



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

BRUNO CARVALHO DE AQUINO SILVA

**O TRÁGICO ENTRE NÓS: UMA CARTOGRAFIA DOS ELEMENTOS E EFEITOS
DE TRAGICIDADE EM *ADEUS, VELHO* E *UM TÁXI PARA VIENA D'ÁUSTRIA* DE
ANTÔNIO TORRES**

Salvador

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
BRUNO CARVALHO DE AQUINO SILVA

**O TRÁGICO ENTRE NÓS: UMA CARTOGRAFIA DOS ELEMENTOS E EFEITOS
DE TRAGICIDADE EM *ADEUS, VELHO E UM TÁXI PARA VIENA D'ÁUSTRIA* DE
ANTÔNIO TORRES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação de Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia situada em Salvador-BA, área de concentração Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras, defendida em 11 de setembro de 2018.

Orientadora: Prof. Dra. Antonia Torreão Herrera.

Salvador

2018

BRUNO CARVALHO DE AQUINO SILVA

**O TRÁGICO ENTRE NÓS: UMA CARTOGRAFIA DOS ELEMENTOS E EFEITOS
DE TRAGICIDADE EM *ADEUS, VELHO E UM TÁXI PARA VIENA D'ÁUSTRIA***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia. O trabalho é fruto da pesquisa na linha denominada *Estudo de Teorias e Representações Literárias e Culturais* e constitui-se como requisito e objetivo de conclusão de mestrado acadêmico no ano de 2018.

DATA DE APROVAÇÃO: _____ / _____ / _____

EXAMINADOR 1: Prof.^a Dr.^a Antonia Torreão Herrera

Instituição – Universidade Federal da Bahia – UFBA

Assinatura _____

EXAMINADOR 2: Prof.^a Dr.^a LÍGIA GUIMARÃES TELLES

Instituição – Universidade Federal da Bahia – UFBA

Assinatura _____

EXAMINADOR 3: Prof. Dr. ORDEP JOSÉ TRINDADE SERRA

Instituição – Universidade Federal da Bahia – UFBA

Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

Primeiramente, a Maria Aparecida, minha mãe, a José Arnobio, meu tio e a Josefina Idalina, minha avó. Cada um à sua maneira, foi essencial não só ao meu percurso durante o tempo de duração do mestrado, mas também ao logó de toda a minha trajetória pessoal e acadêmica. Não há palavras suficientes para descrever a importância e relevância de cada um em minha vida;

A minha amada orientadora, Prof^a Dr^a Antonia Herrera, por todo o apoio, todas as instruções, todas as broncas e incentivos diversos. Também às professoras e colegas d'O Escritor e Seus Múltiplos, grupo de pesquisa que contribuiu intensamente para a minha formação de pesquisador;

Aos amigos, colegas, parceiros de vida, que são muitos e que se citasse todos não caberia nesse espaço: os que são de verdade sabem, são meus e sabem;

Aos que contribuíram de modo especial para a realização desse trabalho, um agradecimento especial: Shelton de Aragão, Gabriela Lopes e Evanilton Gonçalves pelo apoio, paciência, orientações, dicas, socorros de emergência. Vocês merecem mais do que poderia dar;

A Ari Sacramento, pois, sem suas preciosas orientações, o projeto e dissertação não seriam metade do que foram e são. Mais do que uma orientação acadêmica, uma orientação de postura e mentalidade;

Aos funcionários do PPGLITCULT, em especial a Ricardo e Thiago, por serem sempre tão solícitos e competentes.

RESUMO

Este trabalho consiste na análise dos romances *Adeus, Velho* (1981) e *Um táxi para Viena d'Áustria* (1991) do escritor Antônio Torres com o objetivo de estabelecer um mapeamento, nas duas obras, dos deslocamentos e recriações de seus elementos literários naquilo que entendemos como *efeitos de tragicidade*. Os *efeitos de tragicidade* são leituras possíveis dos acontecimentos, momentos e eventos da narrativa que se aproximem de características do trágico. Esse conceito, embora não seja novo na teoria, está sistematizado aqui através de uma delimitação bibliográfica que permita uma compreensão da questão do trágico fora da tragédia grega, mas sem a ela renunciar. Compreende-se o trágico não só no seu valor historicamente e teoricamente clássico, mas sobretudo no seu lugar pertencente ao contínuo que é a literatura. A autobiografia e os elementos autobiográficos se inserem nesse processo como realçadores de uma visão de predestinação e fatalidade que é demonstrada pelo autor e que se infiltra para a sua obra e seus personagens. Predestinação e fatalidade são, inclusive, caracteres tidos pela teoria como notoriamente trágicos, o que evidencia e viabiliza, portanto, um primeiro deslocamento no sentido de uma recriação do trágico enquanto efeito na vida. Esse intrincado jogo de caminhos, ressignificações e movimentos se situa diversamente entre o romance e o trágico, entre o antigo e o contemporâneo, entre o autor e sua obra mas, sobretudo, entre o narrador e o narratário. Dentro das delimitações propostas, esse trânsito será discutido aqui através das bibliografias literária e teórica e de materiais de suporte, tais como entrevistas, artigos, depoimentos e discursos, por exemplo. Esses materiais auxiliam a compreender também o caráter de *Escritor múltiplo* do autor, ou seja, como a sua literatura interage com os aspectos de sua vida, carreira e trajetória acadêmica. A literatura aparece em grande parte do trabalho como aliada da teoria, a fim de que as questões e afirmações feitas não se situem somente na abstração teórica, mas também na reflexão e contemplação do texto literário, nosso primeiro e definitivo objeto de estudo e prazer.

Palavras-chave: Efeitos de Tragicidade. Teoria Literária. Escritor Múltiplo. Literatura Contemporânea. Cartografia Sentimental.

ABSTRACT

This work consists of the analysis of the novels *Adeus, Velho* (1981) and *Um táxi para Viena d'Áustria* (1991) both from the writer Antônio Torres aiming to establish a mapping, in both works, of the displacements and reconstructions of its literary elements in which we understand as *tragicness effects*. The *tragicness effects* are possible understandings of occurrences, moments, and events in the narrative that resemble the characteristics of the tragic. This concept, although it is not new in theory, is systematized here through a bibliographic delimitation that allows an understanding of the tragic issue outside the Greek tragedy, but without renouncing it. The tragic is understood not only in its historically and theoretically classical values, but also especially in its place belonging to the continuum that is the literature. The autobiography and the autobiographical elements are inserted in this process as enhancers of a vision of predestination and fatality that is demonstrated by the author and that infiltrates to its work and its characters. Predestination and fatality are themselves traits considered by the theory as notoriously tragic, which evidences and enables, therefore, a first displacement in the sense of a re-creation of the tragic as an effect in life. This intricate game of paths, resignifications and movements are situated between the novel and the tragic, between the old and the contemporary, between the author and his work, but especially between the narrator and the narratory. Within the proposed delimitations, this movement will be discussed here through the literary and theoretical bibliographies and supporting materials, such as interviews, articles, testimonies and speeches, for example. These materials also help to understand the *Multiple Writer* nuance, that is, how his literature interacts with the aspects of his life, career, and academic trajectory. Literature appears in much of this work as an ally of theory, in order to place the questions and affirmations being pointed here not only in a theoretical abstraction but also in the reflection and contemplation of the literary text, our first and definite object of study and pleasure.

Keywords: Effects of Tragicness. Literary Theory. Multiple Writer. Contemporary Literature. Sentimental Cartography.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
1.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	9
2 O PROBLEMA DO TRÁGICO E OS EFEITOS DE TRAGICIDADE	13
2.1 APOLO VERSUS DIONISO, APOLO E DIONISO	15
2.2 A BUSCA PELA PARTÍCULA DO TRÁGICO	18
2.3 O TRÁGICO COMO EFEITO: <i>EFEITOS DE TRAGICIDADE</i>	22
2.3.1 Contexto	23
2.3.2 Tensão entre pensamento mitológico e vida cívica	23
2.3.3 <i>Ethos-Daímon</i>	25
2.3.4 Vocabulário jurídico na tragédia	26
2.3.5 Experiência humana com o divino	27
2.3.6 Signos verbais em cena	28
2.3.7 Ação trágica	29
2.3.8 Tensões e ambiguidades: uma síntese	31
2.4 VONTADE, INTENCIONALIDADE E RESPONSABILIDADE NO TRÁGICO	31
3 O HERÓI PROJETADO: NUANCES AUTOBIOGRÁFICAS	35
3.1 O EMISSÁRIO SERTANEJO: VIDA E OBRA DO HERÓI DO JUNCO	35
3.2 A PROFETISA E O PREDESTINADO	37
3.2.1 O oráculo-mãe: profetisa e força-motriz	38
3.2.2 A jornada do verdadeiro herói sertanejo	39
3.3 ALGUNS REFLEXOS NA LITERATURA GERAL DO AUTOR	41
4 ADEUS, VELHO: VISÃO GERAL	44
4.1 A ATRAÇÃO IRRESISTÍVEL	44
4.2 A FIGURA DA PROFETISA EM ADEUS, VELHO	46
4.3 A TRAGÉDIA DOS IRMÃOS: <i>TRISTEZA</i> E <i>RETORNO</i> COMO HERANÇA FAMILIAR	47
4.4 DESLOCAMENTOS DO RECONHECIMENTO EM <i>ADEUS, VELHO</i>	53
4.5 MORTE E CATARSE SOB O CRUZEIRO DOS MONTES	57
5 UM TÁXI PARA VIENA D'ÁUSTRIA: VISÃO GERAL	61
5.1 O CRIME EM SUSPENSO: A NARRAÇÃO MISTERIOSA E TRAIORA	61
5.2 BRINCANDO COM ESPELHOS: DESLOCAMENTOS DO RECONHECIMENTO	64
5.3 A TRANSPOSIÇÃO DA VIDA PARA A OBRA E A MORTE DO PREDECESSOR	66

5.4 INTENCIONALIDADE E VONTADE	70
5.5 A FIGURA DA PROFETISA EM <i>UM TÁXI PARA VIENA D'ÁUSTRIA</i>	73
5.6 “DEI DUAS DE VEZ”: O CRIME NA CORDA BAMBA DO PRAZER E DA DOR	73
5.7 A NARRATIVA EM CAMADAS COMO RECURSO METALINGUÍSTICO	75
5.8 OUTROS DESLOCAMENTOS	77
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	83

1 INTRODUÇÃO

A literatura é um contínuo, mas muito no modo como somos apresentados a ela na educação básica aponta para uma fragmentação e divisão da sua natureza. Todos ouvimos muito falar em gêneros literários, gêneros textuais, escolas literárias, tipos de texto, de livro, entre outros. Termos como *romance*, *novela*, *clássico*, *best-seller*, *quinhentismo*, *modernismo*, *texto teatral*, *roteiro de cinema*, *tragédia*, *comédia* etc nada mais são do que tentativas didáticas de reunir sob traços comuns determinado grupo de textos que tendem, pelo agir de forças oriundas das mais diversas instituições, a se perpetuar nesses grupos, inflexibilizando a visão da literatura e da história da literatura como mais um processo e menos uma sucessão de blocos.

Como estudante do ensino médio, a visão da literatura como uma parede de *Lego* sempre me pareceu um tanto quanto incômoda e conservadora. Na universidade, tive a oportunidade de entender melhor e de conhecer novas perspectivas sobre a literatura que visavam justamente esclarecer sua configuração como algo contínuo, porém em constante e intensa modificação e revisão. Grande parte dessa nova visão sobre a literatura, se deu nos anos em que atuei como pesquisador do grupo *O Escritor e seus múltiplos*, das professoras Evelina Hoisel, Lígia Telles e Antônia Herrera, minha orientadora.

As pesquisas que desenvolvi e que vi serem desenvolvidas abriram um leque importante de significações e compreensões que hoje culminam na realização desse trabalho. O texto trágico clássico sempre me encantou na mesma medida que me encantou o texto do escritor Antônio Torres. Diante disso, nunca consegui deixar de ver efeitos similares aos do texto trágico nas obras desse escritor contemporâneo nos muitos anos que estive em contato com sua obra. A premissa principal da pesquisa que foi desenvolvida ao longo dos anos de graduação, de iniciação científica, e que continua no mestrado é a de trabalhar os textos considerando não somente seus elementos literários¹, mas também as implicações da *multiplicidade*² do seu autor.

¹ Por “elementos literários”, fazemos uma generalização que engloba a narrativa e suas características básicas (psicológica, cronológica, em primeira pessoa, em terceira pessoa etc.), os personagens e suas caracterizações e as possíveis metáforas e referências socioculturais que estejam evidentes na obra. Ou seja, embora esses elementos interessem ao trabalho na medida em que dão corpo e constroem a obra, não são dados como a única fonte da qual nos valeremos ao esboçar as aproximações pretendidas entre os romances e as tragédias, mas a figura do autor em percurso formativo-intelectual também é igualmente levada em conta.

² Por essa *multiplicidade* do autor, ou em outros termos *Escritor Múltiplo*, consideramos a sua atuação em outros campos além da atividade literária, por exemplo, sua experiência como professor, editor, etc. Tratando-se especificamente de Antônio Torres, aqui são consideradas as intersecções estabelecidas entre sua carreira como publicitário, jornalista e escritor e como cada uma dessas atividades interage

Resolvi, portanto, reunir essas questões para uma análise mais aprofundada e cuidadosa no que inicialmente foi um anteprojeto e hoje se configura uma dissertação de mestrado. Quais e como operam os efeitos que são historicamente tidos como pertencentes ao texto teatral trágico da Grécia antiga em um romance contemporâneo de um *Escritor Múltiplo*? Como, dentro do contínuo que é a literatura, esses efeitos são deslocados, recriados, ressignificados? Essas inquietações foram parte da motivação pessoal e acadêmica que moveram meus esforços na leitura, análise, escrita e revisão do texto que aqui apresento.

Dadas essas considerações, há questionamentos e inquietações menores que tento dar conta e fazer com que sejam adequadamente respondidas ao longo do desenvolvimento do texto, tais como: seria esse movimento de trânsito entre vários universos e realidades uma tentativa de firmar um lugar predestinado na literatura? Como a isso se relacionam os trânsitos próprios da vida do autor? Que referências e elementos trágicos clássicos são recriados ou deslocados nas e para as obras e que serão revelados após uma análise debruçada e minuciosa? Ambiciono poder esclarecer através de quais mecanismos eles se constroem e como operam a/na narrativa.

1.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Neste trabalho, pretendo utilizar como metodologia uma cartografia que dê conta de mapear, no grande abismo existente entre os romances *Adeus, Velho* e *Um táxi para Viena d'Áustria* e as tragédias gregas, aspectos teóricos que foram postulados por Aristóteles em seu livro *Arte Poética*, encontrando, justamente pela diferença temporal, de gênero e de cosmologia, similitudes e aproximações. A partir do estudo dos dois romances, serão levantadas questões teóricas pertinentes à análise literária, pautadas nas possibilidades de percurso que são permitidas por um olhar cartográfico, promovendo constantemente o diálogo entre a multiplicidade do autor, os elementos narrativos propriamente ditos e questões críticas e teóricas acerca da tragédia grega.

Constituem *corpus* principal do trabalho os livros *Adeus, Velho* (1981) e *Um táxi para Viena d'Áustria* (1991), do escritor baiano Antônio Torres, contudo *Essa Terra* (1976), *O cachorro e o lobo* (1997) e *Pelo fundo da agulha* (2006), também do já citado autor, apesar de

com sua literatura.

não entrarem diretamente no escopo deste trabalho, foram cruciais, durante os anos de graduação e iniciação científica, para o aguçamento e a percepção das questões a serem aqui analisadas e que já foram mencionadas na seção anterior. Por esse motivo estão incluídas na bibliografia. A fim de entender o funcionamento geral da narrativa, contaremos com os textos de Reuter (1996) e Genette (1995), que servirão de base para conhecer o romance em sua macroestrutura. É importante ressaltar que este trabalho não investe numa minuciosa compreensão do panorama romancista nem mundial, tampouco brasileiro, pois o interesse se concentra em compreender os deslocamentos sofridos pelos elementos trágicos e analisá-los em concordância com a realidade interna das obras, comparando-os com os postulados tradicionais (tanto os mais conservadores, quanto mais contemporâneos).

Para essa investigação do trágico, investimos numa bibliografia mais densa e nos servirá nesse momento a literatura de Brandão (1984), Nietzsche (1972), Lesky (1971), Rosenfeld (1974), Eagleton (2013), Vernant e Vidal-Naquet (1977) e Aristóteles (2004). Estes autores proverão análises vigorosas sobre a tragédia clássica, sobre os elementos trágicos e também sobre a compreensão dos traços estilísticos e dos efeitos discursivos da tragédia.

Além destes autores, Rolnik (2011), Proust (2006), Bauman (2008), Arfuch (2010), Foucault (1992), Tomachevski (1978) e outros também estão presentes em nossas referências, pois fornecerão material teórico para lidar com questões que aqueles não abarcam nas obras escolhidas, tais como: elementos e reflexões pós-modernas, a figura do escritor e sua relação com a obra, os efeitos da memória e da subjetividade, aspectos de encadeamento narrativo estrutural e, por fim, sobre o *modus operandi* da análise que aqui faremos. Este *modus operandi* constitui-se basicamente da busca cartográfica anteriormente mencionada, a qual foi motivada subjetivamente, de acordo com meus anseios, questionamentos e expectativas. As demais referências presentes na lista apontam para as fontes de onde retiramos material para citação, argumentação e análise neste projeto.

O primeiro passo da nossa investigação foi constituído pela leitura e a análise do material para referencial teórico-crítico. Incluem-se neste momento, mais especificamente, os seguintes procedimentos: a seleção da bibliografia e dos dados bibliográficos; a coleta de referências; o embasamento e a fundamentação teóricos e o fichamento dos textos. Em simultâneo, dei início à releitura das duas obras delimitadas para estudo, objetivando uma nova análise, mais minuciosa, através da qual serão identificadas nos romances questões iniciais sobre a literatura de cunho regional de Antônio Torres, sobre os postulados e elementos preconizados por Aristóteles e sobre as pontes metafóricas que essas aproximações inauguram.

A investigação se dará, nesta etapa, a partir da análise de como as obras estabelecem

essa ponte com o passado. Como ponto de partida, foram estudados alguns artigos de jornal e resenhas críticas que estão presentes no site do autor para verificar como sua obra é tradicionalmente compreendida (através dos aspectos de regionalismo, memória, enraizamento, subjetividade e/ou referência a elementos da cultura de massa e do ambiente da cidade grande contemporânea: marcas, ícones, ídolos, produtos e slogans). Em seguida, analisei dados de entrevistas, vídeos e documentários para compreender e analisar melhor os aspectos do autor que se configuram relevantes para o trabalho aqui proposto. Busquei, com isso, ver no autor marcas de um sentimento de predestinação e grandeza que se aglutinam, juntamente com seu percurso profissional, literário e crítico para formar as marcas de sua *multiplicidade*.

Entendendo como a produção do autor é tradicionalmente vista, recebida e analisada pela crítica, é possível partir para um movimento simultâneo de ruptura e ampliação e nela inserir os aspectos de *tragicidade*. Para esse fim, foi empregada uma leitura e subsequente análise assistida e pontuada pelos grandes e mais abrangentes postulados sobre tragédia grega incluídos nas referências bibliográficas desse trabalho: Lesky (1971), Nietzsche (1972), Rosenfeld (1974), Eagleton (2013), Vernant e Vidal-Naquet (1977) e Aristóteles (2004) e demais.

