

O trágico em *Édipo Rei* e *Lavoura Arcaica*: leitura contrastiva

The tragic in Oedipus the King and To the Left of the Father: contrastive reading

THAIS REGINA GIMENES

Universidade Estadual de Maringá, Maringá, PR, Brasil.

Resumo: Este trabalho discute a presença de elementos trágicos nas obras *Édipo Rei* e *Lavoura Arcaica*, bem como o sentido do trágico. Para tanto, pesquisou-se o texto de Raduan Nassar, nas situações em que se podem verificar os aspectos configuradores do trágico, tais como foram apresentados no teatro grego: desmedida (*hybris*), erro trágico (*hamartia*), efeito catártico ou de purgação (*katharsis*), inversão da situação da personagem (*peripeteia*), reconhecimento (*anagnorisis*) e catástrofe (*sparagmos*). Para o resultado prático dos objetivos desejados, desenvolvemos uma leitura contrastiva entre *Édipo Rei*, de Sófocles e *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, pesquisando os elementos em que o sentido do trágico aproximam ou distanciam o discurso de Raduan do texto trágico de Sófocles.

Palavras-chave: Sófocles; Raduan Nassar; clássico; moderno; elementos trágicos.

Abstract: This work discusses the presence of tragic elements in the literary work of *Oedipus the King* and *To the Left of the Father*, as well as the sense of the tragic. In order to do this, it was studied the text of Raduan Nassar, searching for examples in which it is possible to verify characterized aspects of the tragic, such as the ones presented in the Greek theater: excesses (*hybris*), tragic error (*hamartia*), cathartics or purgation effect (*katharsis*), inversion of the situation of the personage (*peripeteia*), recognition (*anagnorisis*) and catastrophe (*sparagmos*). For a more practical result of the aimed objectives, we developed a contrasting reading between *Oedipus the King*, of Sófocles and *To the Left of the Father*, of Raduan Nassar, searching for elements where the sense of the tragic approaches or make Raduan's speech distant from the tragic text of Sófocles.

Keywords: Sófocles; Raduan Nassar; classic; modern; tragic elements.

Conceituar o trágico, discutir conflitos que o geram, apreendê-lo em sua essência, vem preocupando muitas gerações de filósofos e críticos literários e psicólogos e, hoje ainda, somam-se teorias que, na conceituação do trágico, põem em relevo o papel de forças transcendentais e do destino.

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

A Grécia Antiga transmitiu um grande número de mitos que se fixaram como patrimônio da cultura ocidental. Até os dias de hoje, esses mitos são utilizadas para eternizar as relações do homem com seu destino. Os dramaturgos utilizam as tragédias a fim de mostrar a total destruição do homem mortal diante da fatalidade. No século XX, alguns escritores tentam restituir o trágico, por isso, retomam Édipos, Electras, Antígonas sob nova ótica. Retomando o trágico, os escritores contemporâneos querem colocar os problemas ou exprimir os sentimentos de seu tempo, utilizando os mitos milenares.

O sentido do substantivo tragédia é diferente do sentido do adjetivo trágico. O substantivo refere-se a um ritual religioso-político, em tempos primitivos, apresentado na forma de encenação, num espaço amplo – o teatro – para homens que viviam nas *póleis*. Fazia parte de uma série de outros eventos em homenagem a

Dioniso. O adjetivo qualifica uma categoria estética ou um conceito filosófico; exprime uma visão específica do mundo, que encontra sua manifestação mais genuína na forma de tragédia (ritual, encenação) embora possa manifestar-se também na narrativa (conto, novela, romance), noutras expressões artísticas (artes plásticas, cinema) e até mesmo nas situações da vida real. O conceito, pois, ultrapassa a sua concretização específica na tragédia. Em suma, temos que “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (SZONDI, 2004, p. 23).

