

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

Dissertação de Mestrado

**A REPRESENTAÇÃO DO TRÁGICO NA LITERATURA
LATINO-AMERICANA PÓS-45**

MESTRANDA: ÉMILE CARDOSO ANDRADE

ORIENTADORA: DR^A SARA ALMARZA

BRASÍLIA

2006

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

Dissertação de Mestrado

**A REPRESENTAÇÃO DO TRÁGICO NA LITERATURA
LATINO-AMERICANA PÓS-45**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

BRASÍLIA

2006

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Teoria Literária

Dissertação de Mestrado

**A REPRESENTAÇÃO DO TRÁGICO NA LITERATURA
LATINO-AMERICANA PÓS-45**

Banca Examinadora:

Dr. Sara Almarza (UnB – Universidade de Brasília) – Presidente

Dra Elizabeth Hazin (UnB – Universidade de Brasília) – Membro

Dr. Reinaldo Marques (UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais) – Membro

SUMÁRIO

Agradecimentos.....	5
Resumo:.....	6
Abstract	6
Introdução:.....	7
Capítulo 1 – América latina em sua literatura atual – caminhos percorridos... 10	
1.1. De que literatura estamos falando?.....	12
1.2. A transculturação: uma antropofagia amadurecida	15
Capítulo 2 – A teoria do romance e a teoria do trágico e da tragédia	21
2.1. A teoria do romance	25
2.2 Teoria do trágico e elementos da tragédia:.....	31
Capítulo 3. O trágico e a tragédia no romance - uma análise de seis narrativas latino-americanas:.....	41
3.1 As peripécias de “Crônica de uma morte anunciada”:	41
3.2 O Otelo subterrâneo de “O túnel”:	49
3.3. A Fedra mineira de “Os sinos da agonia”:	55
3.4. Pedro Páramo – O homem de pedras de Juan Rulfo	63
3.5. Os rios profundos – O drama peruano de Arguedas.....	71
3.6. A lavoura trágica de Raduan Nassar.....	77
Conclusão:	85
Textos literários.....	87
Bibliografia teórica.....	88

Agradecimentos

À minha orientadora Sara Almarza, pela paciência, pelas valiosas contribuições e, principalmente, por ter acreditado em mim,

À minha mãe Edna, que é a maior mulher do mundo,

Ao meu pai Emiliano, minha irmã e amiga Emília, meu querido irmão Élvio e meu sobrinho Davi: Amo vocês

Ao maravilhoso companheiro de caminhada, Edson, também amo você,

Aos professores Maria Isabel Pires, Hilda Lontra, Gilson Sobral e tantos outros que me transformaram no que eu sou,

Às amigas Cris, Priscilla, Ana Paula, Flavinha, Sandra, ao amigo Sanderson e às primas do coração Uline e Ucilane, pelas conversas, pelas dicas e pelo enorme apoio;

Aos amigos Tito e Marcel, pelas risadas, pelo carinho e pelas saudades que eu sinto dos velhos tempos...

Resumo:

Desde que se perceba a literatura latino-americana como um sistema amadurecido em termos estéticos e formais é evidente que um dos processos utilizados por esta literatura para promover este amadurecimento é o fenômeno de transculturação proposto por Angel Rama. A tradição é retomada a partir do movimento transculturador que, no caso desta análise, promove uma releitura do trágico e da tragédia, trazendo-os ao espaço latino-americano e dando força e originalidade à nossa literatura.

Os romances analisados neste estudo comprovam a presença da tragédia atualizada e redimensionada ao espaço e tempos da América latina: *Crônica de uma morte anunciada* de Gabriel García Márquez, *O túnel* de Ernesto Sabato, *Os sinos da agonia* de Autran Dourado, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Os rios profundos* de José Maria Arguedas e *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar.

Palavras-chave: literatura latino-americana, trágico, transculturação.

Abstract

Since we perceive the Latin-American Literature like one mature system in esthetic and formal terms it's clear that one of the processes used by this literature to promote this maturation is the phenomenon of *transculturacion* proposed by Angel Rama. The tradition is retaking from the original movement that, in the case of this analysis, promotes one second reading of the tragic and the tragedy, bringing them to the Latin-American Space and giving power and originality to our literature.

The novels in this study confirm the tragedy presence updated and redimensioned to the space and times of the Latin-America: Gabriel García Marquez's *Crônica de uma morte anunciada*, Ernesto Sabato's *O túnel*, Autran Dourado's *Os sinos da agonia*, Juan Rulfo's *Pedro Paramo*, José María Arquedas' *Os rios profundos* and Raduan Nassar's *Lavoura Arcaica*.

Key Words: latin-american literature, tragedy, *transculturacion*.

Introdução:

Que o trágico é um elemento marcante e um atributo formal nas artes é uma verdade já expressa e elaborada teoricamente por muitos dos estudiosos de todos os tempos. Não há como ignorar a sua presença desde a Antiguidade clássica, passando por algumas estéticas da Idade Média, pelo Renascimento, pelo drama barroco alemão, pelos Romantismo e Realismo do século XIX até chegar à contemporaneidade. A motivação fundamental deste trabalho é utópica e encantadora, principalmente no que diz respeito às perspectivas de leituras da literatura latino-americana. A utopia chega a ser até obrigatória dentro da visão de um crítico novato e de raízes latino-americanas (e é este o nosso caso). Já o encantamento acontece todas as vezes que se lê a América latina em sua literatura contemporânea. Porém, esse encantamento não é um simples olhar surpreso, positivo e deslumbrado como pode parecer à primeira vista quando utilizamos o termo encantamento, mas é algo um pouco mais complexo porque é uma espécie de encanto que mistura beleza e devastação, dolorosa intensidade e maravilhado espanto.

A proposta deste estudo é demonstrar a possibilidade de pensar a literatura latino-americana contemporânea como uma rica e profícua atividade que consegue adaptar uma tradição européia (imposta desde há muito e da qual não se pode desvincular por completo) às suas próprias características histórico-políticas e culturais. Por meio desta “adaptação”, que Angel Rama conceitua muito apropriadamente de *transculturación*¹, seus escritores transformaram tradição em originalidade sem deixarem de comprometer-se com suas raízes e suas regiões, criando assim, uma literatura inventiva que serve de mecanismo para uma luta a favor da literatura dos países latinos.

¹ RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI editores, 1982.

Neste sentido examinaremos a literatura latino-americana e a transculturação da tragédia (elemento mais do que tradicional na literatura ocidental) no romance contemporâneo. Nosso ponto de vista baseia-se no fenômeno da transculturação de que fala Rama como um instrumento vantajosamente utilizado por nossos escritores. Essa ferramenta permite que se desenvolva a estética literária da América Latina no sentido de dialogar com a tradição européia, adaptar essa tradição à nossa realidade (já que ela, por ela mesma, não nos é suficiente porque não responde as nossas questões e inquietações) e modelá-la a fim de promover a nossa própria literatura fazendo dela algo inventivo, original e único, sem deixar, contudo, de seguir a tradição. Quando observadas mais atentamente, vê-se que uma quantidade considerável de obras literárias contemporâneas apresenta os fundamentos estruturais de suas composições intrinsecamente arraigadas de elementos míticos e trágicos buscados na tradição grega.

Ao trazer essas implicações para o âmbito do romance contemporâneo latino-americano, observa-se que o fenômeno não foge à regra. As releituras de mitos e tragédias gregas são composições freqüentes em uma variedade de autores brasileiros e hispano-americanos vivos e atuantes o que revela uma tradição clássica latente e ainda forte o bastante para fazer-se presente nos princípios composicionais de romances produzidos em momentos e contextos atuais, cuja vivência histórica, artística e estética pesam e revelam-se fundamentais na produção de obras deste gênero.

Não é necessário afirmar que a cultura latino-americana passou por intensas situações e transformações durante toda a sua história para se configurar naquilo que é hoje. Por isso mesmo é que esta mesma cultura possui certos elementos e matizes muito especiais que representam de forma genuína a sociedade criada e desenvolvida no Novo Mundo e o diferenciam claramente dos europeus que cá vieram para promover sua colonização.

Porém, por essa mesma colonização européia é que essa região possui uma tradição cultural ibérica, principalmente no que diz respeito à literatura; não há como negar que a raiz estética dessa produção literária advém principalmente das tradições lusitanas e hispânicas, que além de conter aspectos culturais de herança árabe e judaica, também possui uma dívida com a cultura greco-romana. Não se quer, com estas considerações, ignorar toda a gigantesca influência das culturas indígenas e africanas tão expressamente presentes nas culturas brasileira e hispano-americana. Está-se apenas legitimando – através de uma retomada histórica – a idéia de relacionar a cultura clássica com a nossa literatura atual. Enfim, sem negar a complexidade dos elementos que regem a cultura desta região, é evidente a importância da tradição literária iniciada por Homero no contexto artístico dos países latino-americanos.

O propósito deste estudo está em demonstrar teoricamente como se dá o processo de recuperação e adaptação de alguns elementos-chave da tragédia clássica no romance contemporâneo latino-americano. Para tanto, utiliza-se como material de estudo – além da teoria sobre o trágico e a tragédia – os seguintes romances latino-americanos: *O túnel* de Ernesto Sábato, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar, *Crônica de uma morte anunciada* de Gabriel García Márquez, *Os sinos da agonia* de Autran Dourado e *Os rios profundos* de José Maria Arguedas. Estas obras servir-nos-ão para esclarecer a idéia da transculturação do trágico. São textos publicados após 1945 procedentes de diferentes países (Brasil, Argentina, Colômbia, México 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.

Capítulo 1 – América latina em sua literatura atual – caminhos percorridos

A partir dos anos 50 e 60 a literatura da América Latina consolidou seu lugar no panorama das literaturas ocidentais. Para tanto, diversos processos histórico-artísticos combinaram-se para resultar no fenômeno estético que encontramos atualmente na literatura destes países. No fim do século XIX e início do século XX observamos o Modernismo firmar-se como ruptura de tradições e vanguarda. Essa ruptura será uma de nossas preocupações haja vista que esse procedimento artístico continua sendo realizado até hoje, talvez sob uma perspectiva ou alguns matizes diferentes. A literatura que nos interessa nestas reflexões é aquela publicada depois de 1945, por entendermos que há a partir desta data uma mudança na mentalidade artística da América Latina, mudança esta que veremos mais adiante.

Retornando ao problema da ruptura com a tradição realizada pela literatura latino-americana a partir do Modernismo, nosso estudo se inicia pelo questionamento do que significa de fato o termo tradição neste contexto e, principalmente, como nossa literatura encara o diálogo com essa tradição a partir de 1945. Importa-nos aqui verificar quais os caminhos percorridos pela literatura latino-americana e entender como essas trilhas levaram-na a uma escritura que não nega a tradição, porém não é escrava dela, não a utiliza como um modelo idealizado a ser seguido à risca. Buscaremos entender como o diálogo com a tradição realizado pelo escritor latino-americano privilegia, não o modelo imitativo, mas sim a diferença. É nesse sentido também que encontraremos validade no discurso de Angel Rama e utilizaremos o conceito de transculturação a fim de consolidar essa visão.

Enfim, a literatura em questão já não se configura como no início do século XX: assim como a Europa, já passamos pelos ‘ismos’ de suas vanguardas e já nos fizemos, a nosso modo e um tanto confusamente, modernos². Estamos em um tempo diferente e é certo que a literatura latino-americana possui hoje uma configuração própria, adquirida com muito custo e muita luta e que por isso não faz mais sentido estar-se a vincular necessariamente a nossa estética àquela que hoje se produz no Velho Mundo. Temos uma história diferente, um desenvolvimento diferente; fomos (e ainda somos, em certo sentido,) colonizados e isso nos traz conseqüências e marcas muito particulares. E mesmo que dolorosas ou devastadoras, são nessas particularidades que reside a possibilidade de uma originalidade artística, de uma inventividade estética:

“Nossa realidade latino-americana, sob a qual foi sendo criada cada vez mais a nossa literatura atual, é uma realidade quase sempre convulsa e atormentada, que com poucas e belas exceções supõe um máximo de fatores negativos, situações de opressão e de opróbrio, de injustiça e de crueldade, de submissão de povos inteiros a forças implacáveis que os mantêm no analfabetismo, no atraso econômico e político” (Cortázar, Julio. 2001, p.212).

Julio Cortázar não nega o sofrimento histórico de nossa América Latina, mas adianta que se existe a dor, existe também a luta por uma literatura libertária: “*É nesse domínio manchado de sangue, torturas, cárceres e demagogias aviltantes que a nossa literatura trava as suas batalhas*” (Ibid. 2001, p.212)

O elemento trágico (matéria de nossa análise mais adiante) foi recuperado neste estudo para servir de instrumento e demonstrar que é possível fazer ‘altas literaturas’ na América Latina de hoje. A atualização da tragédia pela estética literária latino-americana comprova que é viável transculturar o clássico e desenvolvê-lo às nossas próprias formas

² A modernidade a que nos referimos está demonstrada na análise de GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

para dar-lhe um re-significado. A representação do trágico latino-americano ousa moldar as antigas estruturas do gênero dramático para atender às necessidades artísticas da América Latina contemporânea. E é exatamente esta ousadia que desejamos investigar mais a fundo: de que forma, sob quais fundamentos e em que medida a ousada estética da literatura latino-americana produziu e consolidou sua própria maturidade.

1.1. DE QUE LITERATURA ESTAMOS FALANDO?

É sempre necessário precisar o conjunto de obras que colocamos em análise a fim de justificar a seleção deste determinado *corpus* literário em detrimento de outros que não são alvo do presente estudo. Para tanto, selecionamos a literatura latino-americana publicada de 1945 até os anos 90. A escolha deste período pretende ser uma linha imaginária que divide a literatura latino-americana após o período modernista. A intenção de marcar esta data é demonstrar que não estamos trabalhando com a proposta modernista de literatura, não nos interessa a literatura que necessita a todo custo ser ruptura, que possui em si um significado político a priori, que levanta uma bandeira estética de vanguarda. Interessa-nos uma literatura mais desprendida dos radicalismos das inovações técnicas e experimentalismos de vanguardas, obras mais amadurecidas, mas que não deixam de carregar a herança daqueles que fizeram a revolução modernista.

Não estamos nos referindo a obras como as de Mário de Andrade e Oswald Andrade, tampouco aos fundadores do movimento modernista hispânico de fim de século como Ruben Darío. Na verdade, não negamos a dívida com toda a literatura proposta pelos movimentos literários encabeçados pelos artistas aqui citados, porém,

não é este o intuito de nossas reflexões. Em 1945 temos uma literatura que, apesar de vir no encalço do movimento estético realizado no fim do século XIX para os hispano-americanos e no início do XX para os brasileiros, possui uma mentalidade e um amadurecimento mais evidentes e promovem uma consolidação da estética e da cultura latino-americana.

Contudo, se não vinculamos a literatura pós-45 ao movimento modernista temos aí um vazio conceitual: como podemos, então, denominar o conjunto destas obras? A alguns teóricos que já se fizeram esta mesma pergunta bastou-lhes o termo pós-moderno para que o conforto da nomenclatura não permitisse uma mais apurada reflexão sobre a propriedade do termo. Não foi o que ocorreu a Leyla Perrone-Moisés. Preocupada com a grande difusão do conceito ela diz:

“O conceito de pós-modernidade, que tem ocupado os teóricos das duas últimas décadas, é um conceito frágil, impreciso, paradoxal – o que é reconhecido por todos os teóricos do pós-moderno, sejam eles a favor ou contra. Nascido nos Estados Unidos no âmbito da sociologia, adotado no terreno da arquitetura e das artes plásticas, passou rapidamente para a teoria literária, onde ele é muito menos pertinente” (Perrone-Moisés, Leyla. 1998, 179).

A estudiosa alerta-nos para o fato de que o conceito de pós-modernidade é pouco preciso, antitético e sem a força necessária para manter-se em uso, principalmente no âmbito dos estudos literários. Octávio Paz concorda com Perrone-Moisés e prefere chamar de ultra-moderno o período em questão:

“Muito se fala da crise da vanguarda e por isso se popularizou, para designar a nossa época, a expressão “a era pós-moderna”. Denominação equivocada e contraditória, como a própria idéia de modernidade. Aquilo que está depois do moderno não é senão o ultramoderno: uma modernidade ainda mais moderna que a de ontem. Os homens nunca souberam o nome do tempo em que vivem e nós não somos uma exceção a essa regra universal. Dizer pós-moderno é uma maneira na verdade ingênua de afirmar que

somos muito modernos” (Paz, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993, p.54)

O conceito de ultra-moderno de Octávio Paz parece-nos muito mais pertinente e pouco sujeito às incoerências e imprecisões de que fala Perrone-Moisés acerca do termo pós-moderno. O conceito de Paz se distancia do pós-modernismo porque na verdade para o estudioso mexicano nunca saímos da modernidade, nunca deixamos de ser modernos. O que ocorre hoje é uma radicalização desse conceito (daí o nome ultramoderno). À literatura da qual estamos falando não se aplica a maioria dos traços e características relacionadas ao pós-modernismo, que aliás são características que sempre existiram na literatura ocidental e portanto não podem servir para determinar o que é o pós-modernismo³.

Ao negar o pós-modernismo como princípio básico de análise da literatura em questão, encontramos novamente em Octávio Paz uma resposta para a caracterização da literatura contemporânea:

“Os poetas da Idade Moderna buscaram o princípio da mudança; os poetas da idade que começa buscamos esse princípio invariável que é o fundamento das mudanças. Nos perguntamos se existe algo em comum entre a *Odisséia* e *Em busca do tempo perdido*. A estética da mudança acentuou a natureza histórica do poema; agora nos perguntamos: não há um ponto em que o princípio da mudança se confunde com o da permanência?...” (Paz, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993, p.56)

Octávio Paz resolve o impasse de caracterização da literatura atual e traz no fragmento acima a idéia, que já falamos, de ruptura que não deixa de ser filha da tradição. É nesse sentido que entendemos que o princípio da mudança se confunde com o da permanência, ou seja, rompendo com as estruturas anteriores, o poeta contemporâneo acaba encontrando

³ Essas características próprias do pós-modernismo estão relacionadas no texto “Modernidade e pós-modernidade” de Perrone-Moisés, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das letras, 1998. Neste texto, precisamente nas páginas 184 e 185, Perrone-Moisés afirma que a maioria dos traços pós-modernos indicados por teóricos como Linda Hutcheon e David Harvey existem desde Cervantes, Stendhal e Sterne.

uma tradição para firmar-se e estabelecer-se como artista de sua geração. Essa idéia de Paz nos serve para dar início à próxima questão abordada neste estudo que é a transculturação como uma nova antropofagia.

