de lendas que se fixaram como patrimônio da cultura ocidental. Até os dias de hoje, essas lendas são utilizadas para eternizar as relações do homem com seu destino. Os dramaturgos utilizam as tragédias a fim de mostrar a total destruição do homem mortal diante da fatalidade. No século XX, alguns escritores tentam restituir o trágico, por isso, retomam Édipos, Electras, Antígonas sob nova ótica. Retomando o trágico, os escritores contemporâneos querem colocar os problemas ou exprimir os sentimentos de seu tempo, utilizando os mitos milenares. Por conseguinte, a permanência do trágico na contemporaneidade pode ser constatada pela (re)leitura do mito de Édipo; a ele recorreram muitos poetas para compor suas peças: *Édipo Rei*, de Sófocles, *Edipe*, de Corneille e *La machine infernale*, de Jean Cocteau.

A grande dificuldade de interpretação do romance de Raduan (simultaneamente fonte de sua riqueza) está na linguagem. Embora o objetivo deste trabalho não seja discutir as relações metafóricas presentes no romance, não podemos deixar de destacar a densidade da linguagem nassariana que é carregada de tragicidade. *Lavoura arcaica* consagrou Raduan, pelo vigor expressivo, pelo tratamento novo do tema (incesto); foi elogiado pela crítica por seu estilo seguro e conciso, sendo considerado um “ourives da palavra”. Sendo assim, o trágico manifesta-se não só por meio de expressões físicas de dor, de desequilíbrio, de delírio, mas também pela carga dramática da linguagem empregada pelo autor, que faz dessa narrativa uma obra singular da literatura brasileira.

A notável fortuna crítica de *Lavoura arcaica*, — ensaios, dissertações universitárias, artigos publicados em jornais e revistas, — a par dos aspectos de conteúdo ressaltados, aponta, também, indiscutíveis méritos formais do texto, como a prosa poética de Raduan; assim, Perrone-Moisés considera alguns trechos do romance como “verdadeiros poemas em prosa [...] em que o lirismo se manifesta na melhor de suas formas: sem pieguices e também sem receio de se avizinhar do sublime” (1996, p. 66-67).

No mesmo sentido do destaque à forma, Lotito (2007) considera que as associações metafóricas mais frequentes em *Lavoura arcaica* deixam o leitor confuso, uma vez que o significado dos vocábulos postos em relação metafórica escapam ao conhecimento do leitor, pois pertencem ao mundo interior do narrador, do qual não se tem compreensão objetiva. Durante todo o romance, pudemos notar que, o léxico utilizado para a formação das metáforas é, com bastante frequência, o léxico do mundo rural, em que André vive com sua família.

Detalhando a natureza das associações metafóricas, Lotito (2007) nota três maneiras constantes com que o narrador cria metáforas: com partes do corpo: “E eu ali, [...] sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos” (p. 13) (partes do corpo de André = partes de uma planta); com ações: “Estava por romper-se o fruto que me crescia na garganta” (p. 37) (ação de André = ação de uma planta); ou com a situação no mundo: “E, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho” (p. 11) (situação de André = situação de uma planta). Isso acontece tanto com o léxico da esfera vegetal como com o léxico do universo animal: “Não aconteceu mais do que eu [André] ter sido aninhado na palha do teu [da mãe de André] útero por nove meses” (p. 64-65) (situação de André = situação de um pássaro). Esses são apenas alguns exemplos do enorme número de metáforas presentes no romance, o qual, nos parece evidente, foi forjado intencionalmente pelo autor na composição da obra.

*Lavoura arcaica* é um texto ficcional que subverte a narrativa tradicional e as expectativas do leitor convencional ao criar uma narrativa com rastros de textos sagrados, arcaicos e seculares. É uma escritura sobreposta a outras escrituras: volta-se para a Bíblia, para o Alcorão, para os contos árabes, para a mitologia greco-romana, oferecendo ao leitor uma tessitura tensa e difusa, tanto pelo tear como pelo teor literário.