Segundo Staiger (1975), o vocábulo trágico provém do grego e refere-se à poesia de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Entretanto, o trágico conceituado na *Poética* de Aristóteles, ganha em Ésquilo, Sófocles e Eurípides dimensões diferenciadas. É que Aristóteles explica a estrutura da tragédia, quais são suas partes constituintes e qual é o lugar dessas partes, mas não chega a elaborar uma teoria do sentido do trágico. Por isso, interessa aqui salientar o sentido do trágico, entender a permanência e/ou a manifestação do fenômeno trágico na literatura contemporânea.

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

Dessa forma, o objetivo desta pesquisa é discutir a presença de elementos do trágico na tragédia *Édipo Rei* e no romance

Lavoura Arcaica, bem como o sentido do trágico, à luz dos ensinamentos de Aristóteles. Para tanto, desenvolvemos uma leitura contrastiva entre o teatro grego de Sófocles e a narrativa de Raduan Nassar, pesquisando os elementos em que o sentido do trágico aproxima ou distancia o discurso de Raduan do texto trágico de Sófocles.

Édipo Rei (2007), de 430 a.C.) conta a saga de um herói que se descobre assassino de seu próprio pai e amante de sua mãe. Como remissão de atos que cometera inocentemente, condena-se à cegueira, arrastando-se na escuridão pelo resto da vida. Um dia apenas bastara para arrancá-lo do auge da glória e lançá-lo no abismo do sofrimento. A dimensão espacial dessa tragédia é o castelo de Édipo, o centro da representação. Sempre – ou quase sempre – toma-se a tragédia *Édipo Rei* como a mais apropriada para exemplificar ou, até mesmo, fornecer elementos à elaboração de conceitos sobre o trágico; é o que pensa Malhadas (2003), para quem a maneira como Sófocles dramatizou o mito de Édipo favorece uma reflexão sobre o trágico.

O romance *Lavoura Arcaica* (1989), cuja primeira edição data de 1975, se distribui em 30 capítulos. A narrativa divide-se em duas partes: a 1ª parte, mais longa, intitula-se “A partida”, e a 2ª parte, “O retorno”. O enredo da obra se constitui de uma trama no ambiente de uma família de costumes tradicionais. André, narrador-personagem, jovem do meio rural, resolve abandonar sua casa no interior para morar em um vilarejo. Foge, em parte, daquele modelo educativo inculcado pelo pai, o chefe do modelo familiar repressivo, e, em parte, do grande amor que sentia por Ana, sua irmã. Retorna a casa, o que era esperado como motivo de alegria, mas acaba se

transformando num final trágico, com a morte de Ana. O tempo da narração é impreciso e a dimensão espacial é variada: ora um quarto de pensão interiorana, ora a casa e a fazenda da família. O enredo é construído a partir de um jogo psicológico por um narrador autodiegético.

Assim sendo, pesquisamos os vínculos da tragédia de Sófocles e do romance de Raduan com o trágico a partir dos seguintes elementos: desmedida (*hybris*), erro trágico (*hamartia*), efeito catártico ou de purgação (*katharsis*), inversão da situação da personagem (*peripeteia*), reconhecimento (*anagnorisis*) e catástrofe (*sparagmos*), de acordo com a exposição aristotélica.

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

Por um lado, Édipo é dotado de extraordinária disposição, habilidade e argúcia. Assim como conta a lenda, Édipo enfrentara a Esfinge, que atormentava a

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

Essa espécie de presunção ou vaidade espiritual passou a ser considerada a clássica imperfeição trágica, que Aristóteles (1999) definiu como *hamartia* e os críticos designaram “falha aristotélica”. Observemos, por exemplo, o caso de Édipo, de Sófocles. Há um traço em seu caráter que o faz propender para a ação que facilita a *hamartia*, embora não se possa perder de vista que ele próprio viera ao mundo apesar de uma recomendação contrária dos deuses a Laio.