1.2. A TRANSCULTURAÇÃO: UMA ANTROPOFAGIA AMADURECIDA

Não há literatura sem tradição. Não é possível realizar qualquer espécie de produto artístico sem compreender os significados anteriores desta arte e sem posicionar-se frente a eles. Até mesmo – e principalmente nesta situação – para romper, quebrar, ir contra, desconstruir, parodiar e negar uma estética é necessário dialogar com ela e entendê-la em todos os seus âmbitos. Para Paul Valery, a tradição alimenta a arte original: “*Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digerir-los. O leão é feito de carneiro assimilado.*” (Valery, Paul apud Santiago, Silviano. 2000, p.19).

A força da tradição impõe-se sobre o artista que, dentro do seu mundo histórico, social e cultural reescreve a tradição e re-significa a idéia anterior tornando-a nova. A representação literária de Pierre Menard é sempre obrigatoriamente citada por todo estudioso que pensa acerca da reescritura da tradição; e nos satisfaz especialmente o fato desta ilustração ser de autoria de Jorge Luis Borges, argentino, latino-americano e contemporâneo como todos os artistas a que estamos nos referindo aqui. Ao reescrever Dom Quixote, Pierre Menard afirma a força da tradição literária hispânica e coloca Cervantes em seu mundo, recriando o clássico e re-inaugurando sua originalidade: “*Que textos eu aceitaria escrever (reescrever), desejar, afirmar como uma força neste mundo que é meu?*” (Barthes, Roland apud Santiago, Silviano. 2000, p.20). A pergunta de Barthes

foi respondida por Borges com Pierre Menard e por todos os escritores citados aqui. O estudioso Silviano Santiago explica porque este questionamento é freqüente entre os artistas latino-americanos:

“Esta interrogação, reflexo de uma assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga, é semelhante à que fazem há muito tempo os escritores de uma cultura dominada por outra: suas leituras se explicam pela busca de um texto escrevível, texto que pode incitá-los ao trabalho, servi-lhes de modelo na organização de sua própria escritura” (Santiago, Silviano. 2000, p.20)

O diálogo com a tradição, segundo Santiago, também se explica a partir do combate do escritor latino-americano com a estética que vem da metrópole. Para fazer-se entender, o artista da América Latina deve conhecer a linguagem dominante, pois só se combate aquilo que se conhece de verdade:

“O escritor trabalha *sobre* outro texto e quase nunca exagera o papel que a realidade que o cerca pode representar em sua obra. Nesse sentido, as críticas que muitas vezes são dirigidas à alienação do escritor latino-americano são inúteis e mesmo ridículas. Se ele só fala de sua própria experiência de vida, seu texto passa despercebido entre seus contemporâneos. É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (Santiago, Silviano. 2000, p.20).

A crítica ao escritor latino-americano de que fala Santiago é aquela que afirma que a literatura da América Latina depende esteticamente da literatura de fora, ou seja, assim como a América Latina é economicamente dependente dos sistemas dominantes, o escritor latino-americano está fadado à dependência artística dos modelos tradicionais vindos da metrópole. Para este tipo de pensamento reducionista, adicionamos à resposta de Santiago a pertinência do pensamento de Haroldo de Campos:

“Toda redução mecanicista, todo fatalismo autopunitivo, segundo o qual, a um país não desenvolvido também deveria caber, por reflexo condicionado, uma literatura subdesenvolvida, sempre me pareceu

falácia de sociologismo ingênuo” (Campos, Haroldo de. 1992, p.233).

Destarte, o combate à linguagem da metrópole de que fala Santiago realiza-se a partir de como o escritor utiliza o texto da tradição, de que especificidades deste texto ele se apropria, de que questões ele se afasta, de como insere sua estética modificando e atualizando o modelo tradicional:

“Nosso trabalho crítico se definirá antes de tudo pela análise do uso que um escritor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público, do partido que ele tira, e nossa análise se completará pela descrição da técnica que o mesmo escritor cria em seu movimento de agressão contra o modelo original, fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único e de reprodução impossível” (Santiago, Silviano. 2000, p.20-21).

Assim, o artista engendra o original a partir do molde antigo, num movimento dialógico de apropriação, adaptação e recriação. Silviano Santiago vai mais além e representa esse jogo como uma brincadeira provocativa e até mesmo sensual:

“O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam os olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro” (Santiago, Silviano. 2000, p.21).

Desde que se encare a literatura latino-americana como um sistema amadurecido de produção literária, o conceito de transculturação auxilia numa visão mais profunda e delicada da questão. Rama afirma que o processo de transculturação é uma característica dos países que sofreram a colonização e que este fenômeno consiste em receber a tradição cultural européia do colonizador, adaptá-la ao seu contexto de país periférico e transformar essa tradição em algo que seja próprio de sua cultura local, de suas raízes e de seu processo histórico, e até mesmo das dificuldades enfrentadas por ser um país subdesenvolvido. Assim, nas palavras do próprio Angel Rama:

“Os escritores que em suas obras desenvolvem processos de transculturação respondem às circunstâncias e especificidades das culturas dentro das quais se formaram, às proposições e imposições exercidas sobre elas pela cultura modernizada e, portanto, ao tipo de conflito que é gerado entre ambas” (Rama, Angel in Aguiar & Vasconcelos, 2001, p.225).

Muito embora a América Latina contemporânea seja extremamente diversificada do ponto de vista dos acontecimentos político-sociais e culturais, há uma concepção simplificadora em relação a que seu processo de modernização foi homogêneo:

“Partimos do pressuposto de que a cultura da modernidade é uma só e a mesma em todos os pontos da América Latina, porque assim foi reconhecida, unitariamente, por sua procedência extrínseca, pelos que a receberam, embora nos conste que há variações notáveis dependendo de sua procedência ter sido principalmente européia ou principalmente norte-americana; de seu impacto ter atingido maiores ou menores níveis de intensidade, o que teve a ver com diferentes intermediações promovidas pelas culturas nacionais (...)” (Rama, Angel. IN: Aguiar, F. & Vasconcelos, S. (Org.), 2001, p.225).

Contudo, mesmo que seja negada a diversidade cultural da América Latina, os resultados desta diversidade mostram-se nas soluções e singularidades com as quais os escritores latino-americanos se inscrevem no plano literário ocidental:

“Á suposta unidade da cultura modernizadora opõe-se, por outro lado, a pluralidade das culturas regionais, as quais pertencêramos diversos escritores do processo: isso nos dotou de uma série equivalente de soluções que, embora se manifestando em um esquema conflituoso semelhante, também responderam às singularidades que justamente tentaram salvaguardar. A variedade dos resultados corrobora o triunfo da luta travada, visto que nos repôs a característica variedade do mapa cultural latino-americano em um novo nível e em uma nova instância de sua incorporação à estrutura ocidental” (Rama, Angel. IN: Aguiar, F. & Vasconcelos, S. (Org.), 2001, p.226).

Esta idéia do processo de modernização aliada à emergência da diversidade cultural latino-americana é a base de entendimento do conceito de transculturação de Angel Rama. Para o estudioso uruguaio, a partir da modernização, os escritores da América Latina passaram a

reescrever a tradição ocidental transculturando o mundo dos modelos clássicos e trazendo-os à cena latino-americana com os matizes próprios de nossa cultura.

Se pensamos no processo de transculturação como um princípio estético gerador de singularidades inventivas nas artes, é possível entendê-lo analogamente ao processo de antropofagia criado pelo modernismo de Oswald e Mário de Andrade.

Durante a revolução artística proposta pelo Modernismo brasileiro, Oswald Andrade criou um procedimento estético a partir de um manifesto denominado antropófago que consistia em deglutir conscientemente as artes vindas do estrangeiro, realizar um julgamento que separasse o que era de interesse e o que se considerava imprestável e adaptar o que fosse interessante à nossa concepção artística. No manifesto encontramos Shakespeare deglutido pelo Modernismo revolucionário de Oswald Andrade: *“Tupi or not tupi that is the question.”* (Andrade, Oswald. 1995, p.47).

Na atual contingência literária brasileira ainda é possível retomar o Modernismo de 22 se essa retomada entender que o procedimento de antropofagia não está aprisionado à data e ao momento da 1ª geração modernista brasileira. Se compreendemos a antropofagia como um princípio de recriação artística que adapta o modelo advindo da tradição e o insere em outra cultura, atualizando e reinventando o já consolidado clássico, não há porque enclausurar tal procedimento no passado como se agora este só valesse como informação histórica dentro de um estudo diacrônico da literatura no Brasil.

Diante do exposto e da relação existente entre a antropofagia oswaldiana e a transculturação de Angel Rama, fica evidente a importância e a atualidade desse procedimento dentro do processo artístico-literário. Haroldo de Campos é o maior nome na defesa do princípio antropófago e é ele o primeiro a relacionar a ideia de Oswald ao conceito de Rama:

“A Antropofagia oswaldiana é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes européias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma **transculturação** (grifo meu); melhor ainda, uma ‘transvaloração’” (Campos, Haroldo de. 1992, p.234).

A análise realizada visa a utilizar o procedimento descrito acima como instrumento para se compreender de que forma os elementos do trágico e da tragédia clássica estão embutidos na literatura latino-americana pós-45. Sabemos desde o início que os escritores analisados são transculturadores pois o próprio Angel Rama aponta os nomes de alguns deles em seus estudos; porém é a estrutura e a combinação antropofágica de seus textos com os elementos clássicos da tragédia que nos preocupa e nos interessa no momento.

Para realizar este estudo seguiu-se uma metodologia específica que contempla a teoria do romance e a observação atenta de elementos da tragédia que possam ser adaptados e trazidos do gênero trágico para o romance.

A teoria do romance utilizada pretende compreender as estruturas encontradas nos textos escolhidos e conceituar as características peculiares do romance contemporâneo, uma vez que estas estruturas e/ou características podem auxiliar ou interferir na incorporação dos elementos trágicos na narrativa. Assim, elementos típicos da narrativa contemporânea como a polifonia, a fragmentação, a multiplicidade de narradores e o dialogismo; e conceitos formais como singularização e trama serão de grande importância para a definição da natureza do gênero romance.

Capítulo 2 – A teoria do romance e a teoria do trágico e da tragédia

A importância de estabelecer-se uma linha teórica que legitime as considerações deste estudo faz-se necessária porque é por meio de pressupostos teóricos que uma análise literária pode tornar-se efetiva e consistente. A idéia de expor a teoria aqui utilizada pretende também consolidar a análise dentro de um espectro já determinado, ao mesmo tempo em que distancia a mesma de outras possibilidades teóricas que não possuem tanta relevância neste estudo. Neste sentido, este capítulo propõe-se a estabelecer alguns conceitos cunhados pela escola formalista, por alguns estudiosos da estética da recepção e da hermenêutica que auxiliarão as considerações que se seguem.

A abordagem hermenêutica da literatura propõe investigar o fenômeno literário num sistema circular de interpretação. A hermenêutica, etimologicamente ligada ao deus Hermes e sua arte de interpretar, utiliza o princípio de contextualidade em que o sentido de um texto é verificado a partir da correlação entre o sentido de suas partes e o sentido do todo. Como afirma Benedito Nunes “*a interpretação é circular, implicando num movimento de vaivém das partes ao todo, previamente compreendido, e do todo às partes*” (Nunes, 1999, p. 57). Um dos maiores nomes da hermenêutica é H-G. Gadamer que em sua obra *Verdade e Método* diz entender o ser do fenômeno estético como **jogo** e **representação**. Para ilustrar essa analogia entre obra de arte e jogo, o filósofo alemão trata da transformação pela qual passa aquele que experimenta a obra de arte e seria esta transformação a essência da estética. O problema é que esta capacidade de transformar não está no sujeito, mas na própria obra de arte, daí a conclusão de se tratar a arte como imanência. Para Gadamer, a obra de arte é análoga ao jogo porque todo jogo assenhora-se do jogador sendo evidente o primado do jogo em relação aos jogadores: “*o verdadeiro sujeito do jogo (...) não é o*

jogador, mas o próprio jogo. É o jogo que mantém o jogador a caminho, que o enreda no jogo, e que o mantém em jogo” (Gadamer, 1999, p.181). A obra de arte se comporta tal qual um jogo porque mantém uma autonomia própria que preexiste ao expectador, além de ser a portadora das regras de si mesma. O outro ponto essencial ao fenômeno estético segundo Gadamer é a representação. Toda representação deve ser reconhecida como o modo de ser da própria obra de arte, uma vez que representar é a verdadeira essência do jogo ou espetáculo⁴. Contudo, há um outro traço fundamental a essa idéia. Este traço pressupõe que toda representação é um “representar para alguém” e “*o fato de se ter em mente essa possibilidade como tal é que produz a peculiaridade do caráter lúdico da arte*” (Gadamer, 1999, p.184) A quarta parede do espetáculo cai para dar lugar ao espectador e paradoxalmente fecha o espaço da representação, Esse movimento faz do jogo não somente um mero representar-se mais um “*representando para...*” (Gadamer, 1999, p.184)

A representação vincula jogo-jogador-expectador ou obra literária-leitor. Gadamer diz que todo espetáculo tem estrutura de jogo porque é um mundo fechado em si mesmo, porém, é aberto para o lado do espectador e “*somente nele é que ganha e seu real significado*” (Gadamer, 1999, p.186), o significado de espetáculo em si. Assim, o fato de a arte literária ser uma representação imprime-lhe um sentido intimamente vinculado ao leitor, ou seja, àquele que assiste ao espetáculo, embora esse leitor nem sempre seja o leitor historicamente real. Estes já são fatores que dizem respeito à estética da recepção.

Algumas idéias da estética da recepção devem ser elucidadas aqui para se ter uma noção específica e detalhada de como compreender o fenômeno literário tal como se pretende tratar neste estudo. A estética da recepção é uma linha teórica vinculada à hermenêutica que aborda a obra literária enfatizando a figura do leitor como peça-chave na

⁴ Gadamer, H-G. Verdade e Método. Petrópolis: Vozes, 1999, p.194

consolidação de uma obra como obra de arte literária. A questão do prazer estético do sujeito envolvido por uma obra de arte é o ponto de partida das investigações de Hans Robert Jauss. Em seu texto intitulado “*O prazer estético e as experiências fundamentais da poiésis, aisthesis e katharsis*” (Jauss in Lima (org.), 2001, p.63), Jauss determina três conceitos retirados da *Poética* de Aristóteles e adaptados à teoria do efeito estético que fundamentam a atividade artística: 1) a *poiésis*, que, para Jauss é além do *fazer poético* imbuído de caráter *criativo e original*, tem relação também com o *prazer* estético daquele que produz a obra de arte; 2) a *aisthesis*: é o prazer diante da percepção estética, ou seja, é o efeito de estranhamento de que fala Chklovski (1971, p.39-56), a obra de arte causa um efeito sobre o espectador devido ao estranhamento causado pela produção de uma imagem singularizada; 3) a *katharsis*: é o prazer dos afetos provocados pela obra literária, segundo Jauss “capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique”. (Lima (org) 2001, p.80). Percebe-se que, segundo esta abordagem teórica, o leitor é o principal fator dentro das relações artísticas. Este espectador não corresponde ao indivíduo histórico-real, mas sim, àquele que é pressuposto por cada obra literária. A estética da recepção entende que cada obra possui um receptor imanente e é ele o responsável pelos desvendamentos dos vazios e aberturas que a obra possui, e os possui justamente para serem preenchidos. Dentro da proposta de análise deste trabalho, os vazios encontrados nas obras estão vinculados aos elementos do romance e às estruturas do trágico e da tragédia.

Para finalizar esse prelúdio teórico, torna-se importante concentrar-se em algumas noções definidas pelos formalistas russos a fim de garantir-se o uso da terminologia adequada às análises aqui propostas. Os formalistas, apesar de serem considerados por alguns estudiosos atuais como uma escola teórica ultrapassada, auxilia, como nenhuma

outra teoria o faz, a análise e a compreensão de algumas questões fundamentais ao romance. Alguns conceitos formalistas, como os que utilizaremos aqui, ainda são absolutamente pertinentes e insubstituíveis no campo da teoria literária.

Como já foi mencionado o conceito de estranhamento referido por Chklovski, procura-se definir então aquilo que este teórico chamou de singularização. Em seu texto “*A arte como procedimento*”, o estudioso russo afirma que a arte é constituída não de simples imagens prosaicas e sem especificidade, mas de imagens enredadas num processo de particularização em que o trabalho artístico promove novos contornos a esta imagem causando o estranhamento de que já se tratou anteriormente. A singularização seria, então, o processo de tornar uma imagem peculiar, promovendo uma percepção particular do objeto imagético.

Outro termo formal de extrema relevância diz respeito à intrincada relação entre temática e estrutura da obra de arte. Na tentativa de vincular as duas idéias de forma definitiva, Boris Eikhenbaum (1971, p. 22) determina o conceito de **trama**. Pra ele, a forma como a obra literária é construída fundamenta sua temática porque dentro da organização formal do texto literário tudo tem sua função.

Um terceiro e último termo formalista liga-se aos mencionados acima e é fundamental para a compreensão terminológica deste estudo: a **construção**, termo analisado por Tynianov em seu ensaio “*A noção de construção*”. Nele, o formalista afirma que a construção de um texto literário deve ser entendida como uma integração dinâmica e não como uma unidade simétrica e fechada. Tynianov diz que para compreender a construção de uma obra deve-se levar em conta seu próprio desenvolvimento, pois “*seus elementos não são ligados por um sinal de igualdade ou de adição, mas por um sinal dinâmico de correlação e de integração*” (Tynianov, 1971, p.102).

Delimitada a terminologia teórica a ser utilizada, seguem-se as observações acerca da teoria do romance contemporâneo e suas peculiaridades visando a um entendimento mais estrutural das obras selecionadas, além de auxiliar a vinculação destas com elementos eminentemente ligados ao trágico.

2.1. A TEORIA DO ROMANCE

O romance é o grande gênero literário da modernidade. O século XX abraça a estrutura literária romanesca e promove uma proliferação de recursos formais e novas estruturas narrativas para consolidar este que é um gênero misto, plural e aberto.

Segundo Ian Watt (1996) o romance nasce de uma conjunção de fatores sócio-culturais e até econômicos provenientes do surgimento de uma sociedade burguesa que se estabiliza no Ocidente após a Revolução Francesa. Dentro desta perspectiva, o romance ascende principalmente devido a dois fatores fundamentais: 1) o aparecimento de um público-leitor que o consagra entre os séculos XVII e XVIII e 2) a mudança de mentalidade provocada pelas transformações sociais advindas da Revolução. Tais características se referem ao sentimento de individualismo, a experiência privada e as novas concepções de amor e erotismo.