*Lavoura arcaica* é, assim, a retomada da volta do filho pródigo numa versão reversa marcada pelos questionamentos da modernidade: família e indivíduo, natureza e religião, sagrado e profano, afeto e opressão, ordem e transgressão, lirismo e loucura, verborragia e silêncio, imagem e palavra, luz e sombra. As interpretações são infinitas, mas o tema é um só: o ser humano, em toda sua plenitude – complexo e contraditório.

É possível, assim, perceber que o trágico não se encerra apenas no drama ático, mas, acima de tudo, continua vivo no gênero romance. O propósito deste trabalho foi demonstrar como se dá o processo de recuperação e adaptação de alguns elementos-chave do trágico no romance contemporâneo. Eis alguns exemplos de obras que se encaixariam nesta análise: *O túnel*, de Ernesto Sábato; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; *Crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel García Márquez; *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado e *Os rios profundos*, de José Maria Arguedas. São textos publicados após 1945, procedentes de diferentes países (Argentina, México, Colômbia, Brasil e Peru). Porém, essa diversidade não interfere na observação de uma característica comum a todos eles: cada um, à sua maneira, utiliza estruturas essencialmente trágicas para compor seus romances.

Esperamos que este estudo possa abrir uma nova tendência dentro das análises literárias e que outros romances, talvez até mais carregados de tragicidade, possam ser observados a partir desta ótica, pois, o objetivo principal desta dissertação foi demonstrar que essa é – com ou sem trocadilho – uma lavoura fértil e gratificante; por isso mesmo, objetiva-se, também, fomentar estudos desta mesma natureza. *Lavoura arcaica* é uma excelente opção de leitura e de estudo aos amantes da arte literária e para quem deseja mergulhar nesse universo denso e maravilhoso de Raduan Nassar, ensejando, ademais, a reflexão sempre angustiosa, mas sempre pertinente, sobre a força trágica dos destinos humanos.

## REFERÊNCIAS

### Obras de referência

AGUIAR e SILVA, V. M. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1993.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultura Ltda, 1999.

BARROS, D. P. de.; FIORIN, J. L. (Orgs.). Dialogismo, polifonia e enunciação, In: BARROS, D. L. P. de. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 04-06.

BRANDÃO, J. de S. *Teatro grego: origem e evolução*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

\_\_\_\_\_. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.

BORGES, J. L. "Kafka e seus precursores". In: PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 19-60.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA – Raduan Nassar. 1. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, 1996.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHO, A. L. C. de. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Editora Rio-Pretense, 1998.

COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COSTA, L. M. da; REMÉDIOS, M. L. R. *A tragédia: estrutura e história*. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1988.

DANZINGER M. K.; JOHNSON, W. S. A natureza da tragédia. In: \_\_\_\_\_. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. São Paulo: Edusp/Cultrix, 1974, p. 131-165.

DHNET, Rede Direitos Humanos e Cultura. *Alcorão* [on line] Disponível em: <[www.dhnet.org.br/direitos/anthist/alcorao.htm](http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/alcorao.htm)>. Acesso em: 15 ago. 2008.

DOLEŽEL, L. Aristóteles, Poética e crítica. In: \_\_\_\_\_. *A Poética ocidental: tradição e inovação*. Tradução de Viviana de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 27-56.

ELIOT, T. S. "Tradição e talento individual". In: PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 19-60.

FACHIN, L. O discurso trágico na virada do milênio. In: DEZOTTI, M. C. C.; FACHIN, L. (Org.). *Em cena o teatro*. Laboratório Editorial FCL/UNESP - Araraquara. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005, p.103-131.

FRYE, N. O mythos do outono: a tragédia. In: \_\_\_\_\_. *Anatomia da crítica*. Tradução de Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 133-235.

GADAMER, H. G. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flavio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

GAZOLLA, R. Aspectos do trágico. In: \_\_\_\_\_. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega* – ensaio sobre aspectos do trágico. São Paulo: Edições Loyola, 2001, p. 11-82.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: \_\_\_\_\_. *Poétique*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979, p. 05-49.

KOTHE, F. R. *O herói*. Série Princípios. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LESKY, A. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg et al. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LUNA, S. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.

MALHADAS, D. O trágico na encruzilhada. In: DEZOTTI, M. C. C.; FACHIN, L. (Org.). *Teatro em debate*. Laboratório Editorial FCL/UNESP - Araraquara. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003, p. 69-81.