O segundo passo é o momento em que, na escrita do trabalho, serão investigadas possibilidades de respostas para as questões levantadas na etapa anterior, atualizando, revisando e levantando novas hipóteses e questionamentos que atrelem o que foi observado pela teoria aos elementos literários e textuais, aos posicionamentos da crítica e às observações preliminares, feitas por mim nos relatórios de pesquisa de iniciação científica bem como na própria primeira fase de execução desta pesquisa.

Isso só foi possível através de um deslocamento no sentido de entender como os elementos pertencentes ao teatro se inserem na tradição moderna do romance, na qual Antônio Torres está visivelmente e inevitavelmente inserido. A fim de se compreender teoricamente a narrativa romanesca contemporânea serão analisadas as referências teóricas dos outros autores também selecionados e elencados nas referências bibliográficas, a exemplo de Reuter (1996) e de Genette (1995).

O material que proverá referencial teórico-crítico para a realização das duas etapas supracitadas e da análise de *Adeus, Velho* e *Um táxi para Viena d'Áustria* pauta-se, principalmente, nas temáticas acerca do trágico e seus efeitos, nas produções críticas encontradas sobre Antônio Torres em seu site e nos achados feitos por mim durante o período em que fui bolsista de iniciação científica no projeto já citado anteriormente, no qual estudei os

cinco romances³ do autor, e nos textos teóricos escolhidos como referências bibliográficas de suporte a este trabalho.

Feitas as relações supracitadas, pretende-se delinear um mapa teórico de referências e possibilidades de compreensão da obra de Antônio Torres dentro de um viés de escolha subjetiva e que se mostrou nítido através do meu contato pessoal com a produção literária do autor. Essa delimitação é parte constitutiva de um projeto maior e de uma proposta ainda mais ambiciosa, que visa analisar os efeitos trágicos, com uma sutil ênfase no papel que as cidades e os indivíduos desempenham ao longo da obra de Antônio Torres e sobre como, na obra deste, esses dois “seres” são sempre participantes ativos de um movimento de disputa e mútua contaminação que resulta na reconfiguração simultânea de ambos.

³ A saber: *Essa Terra* (1976), *O cachorro e o lobo* (1997), *Pelo fundo da agulha* (2006), *Adeus, Velho* (1981) e *Um táxi para Viena d’Áustria* (1991).

2 O PROBLEMA DO TRÁGICO

A primeira grande dificuldade ao se trabalhar com o trágico reside no fato que a própria definição e até mesmo a própria terminologia estão sempre cercadas por proposições divergentes e por vezes antagônicas. Tragédia e trágico são significantes que carregam em si valores históricos, críticos, literários e teatrais que se reconfiguraram, se reelaboraram e, com isso, foram atribuídos significados e ressignificações ao longo de toda a história. O que farei neste capítulo é, através de uma série de reflexões embasadas pela bibliografia deste trabalho, tentar entender as questões que rodeiam o trágico, os seus grandes marcos de compreensão e, por fim, articular os conceitos de *tragicidade* para denotar uma marca específica que guiará o restante do que está sendo proposto. Além disso, a *tragicidade* se desdobrará em *efeito de tragicidade* que é a forma mais observável do trágico quando confrontado com as obras em questão. Sobre essa articulação múltipla do trágico, cabe a seguinte reflexão de Gadamer (1999):

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)

A primeira tentativa de delimitação conceitual do que seria tragédia e trágico surge, como era de se esperar, na Grécia Antiga. Aristóteles, em seu livro *Arte Poética*, vai definir os elementos que para ele eram essenciais ao trágico de uma perspectiva que, por ora, chamaremos de “normativa” e para tal atribuirá, num esquema de semelhanças e diferenças, o que seriam as qualidades e características que uma peça precisava ter ou não para que assim fosse considerada uma tragédia. Alguns desses requisitos são que: a peça fosse protagonizada por homens nobres (heróis, figuras importantes, mitos fundadores) de caráter elevado; que representasse uma passagem de um *status* de felicidade em direção ao status do infortúnio; que possuísse reconhecimento (momento da ação dramática no qual estas passariam do desconhecido ao conhecido) e peripécia, momento de reversão da ação dramática (que melhor funcionariam na medida em que acontecem mais próximos e/ou simultâneos); que durasse uma revolução do sol; que fosse escrita em versos, cujo personagem principal fosse acometido por uma *hamartia* (falha moral, falha trágica) advinda de uma *hybris* (desmedida, ação fora da capacidade de noção do protagonista), cujos eventos se sucedessem em causalidade estando início, meio e fim

muito bem demarcados e que, essencialmente, revelasse um *pathos*⁴ que despertasse nos espectadores sentimentos de terror e piedade, para, com o final do espetáculo, aqueles que a ela assistiam fossem purgados de suas emoções através da catarse.

Visto dessa forma, fica claro que a definição aristotélica revela um interesse muito maior por relatar uma série de fórmulas e exemplos bem sucedidos e de grande apelo popular sobre os quais se debruçou, mas, de fato, para nós leitores distantes da cosmologia e rotina grega antiga, muito parece faltar na definição aristotélica sobre o que de fato constitui uma tragédia, o que essencialmente a diferencia enquanto texto completo de uma “colagem” ou “montagem” de elementos preconizados a fim de se obter com eles o efeito artístico e estético desejados. Na busca por responder a essas questões é que encontramos toda uma sorte de teóricos que analisaram as proposições aristotélicas.

O fato é que, como afirma Terry Eagleton em seu livro *Doce Violência: a ideia do trágico*, “nenhuma definição de tragédia mais elaborada do que ‘muito triste’ jamais funcionou” (2013, p. 25) e continua, dizendo que “Quanto mais lacônica a definição, menos chance ela tem de inadvertidamente ignorar trechos inteiros da experiência trágica.” (2013, p. 26). Eagleton ainda trará algumas concepções muito correntes da tragédia, como por exemplo a de Dorothea Krook:

Dorothea Krook [...] argumenta que a tragédia retrata uma ação de significado universal, envolvendo um herói de grande estatura, mas que possui defeitos e passa a sofrer por causa dessa deficiência, de modo que a peça termina mal e, ao fazê-lo, mostra algo do poder dos deuses ou do destino, enquanto revela que o sofrimento humano é parte de um padrão significativo. Aqui talvez esteja o que poderíamos chamar de concepção popular da tragédia, se tal coisa existe; ou se não exatamente popular, então acadêmico-popular (Eagleton, 2013, p.31)

A seguir, elencarei algumas das concepções sobre o trágico que considero mais frutíferas e relevantes para o trabalho e, em seguida, iniciarei a discussão sobre a grande problemática do

⁴ *Pathos* é um termo grego que está na origem de palavras como *paixão* e *patologia*, mas que também se relaciona ao sofrimento enquanto sentimento. Amplamente explorada no contexto da tragédia clássica. É usada para representar tanto o apelo para as emoções do público, buscando acessar ou despertar nos espectadores os sentimentos de temor e piedade que resultarão na catarse, quanto uma ação tomada sem o viés racional, somente por impulso ou emoção, pelo sentimento bruto de sofrimento. *Pathos* pode se apresentar algumas vezes como uma consequência da *Hybris*, termo que dignifica desmedida, orgulho excessivo, vaidade, arrogância, e representa, em linhas gerais, a postura soberba que se encontra no cerne da atitude do herói, atitude essa que o levará para uma situação de conflito, ruína ou engano. Juntas, contribuem para que o herói trágico clássico cometa a sua falha trágica, denominada pelo termo grego *Hamartia*. A falha trágica é a razão principal que conduzirá ou iniciará o desenrolar das ações de determinado texto de tragédia.

trágico, para só então embarcar na tentativa de elaboração do que seriam os *efeitos de tragicidade*.

2.1 APOLO *VERSUS* DIONISO, APOLO E DIONISO

A primeira dessas concepções sobre o trágico que considero fundamental para o desenvolvimento deste trabalho é a de Nietzsche no seu famoso livro *O nascimento da tragédia* (1972) e as suas considerações iniciais sobre como a arte – mas primeiramente a tragédia grega – é fruto da convergência das epistemes apolíneas e dionisíacas, representadas, respectivamente, pela representação pictórica ou plástica e pela representação musical. Ou, como coloca o filósofo: são frutos de uma dualidade competitiva e complementar protagonizada pelo *sonho* e pela *embriaguez*. Nietzsche esclarece que o caráter apolíneo, onírico, não permite ao homem ser senão mero espectador de uma realidade da qual é, ao mesmo tempo, criador e sujeito e com isso estabelece uma fruição nobre, retilínea, direta, cuja grande figura representativa na antiguidade é a de Homero. O caráter dionisíaco vem então como um contraponto de potência estética que carrega o indivíduo consigo, tornando-o incapaz de ser mero espectador da realidade, pelo contrário: sendo por ela inebriado como alguém que inspira os perfumes da primavera e, de repente, vê diante de si um mundo intenso e potente sobre o qual não consegue resistir, deixando-se apenas levar. Para o caráter dionisíaco, Nietzsche estabelece o principal representante como Arquíloco. A saber:

Aproximamo-nos agora da verdadeira meta de nossa investigação, que visa ao conhecimento do gênio apolíneo-dionisíaco e de suas obras de arte ou, pelo menos, à compreensão intuitiva do mistério dessa união. Neste ponto perguntamos agora, de imediato, onde se faz notar primeiro, no mundo helênico, esse novo germe que se desenvolveu em seguida até chegar à tragédia e ao ditirambo dramático. A tal respeito, a própria Antiguidade nos dá uma explicação figurada, quando coloca lado a lado, em esculturas, pedras gravadas etc., como progenitores e porta-archotes da poesia grega Homero e Arquíloco, com o sentimento seguro de que somente estes dois devem ser considerados como naturezas inteiramente originais, das quais um rio de fogo se derramou sobre todo o mundo helênico posterior (NIETZSCHE, 1972, p.42-43)

A primeira observação importante sobre esse arco-voltaico é a seguinte: em ambos os casos, o indivíduo não se insere nos fenômenos derivados do sonho ou da embriaguez. Do primeiro, é apenas espectador; do segundo, apenas prisioneiro. Como então a tragédia, enquanto

procedimento artístico intencional e fruto da ação ativa do indivíduo, usa dessas duas propriedades para criar os seus efeitos estéticos? Neste momento, cabe citação do filósofo:

Até agora examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade. (NIETZSCHE, 1972, p.32)

Duas respostas são possíveis nesse liame: a primeira delas se refere à própria forma organizada do teatro grego que, em sua essência, une elementos tanto musicais (o canto, o coro, o verso, todos pertencentes ao domínio musical e, portanto, dionisíaco e, portanto, da embriaguez) quanto plásticos-pictóricos (o corpo dos atores, o cenário, o palco, todos pertencentes ao domínio da imagem e portanto apolíneo e portanto do sonho). Vale ressaltar que essas características são ambivalentes, podendo também um domínio trazer em si elementos do outro e vice-versa.

A segunda resposta se funda na própria cosmovisão mitológica da sociedade grega clássica na qual o mito e os deuses exercem papel fundamental. Os mitos são dotados de caracteres e elementos divinos, bem como caracteres e elementos humanos, ou seja, estão calcados numa perfeição celestial, mas também calcados no imaginário humano. Os deuses gregos personificam em si essas questões, pois, se por um lado são soberanos de seus domínios, com grande poder e controle da natureza, por outro se perdem em vinganças, ciúmes, brigas, relacionamentos sexuais etc com os seres humanos. Ou seja, de um lado são plásticos, são a representação do sonho em seu estado puro, intocável, inerente e, por outro lado, da embriaguez em sua forma mais perversa, a do sentimento louco e desenfreado.

Apolo e Dioniso se firmam nesse ambivalência trágica grega: embora se apresentem como diferentes em sua essência, são ao mesmo tempo intercontaminados por algo de que os dois têm posse: a arte. A arte, a arte teatral grega, é a síntese do dionisíaco e do apolíneo em uma força que Nietzsche comparou à dualidade dos sexos masculino e feminino que segundo ele eram diferentes em si, mas indissociáveis para o propósito de procriar. E a metáfora da procriação que contém em seu significante a própria criação, aponta para a grande lição que está posta no pensamento de Nietzsche, que é a de que o fruto, o filho, a criação, o rebento, o parido, será (no âmbito clássico) sempre uma mescla exata de seus genitores. Qual seja: a tragédia é o filho primogênito e mais relevante dessa união.

A primeira complicação que fica evidente ao se investigar essas primeiras reflexões de Nietzsche é a seguinte: não se pode falar em “a tragédia”, visto que a tragédia se reconfigura intensamente mesmo se considerarmos apenas os seguintes extremos: o texto mitológico de Ésquilo e o ordinário, comum, de Eurípedes. Isso pode nos induzir novamente a um privilégio do texto de Sófocles, outrora apontado por Aristóteles como o tragediógrafo ideal.

Ao longo de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche vai nos guiando na reelaboração desse pensamento enganoso, mas por enquanto vamos nos ater à ambivalência sonho-embriaguez, pois é nela que se encontra o gérmen de uma chaga que perpassa grande parte dos estudos sobre o trágico (não arrisco dizer “todos” dada a minha limitação de tempo e leitura para me debruçar sobre tudo que foi produzido até então) que é a oscilante compreensão da tragédia ora como unidade de texto mitológico, didático, pedagógico, alegórico, ora como reunião de elementos formais, estruturais e estruturantes. A reflexão sobre essa problemática dos estudos sobre o trágico me interessa, visto que faço um investimento nela interessado na obra de Antônio Torres. Esse percurso subjetivo ao qual me proponho será o meio através do qual compreenderei os *efeitos de tragicidade* como notadamente relevantes e interessantes à tragédia, bem como potência que extravasa o texto trágico e dança com produções não tradicionalmente entendidas como pertencentes ao *frame* teórico que se estabeleceu historicamente em cima da tragédia.

Encerrando a fala sobre Nietzsche por enquanto, gostaria de acrescentar algo que interessa à reflexão que aqui está sendo construída: O filósofo vai, ao final de seu livro reconhecer que o furor trágico, o mundo terrível e incontrollável dos acontecimentos da tragédia, é preponderantemente mais dionisíaco, pois é nos domínios artísticos de Dioniso que as imagens de desprazer, terror e morte da tragédia encontram sua fruição, portanto vale mencionar que os efeitos da tragédia no espectador são embrionários da embriaguez e do arrebatamento musical do espetáculo.

Contudo, Nietzsche também reconhece que, sem o pensamento organizado, lúcido, vívido, que é próprio de Apolo, não se poderia processar intelectualmente toda a carga estética, causal, ordenada dos eventos representados no texto trágico clássico. Sendo assim, a tragédia seria mais do que a concretização geracional das dualidades apolíneo-dionisíacas, seria a convergência dos próprios lados macrovisíveis do comportamento humano correspondentes ao instinto e à razão: a tragédia seria o ciclo do encontro constante entre o homem iluminista e o homem contemporâneo, de um lado composto de razão e organização individual e social, do outro lado atravessado pelas paixões, pelos vícios e pelo animalesco. De um lado, tomado pela força da unidade e, do outro lado, fragmentado em suas paixões. Guardo nesse momento uma importante afirmação para ser elaborada e utilizada posteriormente: a tragédia é projeção do ser

humano em sua amálgama de *ethos-daimon*, bestial e racional, afetivo e organizado, sensível e inteligente.

2.2 A BUSCA PELA PARTÍCULA DO TRÁGICO

O segundo pensamento que vem contribuir para a compreensão do trágico que aqui empreendo diz respeito ao Texto de Albin Lesky *Do problema do trágico*, que está contido em seu livro *A tragédia grega* (1971). Nesse texto, o autor tenta entender uma questão fundamental que se insere no cerne da compreensão da tragédia, do drama e do trágico: O que tornam trágicas as obras que são referenciadas como tragédia? Essa questão, aparentemente elementar, conduz a muitos outros questionamentos, tais como: o trágico existe apenas na tragédia? Existem níveis do trágico, ou seja, pode-se falar que algo é mais trágico que outra coisa? O que significa adjetivar algo como trágico? Muitas das reflexões que Lesky (1971) faz em seu livro, escrito, a depender pelo prefácio, em 1957 ecoam no livro de 2013 de Terry Eagleton mencionado anteriormente.

Lesky inicia o seu texto com talvez a mais importante definição que é preciso ter em mente quando estuda-se o trágico: “É da natureza complexa do trágico o fato de que, quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição” (LESKY, 1971, p. 21). Desde o começo do seu livro o autor vai nos orientando do quão complicado e pantanoso é o terreno daqueles que buscam encontrar a fórmula mágica da compreensão do texto trágico e, sobre isso, algumas considerações são necessárias.

Primeiro, não é possível descartar que aquilo que convencionou-se chamar de trágico, embora não haja um consenso dos limites dessa definição, surge com primeira e maior força nos acontecimentos de um texto que não é tido tradicionalmente como o estereótipo perfeito de tragédia: *A Ilíada*. O autor observa que distingue-se notoriamente o modo como os acontecimentos são dispostos na *Ilíada* das demais peças de literatura épica e que, já em Homero, o modo como as ações estão dispostas no texto e no encadeamento dos acontecimentos leva ao que se pode chamar de *acontecimento trágico* e que, segundo o autor, é o produto de todos os elementos classicamente observados como pertencentes à tragédia, e não à epopeia: a desmedida de Aquiles, sua ira, a perda de seu amigo, seu desejo de vingança que, por fim, será a sua própria sentença. Esses elementos levam o autor a definir a poesia homérica como “um prelúdio à objetivação do trágico na obra de arte” (p. 26), ou seja, esses primeiros elementos

(encadeamento de acontecimentos, emoção desmedida, acontecimento doloroso e terrível, vingança que recai sobre si mesmo, destino fulminante) encontram-se na *Iliada* como anteprojetos de trágico que virá a se executar plenamente nos textos teatrais a que posteriormente se chamará de Tragédia.

Segundo, para Lesky (1971), a criação do trágico não foi de maneira nenhuma intencional. A *tragicidade* acontece no contínuo histórico natural da cosmovisão grega que era permeada pelo mito e que guiava a vida e os ensinamentos de seus cidadãos, representava, pois, um destino que não lhes era compartilhado pelos deuses e nem tampouco lhes era permitido que tomassem as rédeas para decidir. Muito do que se pensa sobre tragédia é uma representação do modo como pensavam os gregos antigos. A essa compreensão do trágico como abstração da cosmovisão grega, o autor acrescentará que:

Há algo, sem dúvida, que podemos afirmar com inteira segurança: os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo. (LESKY, 1971, p.27)

Essas afirmações e reflexões que o autor faz no início do texto levam a crer que houve, até certo ponto, uma ingenuidade acidental na criação daquilo que reverenciamos como o trágico. Na medida em que este era uma manifestação da cosmovisão dos gregos e, portanto, representava na arte o modo de agir e proceder da sociedade e, se não havia nenhuma teoria do trágico elaborada pelos gregos, pode-se entender que o trágico na vida era tão natural quanto o mito, de tal modo que, ao se representar o mito na arte, o trágico aparecia igualmente natural. Em nenhum momento houve a invenção do trágico, ele apareceu apenas como transposição cultural e é por causa desse aparecimento natural que não se encontram teorias do trágico na Grécia antiga. Vale acrescentar que toda a teoria nasce a partir da criação do objeto artístico, instaura-se no jogo de sua produção, recepção, análise e ressignificação.