Todo este contexto descrito por Watt colabora definitivamente para a fixação do romance como grande gênero literário. Não irão faltar, ao longo de toda o pensamento a respeito do romance, apologistas do gênero como Henry James (1937, p.326) que afirmou que o romance é a forma “*mais independente, a mais elástica, a mais prodigiosa de todas*”. Massaud Moisés (1997, p.452) completa a defesa referindo-se o poder de abrangência do gênero: “*Todas as metamorfoses do real, todas as formas de conhecimento cabem no*

perímetro do romance, assim transformado numa espécie de síntese ou de superfície refletora da totalidade do mundo". Além de defender a idéia do romance como gênero maior, Moisés aponta estruturas básicas em uma narrativa para que esta se constitua em romance. Em síntese, o estudioso brasileiro afirma que o romance caracteriza-se por uma *"pluralidade da ação"* engendrada por uma *"pluralidade de conflitos"*. Em relação ao espaço, a *"pluralidade geográfica"* é o termo utilizado por Moisés para definir este aspecto da narrativa. Esse caráter diverso se justifica nas situações conflitivas criadas dentro do romance. Para Moisés, o tempo no romance é *"o ingrediente mais complexo e o mais relevante, de certo modo, tudo no romance forceja por transformar-se em tempo (...) mais do que escrever uma história, mostrar cenários, criar personagens, o objetivo do romancista consistiria na criação do tempo, ou na sua fixação"* (Moisés, 1997, p. 452-3).

Também defensor do romance como gênero máximo da modernidade, Mikhail Bakhtin remonta as origens do gênero, analisando como ocorreu a germinação do romance e como esta descendência é responsável pelas características mais peculiares do romance. Em sua apologia ao romance, Bakhtin refere-se à evolução do gênero e o seu germe na cultura clássica como fatores que contribuem para a grandiosidade do romance:

"O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama de evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele". (Bakhtin, 1998, p.400)

Em outro trecho, Bakhtin expõe mais claramente a forma como o romance nasce do gênero épico: *"Na época do Helenismo começa o contato com os heróis do ciclo épico da guerra*

de Tróia; o épico converte-se em romance. O material épico transpõe-se para o romanesco, para uma área de contato, passando para o estágio da familiarização e do riso” (Bakhtin, 1998, p.407). Para o russo, o épico e seu tratamento temático de tendência universalista dá lugar, na modernidade, às particularidades e individualidades dos temas romanescos.

Diante dessas considerações, Bakhtin enxerga o romance como um gênero híbrido, proposição que será defendida também por Júlio Cortázar que caracteriza o romance como “*profundamente imoral dentro da escala de valores acadêmicos*” (Cortázar, 1993, p.68). A imoralidade de que fala o autor de *O jogo da amarelinha* reside na confluência e na junção dos mais variados temas, formas e vozes possíveis dentro de um romance. Sendo um gênero híbrido, essa aparente algazarra própria do romance destoa da rigidez e dos modelos fixos dos outros gêneros existentes nos estudos acadêmicos. Sobre o hibridismo do gênero, o escritor argentino afirma que “*o romance supera todo o concebível em matéria de parasitismo, simbiose, roubo com agressão e imposição de sua personalidade. Poliédrico, amorfo (...), magnífico de coragem e sem preconceito, leva seu avanço até nossa condição, até nosso sentido*”. (Cortázar, 1993, p.68). Julio Cortázar, tal qual Bakhtin, também relaciona o gênero romance com a epopéia de uma forma muito peculiar. Ele exemplifica o que seriam as perguntas fundamentais de um romance, tomando por base o enredo da *Ilíada*:

“(...) a épica é a mãe de todo romance, como se pode ler nos compêndios escolares. “Canta, oh Musa, a cólera do Pélide Aquiles...” Mas o que se canta não é a cólera, mas sim suas conseqüências. No entanto todo romance significativo de nossa época termina ali onde começa o romancista épico: o que importa é saber por que Aquiles está agastado e uma vez sabido isto, por que a causa provocava cólera em Aquiles e não outros sentimentos. E então, o que é a cólera? E além disso, é preciso encolerizar-se? O homem é cólera? E também o que esconde, por sob suas formas aparentes, a

cólera? Esse repertório de perguntas constitui a temática essencial do romance moderno” (Cortázar, 1993, p.65).

O exemplo de Cortázar ilustra com categoria o modo de ser romanesco e sua filiação à épica. A partir de todas essas premissas estudadas tanto por Bakhtin quanto por Cortázar, pode-se inferir certos atributos formais desta espécie de literatura no contexto atual. Mikhail Bakhtin volta a encabeçar a discussão da teoria do romance quando trata dos romances de Dostoiévski. Nesta análise do romancista russo, o teórico encontra uma característica formal fundamental em todo romance contemporâneo: a *polifonia*. Técnica criada por Dostoiévski, segundo Bakhtin, a polifonia é “*a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis (...) que aqui se combinam numa unidade de acontecimento*” (Bakhtin, 1997, p. 4). Em outros termos, a técnica polifônica é uma forma de singularização que estrutura toda a trama do romance e permite o dialogismo dentro do discurso dos próprios personagens e narradores.

Ao longo das análises dos romances selecionados para este estudo, será possível perceber que a polifonia é um elemento fundamental para a inserção de estruturas trágicas no romance. Essa *poiésis* será demonstrada nas análises que se seguirão.

Além de Dostoiévski, na visão de Bakhtin, outro nome responsável pelas formas de construção do romance é Kafka. É essa uma das principais idéias defendidas por Anatol Rosenfeld em seu artigo “Kafka e o romance moderno”. Rosenfeld entende o romance moderno como gênero vincado a estruturas formais de composição criadas por Kafka em seus romances, ou seja, boa parte das estruturas composicionais utilizadas pelos romancistas contemporâneos foram introduzidas por romances kafkianos. Os aspectos mais evidentes desta “dívida” do romance com Kafka dizem respeito ao herói (construção

do personagem), à representação do espaço, do mundo e da realidade (a *mimesis*) e a mudança drástica da posição do narrador dentro da trama.

O herói do romance foi um dos pontos da estrutura romanesca mais relevantes nas obras de Kafka. Aliás, é a partir de Kafka que o conceito de herói começa a ser questionado e ser substituído por outros termos na teoria literária. O herói do romance anterior a Kafka prezava pelo termo *herói* em inúmeros aspectos: o personagem era o centro da narrativa, era o responsável pela maioria das ações da trama e possui uma postura moral rígida e bem delimitada, além de ter geralmente como antagonista um “vilão”, o anti-herói de caráter duvidoso. A desconstrução do herói em Kafka dá-se numa perspectiva extremamente moderna: o herói não é mais um nobre cavaleiro de boa reputação, detentor de todo o comando das ações e reações da trama, mas sim, um homem individualizado pelo mundo moderno que não representa senão ele mesmo em sua mísera condição humana. Rosenfeld explica: “Nenhum “herói”, por mais típico e medíocre que seja, pode realmente ser representante dos processos anônimos de nossa imensa engrenagem atual” (Rosenfeld, 1994, p.45). Um personagem como Joseph K. aprisionado pela burocrática máquina judicial a que é submetido, inserido num movimento incompreensível de idas e vindas pelo mundo do processo pelo qual é acusado e definitivamente impossibilitado de modificar quaisquer dessas estruturas é o exemplo perfeito de herói moderno a que queremos aludir.

O segundo aspecto estrutural do romance contemporâneo que se relaciona com a composição kafkiana é a *mimesis*. Em Kafka o mundo já não se mostra nitidamente como em obras anteriores. A construção de espaço, trama, personagens, ação e narrador não esclarece quase nada de nenhum destes fatores, ou seja, o perfil da personagem não explica quem ela é ou qual o seu conflito, o narrador já não detém todas as informações necessárias para a resolução dos problemas da trama, o espaço e o tempo descritos não auxiliam na

interpretação dos fatos, ao contrário, confunde e esconde as chaves dos desvelamentos. Em suma, Rosenfeld dá claras evidências de como a *mimesis* é realizada em Kafka, e, por consequência, no romance contemporâneo:

“Kafka estrutura seus romances para fazer-nos viver e realmente experimentar a opacidade estranheza do nosso mundo. Ele poderia simplesmente falar sobre isso, repetindo o que muitas vezes foi dito no romance anterior: o mundo é impenetrável, o mundo é escuro, imperscrutável. Entretanto Kafka é o primeiro a fazer-nos viver com tamanha intensidade com ele, com os seus heróis, este mundo enigmático” (Rosenfeld, 1994, p.51).

Assim como Kafka, o romance atual traz em sua representação a presença de um mundo incompreensível, uma estranha rede de acontecimentos supostamente simples que carregam uma nebulosidade impossível de desvendar. *O processo* é um exemplo claro deste tipo de representação. O herói se vê diante de uma acusação a que deve responder em processo judicial, porém não sabe de onde ela partiu, qual o seu conteúdo e principalmente, como defender-se dela. O herói procura em vão várias possibilidades de sair do círculo vicioso para o qual foi arrastado, mas o jogo arbitrário do processo é uma espécie de aprisionamento metafísico, calcado nas grades de uma burocracia intransponível. Joseph K. morre como um cão numa representação máxima da aporia do mundo contemporâneo.

A terceira e última estrutura analisada por Rosenfeld é o *narrador*. O narrador onisciente é rechaçado por Kafka que inventa uma nova concepção de voz narrativa completamente distinta de todas as anteriores. Para efeitos pragmáticos, convencionou-se chamar este novo narrador de “falsa 3ª pessoa”. Este conceito foi retirado de obra teórica de Autran Dourado (2000, p.24) que vai utilizar justamente este termo para elucidar a estrutura narrativa construída em seus romances. Esta falsa 3ª pessoa narra a trama numa suposta posição de imparcialidade que lembra a onisciência, porém, a estrutura do romance projeta o herói na figura abstrata do narrador, e daí o narrador limita seu horizonte ao foco parcial

do personagem. Como afirma Rosenfeld: “*Uma vez que não há mais a visão ampla de um narrador onisciente, visto tudo ser projetado a partir do foco do herói, de visão muito limitada, decorre que o campo de visão se fecha*” (Rosenfeld, 1994, p. 52). Essa projeção da voz narrativa ao personagem é proposital no sentido de restringir o conhecimento da trama e limitar a perspectiva dos acontecimentos. Tanto n’*O processo* quanto n’*A metamorfose* o autor preferiu a utilização da falsa 3ª pessoa, marcada principalmente pelo discurso indireto livre cuja principal característica é impossibilitar a identificação de quem fala, confundindo a voz narrativa com o pensamento do personagem, ou seja, não se sabe ao certo se é um narrador externo que relata a trama ou se é a voz reflexiva da mente do personagem.

Os três elementos estruturais expostos aqui serão de enorme valia no momento de análise das obras selecionadas porque vão encaixar-se na teoria do trágico e da tragédia, ou seja, estes elementos típicos do romance contemporâneo auxiliam na adaptação do trágico às obras referidas.

2.2 TEORIA DO TRÁGICO E ELEMENTOS DA TRAGÉDIA:

Para legitimar mais uma vez a proposta de se estudar elementos do trágico em romances contemporâneos, recupera-se aqui algumas palavras de Gadamer usadas para defender esta posição:

“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.” (Gadamer, 1999, p. 212)

As teorias referentes ao trágico e à tragédia de maior relevância ao nosso estudo estão nos trabalhos de Peter Szondi e Raymond Williams. Este último nos fala da possibilidade de analisar um corpo de obras sob a insígnia e a força da palavra *trágico*. Essas observações nos levam à confirmação da possibilidade deste estudo:

Examinar a tradição trágica não significa necessariamente interpretar um único corpo de obras e pensamentos ou perseguir variações em uma suposta totalidade. Significa olhar crítica e historicamente para obras e idéias que têm algumas ligações evidentes entre si e que se deixam associar em nossas mentes por meio de uma única e poderosa palavra. É acima de tudo, observar essas obras e idéias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e idéias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual (Williams, R. 2002, p.34).

O estudo da tragédia esbarra inevitavelmente em Aristóteles e geralmente encontra nele sua mais poderosa fonte de observações. Porém, antes de partirmos para este estudo será de grande importância a especificação de uma diferença que se torna fundamental: o substantivo *tragédia* é diferente do adjetivo *trágico*. Enquanto o primeiro refere-se ao gênero literário, o segundo trata de um conjunto de características advindas do gênero que através do tempo passou a representar uma idéia filosófica. Em suma, temos que “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (Szondi, 2004, p.23). Do trabalho de Szondi retiramos algumas análises acerca da filosofia do trágico que nos parecem pertinentes a este trabalho, bem como alguns fundamentos de suas análises de tragédias⁵.

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

⁵ Estamos nos referindo à obra “Ensaio sobre o trágico” publicada em edição brasileira em 2004 que contém duas partes: a primeira, reservada à análise da filosofia do trágico em autores como Schelling, Hölderling, Goethe, Schopenhauer e Nietzsche e a segunda, dedicada à análise de algumas tragédias como Édipo-rei de Sófocles, Otelo de Shakespeare e Fedra de Racine

e sucumbir diante da força divina. Quando o herói trágico perde a liberdade ele está comprovando o uso dessa liberdade.

“(…) Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando *contra* a fatalidade e no entanto terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino! O *fundamento* dessa contradição , aquilo que a tornava suportável, encontrava-se em um nível mais profundo do que onde a procuravam, encontrava-se no conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo, em que o mortal, sendo aquele poder um poder superior – um *fatum* – tinha *necessariamente* que sucumbir, e, no entanto, por não ter sucumbido sem luta, precisava ser punido por sua própria derrota. O fato de o criminoso ser punido apesar de ter tão-somente sucumbido ao poder superior do destino era um reconhecimento da liberdade humana, uma *honra* concedida à liberdade” (Schelling apud Szondi, 2004, p.29).

É possível perceber que, apesar das diferenças de conceituação entre filósofos e estudiosos, a marca do trágico está no conflito de duas forças opostas e inconciliáveis. Para Schelling, essas forças são a fatalidade e a liberdade, para Hegel são duas posições morais e éticas. Cada uma com suas próprias justificativas e culpas:

“(…) o trágico consiste originalmente no fato de que, em tal colisão, cada um dos lados opostos se *justifica* e no entanto cada lado só é capaz de estabelecer o verdadeiro conteúdo positivo de sua meta e de seu caráter ao negar e violar o outro poder, igualmente justificado. Portanto cada lado se torna *culpado* em sua eticidade” (Hegel apud Szondi, 2004, p. 42).

A proposição de Nietzsche acerca da essência da tragédia e da arte também é de extrema relevância neste estudo:

“O contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (Nietzsche, 1992, p. 27).

Para o filósofo alemão, a arte se apóia – desde seus primórdios nas tragédias clássicas – em dois pilares estéticos que estabelecem contrastes e relações entre si: o apolíneo e o dionisíaco. Enquanto este se liga aos devaneios, à embriaguez, ao noturno, ao feminino, ao

profano; aquele está vinculado ao sagrado Olimpo, à masculinidade, à racionalidade, ao equilíbrio. Esta dualidade estética vai permear diversos níveis de estrutura da arte moderna e contemporânea e os romances que serão apresentados neste estudo possuem vínculos extremos com essa proposição nietzschiana. É importante entender que o dualismo Apolo/Dioniso não corresponde a um maniqueísmo Bem/Mal. Há nos dois pólos características humanas mescladas a um caráter divino que engendram sentidos muito mais complexos do que uma mera visão de bom e ruim, bem e mal.

Deriva desta visão dualista proposta por Nietzsche um aspecto estrutural de toda tragédia que acompanha o romance dos dias atuais. Este aspecto é a tensão entre pólos opostos que é a base do conflito trágico. Segundo o estudioso do fenômeno trágico M. Souza, este antagonismo é tão perfeitamente delineado na tragédia que se transforma numa harmonia dos contrários, ou seja, a polaridade é um pressuposto harmônico, de equilíbrio para a estrutura trágica:

“O drama trágico de Ésquilo, Sófocles e Eurípides é a representação da disputa do cosmos e do caos, da vida e da morte, da luz e da treva, enfim, da tensão harmônica dos contrários em luta em todos os aspectos da realidade cósmica” (Souza, 2001, p.123).

As visões de Schelling, Hegel e Nietzsche nos parecem suficientes para ilustrar a idéia de trágico e a rica discussão existente acerca deste fenômeno. Elas também servem de base à nossa análise no que diz respeito ao conceito filosófico do fenômeno trágico. Entretanto, além da filosofia do trágico, observamos elementos próprios da tragédia nos romances selecionados, elementos esses que foram primeiramente descritos por Aristóteles na sua *Poética*.

Não é possível um estudo sobre a tragédia clássica que não faça referência a Aristóteles. A *Poética* continua sendo a melhor bússola para a orientação neste intrincado e delicado oceano de idéias que é a tragédia grega. Eis o conceito clássico proposto pelo filósofo:

“É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada (...), imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores, e que suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (Aristóteles, 2000, p.110)⁶.

Desde a primeira conceituação de tragédia já sabemos que ela é uma representação cênica que visa a atingir determinadas sensações que juntas, produzem o que o grego denominou *catarse* do espectador, ou seja, a purificação das sensações é provocada pela junção dos sentimentos de terror e piedade. Para provocar esses dois sentimentos ao mesmo tempo é necessário que o herói trágico se componha de determinadas características e suas ações sejam tais que impliquem no conflito trágico:

“Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa e além disso deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação) evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna – caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância –, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito.” (Aristóteles, 2000, p.120)

Torna-se necessário então perceber mais detidamente o que é comumente denominado herói trágico. Gumbrecht aponta como característica básica do herói trágico a sua duvidosa inocência, ou seja, o herói não é inteiramente vítima inocente e nem pode proteger-se do perigo proveniente de seu erro: “*a tragédia só pode existir se o herói trágico não possuir a possibilidade de desculpar-se pelo seu erro (...) mediante a alegação de que seu erro não correspondeu às suas intenções*” (Gumbrecht, 2001, p. 11). O herói trágico para Gerd

⁶ Esta edição da *Poética* é traduzida por Eudoro de Sousa e considerada a melhor versão em língua portuguesa.