MCLEISH, K. *Aristóteles: a Poética de Aristóteles*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. 3. ed. rev. pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PERRONE-MOISÉS, L. História literária e julgamento de valor. In: \_\_\_\_\_. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 19-60.

\_\_\_\_\_. “Da cólera ao silêncio”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira* – Raduan Nassar. 1. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, 1996.

POSNETT, H. M. O método comparativo e a literatura. Tradução de Sonia Zyngier. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 15-25.

POUND, E. “A tradição”. In: PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 19-60.

REI LEAR. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Rei\\_Lear](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rei_Lear)>. Acesso em: 13 dez. 2008.

ROMILLY, J. O teatro na segunda metade do século V: Sófocles, Eurípides, Aristófanes. In: \_\_\_\_\_. *Fundamentos de literatura grega*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984, p. 96-107.

SÓFOCLES. *Édipo Rei de Sófocles*. Tradução de Trajano Vieira. Apresentação J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

STAIGER, E. Estilo dramático: a tensão. In: \_\_\_\_\_. *Conceitos fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1975, p. 119-159.

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

VAN TIEGHEM, P. Crítica literária, história literária, literatura comparada. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 89-107.

VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Tradução de Anna Lia de Almeida Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WEISSTEIN, U. Literatura comparada: definição. Tradução de Sonia Torres. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 308-333.

WELLEK, R. A crise da literatura comparada. Tradução de Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 108-119.

### **Artigos de jornais e de revistas consultadas**

ATHAYDE, T. de. Romances. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 ago. 1976.

BONASSA, E. C. Raduan vive a literatura como questão pessoal. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 maio 1995.

BUTCHER, P. Raduan Nassar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1997.

FELINTO, M. Literatura tem que ter vínculos com a vida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 set. 1996.

JOSEF, R. R. O universo primitivo de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. *Revista de Psicanálise do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992, p. 01-16.

LOTITO, D. P. Estilo, metáforas, amor e sexo em *Lavoura arcaica*. São Paulo: USP. Estudos Linguísticos XXXVI (3), set-dez, 2007, p. 335-341.

MACIEL, P. A solidão povoada de Raduan. *Revista Isto é*, São Paulo, 27 dez. 2004.

MALTA, M. H. Raduan Nassar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1999.

MASSI, A.; FILHO, M. S. A paixão pela literatura. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1984.

PASSOS, V. L. O eloquente laconismo de Raduan Nassar. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 maio 1995.

SÜSSEKIND, F. Parênteses. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1996.

### **Obras consultadas e de apoio**

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BLOOM, H. *The Anxiety of influence*. New York: Oxford University Press, 1973.

BRANDÃO, J. de S. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1991, v. 1, p. 285-292.

BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. (Org.). *Compêndio de literatura comparada*. Tradução de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

COSTA, L. M. da. *A Poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

CURTY, M. G. et al. *Apresentação de trabalhos acadêmicos, dissertações e teses: segundo NBR 14724/2002*. 2 ed. Maringá: Dental Press, 2006.

GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GIMENES, T. R. P. *Um copo de cólera: a situação da mulher contemporânea*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras). Maringá: UEM, 2006.

JOSEF, R. R. *A palavra do desejo e o desejo da palavra*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. E. D. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 1986.

MARTINS, A. de O. *Um lugar à mesa: uma análise de Lavoura arcaica* de Raduan Nassar. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

MCLUHAN. *Du cliché à l'archétype*, Mame, 1973.

NITRINI, S. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

PINTO, S. S. *Ao lado esquerdo do pai: os lugares do sujeito em Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Belo Horizonte: UFMG, 1995.

REICHMANN, B. (Org.). *Relendo Lavoura arcaica*. Revisão Anna Stegh Camati. Curitiba, 2007.

TRIVIÑOS, A. N. S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987.

TUFANO, D. *Guia prático da nova ortografia*. 1. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda, 2008.

TYNIANOV, I. Da evolução literária. In: \_\_\_\_\_ et al. *Teoria da literatura*. Porto Alegre: Globo, 1971.

VERNANT, J-P. Édipo, o inoportuno. In: \_\_\_\_\_. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 162-180.