Essa aparente ingenuidade, coloca o autor, desaparece se olharmos mais atentamente para a *Arte Poética* de Aristóteles. Ele defende que a *catarse*, enquanto finalidade da tragédia, coloca as definições apresentadas no texto aristotélico além de uma mera análise técnica, pois, ao se aproveitar de um termo médico para se referir ao prazer do espectador diante das emoções apresentadas pelo espetáculo, Aristóteles situa muito bem a tragédia como apenas um objeto de apreciação artística. De acordo com essa compreensão. Se não há grandes dilemas morais ao se lidar com o texto-espetáculo trágicos e se seus efeitos são oriundos apenas do prazer da apreciação estética, portanto, ao contrário do que se costuma acreditar, Aristóteles atribui um

valor muito menos sério e grave aos efeitos da tragédia sobre o espectador do que Platão atribuiu ao banir os poetas da república por considerar a obra de arte perigosa.

A terceira grande questão posta no texto do autor sobre a contextualização do trágico diz respeito à definição do trágico enquanto aliado da tristeza e da catástrofe inconciliável. Lesky observa que, no capítulo 13 da *Arte Poética* de Aristóteles, existe uma afirmação de que Eurípedes é considerado o tragediógrafo mais trágico⁵, o que se refere basicamente ao desfecho usualmente infeliz e triste das peças escritas por ele. Estaria, então, o trágico associado intrinsecamente ao um valor de tristeza e de catástrofe? Essa afirmação é enfatizada através da referência apontada por Lesky e que diz que:

Qualquer tentativa para determinar a essência do trágico deve necessariamente partir das palavras que, a 6 de junho de 1824, disse Goethe ao Chanceler Von Müller: ‘todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico. (LESKY, 1971, p.31)

O autor aponta que essa contradição (e o próprio trágico) é pautada por quatro grandes requisitos: 1) *a queda*⁶ (p.32) que nada mais é do que a passagem da fortuna ao infortúnio, já determinada por Aristóteles, mas que aqui o autor insere o requisito de haver um intenso dinamismo, pois a mera representação e cenas tristes ou de pessoas miseráveis não é matéria suficiente para o trágico. 2) *a possibilidade de relação com o nosso próprio mundo* (p.33), outrora novamente estabelecida por Aristóteles sob a égide da *verossimilhança*. Lesky no entanto dirá que não basta que as condições da obra sejam similares às condições do nosso mundo, elas precisam, além disso, mover os nossos sentimentos, paixões e medos. Ainda que a tragédia represente a vida tal como ela é ou se apresente, nela não existirá o trágico se ela não lidar com assuntos e situações que nos atravessam subjetivamente e nos fazem refletir sobre a nossa própria condição de indivíduo. 3) *ter alçado à sua consciência* (p.34) e sofrer conscientemente tudo. Segundo o autor, “onde uma vítima sem vontade é conduzida surda ao

⁵ Portanto, nisso precisamente erram os que censuram Eurípedes por proceder assim nas tragédias e por terminarem muitas de suas num infortúnio. Essa, como vimos, é a maneira correta. Uma prova muito válida é que, em cenas e nos concursos, os dramas desse tipo são os mais trágicos, quando bem dirigidos, e Eurípedes, embora não tenha no geral uma boa economia, se mostra o mais trágico dos poetas. (ARISTÓTELES, 2004, p. 43)

⁶ No mundo clássico, *a queda* é compreendida pelo viés d’*a dignidade da queda*, ou seja, o herói precisava cair de um patamar elevado, da sua alta categoria social, com dignidade, porém dada a reconfiguração do drama burguês, surge a definição configurada por ele no conceito de *considerável altura da queda*, ou seja, “o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível” (LESKY, 1971, p. 33)

matadouro, não há impacto trágico” (p.34), ou seja, o trágico só acontece se os seus sujeitos estiverem conscientes da contradição inconciliável na qual se encontram. 4) se há sempre um *conflito insolúvel* (p.36) porque algumas peças permitem o final reconciliador ou mesmo o *happy ending* na tragédia?

Esse quarto ponto apresentado pelo autor leva a uma reavaliação do trágico e a um complexo de questões em seu texto que aqui não nos interessam, mas esse debate levará a um ponto muito caro ao trabalho que aqui propomos: a divisão do trágico em *visão cerradamente trágica de mundo, conflito trágico cerrado e situação trágica*.

A *situação trágica* é uma situação de conflito não definitiva que coloca o indivíduo dentro do sentimento de contradição. O *conflito trágico cerrado* é o que Goethe se referia sobre o trágico, uma situação de conflito definitivo que leva à destruição e que cai bem às peças de Eurípedes. E a *visão cerradamente trágica de mundo* é a compreensão do mundo com uma soma de forças aniquiladoras no mundo, sem soluções e inexplicável.

Essa definição visa responder ao problema do *happy ending* na tragédia, o que acontece, contudo, é que há, nas tragédias de Ésquilo, um evento (ou uma sucessão de eventos) que denominamos *situação trágica* (p.39), e que são trágicas mais porque os acontecimentos do decorrer delas são dotados dessas situações trágicas e menos porque contém em si um conflito trágico de desfecho triste e catastrófico.

Outra questão posta por Lesky é se seria possível falar em trágico dentro da configuração cristã de mundo, visto que são configurações aparentemente tão opostas. A sua resposta reside justamente na conceituação que acaba de fazer:

Sem dúvida, em circunstância alguma, é possível coadunar uma visão cerradamente trágica de mundo com a cristã, sendo ambas mesmo diametralmente opostas. Em compensação, a possibilidade de situação trágica dentro do mundo cristão se dá como em qualquer outro mundo. (LESKY, 1971, p.31)

Ou seja, é possível desalojar o trágico de uma concepção de algo que está sempre posto dentro de uma cosmovisão específica e o autor faz isso através da definição do que ele chama de *situação trágica*. A *situação trágica* é o que permite existir o trágico com *happy ending*, o trágico no mundo cristão e o trágico em Antônio Torres.

Quando se começa a pensar a questão do trágico fora de sua compreensão formal ou estrutural, os trabalhos de Jean Pierre Vernant e Vidal-Naquet no livro *Mito e tragédia na Grécia antiga* (1977) são de valor essencial. Do livro, elegi dois capítulos, respectivamente o capítulo dois intitulado *Tensões e Ambiguidades na Tragédia Grega*, e o três, *Esboços da*

Vontade na Tragédia Grega, para me auxiliarem no processo de delimitação do efeito trágico que aqui reconfigurarei sob o nome de *efeito de tragicidade* a fim de atender as questões relativas à análise dos romances do autor Antônio Torres que são propostas aqui neste trabalho.

Pensar o trágico fora de sua compreensão formal, como mencionado no parágrafo anterior, equivale a dizer que aqui não faremos como Aristóteles ou mesmo como Nietzsche ao tentar encontrar aquilo que é “essencialmente trágico”, mas sim compreender os mecanismos de ação do que sempre foi chamado de tragédia.

Como um farmacêutico, não nos interessa tanto saber de que moléculas aquele medicamento é composto quanto sobre como ele reagirá em contato com outras moléculas e estruturas. É mais ainda: sobre que efeitos – positivos e negativos – ele provocará nos corpos que dele absorverem, sendo esses efeitos únicos não só em seu evento de consumo quanto em cada indivíduo que venha a consumir tal medicamento. Nessa metáfora, podemos dizer que o medicamento é o trágico, as moléculas de sua composição são os diversos elementos considerados como “tipicamente trágicos”, as outras moléculas são estruturas desviantes desse padrão típico e os corpos são as duas obras que pretendo analisar ao longo da dissertação: que efeitos nelas a inserção (ou absorção, ou recriação) do trágico causa? Esse primeiro capítulo, como se pode ver, se dedica a uma revisão do que foi e é considerado trágico para, a partir daí, iniciar nos capítulos posteriores uma análise dos seus efeitos.

2.3 O TRÁGICO COMO EFEITO: *EFEITOS DE TRAGICIDADE*

Feito esse devido esclarecimento volto aos autores que aqui me ajudarão a pensar a questão do trágico enquanto efeito. Jean-Pierre Vernant e Vidal-Naquet (1977) introduzem já no capítulo dois uma nova dimensão à compreensão do trágico ao propor a colaboração da sociologia e da psicologia para a interpretação da tragédia. Segundo o texto, tais campos de estudo proporcionam

Uma nova dimensão aos estudos gregos. Ao procurar situar com exatidão o fenômeno trágico na visão social da Grécia e ao marcar seu lugar na história psicológica do homem do Ocidente, focalizam problemas que os helenistas só entraram incidentalmente e só abordaram de modo superficial. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p.7)

Sem suplantando, obviamente, os estudos históricos e filológicos, essas áreas do

conhecimento científico ajudam a investigar problemas fundamentais que rodeiam a tragédia. Listo aqui tais problemas para, então, nos parágrafos seguintes, fazer um breve resumo aliado a uma reflexão acerca do que é interessante à análise dessas questões. A saber, são sete os principais “problemas” que merecem atenção especial ao se investigar a tragédia grega: *contexto, tensão entre pensamento mitológico e vida cívica, ethos-dáimon, vocabulário jurídico na tragédia, experiência humana com o divino, signos verbais em cena e ação trágica.*

2.3.1 Contexto⁷

Todo texto é dotado de contexto. Essa afirmação é lugar comum, hoje em dia, na compreensão e interpretação textual mesmo de um estudante do ensino fundamental. É bem sabido que nenhum texto é puramente original, possui ancestrais que residem em outros textos, na experiência filosófica ou psicológica da sociedade, na história, na vida cotidiana etc, criando assim um feixe ou uma rede de textos que é sempre anterior ao texto lido, mas que sempre se atualiza de acordo com cada leitor e época de leitura, criando assim um jogo de mão dupla entre a interpretação e a produção. O contexto é muito (mais) delicado quando se põe em jogo a leitura e a consequente interpretação do texto das tragédias, pois este aponta para uma experiência, uma cosmologia, um *modus operandi* de vida que já não encontra espaço na nossa visão, compreensão, cosmologia, *modus operandi* de vida dos dias e no mundo atual.

Porém, como texto e contexto estabelecem um jogo, como já dito acima, “de mão dupla”, logo, se partimos do texto trágico, encontraremos nele os recursos contextuais necessários para que possamos nos libertar dos impedimentos cronológicos, sociológicos, históricos que poderiam hipoteticamente barrar uma interpretação plena da tragédia e aí então conseguiremos entender um pouco da vida, da sociedade e da visão de mundo trágica, grega, clássica, que por sua vez é formada pela mente do indivíduo trágico que, conseqüentemente, é o escritor e o escrito da tragédia.

No capítulo dois do livro de Vernant e Vidal-Naquet uma passagem cabe com especial vigor para ilustrar essa questão “o contexto (...) não se situa ao lado das obras, à margem da tragédia (...) constitui um subtexto que uma leitura erudita deve decifrar na própria espessura

⁷ A expressão “contexto” como utilizada pelos autores Vernant e Vidal-Naquet equivale melhor ao que hoje compreendemos como “intertexto”. A tradução que utilizamos mantém o termo, portanto, assim também fazemos neste trabalho.

da obra por um duplo movimento, uma caminhada alternada de idas e vindas” (p. 9).

2.3.2 Tensão entre pensamento mitológico e vida cívica

Na tragédia, duas personagens ocupavam o centro da encenação e entre elas se estabelece um importante jogo de valores que criam uma tensão filosófica importante. De um lado, *o coro*, que representava (na grande maioria das peças) o pensamento coletivo dos cidadãos da *polis*, ou seja, era a expressão da vontade, dos pensamentos e das indagações do cidadão comum da Grécia e, portanto, tinha o papel de se preocupar com as questões práticas da vida cotidiana.

Do outro lado, o protagonista-herói-trágico, que sempre encarnava uma personagem mitológica, um grande rei do passado, um herói lendário, uma pessoa nobre, de caráter único e superior, que se diferenciava dos cidadãos comuns por ser um ser humano, por assim dizer, “acima da média”.

Esse jogo entre aquilo que é mais mundano e citadino e aquilo que é superior e ancestralmente mitológico cria em cena um embate tenso entre os valores de convívio da *polis*, subjugada ao Direito, à convivência, à ordinaryidade dos dias e *o mito* que, embora muito precioso para o cidadão grego, representava uma ordem de vida caótica e desgovernada, regida pela vontade dos deuses e contraditória em grande parte de suas ações e, por isso mesmo, extraordinária, fabulosa, encantadora e irresistível. Desse embate surge uma tensão que será essencial de se levar em conta quando interpretarmos qualquer texto trágico, ou mesmo, quando buscarmos entender o funcionamento da tragédia: a dualidade entre presente e passado, entre a religiosidade “terrível” e o ordenamento cívico. Em seu texto, Vernant e Vidal-Naquet ilustram esse embate através da análise de *Os Sete contra Tebas* ao afirmar que:

A verdadeira personagem de *Os Sete* é a cidade, isto é, seus valores, os modos de pensamento, as atitudes que ela exige e que Etéocles representa à testa da cidade de Tebas enquanto o nome de seu irmão não é pronunciado diante dele. De fato, basta que ele ouça falar de Polinice para que imediatamente, lançado fora do mundo da *polis*, ele seja entregue a um outro universo: torna-se o Labdácia da lenda, o homem dos gênê nobres, das grandes famílias reais do passado sobre as quais pesam as poluições e maldições ancestrais. Ele que encarnava diante da religiosidade emotiva das mulheres de Tebas, diante da impiedade guerreira dos homens de Argos, as virtudes da moderação, de reflexão, de autodomínio que fazem o homem político, precipita-se bruscamente em direção à catástrofe, entregando-se ao ódio fraterno de que

está inteiramente “possuído” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 13)

Essa tensão entre mitologia e civilidade, entre aquilo que é primal, primitivo, instintivo e animalesco *versus* aquilo que é ordenado, metódico, legalizado e racional aparece também de dentro para fora das personagens, ou seja, além do embate presente na encenação, esse embate ocorre dentro de cada personagem trágica, criando a problemática denominada *Ethos-Daímon*.

2.3.3 *Ethos-Daímon*

Para além do embate cênico entre mitologia e civilidade, uma dualidade interior a cada personagem é notável também. Continuando a partir do exemplo de *Os Sete contra Tebas*, vemos que, além da censura de Eteócles às lamurias do coro de mulheres tebanas, representando o pensamento organizado contra a religiosidade passional, existe dentro do próprio personagem principal essa ambiguidade, pois é tomado de uma fúria cega ao ouvir a mais corriqueira menção ao nome de Polinice. Os autores afirmam que “enquanto a tragédia permanecer viva, essa dualidade, ou antes, essa tensão na psicologia das personagens não enfraquecerá” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p.14-15).

Nesse ponto, cabe denominar esses valores em conflito: se por uma via temos o pensamento organizado e racional, sentimentos, falas e atitudes do herói trágico, a isso se denomina de *caráter* ou *ethos*, porém essas mesmas ações são permeadas por uma mitologia pungente e irresistível e a isso se denomina *daímon*. Segundo os autores, “cada ação aparece na linha e na lógica de um caráter, de um *ethos*, no próprio momento em que ela se revela como a manifestação de uma potência do além, de um *daímon*” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p 15). Cabe esclarecer que esse movimento é inteiramente simultâneo, acontece em um fração de segundo, imperceptível, e é por isso que ao delimitar a problemática do caráter do herói trágico não se usam tais expressões em separado: é estabelecido um *ethos-daímon*, uma leitura da frase heraclitiana cujo efeito é intraduzível e que “deve significar ao mesmo tempo: *no homem, o que se chama daímon é o seu caráter* – e inversamente: *no homem, o que se chama caráter é realmente um demônio.*” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 15). Para ilustrar a beleza de tal fenômeno, cabe uma citação dos autores:

Para nossa mentalidade de hoje (e já, em grande parte, para a de Aristóteles),

essas duas interpretações se excluem mutuamente. Mas a lógica da tragédia consiste em “jogar nos dois tabuleiros”, em deslizar de um sentido para outro, tomando, é claro, consciência de sua oposição, mas sem jamais renunciar a nenhum deles. Lógica ambígua, poder-se-ia dizer. Mas não se trata mais, como no mito, de uma ambiguidade ingênua que ainda não se questiona a si mesma. Ao contrário, a tragédia, no momento em que passa de um plano a outro, demarca nitidamente as distâncias, sublinha as contradições. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 15)

A citação dos autores revela, ao mesmo tempo, a precisão cirúrgica da elaboração do texto trágico, como o suave transcorrer dos efeitos que ele proporciona em seu leitor-espectador, atinando para as mínimas arestas e ao mesmo tempo olhando de soslaio e desdenhando de qualquer tentativa de aprisionamento em uma “fórmula secreta”.

2.3.4 Vocabulário jurídico na tragédia

Seguindo na linha das tensões e ambiguidades apresentadas pelos autores e que um intérprete (leitor interpretador) do texto trágico deve estar atento, temos as questões relativas aos significantes e significados dos termos jurídicos (e, por extensão, de outros termos periféricos ao direito) que são frequentemente utilizados na tragédia. Cabe notar que o uso dos termos técnicos do direito tem menos a ver com uma vontade de aproximação com uma retidão ou uma uniformidade legal e mais com a questão de, sendo o direito e a interpretação do mesmo algo subjetivo e ambíguo, o uso de seus termos próprios surge como um investimento na própria ambiguidade.

Notório é o fato de que o direito está aberto a interpretações, pois a subjetividade essencial, em contradição a uma aplicabilidade geral da lei para todos, é o pilar do debate e da hermenêutica jurídica. Essa subjetividade abre espaço para ambiguidades em muitas noções e sobre estas noções ambíguas é que se apoiam as ambiguidades apresentadas no texto trágico. Os *Trágicos*⁸ utilizam dessa noção para “jogar com suas incertezas, suas flutuações, sua falta de acabamento (...) incoerência e oposições que (...) revelam discordâncias e tensões internas” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 16). O direito, como tudo o mais quando inserido na tragédia, também está sujeito à dualidade entre mito e ordenamento jurídico, especialmente na

⁸ Referidos assim iniciando por maiúscula e no plural, possuem o mesmo sentido que *tragediógrafos*, aqueles que escreviam peças trágicas clássicas. Manter nesse trecho a nomenclatura usada pelos autores foi uma escolha pessoal para preservar ao máximo a linha de análise deles.

cosmovisão grega que considerava o direito e a justiça tanto uma ferramenta dos homens, quanto uma atribuição divina. Para ilustrar essa questão, os autores propõem uma discussão acerca de dois termos *krátos* e *rhýsios*:

Assim, vemos em *As Suplicantes*, a noção de *krátos* oscilar entre duas acepções contrárias sem poder fixar-se mais em uma que em outra. Na boca do rei Pelasgo, *krátos*, associado a *kýrios*, designa uma autoridade legítima, o domínio que, com pleno direito, o tutor exerce sobre quem juridicamente depende de seu poder; na boca das Danaides, a mesma palavra, atraída para o campo semântico de *bía*, designa a força brutal, a coerção da violência no seu aspecto mais oposto à justiça e ao direito. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 16).