Bornheim possui um fundamento básico para ser encarado como tal: deve embater-se com os dois pólos pressupostos últimos do trágico: “*o homem e o mundo dos valores que constitui o seu horizonte de vida*” (Bornheim, 1992, p. 80). Finalmente, é através da série de questões propostas por Vernant & Vidal-Naquet que se apreende o conceito de herói trágico, que nada mais é senão o homem humano e sua essência debatendo-se em conflito com a realidade e suas forças externas:

“(…) 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?” (Vernant & Vidal-Naquet, 1999, p. 10).

O herói trágico é esse indivíduo extraviado pela força da ação, é o homem destituído da propriedade de manter-se racional e equilibrar-se perante as vicissitudes do destino. Embora lute contra isso com todo vigor, o personagem trágico não é senhor dentro de sua própria casa:

“Quais são 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 sua significação autêntica, volta-se contra o agente, descobre quem ele é e o que ele realmente fez sem o saber?” (Vernant & Vidal-Naquet, 1999, p. 10).

Os estudiosos franceses retomam neste excerto uma característica primordial da tragédia descrita por Aristóteles: o que importa na tragédia é a ação e a forma como ela se desenvolve na representação cênica. O herói trágico é movido pela ação que estrutura por completo o espetáculo. A ação é um impulso vivo dentro da tragédia que ultrapassa e subordina o personagem às suas próprias regras e significações:

“Qual é, enfim, o lugar desse homem num universo social, natural, divino, ambíguo, dilacerado por contradições, onde nenhuma regra

aparece como definitivamente estabelecida, onde um deus luta contra um deus, um direito contra um direito, onde a justiça, no próprio decorrer da ação se desloca, gira sobre si mesma e se transforma em seu contrário?” (Vernant & Vidal-Naquet, 1999, p. 10).

O herói não tem o seu lugar no decorrer da ação trágica. Ele está à deriva, perdido entre forças contraditórias e ambíguas, cada uma delas certa de sua posição ética. Resta ao personagem resignar-se sob os desígnios implacáveis do destino e purgar-se diante do reconhecimento de seu erro fatídico.

O erro cometido pelo herói trágico é denominado por Aristóteles como desmedida (ou *hamartía*) A desmedida é então a falha, a conduta errada tomada pelo herói trágico resultando no fim trágico. A *hýbris* é a força impulsiva que promove esta desmedida, é a capacidade de, como diz Rachel Gazolla, “*transcender os homens comuns pelo lado do divino, ou afundar-se aquém da animalidade*” (Gazolla, 2001, p.30). Gazolla dá a chave da interpretação da *hýbris* quando demonstra em Édipo-rei:

“Sendo que os homens comuns estão entre os deuses e as feras e não ultrapassam essa zona intermediária, os heróis, como é o caso de Édipo, irão além e aquém do humano. Ao decifrar o enigma da Esfinge, Édipo tocou o divino, mas tocou também aquém da animalidade (...) ao matar o pai e gerar com a mãe” (Gazolla, 2001, p. 31).

A catarse é então, para 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. Já a catarse como purificação, e é esta que interessa aqui, é a única forma que o herói trágico possui de expurgar-se do erro cometido; logo ela é uma atitude tomada pelo herói para desafogar-se da conduta comprometedora

que tomou em sua desmedida. Para Gazolla, então, “*a catarse como purificação relaciona-se, indissoluvelmente, à hamartía, que por seu lado pode ter assento na híbris*” (Gazolla, 2001, p. 32).

Há um outro aspecto estrutural proveniente da tragédia que possui profunda relevância para a construção da trama do romance contemporâneo. Ao longo das análises das obras selecionadas, percebe-se uma série de complicadas relações entre as personagens que acabam construindo minuciosamente uma situação que contribui para o desfecho da desmedida trágica. Em uma das narrativas, essas relações acontecem no nível das coincidências e desencontros funestos (tal como Édipo que casualmente encontra seu pai numa encruzilhada e o mata sem sabê-lo.) que propiciam a finalização trágica do romance. Em outra obra, as relações intrincadas se estabelecem dentro de uma perspectiva de extrema racionalidade, em que o herói trágico, ao concatenar uma série de hipóteses supostamente lógicas e científicas, acaba se convencendo de sua desmedida e também culmina num destino trágico. Outro romance usa deste mesmo artifício, mas num nível de articulação de tramas minuciosamente planejadas pelo herói que determinam o final trágico dele mesmo e de todos os envolvidos. Esse componente trágico exemplificado acima é o que Aristóteles chama de *peripécia*:

“(…) é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos, e esta inversão deve produzir-se verossímil e necessariamente. Assim, no Édipo, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário” (Aristóteles, 2000. p.118).

A idéia aristotélica de peripécia encontra semelhança em um elemento denominado por Vernant e Vidal-Naquet como “reviravolta”. Para estes estudiosos o conceito se aproxima e esclarece a idéia de Aristóteles, que seria “*um modo de pensar ambíguo próprio da*

tragédia” (Vernant & Vidal-Naquet, 1999, p. 81), ou seja, os encontros e desencontros, as articulações e as tramas arquitetadas que culminam num fim trágico são resultados de inversões da lógica da realidade representada na tragédia, são a marca da duplicidade de uma condição humana inferior ao Destino, aos deuses, ao acaso. Ao fugir de Corinto, Édipo pensa estar se esquivando de seu destino funesto, quando na verdade, coincidentemente vai ser levado a Tebas, onde seu fim trágico o espera. Vernant & Vidal-Naquet explicam essa casualidade usando o termo *inversão*, conceito próprio da reviravolta: “(...) *enquanto cometia um ato, o sentido de sua ação, sem que ele soubesse e sem que ele compreendesse, se invertia. A legítima defesa fez parricídio, o casamento consagrando sua glória, incesto (...)*” (Vernant & Vidal-Naquet, 1999, p. 81).

Quando trata da peripécia, Aristóteles alia a esse conceito a idéia do reconhecimento. O reconhecimento dentro da tragédia é “*a passagem do ignorar ao conhecer*” e “*a mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia, como por exemplo no Édipo.*” (Aristóteles, 2000, p.118). O reconhecimento é, então, o momento em que o destino se descortina ao herói trágico e ele compreende toda a trama em torno de si. A peripécia e o reconhecimento, juntos, são dois procedimentos freqüentemente utilizados para a construção da trama nos romances. Veremos mais adiante que essa estrutura trágica envolve a maioria dos romances analisados aqui.

Uma última característica da tragédia liga-se à forte presença da *pólis* como símbolo do poder instituído que, para o herói trágico entra em conflito inconciliável com seu *oikos*:

“(...) palavra que às vezes traduzimos por família mas que dificilmente é traduzível. Ora designa a família no sentido estrito do termo, ora a casa e todos que gravitam em torno do lar: pais, filhos e escravos. A tragédia exprime essa tensão entre o *oikos* e a cidade” (Vernant, JP & Vidal-Naquet, P. 1999, p.276).

O herói trágico se vê na situação de tensão e escolha entre o dever de seguir os preceitos organizacionais da cidade ou salvaguardar aspectos individuais ligados à família. A tragédia mais citada para exemplificar essa tensão é Antígona. Dividida entre a obediência ao rei de sua cidade – que deseja punir o traidor Polinices – e o dever de honrar o corpo do irmão, mesmo sendo um traidor, Antígona encarna o conflito entre a *pólis* e o *oikos*. Esta é também uma tensão muito freqüente na trama das narrativas que veremos a seguir.

Em suma, os elementos dispostos neste capítulo serão utilizados nas análises dos romances que se seguirão, sendo relacionados com a teoria do romance exposta em capítulo anterior e com o próprio conteúdo presente nas obras referidas.

Capítulo 3. O trágico e a tragédia no romance - uma análise de seis narrativas latino-americanas:

3.1 AS PERIPÉCIAS DE “CRÔNICA DE UMA MORTE ANUNCIADA”:

Crônica de uma morte anunciada foi publicado pela primeira vez em 1981 e merece a atenção da crítica tanto por ser escrito por um prêmio Nobel da categoria de García Márquez quanto por apresentar elementos composicionais bem definidos e bem dispostos na estrutura narrativa.

Decidido a narrar um marcante acontecimento do passado de sua cidade, o narrador vai colhendo informações de todos os envolvidos na querela. Essa estratégia de fazer do narrador um coletor de informações e impressões abre espaço para a possibilidade de um narrador coletivo. Isto é possível através de recursos polifônicos na construção do romance em que a voz do narrador-repórter, ou narrador-entrevistador confunde-se com a voz da própria coletividade, do povoado inteiro que participou diretamente dos acontecimentos.

Dentro desta perspectiva polifônica, é possível compreender o movimento catártico dos dois tipos de narradores. O narrador em 1ª pessoa volta à cidade a fim de livra-se do peso de ter sido uma testemunha-cúmplice da morte do amigo: “(...) *voltei a este povoado abandonado, tentando recompor, com tantos estilhaços dispersos, o espelho quebrado da memória*” (García Márquez, 2000, p.13). O mesmo ocorre com todo o povoado, cúmplices passivos de uma morte anunciada: “*Durante anos não conseguimos falar de outra coisa. Nossa conduta diária, dominada até então por tantos hábitos lineares, começara a girar de repente em torno de uma mesma ansiedade comum*” (García Márquez, 2000, p. 143). “*Não ouviram os gritos do povoado inteiro espantado de seu próprio crime*” (García Márquez, 2000, p. 174).

O herói trágico é Santiago Nasar. Para caracterizar-se como herói da tragédia, Santiago é descrito como rapaz de reputação questionável, de caráter duvidoso. As relações de poder que sua família e seu grupo étnico exercem no povoado promovem certa discordância no que diz respeito ao seu comportamento. Os amigos não se queixavam, mas havia quem não simpatizasse com Santiago Nasar: *“Nem todos gostavam de Santiago Nasar, naturalmente. Polo Carrillo, o dono da estação elétrica pensava que sua serenidade não era inocência mas cinismo. ‘Acreditava que seu dinheiro o fazia intocável’, disse-me. Fausta López, sua mulher, comentou: ‘Como todos os turcos’”* (García Márquez, 2000, p.150). A própria empregada da família reprova suas condutas: *“‘Era idêntico ao pai’ replicou Victória Guzmán. ‘Um merda’ ”* (García Márquez, 2000, p. 18).

O que há de mais complexo na caracterização deste herói trágico é a eterna dúvida sobre a verdade dos fatos: afinal, ninguém sabe se Santiago Nasar de fato deflorou Ângela Vicário sendo o culpado pelo fiasco do casamento. Nem mesmo o juiz responsável pelo caso consegue obter a resposta real: *“(...) o que mais o tinha assustado ao final de sua minuciosa diligência foi não haver encontrado um único indício, nem sequer o menos verossímil, de que Santiago Nasar houvesse sido de fato, o causador do agravo”* (García Márquez, 2000, p. 147).

Ao deixar a questão da verdadeira culpa de Santiago em aberto, a narrativa delinea sutilmente o personagem como trágico pois, assim como Édipo não é completamente culpado de seu infortúnio, Santiago é levado pelas mãos de um destino que se cumpre sem que ele ao menos perceba (percebe-se aqui a verdadeira essência do herói trágico referida por Vernant e Vidal-Naquet, já citados). Esse destino de Santiago apresenta-se como uma certa premonição para as personagens que se encontraram com ele antes do assassinato,

como a revelação de Clotilde Armenta: “*já parecia um fantasma*” (García Márquez, 2000, p.25).

A singularização do destino de Santiago é também simbolizada por uma borboleta:

“Ela [Ângela Vicário] demorou apenas o tempo necessário para dizer o nome. Buscou-o nas trevas, encontrou-o à primeira vista entre tantos e tantos nomes confundíveis deste mundo e do outro, e o deixou cravado na parede com o seu dardo certo, como a uma borboleta indefesa cuja sentença estava escrita desde sempre” (García Márquez, 2000, p.72).

A marca do destino assume outros signos para se manifestar ao longo da narrativa. Em certo trecho, a *híbris* dos gêmeos Vicário é apresentada como instinto que os faz acordar para cumprir a sentença de matar Santiago: “(os gêmeos) não tinham acordado de todo com o primeiro bramido do navio, mas o instinto os acordou por completo quando Santiago Nasar saiu de casa” (García Márquez, 2000, p.26-7). Em outro momento, o próprio juiz instrutor responsável pelo caso dá indícios de que o destino de Santiago foi gerado pela fatalidade: “A fatalidade nos faz invisíveis” (García Márquez, 2000, p.166). Tal aforismo escrito pelo juiz no processo judicial de Santiago é uma matriz estrutural de toda a obra, pois, de acordo com a proposta hermenêutica de crítica literária, concentra em si toda a construção da narrativa, uma vez que toda a obra foi arquitetada sobre a insígnia do destino fatídico de Santiago e das reviravoltas e peripécias nos acontecimentos geradores do final trágico. A invisibilidade de Santiago é uma consequência da fatalidade, isto é, o fato do povoado inteiro se negar a avisá-lo do perigo que estava correndo (tornando-o invisível) é a principal marca do destino fatal imposto a ele.

Os conjuntos de tensões e dualidades observados ao longo da obra ressaltam o caráter apolíneo e dionisíaco do ambiente construído para a trama. A harmonia de opostos mais expressiva é a dicotomia embriaguez/lucidez dos envolvidos. Como no dia anterior ao

crime ocorrera a festa de casamento de Ângela e Bayardo, todos ainda estavam bêbados, inclusive os gêmeos Vicário, por isso algumas pessoas do povoado não acreditavam que pudessem matar alguém: “ ‘– *Estão bebendo desde sábado*’ – disse Cristo Bedoya. ‘– *Por isso mesmo – retrucou ela [Victória Guzmán] – não há bêbado que coma a própria caca*” (García Márquez, 2000, p. 155). Outro exemplo da oposição embriaguez/sensatez encontra-se no momento em que os irmãos Vicário são presos. Cometido o crime, os gêmeos foram detidos num calabouço e a lucidez recobrada traz-lhes recordações amargas do estado de euforia próprio da bebedeira da noite anterior:

“(…) tentando explicar o seu estado naquele dia interminável, Pablo Vicário me disse sem nenhum esforço: “Era como estar acordado duas vezes”. Essa frase me fez pensar que o mais insuportável para eles no calabouço deve ter sido a lucidez” (García Márquez, 2000, p. 116).

Este estado meio ébrio, meio lúcido dos irmãos Vicário foi a mola propulsora para a consumação do crime. Se a (suposta) desmedida de Santiago Nasar foi deflorar Ângela, a desmedida dos gêmeos seria o crime em defesa da honra da irmã. Porém, um detalhe chama a atenção: para muitas testemunhas, os gêmeos esperavam que alguma coisa, uma pessoa ou um acontecimento, os impedisse de levar a cabo o crime: “(…) *tinha a certeza de que os irmãos Vicário não estavam tão ansiosos para cumprir a sentença como para encontrar alguém que lhes fizessem o favor de impedi-los*” (García Márquez, 2000, p. 87). É importante relacionar a desmedida de Santiago com os padrões sociais do tradicional povoado, pois, o herói (supostamente) quebra com padrões sociais rígidos e instituídos moralmente (tira a virgindade de uma moça de família): “*Santiago Nasar não tinha tido um só instante de dúvida, embora soubesse muito bem qual seria o preço da injúria que lhe imputavam . Conhecia a índole hipócrita de seu mundo, e devia saber que a natureza humilde dos gêmeos não era capaz de resistir ao escárnio*” (García Márquez, 2000, p.

149). O preconceito dos padrões sociais estabelecidos no provinciano povoado de Santiago resume-se em outro aforismo do juiz: “*Dai-me um preconceito e moverei o mundo*” (García Márquez, 2000, p. 148).

O povoado representa a *pólis* que institui a ordem e mantém o equilíbrio das relações sociais. A desmedida de Santiago está na desonra cometida não contra Ângela, mas contra a ordem e a moral do povoado. É exatamente por essa honra à *pólis* e à sua família, ou seja, seu *oïkos*, que os irmãos Vicários se sentem impelidos ao assassinato.

Junto a todas as características do romance descritas acima encontramos a principal delas na idéia de “peripécia”, proposta por Arsitóteles ou de “reviravoltas”, proposta por Vernant & Vidal-Naquet para ilustrar um elemento trágico peculiar na estrutura de *Crônica de uma morte anunciada*. O destino trágico de Santiago Nasar utilizou uma série de acontecimentos casuais e desencontros fortuitos que propiciaram o seu final trágico. Tais acontecimentos são as chamadas peripécias ou reviravoltas, que do mesmo modo que engendra a tragédia grega, na narrativa de García Márquez vai proporcionar toda a construção da singularidade na trama. Dentre as peripécias mais expressivas encontramos a porta fatal: o abrir e fechar da porta principal da casa de Santiago culminou em seu assassinato:

“Através da porta, [Plácida Linero] viu os irmãos Vicário correndo pela praça com as facas desembainhadas. Do lugar em que ela se encontrava podia vê-los, mas não conseguia ver o filho que corria de outro ângulo em direção à porta. (...) Então correu até a porta e fechou-a com uma batida. Passava a tranca quando ouviu os gritos de Santiago Nasar e os murros de terror na porta, mas pensou que ele estivesse em cima, insultando os irmãos Vicário do balcão de seu quarto. Subiu para ajudá-lo.” (Márquez, 2000, p. 172). “Santiago Nasar precisava apenas de uns segundos para entrar quando a porta se fechou” (García Márquez, 2000, p. 172).

Um segundo exemplo de peripécia na trama de García Márquez é a carta preventiva que não chegou ao destinatário: alguém deixou uma carta embaixo da porta de Santiago avisando-o do perigo, mas ninguém a viu antes do ocorrido:

“A mensagem estava no chão quando Santiago Nasar saiu de casa, mas ele não a viu, nem a viu Divina Flor, nem a viu ninguém até muito depois da consumação do crime” (García Márquez, 2000, p. 24).

A terceira peripécia pode ser chamada de “a anunciação que cala”: na rua, ninguém o avisa do perigo pois todos pensam que ele já foi avisado por outrem: “*Ninguém perguntou sequer se Santiago Nasar estava prevenido, porque todos acharam impossível que não o estivesse*” (García Márquez, 2000, p. 33).

O casamento, a devolução da noiva e acusação de Santiago Nasar são acontecimentos que da forma como foram construídos na trama favorecem à peripécia trágica: ao ser devolvida na mesma noite em que casou, Ângela é obrigada a falar o nome de seu deflorador. O peso da injúria recai sobre Santiago Nasar

“A versão corrente, talvez por ser a mais perversa, era que Ângela Vicário estava protegendo alguém a quem, de verdade, amava, e tinha escolhido o nome de Santiago Nasar porque nunca pensou que os irmãos se atreveriam a enfrentá-lo” (García Márquez, 2000, p. 133).