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

No romance, por causa de sua *hybris* (insolência), André se desvia do *ethos* familiar e cria sua própria “igreja”. Devido à sua *hybris*, rejeita os ensinamentos do avô, bem como os do pai. Ele confronta essa educação que obteve com uma mais particular: aquela que recebeu de seus instintos, mais do que de sua razão. À religião ancestral, o filho opõe uma “religião” invertida, demoníaca e disjuntiva; às cerimônias familiares, a missa negra do incesto. Devido à sua *hybris*, vista aqui como uma força que leva ao desvio do *ethos* familiar, André rejeita os ensinamentos do avô (e depois do pai), que pregava, com a força da palavra “Maktub” (Está escrito), a submissão que deveriam ter com relação ao destino:

(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como as outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote toco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: ‘Maktub’) (LA, 1989, p. 89)¹.

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

A rejeição se faz clara quando acaba criando sozinho sua própria doutrina, que projeta um anti-*ethos*, pelo qual tenta ajustar seus desejos instintivos, como o que sente por sua irmã Ana: “Tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja parti-

¹ Para referência às obras empregamos a respectiva abreviatura: *Lavoura Arcaica* (LA) e *Édipo Rei* (ER), com o objetivo de facilitar a leitura.

cular” (p. 87). A paixão e a consumação do desejo com Ana são os principais motivos expressos por André para a saída do lar. Por isso, foge de casa e instala-se numa pensão de uma cidade interiorana. Ao retirar-se do seio da família, André não vê retorno; entretanto, este sentimento é falso. Se há Partida, haverá Retorno.

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

No sentido aristotélico, a desmedida é o limite ultrapassado que serve de “estopim” para o desfecho trágico, é o rompimento da barreira, a perda do controle. A desmedida de André ocorre no incesto consumado com Ana. O desejo incontrolável de André torna-se uma das molas propulsoras do conflito no romance. Ana é o objeto de sua conquista, por isso um estímulo à *hamartia* do herói em busca de conquistá-la. André comete o incesto por estar vincado ao galho tortuoso da descendência da mãe. Da doentia relação afetiva com a mãe florescem em André as pulsões mais instintivas e, por isso, mais incontroláveis.

Assim, o incesto, como tema mítico, empresta também uma coerência interna

ao discurso da narrativa, que trata essencialmente dos valores da tradição, neste caso (do incesto) fixado nas raízes mais profundas do ser humano.

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

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

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

Ela estava lá, não longe da casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de grãça, branco branco o rosto

branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, [...] e eu espreitava e aguardava, porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil (p.94-95).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

inversão da situação da personagem, e o reconhecimento, isto é, a descoberta da identidade, estão reunidos no *Édipo*.

No romance, a partida de André expressa o reconhecimento definitivo da sua incapacidade de adaptação ao *ethos* familiar. Opera-se nele o reconhecimento não da culpa, mas da situação (o autoritarismo representado pela figura do pai e a relação incestuosa com a irmã) que o põe em confronto com o *ethos* familiar. Existe nele o reconhecimento não da culpa, mas da situação que o põe em confronto com o *ethos* familiar e com “sua” fé sobre os sucessos da própria vida:

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

Em outras palavras, cumpre-se, de certa forma, e de maneira parcial, a *anagnorisis*. É possível lermos também como *anagnorisis* o que acontecerá com o pai: quando a revelação do incesto chega ao pai incide sobre ele dolorosamente o reconhecimento de uma situação irreversível. Assim foi na trágica história de Sófocles: uma sequência de ações ou de sinais que levam Édipo a descobrir a si mesmo de uma maneira tal que assuma completa consciência da sua responsabilidade: a vontade obstinada do herói de descobrir o culpado da morte de Laio o conduz ao desfecho trágico e inarredável da sua própria culpa.