Esse trecho ilustra muito bem essa ambivalência dos significantes jurídicos presentes do texto trágico grego. A segunda proposição alerta que *rhýsios*, no verso 315, significa simultaneamente e opositivamente “a violência total de uma captura, a suave doçura de uma libertação”. É interessante notar que o jogo com a ambiguidade dos significantes é uma marca de toda a escrita moderna e contemporânea, hoje tão difundida e óbvia quanto a própria noção de contexto, mas quando se analisa o texto trágico, é preciso empreender especial atenção, pois nele essas interpretações duplas são mais do que constitutivas, revelam a própria natureza da dualidade entre o ordenado e o caótico sobre a qual falamos acima.

2.3.5 Experiência humana com o divino

Com base no que foi apontado até agora, ficou evidente a grande importância da religiosidade para a tragédia grega. A religiosidade que se opõe em cena ao cidadão, naquilo que chamamos de *Tensão entre pensamento mitológico e vida cívica*, também existe dentro das personagens ao analisarmos o seu *ethos-daimon* e mesmo dentro dos significantes jurídicos que ora apontam para o conceito mundano ora para o conceito divino de justiça. Para além das considerações já feitas, chegamos a um ponto no texto dos autores Vernant e Vidal-Naquet em que uma dimensão totalmente nova de religiosidade (mitologia, emoção) nos é apresentada, ou melhor seria dizer que, novas dimensões de religiosidade são apresentadas.

No exemplo d’*Os Sete contra Tebas* que utilizei acima, no item 2.3.2, vemos que a religiosidade varia se analisarmos o coro das tebanas em oposição a Eteócles. A religião do coro é familiar, apela desesperada para a intervenção divina, é caótica e tumultuada, como um grupo

de pessoas tomadas de pavor. Já a conduta de Eteócles é de uma religiosidade apolínea (para aqui reciclar o termo de Nietzsche): retilínea, viril e voltada para a convivência cívica. O mesmo acontece, segundo o texto, ao confrontarmos as figuras de Antígona e Creonte: Antígona se insere dentre os praticantes de uma religião mais privativa, intimista, familiar, de um círculo íntimo e restrito, já Creonte apela para a religião pública, dos deuses tutelares que estão atrelados ao *krátos* do Estado.

Em *As Suplicantes* essa diferenciação de religiosidade ocorre, inclusive na figura de um mesmo deus sendo representado em dois momentos: Zeus, invocado pelas Danaides no começo da peça, é um deus de valores nobres requisitado para *persuadir Pelasgo*. Já no desespero do desenrolar das ações as mesmas figuras invocam outra “versão” de Zeus, o Zeus “baixo”, que é requisitado a *constranger* o rei a ceder.

2.3.6 Signos verbais em cena

Gostaria de, neste ponto, inverter um pouco o modelo que estou estabelecendo. Começarei, portanto, com uma citação muito esclarecedora e oportuna e partirei dela para refletir sobre a questão dos signos (significante-significado), expandindo os esforços iniciais que já empreendi nos tópicos anteriores sobre essa questão. Na página 19, os autores apresentam a seguinte afirmação:

Essa presença, na língua dos *Trágicos* de uma multiplicidade de níveis, mais ou menos distantes uns dos outros – a mesma palavra ligando-se a campos semânticos diferentes, conforme pertença ao vocabulário religioso, jurídico, político, comum a tal ou tal setor desses vocabulários - dá ao texto uma profundidade particular e exige que a leitura se faça, ao mesmo tempo, em vários planos. Entre o diálogo, tal como ele se desenvolve e é vivido pelos protagonistas, interpretado e comentado pelo coro, recebido e compreendido pelos espectadores, há uma defasagem que constitui o elemento essencial do efeito trágico. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 19)

Muito didática é a afirmação acima transcrita, ela revela a importância dos significantes e dos significados no texto trágico. Os significantes, por servirem como cais do trânsito dos múltiplos significados que vão e vem, oscilam sem mudar, convivem em contradição, porém sem se contradizer, indicam sem revelar por completo. Essa multifacetação dos signos irá, eventualmente, trair o herói trágico ou proporcionar uma armadilha que a ação dramática saberá

se valer para construir seu enredo.

Em Édipo, isso é muito claro, a profecia que determinava o assassinato de seu pai já carregava no significativo da figura paterna a contradição própria que o herói viveria, tendo um genitor que não era pai no sentido vivencial, e um pai que não genitor no sentido biológico. Essa dupla interpretação conduz a grande falha de Édipo que ao abarcar o paternal em seu sentido vivencial, ignora completamente o sentido biológico cumprindo assim (ou melhor, indo de encontro, esbarrando) em seu destino inalienável.

Esse jogo linguístico é sempre incompleto, como é incompleta a linguagem em sua *différance*⁹ derridiana, mas para o espectador-leitor essa linguagem se torna transparente, apesar de jamais reveladora, pois é através da ambiguidade e da provocativa dúvida de interpretação que o efeito trágico será inserido no indivíduo receptor do texto e nele provocará os efeitos (evocando aqui a metáfora bioquímica outrora estabelecida) necessários ou pressupostos pela tragédia. “Do autor ao espectador, a linguagem recupera essa plena função de comunicação que tinha perdido em cena” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p.20), mas é ainda mais importante observar que essa recuperação serve metalinguisticamente para ilustrar o abismo e as “zonas de opacidade e incomunicabilidade” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p.20) presentes na comunicação interativa entre os homens.

2.3.7 Ação trágica

O que é ação trágica? Se levarmos em conta a definição aristotélica, veremos que a ação trágica é o desenrolar do enredo em cena, posto em ação pelos atores e que possui início, meio e fim, estando as cenas todas encadeadas num ritmo de *causalidade*, sendo a anterior causa da seguinte e assim sucessivamente até o seu final. No entanto a dimensão da ação trágica perpassa muitos níveis além do mero encadeamento sequencial dos acontecimentos pois está inserida,

⁹ O conceito, embora muito amplo, é apenas referenciado aqui no que tange à incompletude do signo como determinou Jacques Derrida em *Cogito et histoire de la folie* (1963). Uma palavra nunca poderá conter em si a definição total do objeto ao qual faz referência, ao seu significado, ao seu representativo no mundo. Serão sempre necessários outros signos e o conhecimento anterior acerca desses signos (e de seus respectivos significados) para definir algo, de modo que esse cadeia se estende infinitamente. Podemos usar como exemplo a definição de “livro” como “uma aglomerado de páginas de papel em que estão impressas informações diversas e que possui capa e contracapa”. Sem o conhecimento do que é “aglomerado”, “papel”, “impressão”, “capa” e dos demais elementos da definição não seria possível compreender o que é um livro. Da mesma forma, se buscarmos a definição para cada um desses integrantes, precisaremos de novas palavras, signos e referências prévias.

como já discutido anteriormente, numa lógica que é, ao mesmo tempo, pertencente ao domínio do mito e ao domínio da *polis*, regida, portanto sob essa ambiguidade e regendo assim as tensões que coloca no mundo.

O drama trágico pertence tanto ao nível da existência humana cotidiana quanto ao nível superiormente divino. Ao mesmo tempo em que coexistem esses dois níveis na ação trágica, eles também mergulham para dentro do próprio indivíduo, ou seja, sobre o próprio desenrolar da ação humana se encontra a esplendorosa mão do divino. Ao final do capítulo dois, os teóricos se debruçam sobre essa questão ao notar que, para Aristóteles, a tragédia é “a imitação de uma ação” (p. 21) e que a palavra “drama” provém do dórico *drân* e que corresponde ao ático *práthein*, que significa agir, ou seja, opõe-se à epopeia e a lírica, em que “o homem nunca é encarado como agente, a tragédia apresenta indivíduos em situação de agir” (p.21). Para os *Trágicos*, o agir humano estava permeado pela ação dos deuses, então “agir” significa menos tomar as rédeas da sua vida (valendo lembrar que a noção de livre-arbítrio não existia na cosmovisão grega) e mais uma atitude na qual se espera a benção e colaboração divina.

Na perspectiva trágica, portanto, agir tem um duplo caráter: de um lado, é deliberar consigo mesmo, pesar o pró e o contra, prever o melhor possível a ordem dos meios e dos fins; de outro, é contar com o desconhecido e incompreensível aventurar num terreno que nos é inacessível, entrar num jogo de forças sobrenaturais sobre as quais não sabemos se, colaborando conosco, preparam nosso sucesso ou nossa perda. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p.21)

Nessa medida, voltando novamente a Édipo, autoproclamado filho da sorte, acaba sendo ele mesmo a causa do infortúnio maior da cidade que ele se imaginara salvador e solução. Sua *hamartia* é, ao mesmo tempo, maldição e ato pensado, ele “sem ser coagido, deliberadamente decidiu cometer um delito” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 22). Tão potente é a força do agir divino sobre o homem trágico que sobre ele não é possível falar em “vontade”.

Os autores apontam que não existe na Grécia antiga um vocabulário que dê conta do querer. Isso equivale a dizer que noções que hoje nutrimos com a maior naturalidade tais como autonomia, independência e livre-agir/pensar são dificilmente concebidas dentro da compreensão de mundo trágico. Uma questão importante emerge, portanto, com essas afirmações acerca da vontade no mundo da tragédia: quais os limites da responsabilidade do indivíduo pelas suas ações? Não estaria tal responsabilidade diluída pela potência inescapável do divino?

É nessa tensão que se constrói a tensão trágica mais requintada: enquanto o sujeito

debate sobre seus atos, ele questiona, por extensão, o próprio divino, mas do divino eles são inescapáveis, permitindo, com isso, que se perceba como para os gregos a vontade estava sutilmente esboçada através da tragédia.

Duas coisas precisam estar muito bem definidas para se colocarem como opostas, e, se vontade e religiosidade são supostamente dotadas de uma clara oposição, a sabedoria do texto da tragédia é nos levar a crer que, embora sejam coisas diferentes, estão de tal forma indissociáveis que o próprio agir carrega em si uma naturalidade que é além desse mundo, além do mundano e do ordinário. A tragédia está constantemente inquirindo o homem sobre a natureza de seu agir e por consequência a natureza da sua vontade e por consequência a natureza do divino. Tais considerações sobre a vontade no agir serão melhor esclarecidas no capítulo três “Esboços da Vontade na Tragédia Grega”, sobre o qual discutiremos brevemente adiante.

2.3.8 Tensões e ambiguidades: uma síntese

Esses sete tópicos sobre os quais discorreremos acima são essenciais para a compreensão do mecanismo mais refinado de funcionamento do texto trágico. Juntos, compõem o repertório que, de acordo com os autores, é essencial aos interpretadores do texto trágico clássico, pois esclarecem questões essenciais relativas à tragédia. As noções que aqui foram estabelecidas facilitarão não só a compreensão da análise que mais adiante será empreendida, mas também qualquer contato futuro com o trágico e seus efeitos que o leitor deste trabalho venha a ter.

As contribuições presentes no segundo capítulo do texto de Vernant e Vidal-Naquet determinam prioritariamente todos os grandes referenciais sobre o texto trágico: a relação de contexto com a cosmovisão da qual é produto e produtor, as ambiguidades e tensões persistentes devido à constante oscilação entre um passado mitológico e um presente cívico, o caráter ambivalente dos personagens e da própria religiosidade grega e, por fim, uma dimensão totalmente pioneira na compreensão da ação trágica e os elementos que nela são dirigidos pelo e para o sujeito-herói-protagonista do texto trágico.

2.4 VONTADE, INTENCIONALIDADE E RESPONSABILIDADE NO TRÁGICO

O terceiro capítulo do livro *Mito e tragédia na Grécia antiga* vem apontar questões importantes relativas ao agir dos personagens trágicos. Mais que isso, vem discorrer minuciosamente sobre como e em qual extensão se alocam os adventos da vontade em oposição a uma compreensão de mundo na qual a mitologia e a vontade divina reinavam soberanas. Tão estranha à nossa contemporânea (e cristã) visão ocidental de mundo é que para nós a vontade é algo que está intrinsecamente ligado à natureza do próprio ser.

Comprendemos que alguém é, existe e age por causa da sua vontade, de tal forma que um dos valores principais que regem a maioria, se não todas, as sociedades humanas é a liberdade e a liberdade só pode existir se o sujeito for considerado pleno em suas ações, responsável e senhor soberano das suas atitudes. É por isso que não se pode ser “meio livre”, a liberdade é um conceito que só se executa com sua totalidade, caso contrário não é liberdade. Na cosmovisão grega as ações estavam sempre atreladas ao divino, agir era contar com a sorte, tentar o destino.

Liberdade pressupõe responsabilidade e essa pressupõe vontade. Ser responsável é estar alerta e carregar as consequências das ações que foram tomadas enquanto em estado de liberdade, ser responsável é tão inerentemente humano para nós que valorizamos em nossa cultura aquele que melhor e mais sabe assumir e cumprir com suas responsabilidades, especialmente no jogo discursivo que é caro à política, à filosofia e ao ensino.

O indivíduo contemporâneo é, portanto, a soma de suas vontades, da reunião dos feitos que realizou enquanto em liberdade, e das consequências que assumiu enquanto responsável por suas ações. Somos aquilo que fazemos. Definimo-nos pelas escolhas que fazemos ao longo da vida e das quais incidirão primeiramente sobre nós as consequências. E, para escolher, é preciso decidir. A decisão reúne em si a vontade, a liberdade e a responsabilidade e são as nossas decisões que fornecerão ao mundo a melhor e mais autêntica fotografia do que somos e como nos definimos. Sou mecânico porque decidi estudar mecânica e, ao estudar tal campo, decidi que trabalharia aplicando na prática esses conhecimentos como fonte de renda para a minha vida. Decisão envolve planejamento subjetivo e movimento em direção a um objetivo.

Segundo os autores “pode-se dizer sobre a vontade que ela é a pessoa em seu aspecto de agente” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p.25), ou seja, a vontade é a pessoa decidindo ativamente sobre a sua vida. Iniciam o texto, então, esclarecendo a composição da vontade no homem cristão:

A categoria da vontade, no homem de hoje, não supõe apenas uma orientação da pessoa em direção da ação, uma valorização do agir e da realização prática,

sob suas diversas formas, mas muito mais, uma preeminência que, na ação, se atribui ao agente, ao sujeito humano posto como origem, causa produtora de todos os atos que dele emanam. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 25)

No trecho acima, ficam evidentes as primeiras oposições que existem entre a vontade dos indivíduos contemporâneos a nós e a vontade (ou a falta dela) nos indivíduos contemporâneos ao texto da tragédia. Porém um questionamento se faz necessário ao confrontarmos essas primeiras noções apresentadas no texto ao título do capítulo a que pertencem: seriam os personagens da tragédia grega de tal modo tão desprovidos de vontade? E por qual motivo se fala em *esboços de vontade*? E porque há esse movimento nosso de “mesmo numa civilização, como a da Grécia arcaica e clássica, que não tem em sua língua nenhuma palavra que corresponda ao nosso termo de vontade, não hesitamos em dotar os homens desse tempo, como que apesar deles, com aquela função psicológica” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p.26)?

A vontade será, então, a partir de agora, alvo de escrutínio minucioso por parte dos autores e essas reflexões aqui sintetizarei realçando, obviamente, aquilo que interessa à análise proposta nesse trabalho. Como a compreensão dos deslocamentos da vontade na tragédia grega é recriada em efeitos que aparecem na literatura contemporânea do escritor Antônio Torres? E, assim sendo, quais os limites entre esses esboços ancestrais de vontade e a vontade-liberdade-autonomia que é natural do indivíduo contemporâneo protagonista dos romances que aqui analisamos? Vamos primeiramente entender como essa compreensão de vontade no texto trágico é apresentada.

A primeira ressalva que aqui deve ser feita é a de que não existe no vocabulário da Grécia arcaica nenhuma palavra que significasse vontade. Como a conhecemos hoje, completa em seu signo, a palavra vontade era estranha aos gregos e não podemos portanto projetar uma concepção que lhes era alheia, não podemos “projetar sobre o homem grego antigo nosso sistema atual de organização dos comportamentos voluntários, as estruturas de nossos processos de decisão, nossos modelos de comprometimento do eu com os atos.” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p.26).

Em segundo lugar, está aquilo que aqui pode ser determinado como “constrangimento voluntário”. Os autores afirmam, ao se apropriar dos escritos de Albin Lesky, que a antropologia trágica se constitui no limiar entre aquilo que sobre o herói se impõe como vontade divina e que, por força do seu caráter (*ethos*), ele incorpora a ponto de tornar isso em seu próprio desejo. Esse esquema de dupla motivação tem origem no drama esquiliano e nas epopeias homéricas e conduzem a uma justificativa para o expiamento das ações que são cometidas pelo herói, mas

que talvez não pudessem ser plenamente expiadas se a ele não pertencessem inteiramente. Dessa forma, o herói trágico acaba por agir de acordo com uma potência que lhe é exterior em sua origem, mas que ele internaliza a ponto de se tornar possuidor dela e de seus desdobramentos.

Com base nos dois pontos anteriores uma pergunta naturalmente se esboça: como compreender os limites da falha trágica (*hamartia*) e as arestas existentes, para os gregos antigos, na relação vontade-decisão-escolha-responsabilidade? Isso dependerá em grande parte do ponto da história da tragédia em que enfocamos o nosso olhar: se em Ésquilo e no seu teatro mitológico, em Eurípedes e seu texto mundano-socrático, ou ainda em Sófocles e no seu teatro equilibrado entre esses dois extremos. Essa questão é apresentada pelos autores no seguinte trecho:

É claro que, nesse plano, seria preciso levar em conta uma evolução que, desde Ésquilo até Eurípedes, tende a “psicologizar” a tragédia, a sublinhar os sentimentos dos protagonistas. Em Ésquilo, pode escrever Mme. De Romilly, a ação trágica “compete as forças superiores ao homem; e, diante dessas forças, os caracteres individuais se apagam, parecem secundários. Ao contrário, para Eurípedes toda a atenção se volta a esses caracteres individuais” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p.42)

Seguindo essa antropologia do drama, vemos que a origem da ação está ora dentro do homem, ora fora dele, mas mais importante: acontece simultaneamente num movimento que é, ao mesmo tempo, de intenção subjetiva e de comprometimento mitológico, coincidem sem estarem completamente diluídas uma na outra, “se misturam assim na obra trágica, nem por isso estão confundidas” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p.47). Os limites da culpa, trágica outrora mencionados, inscrevem-se, então, em constante intercomunicação entre a origem religiosa de uma maldição enviada pelos deuses que perpassa as gerações da linhagem do herói e também em uma escolha arbitrada pelo indivíduo que cometeu um delito sem sobre ele haver nenhum tipo de coação.

A *hamartia* aqui permanece “inalterada”. Se, em Ésquilo, era a vontade divina que guiava e, em Eurípedes, o acaso enganoso da vida – embora neste os caracteres psicológicos e subjetivos sejam mais realçados – o indivíduo continua dançando sobre o jogo de responsabilidade pelos seus atos e é neste jogo que o “delito cometido intencionalmente sem coação” e o “constrangimento voluntário” encontram sua principal força.

A tragédia reúne esses dois eixos com muita naturalidade, revelando assim diferentes níveis de culpabilidade que podem ser observados em cada um dos casos trágicos que são postos

em cheque. Novamente, de Ésquilo a Eurípedes, as noções de responsabilidade por decisão e escolha por vontade oscilam intensamente, estando, no primeiro, condicionada a uma vontade divina e, no segundo, às fatalidades do próprio existir humano no mundo. Sempre há, portanto, uma tentativa de alheamento da vontade do indivíduo que conduz a um “relaxamento” da sua plena potência de agir e de ser responsabilizado pelos seus atos.