Diante de tamanhas reviravoltas e inversões de realidade, observa-se uma semelhança estrutural deste romance com a trama que envolve as tragédias **Édipo-rei** de Sófocles e **Hamlet** de Shakespeare. Na tragédia grega, Édipo tenta fugir do destino augurado pelo oráculo – que previu que ele mataria o pai e se casaria com a mãe – e acaba indo de encontro ao mesmo; Édipo mata o pai sem saber quem ele é numa situação insólita: uma briga no meio de uma encruzilhada; consegue decifrar o segredo da Esfinge e torna-se o rei de Tebas, casando-se assim com sua própria mãe. Após anos de reinado, uma praga assola a

cidade. Édipo ordena que o culpado seja banido da cidade, quando o culpado pela praga é ele mesmo. Procurando resolver o problema de seu reino, Édipo descobre que deveria ter sido abandonado quando bebê num campo deserto e morto por Laio e Jocasta devido aos augúrios do oráculo que previu que o herói mataria o pai e se casaria com mãe. Porém, o servo encarregado de abandoná-lo tem piedade do menino e o entrega a um pastor, Pólibo, que se compromete a criar Édipo num lugar bem distante dali. Na tragédia de Shakespeare, Hamlet finge-se louco e acaba perdendo Ofélia, além de matar o pai de sua amada (Polônio) numa situação imprevista: enquanto ele escutava, escondido atrás da cortina, a conversa entre Hamlet e sua mãe. Por motivo da morte de Polônio, Hamlet é desafiado a um duelo pelo irmão de Ofélia, Laertes. Os desencontros ocorrem todos ao mesmo tempo numa cena antológica: a troca de espadas acaba envenenando os dois rapazes que duelam e o veneno dos vinhos acaba matando a rainha.

Tal qual Édipo e Hamlet, Santiago Nasar é vítima das peripécias fatídicas próprias da tragédia; após as evidentes reviravoltas do destino de Santiago Nasar, é possível encontrar um perfil do herói trágico que o caracteriza como ser mítico, devido a alguns aspectos insólitos de sua imagem. A figura de Santiago em certos momentos eleva-se a uma condição supra-humana que se assemelha a do herói trágico clássico. O seu tamanho descomunal: “ *‘Assustei-me quando o vi de frente’, disse-me Pablo Vicário, ‘porque o achei umas duas vezes maior do que era’*” (García Márquez, 2000, p. 172); a sua aparente invulnerabilidade: os golpes de faca dados em Santiago Nasar pareciam não fazer efeito porque a faca não saía suja de dentro do herói: “*Pedro Vicário retirou a faca com seu pulso de magarefe e assestou um segundo golpe quase no mesmo lugar. ‘O estranho é que a faca voltava a sair limpa’, declarou Pedro Vicário ao juiz instrutor. ‘Eu o tinha perfurado pelo menos três vezes e não havia nenhuma gota de sangue’*” (García Márquez, 2000, p. 173).

Uma terceira característica da figura mítica do herói é o seu cheiro. O perfume de Santiago se alastra e permanece por muito tempo: *“Tudo continuou cheirando a Santiago Nasar naquele dia. Os irmãos Vicário sentiram isso no calabouço onde o prefeito os encerrou enquanto pensava o que fazer com eles: ‘Por mais que me esfregasse com sabonete e esfregão não conseguia tirar aquele cheiro de mim’, disse-me Pedro Vicário”* (García Márquez, 2000, p. 116). A expressão de riso no momento da morte também pode ser considerada uma marca de grandeza do personagem: *“Santiago Nasar virou-se outra vez de frente e se apoiou nas costas da porta de sua mãe, já sem a menor resistência, como se quisesse apenas ajudar para que acabassem de matá-lo em partes iguais: “Não tornou a gritar”, disse Pedro Vicário ao juiz instrutor. “Pelo contrário: achei que estava rindo” Então os dois continuaram esfaqueando-o contra a porta”* (García Márquez, 2000, p. 174). Depois das facadas, o personagem ainda caminha pela rua, em mais uma demonstração de força: *“Ergueu-se um pouco de lado e começou a andar em estado de alucinação, amparando com as mãos as vísceras penduradas. Caminhou mais de cem metros para dar a volta completa à casa e entrar pela porta da cozinha”* (García Márquez, 2000, p. 175-6). Enfim, a altivez nos últimos momentos conferem a Santiago Nasar a peculiaridade de um herói mítico: *“Mas Argênida Lanao, a filha mais velha, contou que Santiago Nasar caminhava com a altivez de sempre, medindo bem os passos, e seu rosto de sarraceno com os cabelos crespos desalinhados estava mais belo que nunca”* (García Márquez, 2000, p.176).

Em suma, a aparência mítica de Santiago Nasar não é suficiente para mantê-lo longe da vivência trágica. Tal como os altivos Édipo e Hamlet, Nasar não é poupado pela mão do destino e acaba por sucumbir diante dos olhos passivos do povoado.

3.2 O OTELO SUBTERRÂNEO DE “O TÚNEL”:

Dada a atualidade da estrutura e a forma pela qual a trama se desenvolve, é de admirar-se que o primeiro livro de Ernesto Sabato, *O túnel*, tenha sido primeiramente publicado em 1948. Mesmo sendo anterior aos outros textos aqui analisados, *O túnel* já carrega em si todos os elementos de que se valem as narrativas mais contemporâneas, desde a força obscura da trama ao processo criativo de escritura romanesca.

O enredo é um tanto simples e as questões mais fundamentais do romance parecem estar vinculadas àquelas estruturas subjetivas, filosóficas e existenciais das quais falou Cortázar ao definir o gênero. Um pintor, o narrador Juan Pablo, apaixona-se por María e inicia uma vida de intensos sentimentos envolvendo ciúmes, paixões arrebatadoras e impulsos criminosos, culminando na morte da María e na prisão do narrador.

A catarse do narrador fica evidente logo no início do romance quando, na prisão, decide escrever a obra a fim de se fazer entendido por alguém:

“Eu poderia calar os motivos que me levaram a escrever estas páginas de confissão; mas, como não estou interessado em passar por excêntrico, direi a verdade, que de resto é bastante simples: pensei que elas poderiam ser lidas por muita gente, já que agora sou famoso; e, embora não tenha ilusão acerca da humanidade em geral, nem dos leitores destas páginas em particular, anima-me a tênue esperança de que alguma pessoa chegue a me entender. MESMO QUE SEJA UMA ÚNICA PESSOA” (Sabato, 2000, p.11).

O herói trágico deste romance é o narrador Juan Pablo. A idéia de se construir a narrativa de *O túnel* em 1ª pessoa é interessante porque as reviravoltas trágicas da trama estão vincadas nas contradições do discurso desta 1ª pessoa. Juan Pablo compromete-se no início de seu texto a manter-se imparcial, mas sua intenção não se sustenta em nenhuma

página da obra, ficando claro a todo momento o descontrole e a intensa carga de subjetividade de seu discurso.

Para caracterizar este herói, torna-se interessante atentar-se para o título sugestivo do romance e suas implicações na psicologia do narrador. Juan Pablo sente dificuldades em relacionar-se com o mundo porque está envolto em nebulosos túneis e cavernas. A ambivalência afetiva de Juan Pablo corresponde à triste condição existencial do narrador do romance *Memórias do subsolo* de Dostoievski (2000). O homem do subterrâneo é um indivíduo sem contatos sociais, sem relações afetivas ou familiares, instável emocionalmente, introspectivo e de difícil convívio. Juan Pablo descreve com propriedade suas introspecções: “(...) enquanto eu ouvia as batidas de seu coração junto a meus ouvidos e enquanto sua mão acariciava meus cabelos, sombrios pensamentos se moviam na escuridão de minha cabeça, como em um porão pantanoso; esperavam o momento de sair, chafurdando, grunhindo, surdamente na lama” (Sabato, 2000, p.112). Note-se que já existe nestas singularizações de imagens algo que se remete à *híbris*: “Senti que uma negra caverna ia se alargando dentro de meu corpo” (Sabato, 2000, p.149). A mesma *híbris* parece estar relacionada com o túnel inconsciente de Juan Pablo: “(...) havia um só túnel, escuro e solitário: o meu, o túnel em que transcorreria a minha infância, minha juventude, toda a minha vida” (Sabato, 2000, p. 143).

A desmedida de Juan Pablo ocorre quando ele mata María. Momentos antes, sua *híbris* já se evidencia: “Tudo me parecia fugaz, transitório, inútil, impreciso. Minha cabeça não estava funcionando bem e Maria me aparecia repetidas vezes como uma coisa incerta e melancólica. Só horas mais tarde, meus pensamentos começariam a adquirir a precisão e a violência de outras vezes” (Sabato, 2000, p.117).

A tensão entre pólos opostos mais evidente no romance é, sem dúvida a dualidade pensar/sentir de Juan Pablo. É possível notar que, durante o romance, o narrador emprega termos semanticamente ligados às ciências exatas, pois na tentativa de relatar os acontecimentos da forma mais objetiva possível, recorre a toda uma linguagem lógica e calculada como os exemplos a seguir: “*Tentei **ordenar** um pouco o caos das minhas idéias e sentimentos e proceder com **método**, como é de meu hábito*” (Sabato, 2000, p.53 – grifo nosso). “(...) *meu cérebro estava constantemente **raciocinando** como uma **máquina de calcular***” (Sabato, 2000, p.38 – grifo nosso). Contudo, a essa ordenação cartesiana de pensamento opõe-se toda a subjetividade e a emoção do narrador apaixonado por María. Assim como a tentativa de racionalizar o relato, os sentimentos do herói trágico manifestam-se na semântica dos termos utilizados por Juan Pablo: “*Enquanto isso, e apesar desse raciocínio, eu me sentia tão **nervoso** e **emocionado** que não atinava com outra coisa a não ser acompanhar sua marcha pela calçada em frente*” (Sabato, 2000, p.25 – grifo nosso) e “*Minha cabeça era um pandemônio: um amontoado de idéias, **sentimentos de amor** e de **ódio**, perguntas, **ressentimentos** e **lembranças** misturavam-se e apareciam sucessivamente*” (Sabato, 2000, p.52 – grifo nosso). Para legitimar esse conflito entre pensar e sentir, segue abaixo um trecho relacionado a essa polaridade:

“Esqueci meus áridos raciocínios, minhas deduções ferozes. Dediquei-me a imaginar seu rosto, seu olhar – aquele olhar que me lembrava algo que eu não conseguia precisar –, sua forma profunda e silenciosa de raciocinar. Senti que o amor anônimo que eu alimentara durante anos de solidão se concentrara em María” (Sabato, 2000, p.57).

O personagem trágico esforça-se para manter seu pensamento numa linha lógica de raciocínio a fim de relatar todos os acontecimentos o mais objetivamente possível. Entretanto, devido a seu intenso envolvimento afetivo com María, tema do relato, não

consegue obter o resultado desejado. Percebe-se inclusive que, enquanto os acontecimentos se sucediam, essa tensão também existia, ou seja, o conflito entre emoção e razão não se dá somente no momento do relato, mas também durante os fatos em si.

O destino também se faz presente na vida de Juan Pablo e propicia-lhe um fim trágico. Quando o narrador encontra María em sua exposição e se interessa por ela, acaba selando seu destino porque precisa encontrar a mulher que conseguiu enxergar na janela de seu quadro, a idéia central da obra: *“Foi como se a pequena cena da janela tivesse começado a crescer e a invadir toda a tela e toda a minha obra”* (Sábato, 2000, p.13). Desde então, Maria é a principal responsável pelo destino do casal e é ela mesma quem confessa isso: *“Faço mal a todos que se aproximam de mim”* (Sábato, 2000, p.41). Além disso, o próprio narrador percebe algo estranho no comportamento da mulher: *“(…) pensei que em torno de María existiam muitas sombras”* (Sábato, 2000, p.48). Porém, apesar de María ser a divisora de águas do destino de Juan Pablo, ele pressente que é de sua inteira responsabilidade o seu destino solitário: *“...e então sentia que meu destino era infinitamente mais solitário que o imaginado”* (Sábato, 2000, p.144).

As peripécias trágicas do herói deste romance são vinculadas à sua exaustiva vontade de reencontrar María e manter contato com ela. Assim como Malvina de *Os sinos da agonia*, Juan Pablo apressa, o destino, ou seja, ele interfere no tempo natural dos acontecimentos e por isso sucumbe diante das surpresas que recebe. A coincidência de ter reencontrado Maria depois da exposição fica evidente nesta passagem: *“Ao vê-la caminhar pela calçada em frente, todas as variantes se amontoaram e reviraram em minha cabeça”* (Sábato, 2000, p.25). O desejo de controlar as situações continua dominando o narrador e isso se mostra no desespero de Juan Pablo em ter que novamente contar com a sorte para

reencontrar María: “A idéia de perdê-la por vários meses mais, ou quem sabe para sempre, deu-me vertigem” (Sabato, 2000, p.29).

Mas são, definitivamente as idas e vindas de María da fazenda que descontrolam o narrador e provocam nele uma série de constatações lógicas completamente distorcidas e equivocadas: “(...) em minha precipitação, não perguntara quando Maria estaria de volta da fazenda; no mesmo dia de minha visita voltei a telefonar para tentar descobrir isso; a empregada disse que não sabia de nada”. (Sabato, 2000, p.58) e “Ocorreu-me uma série de perguntas: por que ela resolveu ir para o campo?” (Sabato, 2000, p.47). As deduções lógicas de Juan Pablo levam-no definitivamente a rechaçar María tendo-a como uma prostituta. Para tanto, o narrador utiliza-se de um silogismo extremamente equivocado: “María e a prostituta tiveram uma expressão semelhante; a prostituta fingia prazer; portanto María fingia prazer; María é uma prostituta.” (Sabato, 2000, p.131). Neste sentido, não se pode deixar de estabelecer uma correspondência entre *O túnel* e *Otelo* de Shakespeare:

“Desdêmona: Espero que meu amo me ache honesta.
Otelo: Sim, como a mosca do estio no açougue
que emprenha até com o vento:
musgo horrendo, por que inda é tão bela?
Cheira tão bem que os sentidos me doem,
Quem dera aos céus não tivesse nascido!
(Shakespeare, 1999, p.146-7)

Em certo momento da narrativa, Juan Pablo relembra o episódio do drama trágico em que o pai de Desdêmona adverte a Otelo sobre a fidelidade da esposa:

“Sempre recordo como o pai de Desdêmona advertiu a Otelo que uma mulher que havia enganado o próprio pai, poderia enganar outro homem. Quanto a mim nada me tira da cabeça o seguinte: que você passou anos enganando Allende constantemente” (Sabato, 2000, p. 81-2).

O único problema do narrador em acusar María comparando-a a Desdêmona é que a mulher de Otelo sempre lhe fora fiel; logo, uma comparação deste gênero não procede e permite que de fato se absolva María de qualquer acusação.

É possível concluir desta análise que, acima de tudo, é a personalidade “subterrânea” de Juan Pablo a responsável por todo o jogo trágico culminado em desfecho funesto para ambos os personagens e até mesmo, para os demais envolvidos (como o próprio Allende). E, além disso, o narrador tem tanta consciência deste fato que pergunta a si mesmo o porquê de ser tão instável:

“Quantas vezes essa maldita divisão de minha consciência foi culpada de atos atroz! Enquanto uma parte me leva a tomar uma bela atitude, a outra denuncia a fraude, a hipocrisia e a falsa generosidade; enquanto uma me leva a insultar um ser humano, a outra se compadece dele e acusa a mim mesmo daquilo que denunciou em outros; enquanto uma me faz enxergar a beleza do mundo, a outra me aponta sua fealdade e o ridículo de todo sentimento de felicidade” (Sabato, 2000, p.83-4).

Fica clara a oposição trágica desta trama, concentrada na própria consciência do personagem, duplicada e cindida pela paixão desmedida com que se aproxima do objeto amado pretendendo tomá-lo totalmente para si, sufocando-o e por conseqüência, impossibilitando a relação. Surge daí o elemento trágico, uma tensão irremediável produzida por uma atitude desmesurada e fundada nos planos obscuros das paixões.

3.3. A FEDRA MINEIRA DE “OS SINOS DA AGONIA”:

Mestre do romance contemporâneo brasileiro, Autran Dourado publica em 1974 uma de suas mais relevantes narrativas, *Os sinos da agonia*, e adapta conscientemente o drama clássico de Fedra ao contexto mineiro dos séculos XVII e XVIII. Tal como ele mesmo relata em seu *Uma poética do romance*, Dourado interessa-se pelo mito em sua permanência “*nas camadas ou substratos mais profundos, no inconsciente arcaico, do espírito humano, a sua continuidade no tempo*” (Dourado, 2000, p. 173).

O romance possui uma estrutura extremamente complexa e vinculada ao mito clássico de Fedra, uma mulher descendente de Hélios (deus Sol) que se casa com Teseu e recebe como enteado Hipólito, afilhado da deusa Artemisa, jovem virgem e exemplo de moral intocável. Fedra apaixona-se pelo enteado e gera assim toda a tragédia da família. Dourado remove este mito para Minas Gerais do período colonial e cria sua trama na cidade de Vila Rica. Além de referências geográficas, culturais e sociais, a tradição literária mineira desta época também é reportada na trama. Note-se a comparação que João Diogo faz entre Malvina e uma pastora árcade: “*Tudo nela me encanta, disse para si mesmo João Diogo (...). Uma pastora, uma daquelas lindas e soberanas pastoras de que falavam as líras e as odes que o Capitão-general gostava de ouvir declamar nas suas casas*” (Dourado, 1999, p. 116).

O romance inicia-se (sempre em falsa 3ª pessoa, possibilitando muitas polifonias) através de uma catarse de Januário, o fugitivo da prisão acusado do assassinato de João Diogo. Ao fazer a catarse, Januário tenta concatenar as idéias e entender o desenvolvimento das ações que acabaram colocando-o naquela situação de foragido. É aí que ele começa a reparar em certos detalhes da trama que não estavam ao seu alcance, e então, percebe que

fora usado por Malvina: “Ela não tinha lhe falado naquela pistola, pensou ligeiro” (Dourado, 1999, p.87). Januário repara as nuances do plano de Malvina a partir dos detalhes antes não percebidos:

“Malvina se aproximava de novo dele, procurava lhe alcançar a mão. Viu, não com os olhos presos ao corpo que agora retorceu como sentindo a presença dos dois no quarto, mas com a mão, que ela lhe passava qualquer. Sentiu a dureza do cabo, o frio da lâmina, ela lhe passou um punhal. Ela estava preparada, ele não, pensou ligeiro o seu instinto” (Dourado, 1999, p. 88).