Peripécia e reconhecimento são admitidos como o melhor conjunto de elementos para que a tragédia atinja seu prazer

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

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

Em *Lavoura*, as garras da *moira* voltam-se para Iohána (pai). O resultado é trágico, nos moldes da tragédia clássica: o pai mata a filha, e depois, de modo não explícito no romance, também acaba por morrer. As repercussões desse ato expiatório acabam, por sua vez, afetando André. A

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

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

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

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

sangüínea, resinosa, reinava drasticamente as nossas dores” (p.191). André parece conseguir vê-lo com olhos de filho. O Iohána visto por André é um homem psicologicamente destruído, e dada a importância em sua vida, a destruição alcança toda a família.

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

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

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

O processo estilístico empregado pelo autor do romance na releitura do texto trágico se dá pela estilização dos caracteres das personagens e pela estruturação interna da obra. De modo que o romance de caráter trágico, lido à luz da tragédia clássica, apresenta traços que ora se aproximam, ora se distanciam, desviando-se da direção da tragédia grega, mas sem se afastar em demasiado. Para Édipo, como para André,

o acontecer trágico ocorre a partir do desequilíbrio da ordem provocado pelas ações das personagens, ações viciadas pela *hybris* desmedida, provocando a *hamartia* que desencadeará o final trágico.

Como bem aponta Kristeva (1974), todo texto é absorção e réplica de vários outros textos, todo discurso dialoga com outros discursos; mas toda repetição está carregada de uma intencionalidade: quer dar continuidade ou quer modificar ou quer subverter; mas, sempre, quer inter-relacionar-se com o texto antecessor. Todo texto remete a outros textos, uma vez que o leitor não pode ler uma obra literária sem que faça relações com suas experiências de vida e de leitura. Raduan, ao romper com as formas tradicionais, procurando inová-las, seja lhes acrescentando elementos, seja subvertendo suas características, opõe-se à ordem anterior, possibilitando, assim, uma leitura inovadora dos textos que o precederam. Desse modo, podemos ler no romance de Raduan aspectos configuradores do trágico. Isso nos permite inferir que os elementos observados por Aristóteles na *Poética* contêm dados valiosos sobre a estrutura fundamental não só da tragédia grega, mas também da elaboração artística do trágico em outras manifestações literárias, o que tem favorecido a utilização da *Poética* como um instrumental crítico para a análise da arte trágica em contextos os mais diversos.

O elemento intertextual mais forte entre o romance de Raduan e a tragédia de Sófocles se dá, principalmente, pelo perfil das personagens. Elas defendem valores ético-morais ou os transgridem; transgressão é compreendida em termos de ruptura com o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói e isto desencadeia o trágico. Tanto o herói da tragédia grega

como a personagem da narrativa, ao tentar realizar o que acreditam ser verdadeiro, causam sua própria ruína: o indivíduo não é dono de seu livre-arbítrio.

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

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

Os temas que parecem repetir-se na tragédia dizem respeito à terrível precariedade da existência humana – à assustadora fraqueza do homem; o homem é um ser sempre vulnerável, nem os indivíduos mais heroicos estão seguros da derrota, da queda ou da morte. A vitória de deuses, a maldição familiar, a ação de um opositor mais poderoso e a dilaceração causada por uma fraqueza íntima são algumas das situações-limites em que se verifica tal vulnerabilidade que, não raro, arrastam o homem à morte: “quanto

mais elevado e aparentemente seguro o herói parece estar, no começo, mais nos apercebemos da sua vulnerabilidade” (DANZINGER; JOHNSON, 1974, p. 138).

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

A violência que caracteriza os dias de hoje, ocorrendo com todo o seu terror, ao nível da realidade, dispensa a necessidade de sua representação, uma vez que “a catarse seria ‘redundância’ das próprias emoções reais” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 78). Como bem lembra Fachin (2005, p. 104), o trágico nos dias de hoje manifesta-se “pela miséria e pela injustiça social, pelas guerras, pelo racismo e a exclusão, mas sobretudo pelas epidemias, numa palavra, pela Aids, que constitui por si só um bom pretexto para o racismo”. No entanto, cumpre ressaltar que o trágico, tal qual surgiu na Grécia Antiga, não mais se efetiva em sua totalidade. Temos, apenas, vestígios a marcarem a continuidade dessa especificidade literária.