3 O HERÓI PROJETADO: NUANCES AUTOBIOGRÁFICAS

Que semelhanças existem entre romances escritos por um autor baiano, contemporâneo, de origem rural, e tragédias pensadas por um grande tragediógrafo grego clássico? Posto desta maneira, sem grandes esclarecimentos, nenhuma similaridade é possível entre autores e obras oriundos de universos tão distintos.

Para fundamentar a relação que ambiciono estabelecer entre os dois “extremos” acima mencionados, farei algumas contextualizações nos tópicos abaixo. Essas contextualizações poderão facilitar a compreensão de uma dimensão de *tragicidade* associada à multiplicidade do autor que, então, se desdobrará para a sua obra aqui sendo analisada.

3.1 O EMISSÁRIO SERTANEJO: VIDA E OBRA DO HERÓI DO JUNCO

Nascido em 13 de setembro de 1940, num pequeno povoado do interior da Bahia, outrora conhecido como Junco, hoje a cidade de Sátiro Dias, Antônio Torres demonstrou desde cedo aspirações pela vida das letras. Em suas muitas entrevistas, ele conta dos inúmeros momentos de contato que teve com a literatura e a escrita desde muito jovem: o interesse pelo formato dos livros aos dois anos, o trabalho como escritor de correspondências na juventude. Segundo o autor, três mulheres foram decisivas para revelá-lo da sua vocação para a escrita: sua mãe e duas professoras. Na juventude, gostava de recitar poemas de Castro Alves na pracinha do Junco e também atuava como ajudante do padre ao rezar junto com ele a missa em latim.

É interessante citar que o autor, em entrevista ao programa *Aprovado*, da Rede Globo de televisão, reforça sua vocação precoce para escrita e para lidar com o público, ao relatar, com alegria, que escrevia cartas para pessoas que não eram alfabetizadas. Com isso veio a se tornar cupido do relacionamento de sua vizinha, lendo e escrevendo as cartas de amor que ela e seu amado trocavam, sendo recompensado com iguarias da feira local.

Sua obra é extensa e abrange diferentes gêneros. A exemplo, cito que Antônio Torres foi publicado em mais de 11 países e suas obras foram traduzidas para oito línguas. Também foi vencedor de diversos prêmios, dentre os quais se destaca o Prêmio Jabuti pelo romance *Pelo Fundo da Agulha*, sendo também eleito imortal da Academia Brasileira de Letras, tendo tomado

posse no dia 09 de abril de 2014, passando a ocupar a cadeira 23, cujo patrono é José de Alencar, e que teve como fundador Machado de Assis. Dos 16 livros publicados em diversos gêneros, destaca-se como romancista.

Além das atividades acima citadas, o escritor também ministra amplo circuito de oficinas de criação literária por todo o Brasil, com destaque para a realizada na Biblioteca Pública do Paraná, em Curitiba no período de 13 a 15 de agosto de 2013, tendo presença também no Café Literário da XI Bienal do Livro da Bahia no dia 16 de novembro de 2013. Atualmente, dedica-se exclusivamente a atividade literária, porém realizou dois projetos especiais: *O centro das nossas desatenções*, sobre o centro do Rio de Janeiro – e que rendeu um documentário para a TV Cultura de São Paulo – e *O circo no Brasil*, da série História Visual, da FUNARTE, (Fundação Nacional de Arte).

O gosto pela redação e pelos efeitos no público também interferiu em suas escolhas profissionais: foi repórter do Jornal da Bahia, em Salvador, e do jornal Última hora, no Rio, e mais tarde passou a trabalhar com publicidade. Os muitos anos como publicitário influenciaram em vários aspectos de sua obra: o estilo conativo bem presente em sua escrita, as referências a elementos *pop* e a culturas estrangeiras, a sua capacidade de divulgação e a de comunicabilidade com seus leitores, pois está sempre ativo nas redes sociais e em constante contato com os amigos.

Alcançou reconhecimento da crítica e público pela “Trilogia Brasil”¹⁰, formada pelos livros *Essa terra*, *O cachorro e o lobo* e *Pelo fundo da agulha*. *Essa terra* foi publicado em 1976 pela editora Ática. É considerada hoje em dia pela crítica uma obra prima. A narrativa trata do retorno do personagem Nelo ao Junco, seu suicídio e as implicações familiares que isto causou, especialmente em seu irmão Totonhim, que diante do vislumbre do irmão bem sucedido, arrumado e rico, se encanta e, posteriormente ao suicídio, resolve partir em busca de uma vida semelhante no “sul milagroso” que era São Paulo.

Em *O cachorro e o lobo*, a história conta do regresso de Totonhim ao Junco, vinte anos depois de ir para “o sul milagroso”: São Paulo. Nesse livro, a temática do retorno é fortemente abordada, os personagens e suas histórias voltam à cena, antigas memórias são suscitadas e o

¹⁰ Os livros não foram pensados inicialmente para serem uma trilogia. A publicação de *O cachorro e o lobo* aconteceu em 1997, vinte e um anos depois de *Essa terra* (1976). O autor afirmou pessoalmente que tinha o desejo de contar o resto da história de Totonhim, mas a continuação demorou a chegar e a inspiração faltou por muitos anos. Depois do sucesso de *O cachorro e o lobo* e da observação da crítica sobre a figura paterna presente no livro, um dos amigos e críticos do autor sugeriu que ele finalizasse a narrativa dedicando uma nova obra que enfocasse a figura materna. Assim surgiu *Pelo fundo da agulha* (2006), publicado então trinta anos após o primeiro e fechando o ciclo da história de Totonhim e sua família. O então formado conjunto passou a ser chamado de “Trilogia Brasil” pela crítica.

protagonista Totonhim começa a perceber os efeitos de sua desterritorialização. A relação do personagem com o pai é também foco da narrativa, pois a figura patriarcal surgirá como ícone de resistência tipicamente caracterizado como sendo um traço do homem sertanejo.

Por fim, em *Pelo Fundo da Agulha*, narrado por Totonhim na sua primeira noite como bancário aposentado, são abordadas as questões de retorno à infância e às lembranças de sua mãe, com dedicação especial ao seu ofício como costureira e à imagem de que tinha dela, a vê-la sempre a enfiar linha pelo fundo de uma agulha, mesmo com a idade avançada. A figura materna, como veremos mais adiante, é muito importante dentro do conjunto da obra do autor; a mãe nordestina, que impulsiona os filhos a serem melhores, que é o princípio de realidade e a mola propulsora, aquela que é dona de um desejo visionário de que os rebentos partam em busca de uma realidade melhor. Analisa as questões do não-lugar do personagem, já esboçadas no segundo livro, durante a sua vida.

Os dois livros que analisarei neste trabalho são *Adeus, Velho e Um táxi para Viena d'Áustria*, escritos respectivamente em 1981 e 1991. Em *Adeus, Velho* a “perda” é a grande metáfora encenada no romance. A cena que dá partida à narrativa é o defloramento de Virinha, uma das personagens principais. A perda de sua virgindade dá início ao desenrolar da história geral e da história de vida da própria personagem, sendo as consequências desse episódio vistas por toda a narrativa e mencionadas até o último capítulo. Da mesma forma, em *Um táxi para Viena d'Áustria*, Watson Campos mata o seu antigo amigo e entra em um táxi, evento que principia a narrativa central e também se refletirá ao longo de todo o texto. A escolha de dois livros sem aparente conexão para serem analisados conjuntamente no mesmo trabalho se justifica, pois pretendo revelar, através de um roteiro pouco convencional de pesquisa, como os elementos de uma *tragicidade* estão presentes nas obras do autor de forma latente.

3.2 A PROFETISA E O PREDESTINADO

Esses desdobramentos de vida e carreira se refletem na linguagem própria dos seus livros: o tom quase documental em que os fatos são narrados, a presença de ícones publicitários, marcas famosas, canções populares.

Colocando em análise a figura do autor quando aparece em entrevistas e palestras é possível notar que sua constituição intelectual e de identidade deixam escapar sutilmente duas forças que agem sobre ele como agem sobre os personagens dos seus romances: a figura da

mãe-oráculo, profetisa e impulsionadora das suas conquistas literárias e intelectuais mais pueris; e um sentimento de predestinação com o qual, induzido e internalizado pelos anos sob o olhar da figura materna, costuma narrar a sua vida e trajetória em geral.

Nesse momento é muito importante frisar algo: esse sentimento mitológico de profecia e predestinação será signo regente de todos os personagens dos romances que até então tive a oportunidade de ler e analisar criticamente e, falando do Antônio Torres indivíduo, gostaria de abrir dois tópicos onde poderei discorrer sobre quais indícios encontrei em suas entrevistas que revelam a “operação” de cada uma dessas duas forças.

Farei essa análise a seguir e utilizarei, portanto, do repertório de entrevistas que constam no site de vídeos *Youtube* tanto dentro quanto fora do acervo pessoal de vídeo do canal do autor.

3.2.1 A oráculo-mãe: profetisa e força-motriz

Começarei com aquele que considero talvez o material mais importante para lidar com essas questões: os materiais produzidos sobre o autor pela Academia Brasileira de Letras: seu *discurso e cerimônia de posse* e seu *depoimento de vida*.

Aos 18 minutos do vídeo *cerimônia de posse* na Academia Brasileira de Letras, o autor narra, visivelmente emocionado, o momento que ele considera essencial e primordial em sua carreira de escritor: quando as mães, em velado acordo com uma professora que queria inaugurar uma escola no povoado, foram tentar vencer a resistência paterna, pois a mão de obra dos filhos era valiosa na lavoura e o tempo de trabalho dos mesmos não deveria ser “desperdiçado” na escola.

Antônio Torres narra o momento da chegada de sua mãe em casa da seguinte maneira: “recordo uma delas, chamada Dona Durvalice, a chegar em casa tendo nas mãos o mais extraordinário dos inventos humanos: um ABC, na designação popular do livreto do alfabeto”.

Já aos 9:55 no vídeo *Depoimento de Vida*, produzido pelo Centro de Memória da Academia Brasileira de Letras, o autor relembra a figura da mãe, costureira. Visivelmente emocionado, lembra da máquina Singer pequena, na qual ela costura e também de uma outra máquina grande que chegaria depois em sua casa. Mais adiante, aos 11:50 do mesmo vídeo, as lembranças de dedicação da mãe são novamente evocadas: a costurar para toda a cidade durante os períodos festivos do povoado, sob a luz de um candeeiro, Dona Durvalice sempre priorizou a costura da roupa dos filhos antes das encomendas que recebera, tendo nisso um gesto de

cuidado e brio para que os rebentos estivessem sempre bonitos e arrumados na igreja, centro de toda a vida social do vilarejo.

Outra entrevista muito relevante é a que o autor deu ao apresentador Edney Silvestre para o programa *Espaço Aberto*. Aos 11:40 minutos do vídeo, Antônio Torres faz a seguinte afirmação: “Minha mãe, que é de uma geração e mulheres cujos pais não deixavam ir pra escola, ela conseguiu clandestinamente aprender a ler e escrever com um professor particular (...) aprendeu a ler para ensinar aos filhos”

Esse fato será lembrado pela apresentadora Camila Moreira na já referida entrevista *Depoimento de vida*, que usará as palavras do autor da entrevista anteriormente citada para indagar sobre o processo de iniciação do mesmo nas letras. Mais adiante, na mesma fala, o autor vai esclarecer que o avô não permitia que a mãe se alfabetizasse para que não escrevesse cartas para namorados e/ou pretendentes.

Já em entrevista ao programa *Álbum de retratos*, o entrevistador e apresentador do programa, Marcelo Moutinho, indaga aos 4 minutos de vídeo sobre como era para pais não letrados “ter um menino, uma espécie de prodígio já das letras, já muito novo?” ao passo de que o autor prontamente responde “Mas quem inventou que eu era prodígio foi minha mãe (...) ela, não sei como, essa intuição de mãe, né? Um dia ela apareceu com um ABC (...) e me explicou, disse assim: ‘olhe, isso se chama abc. Aqui estão todas as letras’”. Vemos também neste trecho a importância essencial da mãe, dona Durvalice Torres da Cruz, para a fé juvenil do autor em si mesmo, a fé em um destino reservado no mundo literário. Seguindo nesta mesma entrevista o autor afirma que, ao ser levado para a escola, a professora ficou maravilhada diante do trabalho de base educacional que a mãe já havia feito em casa e já delegou a ele a tarefa de começar a recitar poemas de Castro Alves.

3.2.2 A jornada do verdadeiro herói sertanejo

Aos 8:58 minutos do vídeo *Cerimônia de posse*, enquanto faz o seu discurso inaugural na Academia Brasileira de Letras, Antônio Torres irá definir a si mesmo como “um nordestino não necessariamente herdeiro da tradição da sua velha e ilustre região”, faz isso ao citar as palavras de Antônio Cândido acerca da oratória como forma preferencial da expressão da consciência e cultura nordestina.

Aos 5:35 minutos da sua entrevista a Marcelo Moutinho no programa *Álbum de Retratos*

o autor explicitará que, após ter passado ansioso e tremulante pela experiência de ler Castro Alves em praça pública para um projeto da escola, decidiu que seria, quando crescesse, “Castro Alves”, ou seja, escritor. Já aos 9:20 minutos ele conta da experiência de ter lido *Iracema*, de José de Alencar, na escola rural em que estudou.

Em entrevista a Jorge Portugal no programa *Aprovado*, o autor recontará essa história, porém revelará a sua crença numa predestinação ao afirmar que, sendo aquele primeiro trecho que o capturou magicamente no universo da literatura em prosa, hoje ocupa justamente a cadeira 23 da Academia Brasileira de Letras, cujo patrono é o próprio José de Alencar.

Aos 10:30 minutos da entrevista ao programa *Álbum de Retratos*, o autor reforçará novamente o seu senso de predestinação ao falar da sua trajetória no trabalho jornalístico. “E um ano depois fui para São Paulo, queria entrar na [edição do jornal] *Última Hora* [...] entrei e fiquei. Imagina hoje você sair da roça, ir pra Alagoinhas, querer entrar no *Jornal da Bahia* e entrar, e pegar um avião e ir pra São Paulo, querer trabalhar num grande jornal, bater na porta e ficar?”

O trabalho jornalístico se estende para além da atividade profissional, é elemento constitutivo, junto com a música, do seu processo criativo e estilo de escrita. O autor enxerga a sua trajetória jornalística, embora desviante da produção literária a que se dedica atualmente e pela qual ficou mundialmente conhecido, como essencialmente necessária e ao advento da atividade literária. Aos 12:53 minutos da entrevista a Marcelo Moutinho, o autor fala sobre a importância do jornalismo e da publicidade no que ele chama de *escola da literatura*: “o jornalismo me ensinou a ver o mundo e a publicidade me ensinou a contar isso rapidinho”.

A partir dos 5:10 do programa *Aprovado*, Antônio Torres discorre sobre uma situação, na ocasião do lançamento da tradução francesa de *Essa Terra*, quando a esposa do tradutor da sua obra faz uma leitura dos personagens Nelo e Totonhim como sendo representações de diferentes facetas do autor. O entrevistador, Jorge Portugal, pergunta “Quanto de Nelo existe em Antônio Torres e vice-versa?” ao que o escritor responde:

Quando o livro foi publicado em francês em 1984, eu fui à França para o lançamento (...) e o tradutor Jacques Derriau me chamou para beber com ele, para ele conversar sobre a tradução do livro. E a mulher dele, a Tereza, que era uma paulista (...) fez uma análise do romance dizendo assim: “Nesse romance você é, ao mesmo tempo, os dois personagens: o Totonhim, que não conhecia o irmão, e o Nelo. Eles são duas representações do seu eu. Tem você nesses dois personagens”. Aí disse assim: “E mais. Eu te digo mais: você precisou matar o Nelo que há em você para poder continuar vivo em Totonhim.”

Depreendemos, portanto, que a leitura da projeção do autor em seus personagens encontra lugar tranquilo na análise das obras do autor. As marcas autobiográficas de predestinação e protagonismo serão, junto a outras, marcos importante da leitura interessada que é feita nesse trabalho.

3.3 ALGUNS REFLEXOS NA LITERATURA GERAL DO AUTOR

Os elementos de vingança trágica, destino trágico e *pathos* estão sutilmente esboçados em suas obras. Para citar apenas um exemplo dessa *tragicidade* latente nos livros, temos, na Trilogia Brasil, a ida de Totonhim para São Paulo, seu desejo incompreensível e obscuro de partir em direção à cidade que tomou os filhos e a vida de seu irmão Nelo, num movimento de, ao mesmo tempo, fugir e ir de encontro ao seu destino, exatamente como fez Édipo ao fugir de Corinto e ir em direção a Tebas.

Sobre esse movimento, os autores Pierre Vernant e Vidal-Naquet (1977), em seu texto *Esboços da vontade na tragédia grega*, esclarecem como próprio da tragédia e da ação do herói trágico: “[o indivíduo] é tomado pela força sinistra que ele desencadeou [...] a ação o envolve e arrasta, englobando-o numa potência que escapa a ele tanto que se estende no espaço e no tempo, muito além de sua pessoa” (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1977). Totonhim e São Paulo também agem como protagonistas de uma vingança trágica, no qual um está num movimento constante de reaver aquilo que lhe foi tomado pelo outro, numa clara analogia ao “sangue derramado demanda mais sangue derramado”, como nos é apresentado em diversos trechos na *Electra* de Sófocles. Sobre as questões de *tragicidade* e a figura do herói presente no contexto de *Essa terra* e, por extensão, da trilogia, SANT’ANNA (1976) escreveu:

Poderia se chamar também “a volta do herói” esse romance em que Antônio Torres conta como o baiano Nelo larga sua família, vai para São Paulo e regressa, vinte anos depois, para se enforcar aos olhos do irmão mais novo e dos parentes, que o julgavam um indivíduo bem sucedido [...] A história é contada pelo irmão mais novo Totonhim, e narra a decomposição de um mito. Assim, Nelo, que era “um homem belo e rico, com seus dentes de ouro, seu terno folgado e quente de casimira, seus Raybans, seu rádio de pilha e um relógio que brilha mais do que a luz do dia”, vai se convertendo num bêbado incapaz de criar uma família. Cheio de doenças, encontra no suicídio o gesto capaz de libertá-lo da falsa imagem que a família nele cultivava. A história, contudo, não se reduz a esse eixo dramático. Além do lado psicológico ou individual, interessa ao romancista o contexto social onde isto se gera. Daí que

a tragédia do indivíduo e a tragédia da comunidade estejam interligadas neste livro. (SANT'ANNA 1976)

A análise neste trabalho partirá dos outros dois livros que estão fora da trilogia inicial, nos quais a *tragicidade* não foi vista na figura do herói, mas sim da própria tensão trágica estabelecida por força do desconhecido e do desconhecimento, que aparece em vários momentos de ambos os livros como veremos mais adiante.

Em *Um táxi para Viena d'Áustria* (1991), essa tensão é marcada pelo desconhecimento sobre os motivos, circunstâncias e detalhes envolvendo o crime de Watson Campos e se opõe ao caos do engarrafamento causado pelo acidente com um caminhão que carregava garrafas de *Coca-cola*, como se a própria história estivesse também travada, engavetada, não flui e ao mesmo tempo não para. Em *Um táxi para Viena d'Áustria* temos uma primeira parte que serve de prelúdio à entrada da figura de Watson Campos em cena e apenas duzentas páginas depois é que teremos um esclarecimento completo sobre o assassinato. Essa tensão do desconhecido, assemelha-se ao momento de reconhecimento da maldição de Édipo, quando este passa a conhecer que era o assassino de seu pai e propagador da praga que consumia Tebas. O reconhecimento, portanto, sofrerá um deslocamento, deixando de ser entre pessoas para se dar na relação narratário e narrador. Explorarei essa questão no capítulo dedicado a esse livro.