A outra catarse é a de Gaspar em meio ao funeral de seu pai. O caçador se envolve num processo catártico (assemelhando-se à livre associação) para entender e dominar seus sentimentos no momento do enterro de seu pai. Ele tenta dominar o que sente por Malvina, a rechaçar a idéia de estar feliz com o pai morto para poder ter a madrasta: *“Impossível evitar, fraco como estava não tinha mais força nem domínio sobre si. Impossível evitar os sonhos de repetição que passou a ter depois daquelas tardes: ela no cravo, ele na flauta”*. (Dourado, 1999, p.206). O sonho, pesadelo ou delírio de Gaspar também fazem parte de sua tentativa de purificação. Ele pensa estar no lugar do negro e quando este mata seu pai: *“(...) Carecia gritar, acordar. No entanto temia soltar o grito, o braço que saiu do corpo do homem (a mão não era mais preta, tão sua conhecida) era o seu próprio braço. O grito entalado. Acordaria se gritasse. Mas ali não podia gritar, tanta gente”* (Dourado, 1999, p. 207).

Os heróis trágicos são precisamente Malvina, Gaspar e Januário, sendo estes dois últimos um duplo que representa a figura de Hipólito. Para caracterizar Malvina não são necessários muitos detalhes. A astúcia herdada da mãe e a firmeza em seus propósitos justificam a imensa maioria de seus atos na trama: *“Malvina tinha a ciência e a malícia da*

mãe, a que juntava a ambição do pai (...)” (Dourado, 1999, p. 108). O mestiço Januário se espanta com a trama armada por Malvina:

“Como é que ela podia ser assim tão segura de si, tão fria? Pensava ele [Januário] horrorizado, com medo de Malvina. Aquele sestro de umedecer os lábios com a pontinha da língua, que tanto o esquentava, adquiria um significado terrível, o coração batendo mais apressado na goela” (Dourado, 1999, p. 85).

O que é mais relevante dentre os aspectos específicos de Malvina é que, durante grande parte da trama, é ela a responsável pelas transformações do destino dos personagens. Até certo ponto, é ela quem conduz o enredo da obra e seu erro (desmedida) está em desejar apressar o futuro, em mexer com as diretrizes do ainda não acontecido. Januário enxerga esse poder em Malvina quando descobre que foi usado por ela: *“Aquele mulher castrava, destruía quem dela se aproximava. Uma maldição pesando, desde sempre vindo, escrita para melhor se cumprir, sem nenhum esquecimento”* (Dourado, 1999, p.317). Gaspar, um dos lados do duplo de Hipólito, é, de fato, o afilhado da deusa Artemisa. Sempre calado e voltado a seus pensamentos, guarda eterno luto pelas mortes de sua mãe e irmã. Enquanto Malvina vive tentando apressar o futuro, Gaspar tenta resgatar o passado e para isso fecha-se em si mesmo: *“Gaspar era um casto. Um puro de vocação e promessa, diziam.”* (Dourado, 1999, p. 95). *“Sempre fugindo, fugindo não apenas do pai e da madrasta, mas de alguma coisa além, ele não sabia precisar o que era. Tão ansioso e agoniado vivia”* (Dourado, 1999, p. 130). Malvina enxerga em Gaspar uma beleza ideal, nunca antes imaginada: *“(…) Não a beleza comum que há nas mulheres e mesmo em alguns homens; uma beleza diferente, uma beleza que não havia antes na terra. É capaz que a inocente e terrível beleza dos anjos, pensou a sua fantasia”* (Dourado, 1999, p. 148).

Januário é a outra metade de Hipólito e representa o que há de dionisíaco na personagem. Quando o vê pela primeira vez, Malvina já pressente essa força instintiva do mestiço:

“O homem freou bruscamente seu cavalo, encarou-a demoradamente. Tão demoradamente, tão ousadamente, os olhos luminosos e faiscantes, espantado diante da aparição. Se sentiu tocada por aqueles olhos, tão macho era o mestiço. E coraçudo, não ligava ao menos para a presença de Gaspar. De uma certa maneira era um abuso. Agora queria homens desabusados (...)” (Dourado, 1999, p. 184).

Ao longo da trama, o destino dos heróis trágicos esteve muitas vezes nas mãos diabólicas de Malvina. Mas quando se vê apaixonada, a ruiva acredita que foi amaldiçoada pelo destino também: “*Os céus se vingaram de mim, dizia ela no seu desespero e angústia*” (Dourado, 1999, p. 151). Segundo Malvina, as forças infernais subterrâneas teriam influência em seu destino também: “*Sempre alegre e luminosa (filha do sol, da luz) na sua ânsia de entender e explicar, tudo atribuía às forças da noite e da morte. Eram as trevas que se voltavam contra ela, era o mágico e implacável poder da escuridão que procurava derrotá-la*” (Dourado, 1999, p. 152).

O destino também marca Januário desde sempre. O amante de Malvina sabia, por exemplo, que deveria voltar à cidade mesmo depois de ter fugido: “*(...) mas uma força estranha o prendia, o chamava para a praça. Uma força poderosa o atraía para a Rua Direita, para junto de Malvina. O ventre de Malvina, os seus olhos, os seus cabelos, o seu sexo ruivo, o visgo*” (Dourado, 1999, p. 27). Além disso, a força de Malvina conseguira acionar a manivela que moveria a máquina do destino de Januário e de seu marido João Diogo: “*Quem foi que maquinou aquilo tudo? A traça infernal, de que ele seria capaz de escapar. Acionada a manivela que moveria a primeira roldana, ninguém seria capaz de parar aquela máquina diabólica*” (Dourado, 1999, p. 62).

As desmedidas dos heróis trágicos – Malvina, Gaspar e Januário – dão-se em dois momentos. Primeiramente, Januário mata João Diogo sob influência de Malvina, é preso, foge e decide voltar para assumir o erro: “*Januário se perdia e era capaz dos maiores desatinos só para vê-la, para sentir e respirar a aragem de sua presença, para ficar perto dela. Por ela tudo tinha feito ou faria*” (Dourado, 1999, p. 73). Num segundo momento, Malvina se suicida depois de diversas tentativas de conseguir o amor de Gaspar. Vingativa, ela se mata após escrever ao Capitão-General denunciando os autores do assassinato de João Diogo como sendo ela e Gaspar:

“De repente, sem ao menos pedir licença, entrou um preto correndo e esbranquiçado. Meu senhor, aconteceu coisa muito ruim na casa do falecido senhor seu pai, disse o preto gaguejando e ofegante. Diga logo o que foi! Disse Gaspar já prevendo o que tinha acontecido. Siá Malvina se matou, disse o preto.” (Dourado, 1999, p.307).

As forças apolíneas e dionisíacas geralmente estão ligadas ao duplo Gaspar/Januário. A harmonia dos pólos contrários é a principal força estrutural do romance. O conflito entre o velho e o novo Gaspar, por exemplo, é uma marca da tensão de forças opostas no romance. Após a morte do pai, Gaspar vive a epifania de se transformar num homem de verdade: “*Gaspar ouvia atencioso. O pai gostaria de ver aquele seu novo filho*” (Dourado, 1999, p. 213) “*(...) Sim, isso era, disse Gaspar, perfeito em sua nova figuração*” (Dourado, 1999, p. 214). Outra oposição encontra-se justamente no duplo Gaspar/Januário, dois personagens distintos formando a personalidade de Hipólito, o encontro de duas personalidades que se completam formando um indivíduo dotado de uma complexidade quase divina:

“E fundia os dois numa só figura: Januário e Gaspar se completavam, eram uma só pessoa. (...) Quando se entregava a Januário, não sabia mais qual dos dois a possuía. Na verdade ela é que os possuía a um só tempo, a um só tempo os fecundava e paria” (Dourado, 1999, p. 187).

Neste trecho temos uma falsa 3ª pessoa que narra as reflexões de Malvina sobre os dois homens envolvidos em sua trama. A heroína trágica tem consciência da duplicidade de seus amantes e entra num jogo ambíguo e confuso quando se entrega a um deles (Januário) desejando o outro. O próprio Gaspar também carrega o peso de um conflito afetivo com Malvina: o jovem não sabe se ama ou odeia sua madrasta, e não consegue renegar nem assumir a atração que sente por ela:

“(…) Era como se tivessem se falado tudo o que estavam sentindo e pensando, ela mais do que ele. Agora podia retirar a mão, não retirou. Demorava mais do que podia. Mas súbito um pudor, uma vergonha, uma ciência do pecado, um crime contra o pai (ela era sua mulher, estava no lugar da mãe) o impediram de continuar” (Dourado, 1999, p. 243).

No excerto acima, Gaspar se permite um contato físico com Malvina além dos limites impostos por sua rígida moral. Contudo, o personagem sente vergonha de ter tocado a mão da madrasta por mais tempo do que deveria e repele o ato lembrando-se do pai.

As peripécias da trama trágica ficam por conta das artimanhas e do plano arquitetado por Malvina. Ninguém, a não ser ela mesma, sabia ao certo em que resultaria o plano, mas ela usou Januário e Inácia (a sua escrava) para realizar seus intentos: “*Os olhos de Malvina de repente não eram mais azuis, escureciam. De um brilho duro, que revelava apenas a aflição de acabar aquilo tudo ligeiro*” (Dourado, 1999, p. 87). “*Malvina repetiu mais uma vez a traça que há muito vinham maquinando. Vinham é modo de dizer, na verdade tudo aquilo era idéia de Malvina, ela é que maquinou*” (Dourado, 1999, p. 81).

Por fim, fica a cargo do coro trágico (adaptado ao romance com muita propriedade) revelar os princípios de composição da obra e desvendar os segredos íntimos de cada personagem. Clamando pela intervenção de Tirésias, o cego adivinho de todos os destinos, o coro dá o veredicto da relação de Malvina e Gaspar:

“(…) E assim como ele caminhava para o passado, ela ia sempre rumo ao futuro. Dois seres que caminham em direção oposta, vagarosamente a princípio, para depois, com o tempo e a aceleração, atingirem o paroxismo e a vertigem. E chegarem finalmente ao mesmo destino, tu poderias dizer, Tirésias, com a clara e sonora voz da tua cegueira” (Dourado, 1999, p. 225).

Ainda referindo-se a Tirésias, o coro adverte a aqueles que, como Malvina desejam apressar o futuro e trazê-lo antes do momento adequado: “*O destino é cego e só um cego pode ver na escuridão*” (Dourado, 1999, p. 223). Por fim, o coro faz um balanço do que viveu Malvina e Gaspar e sente uma certa piedade do casal por não ter possibilidade de um final feliz:

“A alegria (se assim se pode dizer) dos dois foi apenas ao cruzamento de caminhos e esse breve cruzamento, tu sabes, Tirésias, é que os homens chamam de vida feliz. Afogados e perdidos – ela na claridade indevassável do futuro, ele no negrume do passado – ambos seguiram os seus destinos. Se fosse possível prolongar, dilatar, suspender o engenho do tempo, esse breve encontro, o presente. Nenhum deles sabia, Tirésias, que o destino do futuro é campo dos deuses, onde nada se pode fazer, e o destino do passado é o reino dos mortos, onde é inútil, impossível habitar (...)” (Dourado, 1999, p. 226).

O narrador aqui utiliza um discurso grandioso em estilo para realizar uma profunda reflexão sobre a relação entre Malvina e Gaspar. Ela, na tentativa vã de realizar-se amorosamente com o enteado, apressa o futuro e provoca os acontecimentos trazendo conseqüências drásticas ao desfecho. Ele, preso no passado representado pelas mortes da mãe e da irmã, recolhe-se em sua moral rígida e defende-se de qualquer contato com o emocional e afetivo. Este narrador grandiloqüente não exerce outra função que a do coro trágico, uma voz coletiva que anuncia os fatos, analisa os acontecimentos e conversa com os participantes da cena. No caso, Tirésias é trazido a Minas setecentista para confirmar junto ao coro a impossibilidade do amor entre Malvina e Gaspar.

Tirésias é chamado a outorgar, com sua sapiência de adivinho, a tragicidade desta relação, e conseqüentemente, deste romance.

3..4. PEDRO PÁRAMO – O HOMEM DE PEDRAS DE JUAN RULFO

Pedro Páramo, obra principal de Juan Rulfo, está permeada de seres fantasmagóricos que compõem as bases da estrutura romanesca. Ao mesmo tempo em que esses fantasmas recobrem a trama, fazem dela um espetáculo trágico que remonta Sófocles e Ésquilo. Rulfo dá outros matizes ao trágico no sentido de moldá-lo ao espaço mexicano e fazê-lo através de uma escrita muito particular à qual Arrigucci se refere e dignifica com propriedade:

“É possível fazer grande literatura com muito ou com pouco. (...) Rulfo escolheu a pobreza e a brevidade. (...) Rulfo sempre combinou a contenção da escrita à densidade da atmosfera poética, buscando na condensação o fim oposto: a expansão do sentido, como quem se cala enigmáticamente” (Arrigucci, 2001, p. 167).

A escrita de Rulfo colabora para a recriação de uma tragédia que já não é mais calcada em modelos rigidamente clássicos, mas que procura apresentar outras dores e outras formas de conflito que só poderiam ser representadas em uma estrutura trágica (apesar de não ser clássica) juntamente com questões e temas de cunho cultural, político e social existentes na sociedade mexicana. Daí a necessidade formal de uma transculturação do trágico.

Pedro Páramo conta a história de Juan Preciado, mas na verdade o personagem principal desta tragédia é o povoado de Comala. Juan sai de cidade onde mora e onde sua mãe faleceu para ir em busca de Comala pelo mesmo motivo pelo qual Édipo se depara com a cidade de Tebas. O destino tem a força de um deus na tragédia, e é o que ocorre a Juan Preciado: sai a caminho de Comala para buscar algo que não sabe muito bem o que é, mas há uma força maior que o incita a ir em busca do passado de sua mãe:

“Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo. Minha mãe que disse. Eu prometi que vinha vê-lo quando ela morresse. Apertei-lhe as mãos em sinal de que o faria; ela

estava para morrer e eu em situação de prometer tudo” (Rulfo, 1977, p.9).

A atitude de sair e buscar Comala é a atitude do herói trágico em marcha a seu destino, mesmo que este destino resulte na própria morte, que no caso de *Pedro Páramo* é evidente que não poderia ser de outra forma, afinal a forte presença da morte na cultura mexicana é um fator essencial para o romance de Rulfo. O herói sai em busca de seu pai, o patriarca do povoado, coronel e latifundiário que se enriqueceu ilicitamente. O personagem Pedro Páramo é a representação da realidade opressiva do interior mexicano e do contexto agrário do país.

Tal como Édipo (não poderíamos deixar de fazer a analogia), Juan Preciado não conhece o pai e vai ao encontro deste sem saber muito bem o porquê, apesar de ter sido incumbido desta tarefa pela própria mãe – que age como uma espécie de oráculo ou profecia, ou deusa que manda uma missão inadiável ao homem.

Na tragédia grega o coro é a *pólis*, a representação da instituição que ordena a vida cotidiana e promove o equilíbrio social. O coro assiste e narra a tragédia ao mesmo tempo, e em Rulfo, é representado pelos fantasmas que se apropriam do discurso narrativo e descrevem as cenas de Comala, seu cotidiano antigo, já destruído pelo tempo, e suas lembranças que recobrem a cidade de vento, névoa, barulho de árvores que já não existem, passos de mortos que um dia foram personalidades do povoado, etc.

Ao chegar a Comala Juan Preciado estranha as pessoas que passam por ele nas ruas do povoado: “Ao passar por uma esquina, vi uma senhora embrulhada em sua mantilha que desapareceu como se não existisse” (Rulfo, 1997, p.13). Contudo, seu processo de familiarização com a cidade acontece rapidamente. Juan Preciado, na verdade, já faz parte do povoado; o destino lhe reservara um lugar especial na cidade de sua mãe:

“(…) E embora não houvesse crianças brincando, nem pombas, nem telhados azuis, senti que o povoado vivia. E que se eu escutava somente o silêncio era porque não estava acostumado com o silêncio; talvez porque minha cabeça vinha cheia de ruídos e de vozes” (Rulfo, 1997, p.13).

Na verdade, Juan sempre ouviu vozes, ou seja, o contato com o mundo sobrenatural sempre aconteceu. Mas em Comala esse contato se torna mais real, mais concreto. A voz da mãe, neste trecho é lembrada pelo narrador, mas ao entrar em contato com a cidade ele passa a ouvir a voz do fantasma de sua mãe. Essa voz está marcada sempre em itálico, diferenciando-se dos outros discursos:

“De vozes, sim. E aqui, onde o vento era escasso, ouviam-se melhor. Ficavam dentro da gente, pesadas. Lembrei-me do que me dissera minha mãe: *“Lá você vai me ouvir melhor. Estarei mais perto. Vai achar a voz das minhas recordações mais próxima que a da minha morte, se é que algum dia a morte teve voz”*. Minha mãe – a viva” (Rulfo, 1997, p.13).

A voz da mãe de Juan, Dolores é ouvida também por sua velha amiga Eduviges, que informada de que Juan viria à cidade, preparou-lhe um quarto para a estadia. Ao saber da morte da amiga, Eduviges entende porque a voz que ela escutara vinha-lhe tão fraca. Fica claro a partir deste trecho que os fantasmas se comunicam naturalmente no povoado de Comala : *“– Então foi por isso que sua voz se ouvia tão fraca, como se tivesse tido que atravessar uma distância muito grande para chegar até aqui. Agora estou entendendo”* (Rulfo, 1997, p.15).

O narrador ainda não sabe, mas Eduviges está morta. Seu grito no momento em que se suicidou ainda ecoa pelas paredes da casa em que Juan Preciado está hospedado:

“Foi numa dessas pausas que ouvi o grito. Era um grito arrastado como o alarido de um bêbado: “Ah vida, você não me merece!” (...) Não, não era possível calcular a profundidade do silêncio que aquele grito produziu. Como se a terra se tivesse esvaziado de todo o seu ar.