Diante do que foi exposto, podemos concluir que “toda a problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ele volta” (LESKY, 1996, p. 23), embora possa manifestar-

se também na narrativa (conto, novela, romance), noutras expressões artísticas (artes plásticas, cinema) e até mesmo nas situações da vida real. O conceito, pois, ultrapassa a sua concretização específica na tragédia.

Nesse sentido, a ficção contemporânea apresenta uma relação completamente nova e extremamente fecunda com a tragédia grega. Como se pode perceber o romance de Raduan reveste-se de situações que nos remetem, de imediato, àquelas que se evidenciam na tragédia grega. Embora sejam obras significativamente distantes no tempo, foi possível identificar marcas da personagem do *Édipo Rei* em *Lavoura Arcaica*.

É possível, assim, perceber que o trágico não se encerra apenas no teatro grego, mas, acima de tudo, continua vivo no gênero romance. Como vimos, há, igualmente, vínculos expressivos com o trágico no texto nassariano que merecem especial atenção e, que, por meio do presente artigo, acreditamos terem sido demonstrados de forma satisfatória. Por meio da leitura que se efetivou, dá-se a narrativa uma nova configuração interpretativa. O romance, assim, se coloca no interior da tipologia textual do trágico tanto na construção dos caracteres das personagens, como na construção da estrutura interna da narrativa, evidenciando o trabalho criador do escritor. Apesar da consciência que temos de que qualquer leitura tende a se revelar parcial e reducionista, propomos, por meio deste trabalho, criar um diálogo entre a tessitura narrativa de Raduan e o sentido do trágico de Aristóteles.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultura, 1999. (Coleção Os Pensadores).
- COSTA, L. M. da; REMÉDIOS, M. L. R. *A tragédia: estrutura e história*. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1988.
- CURTY, M. G. et al. *Apresentação de trabalhos acadêmicos, dissertações e teses: segundo NBR 14724/2002*. 2. ed. Maringá: Dental Press, 2006.
- DANZINGER M. K.; JOHNSON, W. S. A natureza da tragédia. In: _____. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. São Paulo: Edusp/Cultrix, 1974. p.131-165.
- FACHIN, L. O discurso trágico na virada do milênio. In: DEZOTTI, M. C. C.; FACHIN, L. (Org.). *Em cena o teatro*. Laboratório Editorial FCL/UNESP – Araraquara. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005, p.103-131.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg et al. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MALHADAS, D. O trágico na encruzilhada. In: DEZOTTI, M. C. C.; FACHIN, L. (Org.). *Teatro em debate*. Laboratório Editorial FCL/UNESP – Araraquara. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003. p.69-81.
- NASSAR, R. *Lavoura Arcaica*. 3. ed. rev. pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei de Sófocles*. Tradução de Trajano Vieira. Apresentação J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- STAIGER, E. Estilo dramático: a tensão. In: _____. *Conceitos fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975. p. 119-159.
- SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TUFANO, D. *Guia prático da nova ortografia*. São Paulo: Melhoramentos, 2008.

Recebido: 20 de junho de 2018

Aceito: 10 de agosto de 2018

THAIS REGINA GIMENES

Professora de Língua Portuguesa e Literaturas. Possui Mestrado em Letras, na área de Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá, Paraná. Vem atuando, principalmente, na linha de pesquisa *Literatura e Historicidade* nas seguintes áreas: da cultura clássica, privilegiando temas da literatura latina, da história literária, com ênfase ao estudo da evolução da narrativa clássica até a modernidade e da literatura comparada, com trabalhos que supõem estudos de textos com vistas à possível comparação ou identificação de dados de intertextualidades em autores da literatura brasileira.

<prof.thaisgimenes@gmail.com>