Já em *Adeus, Velho* (1981) encontramos essa tensão na prisão de Virinha e nos desdobramentos noticiados pela mídia; também nas indagações e divagações de Mirinho, seu irmão, enquanto anda por Salvador em busca de abrigo. Não há informações precisas: não se sabe ao certo o que aconteceu na noite em que Virinha foi presa e como se desenrolaram os sessenta dias em que passou na prisão até ser solta por um *habeas corpus* improvável de um misterioso advogado que, embora afirme que a conheça e que a esteja ajudando por causa de um favor devido, não tem sua identidade e intenções reais reveladas em momento nenhum da narrativa. Esse clima de não conhecimento dos fatos criminais, acusação, condenação, cárcere e *habeas corpus* cria um clima trágico clássico e também um grande suspense. O livro também trará pequenos *efeitos de tragicidade* através das histórias de seus personagens.

O caráter dos personagens principais das obras (Nelo, Totonhim, Virinha, Watson Campos), está permeado pelos efeitos de uma *tragicidade*, o que se evidencia quando estes se deparam com o conflito, a solidão, a angústia etc., adquirindo um ar imperfeito, fragmentado e multifacetado, que reflete as imperfeições da sociedade urbana, das cidades em si e da própria contemporaneidade. Ou seja: um personagem será afetado pela tragédia dos seus dias tanto quanto forem caóticas as situações com as quais se depara. Quanto menos tragicamente clássico

for o ambiente em que este se encontra e quanto mais trágico for o nosso herói, mais evidentes serão os efeitos dessa *tragicidade*, num processo simultâneo de ruptura e reconstrução.

Portanto, com base no exposto acima, delinea-se uma realidade multifacetada nas obras em questão. Se em um dado momento temos marcas nítidas de uma realidade nordestina e rural, também temos um passeio por grandes itens e ícones da contemporaneidade. Enquanto há um romance particular e específico de uma região e que visa a retratar seu povo e seus costumes, também se apresentam referências ao mundano, ao ordinário, ao lugar comum urbano, às massas, ao discurso publicitário, aos grandes índices *pop* e populares, nas mais variadas acepções do termo.

4 ADEUS, VELHO: VISÃO GERAL

¹¹*Adeus, Velho* é o livro que conta a história da família de “Seo” Godofredo através dos relatos e memórias de dois personagens principais: Virinha e Mirinho. O livro tem como premissa a prisão de Virinha, sob acusação de ter mutilado e assassinado um homem, e vai narrar de forma muito peculiar as tragédias de vários dos 17 irmãos. Mirinho, Tonho, Bedu, Zé Negro, Jacira, da própria Virinha, do pai e da mãe.

O capítulo inicial do livro é o relato do defloramento de Virinha, que iludida pela possibilidade de sair da cidade do interior onde vivia, é atraída por um caminhoneiro para um canto da estrada onde ali entrega sua virgindade acreditando que partiria com aquele que futuramente seria o homem da sua vida. Enganada, Virinha é abandonada pelo homem e deixada dolorida, suja e entregue à própria sorte sob a cruz dos montes, uma espécie de monumento de sua cidade natal. O primeiro capítulo termina com o carcereiro acordando Virinha com a notícia de sua soltura, revelando também que a narrativa do estupro não passava de uma lembrança em forma de sonho.

4.1 A ATRAÇÃO IRRESISTÍVEL

O segundo capítulo vai contar de forma longa e detalhada, características da sua terra natal, dos tipos humanos nela presentes e, sobretudo, da figura do pai “Seo” Godofredo. Homem apegado à terra, conservador em suas tradições, Godofredo demanda implícita e explicitamente que os filhos continuem a seguir pelo caminho que ele escolheu. A incompatibilidade, claro, surge de pronto: eventualmente todos os filhos saem de casa: casando, partindo para outras terras, fugindo, morrendo.

O segundo capítulo também caracterizará a personagem Virinha através dos olhos de seus conterrâneos: inteligente, esperta, desbocada, debochada, pedante e, sobretudo, talvez a pessoa com mais ganas de sair de sua terra natal. O desejo de partir era tanto que encontramos no segundo capítulo a justificativa para que Virinha tenha sido tão iludida e se entregado tão

¹¹ Todas as indicações de números de página entre parênteses que estão presentes neste capítulo e não trazem consigo algum nome de autor claramente especificado, se referem a TORRES (1981), ou seja, são trechos retirados diretamente do livro *Adeus, Velho* do escritor Antônio Torres.

facilmente ao caminhoneiro que prometia a ela grandes vidas em outras terras. O desejo de escapar do interior lhe era irresistível, como que se uma força divina a compelissem a uma fuga aparentemente incompreensível, mas que para si era dotada de uma urgência e uma vontade imediata e arrebatadora. O desejo irresistível aparece segundo os autores VERNANT e VIDAL-NAQUET (1977) como um elemento constitutivo da antropologia trágica:

O herói confronta-se com uma necessidade superior que se impõe a ele, que o dirige, mas, por um movimento próprio de seu caráter, ele se apropria dessa necessidade, torna-a sua a ponto de querer, até desejar apaixonadamente aquilo que, num outro sentido, é constringido a fazer. (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1977, p.28)

Há ainda o relato do impacto causado pela chegada da notícia de sua prisão em sua cidade de origem. E tão diversa quanto à opinião de seus conterrâneos sobre sua pessoa é a recepção da informação de sua prisão. Através da notícia, muitos se consideram vingados, afinal, não era ela quem sempre achou a região um reduto de tabaréus e donzelos? Outros se revoltam: como o velho Godofredo, tão imponente e bruto, permitiu que prendessem sua filha? Outros ainda se compadecem, como o bodegueiro, que projeta sobre os desejos de partida da menina e sobre a vida na cidade grande os seus próprios sonhos e vontades de abraçar o mundo. Sonhos impossibilitados por uma mulher doente e quinze filhos para sustentar ao longo da vida.

O bodegueiro é, sobretudo, uma figura muito rica, porém pouco explorada no romance. Representa em tudo o clássico indivíduo festivo e alegre: sanfoneiro, sedutor, apaixonado; porém preso em um destino selado pela doença de sua mulher e pela necessidade diuturna de trabalhar para manter o sustento das crias. É o indivíduo que mais se compadece e demonstra empatia diante do destino triste da filha de Godofredo.

Preso sob acusação de ter assassinado um homem, Virinha passa sessenta dias na cadeia até que, com a intercessão de seu irmão Mirinho e de um misterioso advogado, ela é finalmente solta. Mirinho então a acompanha até em casa e, a partir desse momento (p.54), final do segundo capítulo, até o retorno ao apartamento (p. 149), será o narrador das histórias e tragédias familiares de sua gente. Enquanto isso, relatos de pessoas assistindo à filmagem da hora da libertação no telejornal, revelam o senso comum do nosso povo em relação aos encarcerados: se um indivíduo é perseguido pela justiça, então é automaticamente culpado. Se é preso, é automaticamente um criminoso incurável. Se, depois, é solto, é apenas mais um marginal nas ruas aguardando para cometer o próximo delito.

Mirinho, o filho caçula, exerce papel muito importante na narrativa como um todo. É ele que irá, pelas suas andanças por Salvador, nos apresentar uma grande e dolorosa pintura de

sua família. Após buscar Virinha no dia de sua soltura e deixá-la em casa, Mirinho parte em busca de seu carro que havia deixado numa oficina para reparos. Inserem-se no trajeto dois momentos da narrativa: a reflexão sobre a figura da mulher, da irmã, e da mulher-irmã. E a narrativa da sua própria tragédia e a de seu irmão adotivo Negro Zé.

4.2 A FIGURA DA PROFETISA EM *ADEUS, VELHO*

A mulher é vista em *Adeus, Velho* – assim como em *Um táxi para Viena d’Áustria* – como um ser multifacetado: “O que é uma mulher: O que era uma irmã? Mais fácil descobrir os mistérios da Lua, que já se sabe não possuir luz própria e ter apenas quatro fases claramente definidas” (p.54). Uma figura que alterna entre o sagrado, o intocável, o puro e o materno: “uma irmã era a mocinha que ia fazer no mato, como todos os outros. Sempre atrás do muro e em frente de uma moita, para não ser vista” (p. 59); “uma irmã era o buquê de flores para as novenas do mês de maio. Os vestidos brancos, as tranças dos cabelos, os laços de fita.” (p. 63) e “uma mulher é como o mar. Aparentemente calmo, transparentemente revoltoso.” (p. 71) – e o profano, o sujo, o libidinoso e o pecaminoso: “uma mulher é como uma cidade: uma festa selvagem. E uma irmã é a mulher que o irmão leva à festa, para ser comida por outros homens” (p.56); “uma irmã era o licor, a cerveja a festança no dia do casamento.” (p. 62) e “uma mulher é como a terra: também serve para enterrar um homem.” (p.71)

A irmã é a via pela qual se conhece o mundo, pela qual se interage com o mundo, mais do que por se ter uma irmã, mas por ser ela mulher. E sendo uma mulher, Mirinho automaticamente vai associar essa figura à da sua própria mulher. Uma criatura que lhe desperta tanta admiração quanto desdém, uma esfinge cujo enigma ele resignadamente admite que não foi capaz de decifrar. A esposa, inteligente, bonita e de família rica, se envolve e se casa com ele a contragosto dos parentes. Mirinho nunca conseguira entender o que fizera que tanto cativou aquela mulher em seus primeiros momentos, mas logo depois do casamento as incompatibilidades começam a surgir. Ela, professora, mergulhava em livros que eram incompreensíveis para Mirinho, na medida em que rejeitava a corte sexual que ele lhe fazia, tão incompreensíveis eram pra ela, naquela medida, os desejos carniais de seu marido. Mirinho relata emocionadamente sua questão em conversa com seu irmão Tonho:

Me casei com uma moça ótima, muito bonita, que estava estudando para ser

professora. Ela pertencia ao lado remediado de uma família de gente rica. Alguns eram contra o casamento, outros a favor, essas coisas de interior. Mas ela bateu pé firme e nos casamos. Os problemas vieram depois. Eu queria foder, ela queria ler, estudar, sei lá. Vivia grudada num livro. E não era qualquer livro que a gente pudesse entender, não, rapaz. Jorge Amado, Graciliano Ramos, nenhum destes que eu gosto e entendo. Era tudo uns troços complicados, em Inglês, Francês, coisa enrolada e difícil. Aí, eu largava ela com o livro e ia dar umas voltas. Acabava voltando para casa de madrugada, cheirando a mulher e fedendo a cachaça. A briga começava. – Porra, você não estava querendo ler? – Mas por que você não tirou o livro da minha mão, não me abraçou, não disse que me ama? (...) Noites e noites assim, até que ela começou a inventar cursos para fazer aqui na capital e me largar por lá, sozinho. Agora mesmo ela está por aqui e eu nem sei onde. (p. 142)

4.3 A TRAGÉDIA DOS IRMÃOS: *TRISTEZA E RETORNO* COMO HERANÇA FAMILIAR

O capítulo prosseguirá com Mirinho se recordando de um encontro que teve com seu irmão adotivo Negro Zé. A lembrança serve de pretexto para um longo relato das intempéries que afetaram a vida do irmão. Muito trabalhador e dedicado, Negro Zé demonstrava desde cedo muitas aptidões (para a roça, para o gado, para a labuta diária) e era motivo de orgulho para “Seo” Godofredo, que desejava ter tido um filho biológico tão habilidoso e talentoso. Negro Zé se destacava, sobretudo no refino da farinha de mandioca. Sua farinha é descrita por Mirinho como “a mais fina, a mais disputada daquelas bandas. Fininha e branca, torrada no ponto, uma maravilha.” (p.89).

Um dia, porém, dois policiais adentram a fazenda do velho Godofredo e, sob muita ameaça e pancadaria, levam Negro Zé sob a acusação de ter roubado uma galinha. Godofredo visivelmente contrariado vai ter com o delegado da região e, mesmo tendo prometido reembolsar o dono da galinha, não consegue livrar o seu filho. Finalmente, descobre-se que o delegado e os demais policiais estavam envolvidos em algum esquema corrupto, porém Negro Zé estava marcado e magoado para sempre. Abandonou a vida na fazenda, seu pai adotivo e o cabo do rodo da farinha e desapareceu no mundo destruído pela vergonha e pela dor de ter sido punido enquanto inocente. Reaparecerá morto muito tempo depois, no mesmo local onde havia sido encontrado quando bebê: na cancela da fazenda de “Seo Godofredo”.

O capítulo quatro será quase que inteiramente dedicado a outro irmão: Tonho. Talvez a figura mais controversa e cuja catástrofe será a mais detalhadamente narrada por Mirinho, segundo o qual “sua vida era um romance. Com começo, meio e fim” (p.96). Tonho, um dos filhos mais velhos de Godofredo, começa a desenvolver uma espécie de desejo de

independência ao completar dezoito anos e tirar o seu título de eleitor “com o que qualquer pirralho se sentia com idade bastante para mandar no seu próprio destino” (p. 96) e, movido por esse desejo, entra em indisposição com o pai, que, por sua vez, determina que o filho poderia ter a terra, o tempo e a ajuda que quisesse para começar a própria vida desde que não deixasse de contribuir nos afazeres da família.

Depois de se desentender com o patriarca, Tonho principia uma fuga que, no romance, surge como a representação da parábola bíblica do filho pródigo: sai de casa levando o dinheiro de seu pai, para então ser resgatado e no seu retorno ser celebrada uma grande festa.

A escolha por metáforas e imagens bíblicas é recorrente ao analisarmos a obra do autor. Se, em *Um táxi para Viena d’Áustria*, temos a marca de Caim, aqui a parábola do filho pródigo surge muito nítida¹². As semelhanças textuais são muito próximas:

O vaqueiro voltara trazendo o garrote fujão ao velho pasto de sempre. Bem-

¹² E ele lhes propôs esta parábola, dizendo:

Que homem dentre vós, tendo cem ovelhas, e perdendo uma delas, não deixa no deserto as noventa e nove, e vai após a perdida até que venha a achá-la?

E achando-a, a põe sobre os seus ombros, jubiloso;

E, chegando a casa, convoca os amigos e vizinhos, dizendo-lhes: Alegrai-vos comigo, porque já achei a minha ovelha perdida.

Digo-vos que assim haverá alegria no céu por um pecador que se arrepende, mais do que por noventa e nove justos que não necessitam de arrependimento.

[...]

E disse: Um certo homem tinha dois filhos;

E o mais moço deles disse ao pai: Pai, dá-me a parte dos bens que me pertence. E ele repartiu por eles a fazenda.

E, poucos dias depois, o filho mais novo, ajuntando tudo, partiu para uma terra longínqua, e ali desperdiçou os seus bens, vivendo dissolutamente.

E, havendo ele gastado tudo, houve naquela terra uma grande fome, e começou a padecer necessidades. E foi, e chegou-se a um dos cidadãos daquela terra, o qual o mandou para os seus campos, a apascentar porcos.

E desejava encher o seu estômago com as bolotas que os porcos comiam, e ninguém lhe dava nada.

E, tornando em si, disse: Quantos jornaleiros de meu pai têm abundância de pão, e eu aqui pereço de fome!

Levantar-me-ei, e irei ter com meu pai, e dir-lhe-ei: Pai, pequei contra o céu e perante ti;

Já não sou digno de ser chamado teu filho; faze-me como um dos teus jornaleiros.

E, levantando-se, foi para seu pai; e, quando ainda estava longe, viu-o seu pai, e se moveu de íntima compaixão e, correndo, lançou-se-lhe ao pescoço e o beijou.

E o filho lhe disse: Pai, pequei contra o céu e perante ti, e já não sou digno de ser chamado teu filho.

Mas o pai disse aos seus servos: Trazei depressa a melhor roupa; e vesti-lho, e ponde-lhe um anel na mão, e alparcas nos pés;

E trazei o bezerro cevado, e matai-o; e comamos, e alegremo-nos;

Porque este meu filho estava morto, e reviveu, tinha-se perdido, e foi achado. E começaram a alegrar-se.

vindo, Tonho. Viva Tonho. Do avarandado, todos batiam palmas e gritavam, quando os dois apontaram na cancela. Muitos correram desembestados, para encontrá-los no meio do caminho. Certamente Tonho não imaginava que iria viver um dia de tanta glória, de uma hora para outra. [...] Mirinho está vendo ainda: um carneiro sendo esfolado, sob as ordens do pai [...] Mirinho está vendo um pai que, pela primeira vez, decidia patrocinar um filho: – escolha o que você quiser, que eu lhe ajudo (p. 109-110)

O que não fica explícito para os demais membros da família é a conversa que Mirinho, no interím da fuga de Tonho, tem com sua mãe. Esta, já muito debilitada e ainda mais desolada com a fuga do filho mais velho, confessa e pede em segredo que Mirinho também fuja de casa, saia da cidade quando tiver oportunidade:

Ela bebeu a água. Depois disse: – Você me promete que quando crescer você também vai embora daqui? – Prometo, mãezinha. – E me promete que vai estudar direitinho, para não ser um ignorantão igual a quase todos os outros? – Prometo, mãezinha. – Pois eu vou lhe fazer uma confissão – ela disse. – Isso aqui não tem futuro. É um bom lugar... foi um bom lugar para gente velha como seu pai e eu. E o erro de seu pai é querer que todos vocês pensem como ele pensa, é querer que todos vocês vivam hoje como no tempo dele. (p. 108)

A cena também reforça a constante representação da mãe-mulher nas obras do autor: aquela que impulsiona os filhos a estudar e progredir, aquela que é a força motriz da família. E que, como já citado, é o alter-ego, uma representação da mãe do autor a lhe alfabetizar antes da escola e sempre incentivá-lo a estudar e saber cada vez mais.

A festa que o retorno de Tonho provoca, serve, inclusive, de plano de fundo para mais um acontecimento conturbado na vida da família de “Seo” Godofredo: Valdir, outro dos irmãos, finalmente descobre que a esposa estava mantendo uma relação extraconjugal com outro homem da região. Valdir, inclusive, segue o estereótipo do homem vítima de infidelidade: enquanto todos na região já sabiam, comentavam, cochichavam e especulavam sobre o caso, ele se mantinha aparentemente incólume diante das claras pistas e sinais que a sua esposa dava:

Há muito tempo, já, que Valdir era visto como um corno manso [...] Ele fingia ignorar a falação do povo, ou verdadeiramente não se dava conta. Ou estava mesmo esperando ver, para crer. [...] Já o povo cochichava maledicências: dizia que a sua mulher havia feito mandinga com as cuecas dele para poder pôr-lhe chifres à vontade. (p. 114)

Tonho é, portanto, o filho rebelde, porém amado e sua personalidade forte será a responsável pelos acontecimentos turbulentos da sua vida profissional/financeira e romântica/sexual. Repleta de altos e baixos, o primeiro grande momento surge com a compra

de um bar do povoado, o dinheiro era proveniente de uma compensação que o velho Godofredo havia acertado em dar ao filho por conta da sua fuga e numa tentativa de fazê-lo ficar na região e a seu lado. O bar prospera e muito, trabalhando nele junto com seu irmão Odorico, os dois fazem o negócio deslanchar: “Tonho convidou Odorico para ser seu sócio. E era uma união tão boa, que nem parecia um negócio feito entre dois irmãos” (p. 110).