Nenhum som; nem o do arfar, nem o do bater do coração; como se o próprio ruído da consciência se tivesse detido.” (Rulfo, 1997, p.31)

A morte de Eduviges é a morte da mulher trágica, enforcando-se deixa no ar um eterno grito seguido de um silêncio que é próprio das mulheres trágicas⁷. Do suicídio de Eduviges só nos resta o grito e o silêncio que o sucede. A cena, o fato, o acontecimento não nos é narrado por Rulfo, assim como na tragédia também está ausente: “*Admirável jogo do visível e do oculto, em virtude do qual não se vê a morte de uma mulher, mas somente uma mulher morta*” (Loraux, N. 1985, p.49)

Além de Eduviges, Damiana configura-se como mais uma personagem trágica feminina em *Pedro Páramo*. Também moradora antiga da cidade, foi quem cuidou de Juan quando ele nasceu, descreve ao narrador os fenômenos fantasmagóricos da cidade. Pouco depois Juan Preciado descobre que ela também está morta. Por meio da fala de Damiana, percebemos que esse universo de fantasmas de Comala está em toda parte do povoado e representa a memória coletiva do mesmo, uma memória que provavelmente se perderá no tempo:

“– Este povoado está cheio de ecos. Até parece que estão presos no oco das paredes ou debaixo das pedras. Quando você anda, sente que vão pisando os seus passos. Ouve rangidos. Risos. Uns risos já muito velhos, como que cansados de rir. E vozes já desgastadas pelo uso. Tudo isso você escuta. Acho que vai chegar o dia em que esses sons vão se apagar” (Rulfo, 1997, p. 38).

Consciente dos ecos, rangidos e passos, Juan Preciado percebe que está em uma cidade fantasma; a estrutura do romance avança para outro nível e surpreende trazendo à trama a morte do próprio narrador. Juan Preciado morre, segundo ele mesmo, vítima dos sussurros. Ele é enterrado na mesma sepultura de Dorotea, de quem fica amigo:

⁷ Já citado anteriormente na análise de *Os sinos da agonia*, o estudo de Nicole Loraux nos serve aqui também.

“Cheguei à praça, você tem razão. O burburinho das pessoas me levou até lá e pensei que elas existiam mesmo. Eu já não estava muito nos eixos; lembro que vim me apoiando nas paredes como se caminhasse com as mãos. E as paredes pareciam destilar os sussurros como se os filtrassem por entre as gretas e os descascados. Eu ouvia. Eram vozes de gente; não vozes claras, mas sim secretas, como se murmurassem alguma coisa para mim, ao passar, ou como se zumbissem nos meus ouvidos. (...) E conforme eu ia andando, o frio aumentava cada vez mais, até que a minha pele ficou arrepiada. Quis retroceder, porque pensei que regressando poderia encontrar o calor que acabava de deixar. Mas percebi depois de andar um pouco, que o frio saía de mim, do meu próprio sangue. Então vi que estava assustado. Ouvei um alvoroço maior na praça e pensei que ali, entre as pessoas, o medo diminuiria” (Rulfo, 1977, p.52).

O herói trágico de Rulfo tem medo. Juan Preciado não possui mais o controle sobre sua vida e seus atos, a cidade abandonada aos ecos do passado provoca a morte do personagem e o insere em seu contexto fantasmagórico. Comala acaba fazendo do filho de Pedro Páramo mais uma voz sussurrante entre as almas penadas que perambulam por suas ruas. A morte do herói é o desfecho trágico do conflito entre os habitantes do povoado e seu patriarca. Apesar de encontrar-se fragmentada e recheada de polifonias, é possível reconhecer que a trama arquitetada por Rulfo fecha-se com o envolvimento completo de Juan Preciado no ambiente de Comala, e essa relação só se torna verdadeiramente concreta com a morte do personagem, uma vez que todos já estão na condição de fantasmas.

A justificativa para o abandono da cidade (e conseqüentemente o seu fim trágico) fica por conta da história de Pedro Páramo e Susana. A morte de Susana, a última mulher de Pedro Páramo, foi chorada pelos sinos de todas as igrejas da região. Os sinos dobraram por muitos dias seguidos: *“No fim de três dias, todos estavam surdos. Tornava-se impossível falar, com aquele zumbido que deixara o ar cheio. Mas os sinos continuavam, continuavam, alguns já roucos, soando oco como cântaros”* (Rulfo, 1977, p.97). Os sinos acabaram chamando o povo dos povoados próximos e *“a coisa foi se transformando em*

festa.” (Rulfo, 1977, p.97) “Os sinos pararam de tocar, mas a festa continuou. Não houve jeito de fazer as pessoas compreenderem que se tratava de luto, de alguns dias de luto” (Rulfo, 1977, p.97). Pedro Páramo fica indignado com o despropósito da festa, um desrespeito à alma de sua esposa. A partir daí, ele jura vingar-se de Comala: “ – Vou cruzar os braços e Comala vai morrer de fome – E assim fez” (Rulfo, 1977, p.97).

Neste momento da trama compreendemos o porquê da cidade está abandonada à própria sorte e entregue aos fantasmas, antes moradores e que agora vivem de suas memórias, fechados num círculo vicioso de vozes, gemidos e murmúrios aprisionados nas paredes e muros de Comala.

Pedro Páramo morre e a cidade desfalece junto com ele. A trágica oposição entre a vida e a morte – que é tão presente na cultura mexicana, herdeira das civilizações pré-colombianas – é representada numa narrativa polifônica, fantástica e violentamente transcendente. A morte de Pedro Páramo é o abandono dos deuses provedores e o cumprimento do destino trágico da *pólis*. Nos dois trechos que narram sua morte, Pedro Páramo é comparado às pedras:

“Quis levantar a mão para clarear a imagem, mas suas pernas a retiveram como se fosse de pedra. Quis levantar a outra mão e foi caindo devagar, de lado, até que ela se apoiou no chão como uma muleta, segurando o seu ombro desossado. “Esta é a minha morte”, disse.” (Rulfo, 1977, p.103)

A dureza do destino trágico assolando a dureza da terra mexicana fundem-se na imagem do patriarca se desfazendo em pedras e silêncio:

“Apoiou-se nos braços de Damiana Cisneros e tentou andar. Depois de uns tantos passos caiu, fazendo súplicas por dentro, mas sem dizer uma só palavra. Deu uma pancada seca na terra e foi-se desmoronando, como se fosse um monte de pedras.” (Rulfo, 1977, p.103)

Para finalizar esta análise, encontramos em Raymond Williams algumas idéias que se casam com muita pertinência à obra de Juan Rulfo. A respeito da morte na tragédia, Williams diz que:

“A morte humana em geral está presente na forma dos significados mais profundos de uma cultura. Quando confrontados com a morte, é natural que reunamos – na dor, na memória, nas obrigações sociais do enterro – as nossas impressões dos valores que se ligam ao viver, como indivíduos e como sociedade. Entretanto, em algumas culturas ou no seu desmoronamento, a vida é regularmente lida de maneira retrospectiva, a partir da morte, que pode ser não apenas o foco mas também a origem dos nossos valores” (Williams, 2002, p.81).

A literatura de Rulfo pretende atingir a profundidade da vida e a compreensão dos valores que se encaixam nela a partir da perspectiva da morte. Assim como diz Williams, Juan Preciado sai em busca de explicações e respostas para sua origem e só as encontra na morte. É no terreno dos fantasmas que as interrogações buscam entendimento. Arrigucci termina seu ensaio sobre Rulfo afirmando que “*A arte de Juan Rulfo alude a uma substância anônima e universal, como a que se revela nos mitos, mas o faz através de fantasmas tão irrealis quanto as pedras de Jalisco*” (2001, p.172).

A morte de Dorotéa narrada por ela mesma a Juan Preciado é o melhor exemplo de como o tema é tratado na obra de Rulfo. A intensidade narrativa utilizada pela personagem para relatar de que forma sua alma se desprende do corpo revela em seu sentido máximo o fim do árduo caminho do homem trágico:

“Quando me sentei para morrer, ela implorou que eu me levantasse e continuasse arrastando a vida, como se ainda esperasse um milagre que me limpasse das culpas. Não fiz nem sequer uma tentativa: “– Aqui termina o caminho – disse a ela. Já não tenho forças para mais.” E abri a boca para que fosse embora. E ela foi. Senti quando caiu nas minhas mãos o filete de sangue com que estava amarrada ao meu coração” (Rulfo, 1992, p.58)

Dorotéa é o retrato do homem cansado e destruído pelas forças trágicas em constante oposição. Esse ser humano feito de pedra e aparentemente resistente a todo tipo de agruras revela-se vulnerável e sensível aos percalços implacáveis da realidade que o oprime e escapa de seu controle. Juan Rulfo soube representar como poucos a tragédia pela qual passa todo aquele que vive e morre em constante tensão consigo e com o mundo.

3.5. OS RIOS PROFUNDOS – O DRAMA PERUANO DE ARGUEDAS

Considerado por Angel Rama como o mais importante romance do escritor peruano José Maria Arguedas, *Os rios profundos* narra o drama de Ernesto, filho de brancos, criado por indígenas, vivendo solitariamente num colégio de Abancay⁸. Enquanto estuda, Ernesto vivencia conflitos que representam o choque cultural entre os dois diferentes mundos peruanos: o branco e o autóctone; e com isso sofre as dificuldades da procura de uma identidade que o personifique.

Como a metáfora sobre o rio já nos indica logo no título, José Maria Arguedas coloca diante dos leitores um Peru profundo, procurando ser fiel a uma experiência existencial, em que a narrativa aparece não como mera captação do mundo indígena, mas traz o indivíduo pertencente a essa cultura falando de dentro dela. Neste sentido vemos do íntimo do protagonista projetar-se a realidade exterior, combinando-se com os valores permanentes de uma cultura em intenso processo de transculturação.

Citado também por Rama como um exemplo de escritor transculturador⁹, Arguedas revela neste romance todo o conflito cultural e político peruano sob uma estrutura trágica que se encaixou apropriadamente no romance e permitiu soluções estéticas renovadoras e inventivas:

“Arguedas expressa o conflito andino que continua testemunhando o drama que dá nascimento à América Hispânica ao sobrepor-se um cultura ocidental sobre outra, autóctone, que foi se enrijecendo e se restringindo, situação inicial que volta a se repetir ao longo dos séculos sem excessivas variações, com maior aspereza, como se fosse possível” (Rama IN: Aguiar, F & Vasconcelos, S. 2001, p.235)

⁸ RAMA, A. in: AGUIAR, F. & VASCONCELOS, S. Angel Rama – literatura e cultura na América Latina São Paulo: Edusp, 2001, p.235.

⁹ Ibid, p.235-6

Dentro do espectro da transculturação, o também antropólogo Arguedas desperta, em sua obra, a consciência peruana para o drama da estirpe do seu povo e busca com isso abrir caminhos para amalgamar o passado com o presente, e fundi-los em um futuro integrador, mas orgulhoso de suas raízes ancestrais.

O romance tem início com uma das várias viagens que Ernesto fazia com seu pai, mas esta acaba sendo diferente das outras porque enquanto ele fica num colégio interno em Abancay o pai segue outro destino. Neste trecho observamos a primeira separação e a consciência de que a partir deste momento terá de enfrentar suas dificuldades sozinho: “*Eu estava matriculado no colégio e dormia no internato. Compreendi que meu pai partiria. Depois de termos viajado juntos vários anos, eu devia ficar, e ele iria sozinho.*” (Arguedas, 1977, p.37). Durante a sua estadia na cidade, Ernesto vive várias experiências em que aprende a lidar com o mundo à sua volta. É a partir destas experiências que ele sente a necessidade de uma identidade que o represente:

“A distribuição [de sal] continuava ainda no pátio, mas eu não vacilei; saí atrás das mulheres que iam para Patibamba. Como elas, estava impaciente por chegar. Uma imensa alegria e o desejo de lutar, mesmo que fosse contra o mundo inteiro, fez-nos correr pelas ruas” (Arguedas, 1977, p.94).

Neste trecho da narrativa percebemos o desejo de Ernesto de se inserir entre as índias que lutavam e reivindicavam seus direitos. Ao mesmo tempo, o personagem sabe que vive um regime fechado num colégio rígido, católico, que integra outras identidades. Está montado o conflito trágico do herói: Ernesto passa a viver a tensão de seguir a ordem da *pólis* (o colégio interno) ou buscar sua identidade fora dali (junto aos companheiros de Dona Felipa). O conflito estaria resolvido – ou simplesmente não existiria, se Ernesto não mantivesse contato com a revolta das índias. Porém, uma força exterior a ele, que ele não

explica, o impele a seguir aquelas mulheres e conhecer como vivem. Nesta passagem, Ernesto participa de uma festa popular com os companheiros de Dona Felipa e enxerga a riqueza e a profundidade daquela cultura ao qual deseja pertencer¹⁰:

“Eu fiquei fora do círculo, olhando-os como quem vê passar a enchente desses rios andinos de regime imprevisível; tão secos, tão pedregosos, tão humildes e vazios durante anos, e em algum verão encoberto, ao precipitarem-se as nuvens, incham-se de água impetuosa e se tornam profundos; detêm o caminhante, despertam em seu coração e em sua mente meditações e temores desconhecidos” (Arguedas, 1977, p.100).

Dentro do colégio, Ernesto convive com o rigor do regime imposto pelos padres e os modelos de comportamento organizados e permitidos pelos próprios alunos. Como numa comunidade que cria suas leis, cada indivíduo possui um perfil determinado. No episódio da briga entre Lleras, o garoto mais problemático e violento do colégio, e o irmão seminarista que participava dos jogos com os alunos, percebe-se que a partir das falas e do comportamento de cada personagem, compreendemos as leis e a instituição da ordem no internato. Lleras insultou o seminarista chamando-o negro de merda, e ele esmurrou-o no nariz. O episódio marca interessante diálogo entre os estudantes espectadores da contenda. Um deles, Palacitos, sente a gravidade do ato de Lleras e teme um castigo divino pela agressão ao representante religioso, tal qual os gregos temiam o trovão divino de Zeus:

“– Empurrou o irmão! – exclamou Palacitos. – Derrubou o irmãozinho! Só porque ele marcou uma falta, só por isso, o agarrou pelo ombro e disse: “Negro, negro de merda!”. O irmão, nem sei como, levantou-se, lhe deu um soco e o sangue espirrou da cara toda. O que vai acontecer! Que haverá! Talvez chova cinza! Talvez a geada mate as plantinhas! O céu vai se vingar irmãozinhos!” (Arguedas, 1977, p.116).

¹⁰ É este também o momento do romance em que encontramos a metáfora que dá título à obra.

O momento de tensão na narrativa ocorre a partir da contenção do movimento organizado por Dona Felipa, pelos latifundiários da cidade e do episódio relatado acima entre Lleras e o irmão. A partir deste momento o mau agouro toma conta do internato e da cidade:

“Algum mal grande se desencadeara sobre o internato e sobre Abancay; cumpria-se, talvez, um agouro antigo, ou teriam roçado sobre o pequeno espaço da fazenda Patibamba que a cidade ocupava os últimos mantos de luz fraca e pestilenta do cometa que aparecera no céu, havia apenas vinte anos. (...) Talvez só agora se tornassem patentes os danos causados por aquela luz. “Abancay, dizem, caiu em maldição”, gritara o porteiro, esfregando as mãos” (Arguedas, 1977, p.122).

A perplexidade dos habitantes da cidade com o fatídico destino imposto a ela e ao internato possui relação com um fenômeno natural: a luz de um cometa vindo há vinte anos seria uma influência maligna para Abancay. Assim como Palacitos e os outros estudantes temem um castigo vindo dos céus, o povo de Abancay enxerga na passagem do cometa um sinal de mau agouro que se confirma na estranha e inusual situação vivida pela cidade. Em suma, fenômenos naturais aliados aos acontecimentos políticos e sociais da região, além da repercussão do conflito entre Lleras e o irmão Miguel no colégio acabaram por trazer ao povo a certeza de que algo tenebroso está acontecendo por ali. Estamos diante de uma união de elementos culturais indígenas e colonizadores. A cidade possui uma organização e uma ordem político-social advindas da cultura hispânica, porém a cultura e a crença do povo ainda se apresentam nos moldes indígenas. É novamente uma situação em que o trágico se manifesta através da polarização de conflitos entre a organização da *pólis* e a força imponderável das divindades indígenas. Na fala de Antero, um dos alunos, percebemos os efeitos desse conjunto de situações:

“– (...) Lleras foi embora com uma mestiça do bairro de Huanupata. Foram a cavalo em direção a Cuzco. (...) Lleras deixou sua maldição em Abancay; disse que derrubou o irmão e o moeu de pontapés. O povo já sabe, as beatas e as senhoras estão rezando pelo irmão. “Embora seja preto, veste hábito”, dizem. Mas querem que ele vá embora de Abancay. A tia com quem eu moro disse: “Vamos pedir ao padre diretor que o despache, um frade que foi desacatado já não pode continuar na cidade, não deve sair sequer na rua” . A mãe de Rodinel decidiu não mandar mais o Magro para o colégio; vão transferi-lo para um internato em Cuzco. “Onde ofenderam a Deus meu filho não irá”, disse. E não o deixa sair. O Magro chorou; eu vi” (Arguedas, 1977, p.136).

Para Ernesto, a maldição imposta à cidade respeitou o colégio até a atitude desmedida de Lleras; por sua violência contra o frade, é ele o culpado do destino funesto de Abancay adentrar os portões da escola; isto quer dizer que a desmedida trágica é de responsabilidade de Lleras:

“– Aonde irá Lleras?(...) Se passar pelas margens do Apurímac, em “Quebrada Honda” o sol o derreterá, seu corpo escorrerá de cima do cavalo, como se fosse de cera. (...) O sol o derreterá. Não permitirá que seu corpo faça já sombra. Ele é culpado. A desgraça tinha caído na cidade, mas respeitado o internato. Lleras esteve incubando a maldição no colégio, por muito tempo” (Arguedas, 1977, p.136).