Neste ponto, faço uma pausa para trazer mais uma das muitas marcas autobiográficas que são encontradas nos livros do autor: no meio da narração dos acontecimentos da vida de Tonho, mais precisamente na parte onde ele e o irmão Odorico decidem vender o negócio que tinham juntos e seguir rumo ao sul, a fim de escapar do clima ruim causado pelo falatório do episódio protagonizado pelo outro irmão, Valdir, e, com isso, partem em direção ao Entre-Rios, o personagem Mirinho faz um breve relato da sua experiência enquanto escriba do povoado:

Mais tarde muitos outros, seguindo o exemplo deles, descobririam os complicados caminhos das terras verdes do cacau, as estradas de um sul rico, lendário e temido, onde se levava até um mês de trinta dias para se chegar, conforme os primeiros relatos em letras esgarranchadas, que traziam de volta as notícias destes homens [...] Quem lia as cartas? Mirinho, o já alfabetizado, para orgulho de sua mãe, que a esta altura, e a duras penas, relutava em ir para a cova. Quem escrevia as respostas? O escriba Mirinho, o eterno recompensado com uns copos de arroz-doce, pães-de-ló, rosários de licori, cocadas de toda a espécie e qualidade e a profecia de sempre: esse menino vai longe. Era um tempo feliz, ele agora pensava. (p.118)

Como foi dito no capítulo três, o mesmo aconteceu na vida de Antônio Torres. Em entrevista ao programa *Aprovado*, do apresentador Jorge Portugal, Torres relata que atuou como intermediário do namoro de sua vizinha quando era muito novo, pois era alfabetizado e ela e seu pretendente gostavam de trocar cartas mesmo que não soubessem escrever. Antônio Torres se tornava o porta-voz do romance dos dois à medida que era, exatamente como Mirinho, recompensado com doces e iguarias da sua terra natal. A figura do escriba sempre retorna de um jeito ou de outro em todas as produções do autor que já tive contato. Sendo assim, a carta (a escrita em papel, o texto material) é notadamente mais um dos grandes ícones do seu estilo, marca recorrente das imagens e das metáforas que ele constrói várias vezes em seus variados textos.

A narração no capítulo 4 prossegue com a história de Tonho após se mudar para Entre-Rios: trabalhava exaustivamente e frequentava bailes do clube social local. Depois de alguns bailes, conhece uma mulher que chegara da capital com diploma de professora. Logo, muda-se novamente para Alagoinhas e compra uma loja com a ajuda do futuro sogro. Tono prospera, mas é abatido pela morte da sua mãe. No enterro, reencontra os irmãos mais novos e entre eles,

Virinha. Após a menina expressar novamente seu desejo de ir embora do povoado, Tonho promete que após seu casamento mandaria buscar ela e o irmão Mirinho. E assim o fez.

Depois de prosperar ainda mais, compra uma banca de revistas e um bar. Emprega Virinha como caixa da loja e Mirinho como atendente do bar. Tonho segue enriquecendo mais e mais, mas sempre muito mão aberta e hospitaleiro, característica que o leva a se desentender profundamente com a mulher, que considerava a recepção de tantos estranhos e roceiros um exagero.

Tonho, então, parte para a vida boêmia, começa a frequentar redutos de prostituição, a mulher fica desconfiada, enciumada e Tonho a agredi-la cada vez mais. O casamento começa a ruir e Tonho passa a dormir no mesmo quarto que Mirinho e sair cada vez mais cedo para cuidar dos negócios. Mirinho tinha a cunhada como uma mãe, mas a malícia de sua juventude tornava a relação cada vez mais complicada:

Ela o recebera bem, era ela quem velava o irmão a comprar-lhe uma camisa nova, a lhe dar um novo par de sapatos, a lhe dar dinheiro para cortar o cabelo, a comprar o seu primeiro terno, feito pelo melhor alfaiate da cidade – era um terno azul-claro, clarinho, leve, elegante, bonito, de puro linho [...] E ainda uns pedidos de uma grana extra que ela lhe socorria, sempre com a mesma maliciosa pergunta na ponta da língua, porém sem má vontade: – para que você precisa de dinheiro, menino? – Ah, precisava. Mas não podia dizer-lhe para quê. Ela era assim como uma mãe. Porra, como dizer para uma mãe que o filhinho dela já estava em idade de afogar o ganso? (p.124)

Como também citado nos capítulos três e cinco deste trabalho, a figura da mulher na obra de Antônio Torres é sempre polarizada em dois aspectos: a mulher-mãe e a amante. A cunhada, esposa de Tonho, incorpora aqui novamente esses aspectos. Ela é ora a mãe, a santa, força motriz:

E ela tinha uma letra linda, lembra Mirinho, recordando-se de todo o inútil trabalho que a sua cunhada teve para endireitar-lhe a horrível letra torta que ele tinha, e continua tendo, considerando agora um tremendo desperdício todo o dinheiro que ela empregou em cadernos e mais cadernos dos tais chamados cadernos de caligrafia. (p. 124)¹³

¹³ O que se configura novamente como marca autobiográfica do autor, que relata na já mencionada entrevista ao programa *Álbum de retratos*, do entrevistador e apresentador Marcelo Moutinho, que a sua mãe foi a primeira e principal responsável pelo sua paixão pelas letras e literatura, pois foi ela quem o alfabetizou em casa, comprando para ele um “objeto mágico” chamado de ABC.

A mulher de Tonho também incorporará a figura da amante, quando se insinua para Mirinho na ausência do marido, colocando-o em uma posição cada vez mais desconfortável perante seu irmão:

A mulher aparece logo após a sua saída, de camisola transparente, os peitos exuberantes quase a escaparem-se dos delicados panos que os guardavam e a se ofereceram à gulodice dos olhos pidões de um cunhado sonolento, que mal ouviu uns certos reclamos, umas tantas perguntas [...] e Mirinho, o cunhado Mirinho, a dizer, “hummm, o que foi que você disse?”. (p. 123)

Inúteis os apelos e as tentativas de reaproximação da mulher para com Tonho. Este já tramara um plano de fugir para Salvador e levar consigo todo o dinheiro disponível, fazendo de Mirinho seu confidente e cúmplice, aquele que iria recolher os vales e os fiados para mandar a ele posteriormente. Tonho foge novamente e vive uma vida de excessos Brasil afora: “Tempos depois ele [Mirinho] recebeu uma carta de Tonho, procedente de São Paulo, contando uma história mirabolante, a queixar-se que estava sem dinheiro” (p. 127), vivendo uma aventura “cinematográfica” e sendo perseguido por um marido assassino de cuja mulher fora amante em suas desventuras.

A cidade, porém, havia ficado decepcionada com a atitude do tão respeitado comerciante Tonho para com a sua mulher e por isso, ninguém dava crédito a Mirinho quando este ia cobrar os fiados – tampouco ele se empenhava na tarefa, vendo o clima na casa de sua cunhada ir de mal a pior. Novamente com a ajuda dela, Mirinho conseguiu terminar o ano letivo. Liquidado o assunto, Mirinho e Virinha tomaram seus respectivos rumos independentemente um do outro.

A história pausa aqui para a transição do reencontro de Mirinho com Tonho, que agora era um vendedor muito humilde no que parece ser uma feira popular de Salvador, talvez a feira de São Joaquim, a maior e mais famosa da cidade. Vendendo em uma barraca de miudezas e utilidades, Tonho em nada lembra o próspero comerciante que fora outrora. Mirinho o reencontra muito diferente de antes:

Porque na sua cabeça havia um Tonho rico e um Tonho pobre – e esses dois Tonhos tinham que ser diferentes. O Tonho rico tinha uma cadeira de balanço. O Tonho pobre se sacolejava dentro dos trens suburbanos, atrelado a uma mala cheia de bugigangas [...] O Tonho rico não tinha filhos. O Tonho pobre os fez às pencas, e não somente com uma mesma mulher. O Tonho rico traía. O Tonho pobre foi traído. Muitas vezes. E qual deles Mirinho estava vendo agora? O Tonho de sempre: alegre, brincalhão, conversador. (p. 136)

Após fechar a barraca, Tonho convida Mirinho para jantar em sua casa, convite que este

prontamente aceita. Inicia-se um longo e melancólico diálogo acerca das mudanças das vidas de ambos, sobre a situação do casamento falido de Mirinho e sobre a situação de Virinha. Após o jantar e um pouco de TV, Mirinho se despede de Tonho e parte em direção a casa de Virinha, no corredor da Vitória, bairro historicamente nobre e altamente valorizado da cidade de Salvador, culminando com o fim do capítulo 4.

Na página 130, Mirinho irá incluir na história a figura de um sobrinho que também se chamava, como ele, Zulmiro e ambos compartilhavam os mesmos apelidos. A homenagem, ou puxa-saquismo, não soava para ele, de nenhuma forma, interessante, pois o nome havia amaldiçoado a si e ao sobrinho, condenando-os a uma vida miserável e sofrida. Mirinho detalhará especialmente o episódio em que foram juntos a um prostíbulo e lá o sobrinho ensandecido transou repetidas vezes com diferentes prostitutas e ainda desarmou um homem a porradas. A marca do Zulmiro é apresentada como um índice de força e fúria, mas também de ignorância, sofrimento e danação, como um *estigma*, que marca ambos e que, quando acionado, ou ativo, transforma a natureza de ambos por completo

O *estigma* Zulmiro, portanto, assume um caráter maldito, de ira e perdição. Há um deslocamento, uma recriação e uma incorporação dos elementos de *Alecto*, *Megera* e *Tisífone*, as *Erínias* mitológicas. *Alecto*, personificação da ira, colérica e soberba, contribui para o *estigma* Zulmiro em seus atos de loucura irrefreável. *Megera*, alegoricamente surge como a cobiça, seja a cobiça do sobrinho pelas mulheres do prostíbulo, seja a cobiça de Mirinho pela mulher de seu irmão. Por fim, *Tisífone* será representada pelo desejo assassino que o sobrinho manifestava em suas crises de fúria.

Assim como as *Erínias*, o *estigma* Zulmiro, comporta-se como uma força da natureza, brutal e intensa, mas característica e constitutiva dos dois indivíduos portadores de tal maldição. Inescapável em sua ação, incontrolável em sua manifestação e inerente à natureza do nome.

4.4 DESLOCAMENTOS DO RECONHECIMENTO EM *ADEUS, VELHO*

Reconhecimento é postulado por Aristóteles como um dos elementos essenciais à tragédia, mas o que seria o reconhecimento? Segundo o filósofo, reconhecimento é o momento em que, na ação dramática, ocorre “a mudança do desconhecimento ao conhecimento” (ARISTÓTELES, p. 41). Logo, para que haja o reconhecimento, é necessário um momento anterior de desconhecimento do que está ocorrendo ou se desenrolando em determinado texto

trágico. Exemplos não faltam desse efeito no trágico, sendo o mais notório e aqui também já citado: a busca cega de Édipo pelo causador da maldição de Tebas.

O narrador, no capítulo 5, será incorporado à figura de Virinha. O capítulo inicia com ela descrevendo um pesadelo no qual sua campainha tocava e sua casa começava a se encher de gente, rostos conhecidos, gente da família, outros nem tanto. As pessoas a interrompiam e perguntavam se ela ainda guardava lembranças deles e das histórias do passado.

Virinha tenta ser gentil com todos, mas a situação da reunião em sua casa vai ficando fora de controle. Seu pai e sua mãe aparecem no sonho para questionarem a filha sobre a história do suposto assassinato, da prisão que agora era assunto comentado na mídia e no seio da sua terra natal. Em meio a toda confusão, o relato da relação do pai com os negros, irmãos adotivos, agregados, bons de oito, mas tidos pelo velho Godofredo como a imagem do pecado:

Mas o seu pai tinha lá seus receios em relação aos negros, ela sabia, quanto à convivência deles com os seus filhos. Era um convívio vigiado, às vezes de forma discreta, às vezes nem tanto, o velho procurando sempre deixá-los afastados das mulheres. O que ele receava? O pecado. Os negros o transpiravam. Os negros cheiravam a sexo. (p. 152)

O sonho prossegue com a descrição de Nívia, uma irmã adotiva. Sua beleza natural e exuberante é reforçada no relato onírico de Virinha. Sempre fora considerada muito bela, sendo ela mesma um objeto constante do desejo sexual dos homens que cruzavam seu caminho. Naquela festa, a festa que acontecia em seu sonho, muitos homens cortejavam Nívia, a chamavam para dançar e Virinha, tomada pelo ciúme, chama a irmã de canto para conversar, ofender e, por fim, a assassinar.

Após o crime, (ainda em sonho), percebe que toda a sua casa, suas roupas e seu corpo estão sujos de sangue, ela própria está coberta de sangue. Sem ter como se lavar, sonha com a polícia a caminho para novamente a encarcerar, Virinha grita no sonho e é acordada por seus próprios gritos no mundo real. Esse é o primeiro deslocamento do reconhecimento: o conflito entre as irmãs aponta para Virinha se reconhecendo como assassina em seu próprio sonho. Como se todas as afirmações da mídia e de seus perseguidores viessem ao seu encontro, agindo como uma profecia autorrealizável. Isso ressoa também num conflito de valores internalizados à personagem: a rígida formação moral nas mãos de seu pai Godofredo jamais conceberia que a filha pudesse se tornar uma assassina, ainda mais uma assassina de sua própria irmã.

Desperta, Virinha toma algum tempo para se recuperar do pesadelo e, ao perceber que tudo estava como antes de adormecer, decide tomar um longo e cuidadoso banho com “Sabonete, shampoo, creme rinse, água. Muito detergente e muita água. Ensaboar, lavar,

enxaguar. Muitas vezes” (p. 159) depois do qual desce até o mercado e faz compras como que de modo terapêutico. Depois, liga ao trabalho onde descobre que já havia outra pessoa trabalhando em seu lugar. Decidida a tirar proveito de sua fama *non grata*, telefona a uma emissora de TV no Rio e tenta falar com o setor de telenovelas, mas acaba se frustrando ao saber que o setor responsável pelas telenovelas existe apenas em São Paulo.

Virinha faz as compras e reflete por um momento sobre a sua condição de vida: alugava quartos em seu apartamento para estudantes. O dinheiro que vinha deles era suficiente para pagar o financiamento do imóvel e para a comida do mês. Nesse momento suas percepções sobre a cidade de Salvador, sobre o quanto gostava de morar na cidade e do quanto ela era diferente do seu povoado, que a imagina ainda diferente do que de fato era. Virinha reflete sobre a chegada da idade, sobre como estava envelhecendo e quais eram as consequências desse inevitável fato para a sua vida e as vidas das pessoas ao seu redor. Aqui há novamente um deslocamento de reconhecimento: o reconhecimento de si mesma diante da situação que estava vivendo, da vida que havia escolhido para si. Virinha, cuja figura só havia até então sido descrita pelo olhar do outro, assume aqui a postura de tentar descrever a si mesma, de se entender e se enxergar como a pessoa que era para si.

Virinha retorna ao apartamento, faz uma caipirinha, prepara sanduíches, liga a televisão e acaba por ver uma reportagem sobre a sua própria saída da cadeia mais cedo. Reflete sobre as opiniões que as pessoas expressam a respeito do seu suposto crime e de seu encarceramento. Virinha assiste à TV até pegar no sono, quando é despertada pela campainha: é Mirinho, que depois de ter saído da casa de Tonho, regressa à casa dela para passar a noite.

Mirinho pede para tomar um banho, eles conversam sobre o fato de que os universitários que ela hospedava debandaram todos depois da sua prisão, mas que, curiosamente, deixaram a luz e o gás pagos. Virinha tenta enxergar o fato como um gesto benevolente do último a debandar. Após banhar-se, Mirinho repassa mentalmente suas andanças por Salvador e a visita à casa do irmão Tonho, constatando que a realidade do mais velho e da irmã são muito diferentes: Ele, um barraqueiro que mora com a mulher e uma penca de filhos na periferia da cidade; Ela, uma mulher importante que mora em área nobre de Salvador.

Virinha e Mirinho travam, então, um dos mais longos e importantes diálogos da trama. Mirinho relata que soube nos jornais que a irmã tinha se enrolado com os policiais na hora do depoimento e que, por isso, acabara detida. Virinha estava bebendo com pessoas relacionadas ao seu trabalho de relações públicas e com uma menina que era sua inquilina quando um determinado Tenente, com o qual já havia se envolvido romanticamente no passado, aparece e começa a beber com eles:

Depois apareceu o tenente da polícia e foi logo se juntando a nós, sem sequer ser chamado. E eu pensava: – Até que isso é bom. Em caso de confusão, temos um policial a bordo. De vez em quando passava um carro da polícia na porta, pra lá e pra cá. Depois foi que fiquei sabendo que tinha havido um crime ali perto. (p. 180)

Perto do bar onde bebiam, um crime havia acontecido e depois de alguns chopos, ela e o tenente discutem agressivamente e ele sai em uma viatura:

O tipo de negócio que eu estava metida implicava nisso: beber com os caras, sair com eles, perder noites adentro. E o tenente se intrometendo, querendo me comer de novo e eu tentando cair fora, dizendo “por favor, estou ocupada, me deixe em paz” e de repente ele começou a me xingar, a me ameaçar, na frente de todo mundo. Até que o carro da polícia parou na porta, alguém chamou por ele e ele foi embora. (p. 181)

Posteriormente, Virinha é chamada na delegacia e, após ver o retrato da vítima do tal crime, reconhece na fotografia o motorista de caminhão que, muitos anos antes (na cena que inicia o livro), a seduzira com a promessa de levá-la para fora do povoado, para, em seguida, a estuprar e a abandonar na estrada. O choque do reconhecimento foi tão grande que ela acaba por se embolar e começar a falar confusamente na delegacia de modo que a colocam como suspeita número um da morte dele. O tenente, com raiva e frustrado pela briga e por não ter conseguido levá-la para a cama naquela noite, acaba articulando para que ela ficasse na cadeia.

Esse é talvez o mais o mais importante deslocamento do efeito de reconhecimento em *Adeus, Velho*. Diferente do reconhecimento entre pessoas, ou o reconhecimento de si, que são muito próprios do texto clássico, aqui o reconhecimento se dará através de um signo muito contemporâneo e muito presente na *multiplicidade*¹⁴ do autor: a fotografia. A imagem surge como agente causador do reconhecimento e, de certa forma também da peripécia, pois é a partir do relato desse momento que a narrativa tomará outro rumo, não mais indo em direção a responder o questionamento “o que aconteceu com Virinha?”:

Levei um susto quando bati os olhos na foto. E disse: – Claro que eu conheço ele. Esse malandro. Você me deixou. Por que você me deixou? Depois caí no choro [...] Aí fizeram uma ligação absurda entre as coisas que eu disse, toda aquela reação que eu tive e o fato de eu estar bebendo num bar perto de onde o crime tinha acontecido. Tentaram me enrolar de todas as maneiras, primeiro como autora, depois como mandante. O tenente assistiu a tudo, esfregando as mãos e arregalando os olhos, como um menino diante de um prato de doce de mamão (p. 182)

¹⁴ Sobre o conceito de *multiplicidade* do autor ou *Escritor Múltiplo* consultar a introdução desse trabalho.