Após a fuga de Lleras, a cidade encontra-se de fato com sua maldição. A febre tifóide começa aos poucos a atacar Abancay e a situação torna-se alarmante. Ernesto recebe de seu pai a ordem de viajar até a fazenda do “Velho”, patriarca latifundiário, parente próximo e desafeto de seu pai. Correndo da febre que já matara uns tantos, Ernesto se salva mas ao mesmo tempo entende que Abancay representou um mundo diferente e um amadurecimento para a sua vida. Ao despedir-se da cidade, o narrador observa um coro de indígenas e colonos entoando hinos a fim de extirpar a peste. A força daquele canto traz a Ernesto uma parca esperança:

“Chegariam a Huanupata e, juntos ali, cantariam ou lançariam um grito final de *harahui*, dirigido aos mundos e matérias desconhecidos que precipitam a reprodução dos piolhos, o movimento miúdo e tão lento da morte. Talvez o grito atingisse a mãe da febre e a penetrasse, fazendo-a estourar, transformando-a em pó inofensivo que se esfumasse atrás das árvores. Talvez.” (Arguedas, 1977, p.212)

O romance termina com a saída de Ernesto da cidade, porém, a tragédia permanece sem resolução, demonstrando que a oposição das duas forças divergentes não cede terreno ao conclusivo e ao resoluto. Os dois pontos de harmonia dos contrários no romance de Arguedas estão na sólida presentificação da cultura indígena dentro da cidade em contraposição com a força das instituições de poder que comandam a mesma, representadas pela igreja e pelos grandes latifundiários donos de fazendas e senhores dos colonos. A força trágica do texto é, em suma, a força das raízes ancestrais do povo andino transculturadas para o contexto urbano ordenado por poderes político-sociais atuais. O fato de um conflito como esse assentar-se dentro de uma estrutura romanesca permeada de elementos da tragédia confirma-se na semelhança que os dois pólos do conflito possuem com a tragédia clássica: a idéia de um herói trágico buscando identidade, o peso da maldição acarretada por uma desmedida, a força da instituição mantenedora da ordem (*a pólis*), enfim, os elementos necessários à tragédia estão dispostos na trama, e a riqueza da transculturação proporciona uma literatura que se expande além das fronteiras visíveis.

3.6. A LAVOURA TRÁGICA DE RADUAN NASSAR

A escrita de Raduan Nassar é certamente uma das melhores produções da literatura contemporânea brasileira. *Lavoura Arcaica*, de 1975, comprova o apreço da crítica ao autor cuja obra não se estende mais do que ao romance já mencionado, *Um copo de cólera* (1978) e os contos de *Menina a caminho* (1994). Com estilo marcadamente pessoal, Nassar faz de *Lavoura Arcaica* uma obra intensa, sensível e de expressão inquestionável.

A princípio, o romance se destaca pela qualidade do trabalho com a palavra e pela forte estrutura temática. Esses dois elementos aliados dão à obra a complexidade e o vigor tão presentes e tão perceptíveis a qualquer leitor. Enfim, o estilo e a estrutura se harmonizam formando um conjunto perfeito, e é dessa harmonia que se depreende o elemento trágico no romance.

O estilo enunciativo do romance foi matéria de análise de Perrone-Moisés: *“Impressiona o fôlego com que [Raduan Nassar] alinha seus extensos e escassamente pontuados parágrafos, o tom de recitativo trágico alternado com fragmentos líricos, o ritmo sabiamente modulado na passagem dos longos aos breves, dos altos aos baixos”* (PERRONE-MOISÉS, 2001, p.66). Neste sentido, a propriedade com que o autor constrói a obra se reflete na riqueza literária da narrativa que é auxiliada pelos elementos trágicos contidos nela.

André é o personagem trágico que vai sofrer as conseqüências de estar fora do eixo, do padrão. André foge de casa como Édipo foge de seus pais adotivos; ambos tentam se desvincular de algo muito maior do que podem suportar, 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 da jantar permaneçam intactos. No caso de *Édipo-rei*, o personagem vai

ao encontro deste conflito quando pensa estar fugindo dele. Para André, a situação é diferente: ele volta para casa 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. A desmedida de André ocorre no incesto consumado com Ana.

Fugido de casa, André, o filho epilético de uma família de sete irmãos, será resgatado em uma pensão barata por seu irmão mais velho Pedro. Pedro, a figura que representa a força da tradição, a rigidez da ordem social imposta para toda a família desde os mais antigos, chega em busca do filho pródigo. A narrativa de André descrevendo o momento da chegada do irmão confere ao evento o peso subjetivo do trágico:

“(…) até que ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros e nós nos olhamos e num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo, e eu vi de repente seus olhos se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira”(Nassar, 1989, p.11).

Neste quarto de pensão, André oferece vinho ao irmão e tem início um diálogo que expõe toda a trama. O primeiro elemento trágico no romance reside na oposição entre Pedro, o representante da rígida moral do pai e André, o convulsionado pela epilepsia e entorpecido pelo vinho. A tensão entre Apolo e Dioniso prepara a trama para o desfecho trágico.

Diante do torpor de André o irmão mais velho tenta trazê-lo à ordem instituída pelo pai::

“(…) ‘e nem você deve beber mais, não vem deste vinho a sabedoria das lições do pai’ (…) ‘não é o espírito deste vinho que vai reparar tanto estrago em nossa casa’, ele continuou cortante ‘guarde esta garrafa, previna-se contra o deboche, estamos falando da família’” (Nassar, 1989, p.40)

A resposta de André institui clara e definitivamente a oposição:

“‘Não faz mal a gente beber’ eu berrei transfigurado, essa transfiguração que há muito devia ter-se dado em casa ‘eu sou um epilético’ fui explodindo, convulsionado mais do que nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue ‘um epilético’ eu berrava e soluçava dentro de mim” (Nassar, 1989, p.41).

André é herói trágico por excelência. Assim como Juan Preciado e Ernesto, ele também está à procura de sua identidade, uma identidade que quer se firmar longe dos olhos perscrutadores da família. Enquanto a casa do pai é a *pólis*, seu *oikos* é a individualidade buscada na fuga. Essa negação da identidade que possui dentro da 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 e a convulsão do personagem:

“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 carços repulsivos” (Nassar, 1989, p.15).

Em outro momento, no diálogo com Pedro, André repete a metonímia da escuridão dos olhos repugnantes:

“mas eu já te disse, Pedro, meus olhos estavam mais escuros do que jamais alguma vez estiveram, como podia eu empunhar o martelo e o serrote e reconstruir o silêncio da casa e seus corredores?” (Nassar, 1898, p.68).

Retomando a questão da tensão entre *pólis* e *oíkos*, André descreve os lugares à mesa de refeições da família. É possível notar que pela disposição simbólica da família à mesa, o sufocamento do carinho materno leva “o galho tortuoso” ao desequilíbrio da ordem familiar:

“Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: 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(...)” (Nassar, 1989, p.156).

A anomalia do galho que começa com a mãe traz em si uma espécie de maldição que será concretizada com o incesto entre André e Ana. Essa maldição parece ter sido prevista por André e por seu pai. André admite que seja o peso, a rigidez e a união extrema da família aquilo que vai proporcionar o desmantelo como se essa rigidez não fosse possível de ser sustentada por muito tempo:

“era este o cuidado, era esta pelo menos a parte que cabia a cada membro, o quinhão a que cada um estava obrigado, pois bastava que um de nós pisasse em falso para que toda a família caísse atrás” (Nassar, 1989, p.23).

Já o pai parece representar a figura do oráculo. Ele prevê um destino incerto, mas erroneamente acredita que o mal pode ser revertido e as palavras de seus sermões são antecipações do destino da família precipitado na desmedida de André:

“(...) e quando acontece um dia de um sopro pestilento, vazando nossos limites tão bem vedados, chegar até as cercanias da moradia, insinuando-se sorratamente sobre as frestas das nossas portas e janelas, alcançando um membro desprevenido da família, mão alguma em nossa casa há de fechar-se em punho contra o irmão acometido (...)” (NASSAR, 1989, p.61).

Neste sentido, 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 *hýbris* necessária para a consumação do desfecho trágico, entrando também ele no mundo tortuoso do *pathos*.

O retorno de André está vinculado a essa força arcaica das tradições ancestrais 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”*” (NASSAR, 1989, p.36). 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. É por isso que retorna à casa e inicia uma tentativa de sentar-se novamente à mesa de jantar como mais um dos irmãos. Essa tentativa se revela na conversa que André tem com seu pai quando retorna para casa, conversa cujo caráter trágico é evidente tanto pelo estilo vigoroso da construção do diálogo quanto pelo conteúdo catártico das revelações de André a seu pai:

“– Você está enfermo, meu filho, uns poucos dias de trabalho ao lado de teus irmãos hão de quebrar o orgulho da tua palavra, te devolvendo depressa a saúde de que você precisa.

– Por ora não me interessa pela saúde de que o senhor fala, existe nela uma semente de enfermidade, assim como na minha doença existe uma poderosa semente de saúde.

– (...) esqueça os teus caprichos, não afaste o teu pai da discussão dos teus problemas.

– Não acredito na discussão dos meus problemas, não credito mais em troca de pontos de vista, estou convencido, pai, de que uma planta nunca enxerga a outra” (Nassar, 1989, p.161-2).

A catarse de André é realizada no diálogo com seu pai, pois é neste momento que ele 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. A estranha e repentina mudança no discurso de André se justifica ao reparar que a sua catarse já se realizara: André pôde, enfim, revelar ao pai suas inquietações, já conseguiu, de certa forma, desconstruir a austeridade do discurso familiar. Pode ser também que André resolva 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.

O desfecho trágico de *Lavoura arcaica* fica por conta de Ana. A irmã de André não se livra da culpa pelo incesto cometido e, aos moldes de Jocasta, acaba por proporcionar 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” (NASSAR, 1989, p.39). O remorso de Ana é construído em sua fé religiosa, em sua moral rígida tal como reza 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 este momento o ponto de descompensação de Ana. 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, a irmã entra numa espécie de “transe dionisíaco” e dança como uma bacante, aos olhos estupefatos da família:

“(…) e tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda” (Nassar, 1989, p.30-1).

O desenrolar da trama pressupõe uma atitude radical e transtornada do pai, que além do tapa no rosto da filha, reage brutalmente aos reclames dos corpos da família e, como observa Perrone Moisés: “*o próprio pai assume a desrazão de seu corpo, e num gesto assassino ingressa no tempo tumultuado das paixões*” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p.66). Segue-se o final da trama, com o provável desmembramento total da família, a decadência dos valores e do moralismo tradicional, o desfecho final da tragédia familiar:

“(…) a testa nobre de meu pai, ele próprio ainda úmido de vinho, brilhou um instante à luz morna do sol enquanto o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfange estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!)” (Nassar, 1989, p.192)

Para finalizar a tarefa de relacionar *Lavoura arcaica* aos elementos da tragédia, não se pode deixar de tocar, embora sucinta e precariamente, na questão do mito representado pelo incesto. O próprio Édipo-rei aborda o tema, elevando-se à condição de tragédia mais famosa no tratamento do incesto. Em certo sentido, também é possível atribuir ao mito de Fedra um caráter incestuoso (pois há um triângulo amoroso entre Fedra, seu esposo e seu enteado). Em *Lavoura arcaica* o tema é abordado de forma intensamente mítica e

arquetípica, o que dá margem para uma leitura psicanalítica das relações familiares. André comete o incesto por estar vincado ao galho tortuoso da descendência da mãe. Da 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 incontrolláveis: “*O incesto contraria os preceitos sagrados em que se apóia a lei paterna, ao mesmo tempo em que realiza as ambigüidades inconscientes da relação com a mãe*” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p.62). Enfim, o incesto como tema mítico traz também uma coerência interna ao discurso da narrativa, que trata essencialmente dos valores da tradição, do arcaico, do primitivo, e por que não, das raízes mais profundas do ser humano.

É com essa qualidade de romance que a literatura latino-americana dá sinais muito expressivos de sua elevada condição, decepcionando aqueles que pressupõe que o gênero seja insuficiente ou alienado. *Lavoura arcaica* é um dos exemplos do vigor com que a literatura brasileira conta nos dias atuais.

Conclusão:

A literatura latino-americana consolida-se cada vez mais na cena literária do Ocidente e revela-se através de procedimentos artísticos cada vez mais originais, inventivos e genuínos. O processo de transculturação, análogo aos princípios antropofágicos propostos por Oswald Andrade, recria a tradição e impõe novos valores à arte literária.

A tragédia como fenômeno de natureza humana, como afirma Gadamer, está presente em qualquer manifestação em que a essência desse humano esteja também presente. Sendo essa uma premissa verdadeira, é possível perceber que a tragédia não se encerra apenas no gênero trágico propriamente dito que é o drama ático e suas variações, mas também, e acima de tudo, continua viva no gênero romance. Este, por sua vez, instituiu-se na modernidade como um adequado modelo estético de representar os dramas humanos por permitir todo o tipo de hibridismo e de linguagem, haja a vista as concepções de Bakhtin a respeito de tal gênero.

Espera-se que esse estudo possa abrir uma nova tendência dentro das análises literárias latino-americanas 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 esse é um caminho possível e fomentar estudos desta mesma natureza. Obras como *Crônica da casa assassinada* de Lúcio Cardoso, *Relato de um certo Oriente* de Milton Hatoum, *A morte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *Homens de milho* de Miguel Angel Astúrias e *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa são apenas alguns exemplos de obras que se encaixariam nesta análise.

Por fim, acreditamos, como Angel Rama, na profundidade da cultura latino-americana e nas suas formas de expandir essa cultura; incentivamos nossos artistas e nossa

literatura, pois temos consciência do vigor estético, do diálogo crítico com a tradição e da potente capacidade criadora que possuímos. Acreditamos, por fim, que essas obras

“(…) instalam-se na intra-realidade latino-americana, cumprem a ingente tarefa de abarcar elementos contrários cujas energias buscam canalizar harmonicamente, resgatam o passado e apostam em um futuro que acelere a expansão da nova cultura, autêntica e integradora. São, portanto, obras que nos revelam o universo original da cultura latino-americana em uma nova etapa de sua evolução”. (Rama, Angel. IN: Aguiar, F. & Vasconcelos, S. (org.), 2001, p.238)

Rama refere-se aqui às obras de quatro escritores transculturadores: Arguedas, García Márquez, Rulfo e Guimarães Rosa. Expandindo esse rol de artistas, encontramos outros nomes com semelhante competência no que diz respeito à transculturação literária na América Latina. Autores do calibre de Juan José Saer (*Ninguém, nada, nunca*, publicado no Brasil em 1998), Chico Buarque (*Budapeste*, 2003), Bernardo Carvalho (*Mongólia*, também de 2003) e David Toscana (*O último leitor*, 1ª edição no Brasil em 2006) servem de material literário para novas pesquisas do mesmo gênero porque preservam a inventividade e a originalidade como princípios fundamentais em suas escritas, sem desligarem-se totalmente da tradição que os precede. Espera-se que este estudo seja ponto de partida para outros que possam vir a ter o mesmo intuito.

Textos literários

ARGUEDAS, José Maria. *Os rios profundos*. Tradução de Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ASTURIAS, Miguel Angel. *Homens de Milho*. Tradução de Maria da Graça Lima Gomes. Lisboa: Edições 70, 1980.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

DOSTOIEVSKI, F. *Memórias do subterrâneo*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CARDOSO, Lucio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica de Mario Carelli. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996.

CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

EURÍPIDES. *Medéia, Hipólito, As troianas*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

FUENTES, Carlos. *A morte de Artemio Cruz*. Tradução de Inez Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Crônica de uma morte anunciada*. Tradução de Remy Gorga. Rio de Janeiro: Record, 2000.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

_____. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

ROSA. Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RULFO, Juan. *Toda la obra*. Edición crítica por Claude Fell (coord.) Madrid, París México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.

_____. *Pedro Páramo/ O planalto em chamas*. Tradução de Eliane Zagury. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

SABATO, Ernesto. *O túnel*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

SAER, Juan José. *Ninguém, nada, nunca*. Tradução de Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

SHAKESPEARE, W. *Otelo – o mouro de Veneza*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda ed., 1999.

_____. *Hamlet*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril cultural, 1976.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana – Édipo-rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

TOSCANA, David. *O último leitor*. Tradução de Ana Lúcia Pelegrino e Magali Pedro. São Paulo: Casa de palavra, 2006.

Bibliografia teórica

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra G. (orgs.) *Angel Rama – literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Maia: Casa da moeda/Imprensa nacional, 2000.

ARRIGUCCI, Davi. “Juan Rulfo: pedra e silêncio”. IN: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia da letras, 1987.

BENEDETTI, Mário. “Temas e problemas” IN: UNESCO. *América Latina em sua literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – A teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Unesp/HUCITEC, 1998.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHKLOVSKI, V. “A arte como procedimento” in: Vários autores. *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CHIAPPINI, Ligia & AGUIAR, Flávio (orgs.) *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

CORTÁZAR, J. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: SigloXXI, 1968. apud: GOELKEL, Hernando Valencia. “A maioria”. IN: UNESCO. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Obra crítica*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999. volumes I, II e III.

_____. “Situação do romance” in: *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.

EIKHENBAUM, Boris. “A teoria do método formal” in: Vários autores. *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. Habana: Cuadernos CASA, 1975.

FRANCO, Jean. “El viaje al país de los muertos” IN: RULFO, Juan. *Toda la obra*. Edición crítica por Claude Fell (coord.) Madrid, París México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flavio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

GARCÌA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2003.

GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Os lugares da tragédia” in: ROSENFELD, Denis (org). *Filosofia e literatura: o trágico*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

JAMES, Henry. *The art of the novel*, 1937, p.326. apud MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997.

JAUSS, Robert. “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiésis*, *aisthesis* e *katharsis*” in: LIMA, Luis Costa. (org). *A literatura e o leitor*. Tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

JÍTRIK, Noé. “Destruição e forma nas narrações”. IN: UNESCO. *América Latina em sua literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher – Imaginário da Grécia Antiga*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Apud: GOELKEL, Hernando Valencia. “A maioridade” IN: UNESCO. *América Latina em sua literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MARTÍNEZ, José Carlos. “Unidade e diversidade”. IN: UNESCO. *América Latina em sua literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia – o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

NÚÑEZ, Estuardo. “O elemento latino-americano em outras literaturas”. IN: UNESCO. *América Latina em sua literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVIER, Florence. “La seducción de los fantasmas en la obra de Rulfo” IN: RULFO, Juan. *Toda la obra*. Edición crítica por Claude Fell (coord.) Madrid, París México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

_____. “Da cólera ao silêncio”. *Cadernos de Literatura Brasileira – Raduan Nassar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. Número 2, 2001.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo veintiuno editores, 1982.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “Tradição e renovação”. IN: UNESCO. *América Latina em sua literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ROSENFELD, Anatol. *Letras e Leituras*. São Paulo: Ed. da Unicamp, Edusp, Perspectiva, 1994.

ROSENFELD, Kathrin. (org.) *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SOUZA, R.M. “Atualidade da tragédia grega” in: ROSENFELD, Denis (org.) *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

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

TYNIANOV, J. “A noção de construção” in: Vários autores. *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Gomes et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

VALENCIA GOELKEL, Hernando. “A maioria”. IN: UNESCO. *América Latina em sua literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VERNANT, J.P. & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999.

UNESCO. *América Latina em sua literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

XIRAU, Ramón. “Crise do realismo” IN: UNESCO. *América Latina em sua literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