A vingança do Tenente sobre Virinha repercute nos fatos de que ela o havia abandonado, mas também de que, nos momentos em que estiveram envolvidos emocional e sexualmente, ela lhe contara a história do seu defloramento. O tenente pensa ter matado dois coelhos com uma cajadada só: solucionando o crime daquela noite e se vingando de sua antiga paixão que agora o desprezava e o rejeitava.

Mirinho e Virinha seguem bebendo a caipirinha que ela havia preparado e, embriagados, começam a contar de suas vidas um para o outro, a relembrar os fatos do passado, a discutir o papel da mulher e do homem na sociedade, a conversar amenidades sobre o amor, a vida e as relações humanas. Característica dos romances de Antônio Torres, a digressão memorialista familiar encontrará em Mirinho seu perfeito porta-voz. O diálogo entre os irmãos adquire um tom leve e descontraído, uma pintura do reencontro (agora desprezioso e divertido), até que novamente a campanha toca: era Bedu, outro dos irmãos, que aparece para trazer a notícia do falecimento do velho Godofredo. O capítulo cinco termina com Mirinho, Virinha e Bedu partindo em direção à cidade natal para o velório e enterro do pai.

Eagleton (2013) afirma que “tristeza implica valor” (p. 21) e que não se pode dissociar a tristeza de um acontecimento “muito triste” (p. 21) do seu “valor de tristeza” (p. 21). A cena da chegada de Bedu impõe sobre o clima ameno e fraternal da conversa um tom de tristeza carregada. Se a tristeza vale o quanto pesa, então o valor de tristeza do acontecimento é imenso. A tragédia da morte de Seo Godofredo é, por força do significante, um *acontecimento trágico*¹⁵ embora se insira num momento especialmente distante de toda a configuração trágica como a concebemos. E isso só será possível se nos questionarmos acerca da natureza da relação entre tristeza e tragédia. E, diante desse questionamento, Eagleton (2013) nos ajudará a encontrar uma resposta ao dizer que “a verdade é que nenhuma definição de tragédia mais elaborada que ‘muito triste’ jamais funcionou.” (p.21). E é por isso que embora seja uma revelação num momento pouco propício e pouco aberto a qualquer tentativa de aproximação com o clássico, a cena se reveste de *tragicidade* ao assumir um valor de tristeza muito intenso.

4.5 MORTE E CATARSE SOB O CRUZEIRO DOS MONTES

¹⁵ Ver o capítulo 2 – *O problema do Trágico*.

O capítulo seis inicia com um flashback. Uma contextualização sobre a figura de Bedu e sua irmã Jacira é feita que resumo com a seguinte citação:

Bedu era o antepenúltimo da fila e o penúltimo dos varões, Depois dele, e antes do caçula Zulmiro, mais conhecido como Zu, Miro e Mirinho, havia uma solteirona de nome Jacira, espremida entre os dois como a manteiga no meio de um pão. Bedu e Jacira foram os que ficaram. Ela na casa da rua, que, em tempos mais felizes, era a casa dos dias de missa e das noites de festa. [...] Esta era Jacira: filha, enfermeira e criada. E este era Bedu: um roceiro que vivia a uma cancela e três pastos de distância de um amontoado de casinhas disformes, díspares e desbotadas, um modesto ajuntamento humano que já atendeu pelo nome de povoado. (p. 188-189)

Em seguida, segue-se um diálogo no qual Bedu, Jacira e “Seo” Godofredo conversam sobre a prisão de Virinha. A cena mostra o momento em que o velho pede a Bedu que venda suas cabeças de gado e vá a Salvador levar para a irmã algum dinheiro que possa ser usado no processo de sua defesa. A cena volta para o momento presente com Virinha passando mal e vomitando devido ao fato de ter ficado muito bêbada de caipirinha momentos antes no apartamento junto a seu irmão, Mirinho. Os dois param na estrada para que possam se recompor até que, depois de muito tempo de viagem, chegam ao antigo povoado.

A penúltima grande cena do livro é, portanto a narração do velório. Aos poucos muita gente, amigos, conhecidos, colegas, negociantes, vizinhos, curiosos, irmãos, filhos, netos, bisnetos, sobrinhos de “Seo” Godofredo vão chegando à pequena cidade para velar a figura do patriarca. Nesse momento, a morte de Godofredo é retratada como um marco, o fim de uma era, como se um grande líder ou figura religiosa acabasse de falecer e com isso, uma romaria de fiéis e/ou seguidores se amontoasse para tocar seu caixão.

A cidade, que já era pequena, fica apinhada de gente, sem lugar para todos os carros. Os bares se enchem rapidamente, dada a multidão que desejava beber e afogar as mágoas ou que simplesmente usava disso como pretexto. A dona da pensão, enlouquecida com a possibilidade de não haver comida para tanta gente e mais gente chegando sem parar:

E, com toda certeza, o seu pai não ia dar pela falta dos dois filhos mais longínquos, tantos eram os filhos, cunhados e cunhas, sobrinhos, parentes próximos e afastados, aderentes, compadres e comadres, afilhados, trabalhadores da roça, gente sem eira nem beira e gente ricaça, todos a dar com os costados na rua, a encherem a casa, a engarrafarem a calçada [...] Bedu contou: havia mais de duzentos carros. O lugar estava entulhado e intransitável. Parecia uma festa – como nunca houve antes naqueles ermos, em tempo algum. (p. 208)

O velório toma proporções tão grandes que é preciso encerrá-lo mais cedo. Tanta foi a

gente presente que o delegado precisou orientar a saída de todos através de um megafone, pedindo cautela e juízo na saída e no retorno para suas respectivas casas. “Conta-se que o último a sair piscou para o carcereiro e disse, com um sorriso: – Eta enterro retado! Quando vai ser o próximo?” (p. 214).

Curiosamente, Virinha e Mirinho foram os únicos que não presenciaram o enterro, pois acabaram dormindo e perdendo a hora. Virinha levanta para se arrumar e Mirinho decide dar uma volta pela cidade, a qual constatou ser nada mais que um retrato de fim de festa, com bêbados e molambos a se jogar na praça suja, implorando por dinheiro para comprar uma cachaça que havia se esgotado em toda a região.

Ao retornar para a casa, os irmãos estão reunidos para decidir o destino de Jacira: a última filha que ficara com o pai agora não tinha mais seu suporte, tampouco a consideravam capaz de se virar sozinha. Depois de muita discussão sobre o destino de Jacira, ela mesma decide que se virará na antiga casa do pai sozinha, ficando decidido, porém, que ela vai continuar contando com a ajuda ocasional do irmão Bedu. A discussão é finalizada e interrompida por um acontecimento inusitado: o carro de Bedu, o mesmo carro que poucos dias antes havia sido presente de seu pai e que Bedu muito estimava, pega fogo aparentemente sem nenhuma causa externa, para desespero de seu dono.

A cena final do livro é tão leve quanto emocionante. Mirinho propõe a Virinha um passeio até o cruzeiro dos montes (local onde ela fora abandonada após seu defloramento, embora o irmão desconheça esse fato). Eles caminham pela cidade até que são parados por Janjão, o bodegueiro, o que aparece no início da narrativa e defende a honra de Virinha diante dos demais, pois ele compartilhava e entendia os desejos da menina.

Mirinho e Janjão bebem e conversam amenidades, celebram a visita inusitada dos dois a terra natal, embora por motivo triste, e brindam a saúde e a liberdade de Virinha – que se recusou a beber por ainda estar se sentindo mal. Após o encontro na bodega, os dois irmãos continuam a andar rumo ao cruzeiro dos montes, a paisagem de solidão e isolamento da cidadezinha é retratada de maneira muito emocionada:

As casas iam empobrecendo, encolhendo, apertando à medida que a rua andava para fora – o que prova que os que chegaram primeiro ao lugar (como o velho Godofredo ou o pai dele, não se sabe ao certo) tinham mais posses do que os que vieram depois. À altura da bodega tudo já era igual e triste e a partir daí tudo ficava pior [...] os jumentos pastavam livremente no mato que crescia, irrefreável – e a completar a imagem do desprezo por si mesmo a que o lugar chegara. (p. 229)

Virinha e Mirinho chegam ao cruzeiro dos montes. Após um breve diálogo, os irmãos entram em um clima final de reconciliação e leveza, Mirinho se lembra de que precisa novamente avisar ao patrão solicitando também mais compreensão em seu afastamento. Virinha reflete sobre a figura do cruzeiro dos montes e sobre como ele parecia muito menor agora do que antes, numa metáfora que descreve a relação com a sua própria história, em que os fantasmas do passado parecem menores agora do que antigamente. O livro termina com Mirinho tomando duas decisões: primeiro, a de se separar da mulher e se libertar de seu falido casamento; e, segundo, de escrever um livro que já estaria todo pronto em sua cabeça, exceto pelo começo. Mirinho encerra dizendo que “agora estou sem pai nem mãe, sem mulher e, quem sabe, também sem emprego. Mais livre, impossível. E vamos embora. Vamos em frente.” (p. 235)

O desejo expresso por Mirinho de escrever um livro, nas últimas páginas do romance, volta sobre si mesmo em uma metalinguagem. Sendo narrador de grande parte da obra que conta a sua vida e a de sua família, é possível interpretar que o livro *Adeus, Velho* é, em si, o próprio livro do escriba Mirinho, na medida em que ele é o livro do escriba Antônio Torres – recurso metalinguístico que foi explorado também em *Um táxi para Viena d’Áustria* na relação que o livro estabeleceu com *Um táxi para Rio d’Onor*, conto fictício escrito pelo personagem de Cabral.

A metáfora da escrita que cai para dentro de si, e que está sempre repleta de marcas autobiográficas se constitui, como já expressado anteriormente, como um traço característico da obra do autor.

5 UM TAXI PARA VIENA D'ÁUSTRIA: VISÃO GERAL

¹⁶Como já dito anteriormente, *Um táxi para Viena d'Áustria* conta uma história que tem como personagem principal Watson Campos (e o bairro de Ipanema, no Rio de Janeiro). Alguns elementos serão analisados abaixo através da divisão do livro em categorias para tornar mais objetivo e mais didático o trabalho de identificação dos *efeitos de tragicidade*.

5.1 O CRIME EM SUSPENSO: A NARRAÇÃO MISTERIOSA E TRAIidora

O livro é dividido em dez blocos, que contêm em si a mais diversa quantidade de capítulos, e que são identificados às vezes por número e nome, às vezes somente por nome ou por número e outras vezes, ainda, sendo identificados somente pela pontuação.

Essa subdivisão pouco ortodoxa me fez alternar entre a sensação de estar lendo um manual e a sensação de estar lendo um diário. De fato, os blocos carregam em si diferentes nomenclaturas que apontam para um ou outro gênero/tipo textual.

O primeiro, intitulado *Ocorrências*, traz consigo o subtítulo “durante o ensaio geral para a Guerra das Garrafas” e seus capítulos são numerados e nomeados como que indicando pequenas focalizações em cenas, frases ou momentos que são revelados pelo narrador. Essa nomenclatura usa de expressões e ícones populares tais como “Pausa para uma Coca” (famosa propaganda feita pela marca multinacional de refrigerantes), “Universo em Desencanto” (nome do livro fundamental da seita Cultura Racional, que ficou famosa no Brasil por ter tido como adepto Tim Maia), “Ensaio Geral” (nomenclatura dada aos ensaios finais de bandas e blocos de pagode, axé e samba no Rio de Janeiro e na Bahia). Toda essa especificação serve, principalmente, para realçar a impressão e o caráter de publicitário do personagem principal e narrador Watson Campos.

Nesse primeiro bloco, o tom de argumento cinematográfico ou de rubrica de texto teatral é intenso e muito recorrente. Essa afiliação com o cinema aparecerá em outros momentos da narrativa, por exemplo, quando é feita uma referência a Alfred Hitchcock e nos momentos em

¹⁶ Todas as indicações de números de página entre parênteses que estão presentes neste capítulo e não trazem consigo algum nome de autor claramente especificado, se referem a TORRES (1991), ou seja, são trechos retirados diretamente do livro *Um táxi para Viena d'Áustria* do escritor Antônio Torres.

que o narrador busca imprimir uma trilha sonora aos acontecimentos. O texto, portanto, toma-se de um tom visual. A escrita, reforçada por eles elementos característicos de um texto que irá ser filmado ou apresentado, é realçada em suas imagens.

Já no bloco VI o conteúdo se resume a uma epígrafe de Alfred Hitchcock, um dos mais reconhecidos e ovacionados mestres do suspense no cinema, que diz “É difícil, é muito penoso e toma muito tempo matar alguém.”, depois da qual se segue uma única frase, precedida de travessão, como num diálogo: “Desculpe, Mister Alfred, mas desta vez você errou.”. O jogo entre epígrafe e frase realça de modo importante o teor da narrativa naquele momento, mostrando que o assassinato cometido pelo personagem, havia sido rápido e fácil, ao contrário do que preconizava o famoso diretor.

Por fim, no bloco IX, que tem como título “Diário de um desempregado, assassino potencial ou consumado, obviamente impune, etc”, o autor identifica os capítulos apenas por numeração e, nele, conta flashbacks do narrador num nível *intradiegético*, sendo este o “personagem” do que está sendo contado, como se estivesse num diário de anotações mentais ou como se alguém estivesse tentando lembrar, cena a cena, os acontecimentos do dia.

O livro todo segue uma estrutura não convencional de tempo, voz e narrativa, de acordo com os parâmetros que foram estabelecidos por Genette (1995). A fim de ilustrar melhor tal efeito, que irá se mostrar descontínuo e inconstante durante todo o livro, analisarei como uma pequena amostragem os cinco primeiros capítulos do primeiro bloco.

Logo no primeiro capítulo, intitulado *Atenção*, começa a se estabelecer uma fala descritiva do narrador. Este começa a meramente relatar uma cena que está visualizando. Essa ação acontece em *tempo simultâneo*, ou seja, concomitantemente ao desenrolar da cena, pois à medida que o indivíduo vai descendo as escadas, o narrador vai descrevendo seus passos.

Outra observação importante é que tal narração se dá em nível *extradieгético*, o que equivale a dizer que o narrador está alheio a ação, observa de fora, de um lugar ainda não especificado. Porém, considerando o conjunto do capítulo, a narração primeira, a história sendo narrada no romance é *metadieгética*, pois possui a função explicativa de esclarecer o desenrolar dos acontecimentos. Muito embora já saibamos que o *tempo da enunciação* é sempre o presente, nesse momento, enunciação e enunciado coincidem em *tempo presente* devido ao fato do narrador estar descrevendo em “tempo real” a cena de um homem descendo as escadas de um edifício em Ipanema, na cidade do Rio de Janeiro.

Em *coisas de amador*, segundo capítulo, ocorre uma ruptura no andamento da ação narrativa como estava acontecendo anteriormente. O narrador interrompe a descrição contemplativa da cena e inicia uma digressão reflexiva e analítica sobre a figura do indivíduo,

agora em *tempo posterior*; pois a enunciação do narrador, suas especulações sobre quem seria e o que poderia estar fazendo aquele indivíduo são dadas após a primeira história – a narrativa do livro em si – e até mesmo após a segunda história – cena da descida desenfreada pelas escadas relatada no capítulo anterior.

O narrador nesse momento assume uma postura menos explicativa e mais de interpretação subjetiva das ações do homem-personagem.

Já no terceiro capítulo, intitulado *Profissional faz assim*, encontramos outro deslocamento da estrutura narrativa. O narrador corta a análise do indivíduo descendo a escada e a digressão sobre os motivos pelos quais ele estaria fazendo isso, para intercalar na sua fala uma terceira história. Com vistas a confrontar o comportamento do personagem apresentado nos capítulos anteriores – a quem o narrador define como “um amador” –, a narrativa se reconfigura em seu código descritivo-explicativo para iniciar um discurso de teor jornalístico sobre o episódio de um assalto “executado por profissionais” que acontecera no dia anterior num condomínio de alto padrão da Zona Sul.

É nesse momento que aparece o recurso de manter o enunciado em *tempo posterior*, porém sem o mesmo foco narrativo dos capítulos anteriores, visto não se tratar mais de um homem descendo a escada e seus motivos, mas sim de “um grupo de seis homens” e a genialidade sutil do crime por eles cometido.

Não podemos deixar de mencionar que tal artifício narrativo apresenta-se como recurso de grande riqueza, pois, a fim de marcar o seu ponto chave (a oposição amador-profissional entre as posturas do homem que descia a escada e os integrantes da quadrilha responsável pelo roubo) o narrador intercala narrativas em diferentes momentos, de diferentes focos e sob diferentes diegeses.

Essa atitude é reforçada já no título do quarto capítulo: *Evidências*. Neste breve capítulo, o narrador apresenta uma informação que indica uma mudança de um discurso *modalizante* e parcial para se tornar *objetivo*. Ao afirmar que o personagem estava desempregado, o narrador entrega sua posição de ciência dos acontecimentos, posição que tinha sido defendida de um ponto de vista diametralmente oposto: o de total ignorância e mera contemplação.

Tal informação não poderia ser apreendida pelo desenrolar da história até então, tampouco foram dados indícios de tal fato, o que, como já foi dito, revela uma “traição” do narrador à sua posição de distanciamento do desenrolar dos acontecimentos, denotando a sua “onisciência” ou, em outras palavras, a narrativa se desenrolava através unicamente de uma *focalização externa* e agora, sem a origem precisa dos dados, o autor deixa a primeira pista de que talvez ele e o personagem que fugia pela escadaria sejam íntimos, ou pelo menos

conhecidos, e não apenas casuais observador e observado.

Por fim, no quinto capítulo, intitulado *Barra Limpa* – cujo título já denota o jogo linguístico com as palavras *Barra* [da Tijuca], nome de zona nobre do Rio de Janeiro, e *Limpa*, visto que o mesmo bairro é conhecido pela poluição de suas praias, e com a expressão popular “a barra está limpa”, jargão criminoso antigo para indicar que não há policiais ou atividades da lei em determinada região onde se ambiciona praticar atividades delituosas.

As oscilações de voz e de foco continuam neste quinto capítulo, o narrador revela mais e mais informações do que o seu discurso distanciado e externo, de teor ora jornalístico, ora descritivo, seria capaz de revelar. A isso se chama *paralepse* e é um termo usado por Genette (1995) para conceituar o evento de quando a informação provida pelo narrador é maior do que o que é permitido pelo “acordo” de focalização estabelecido numa dada narrativa ou num dado momento da narrativa.

5.2 BRINCANDO COM ESPELHOS: DESLOCAMENTOS DO RECONHECIMENTO

Como dito anteriormente e aqui cabe repetir, *Reconhecimento* é postulado por Aristóteles como um dos elementos essenciais à tragédia. Segundo o filósofo, reconhecimento é o momento em que, na ação dramática, ocorre “a mudança do desconhecimento ao conhecimento” (ARISTÓTELES, p. 41). Para que haja o reconhecimento, é necessário um momento anterior de desconhecimento do que está ocorrendo ou se desenrolando em determinado texto trágico.

Em *um táxi*, a tensão do desconhecido estará presente logo no início da leitura. O narrador iniciará, como vimos, a descrição dos eventos que vão se desenrolando diante de si enquanto está no táxi e, como também está postulado na *Arte Poética*, o reconhecimento precisa ocorrer entre pessoas, porém o deslocamento que farei aqui visa a compreender o reconhecimento não como um fenômeno decorrido dentro da trama, entre personagens, mas entre a narração – através do(s) narrador(es) – e o narratário, cuja figura, no momento da leitura do romance, coincide com a do leitor.

De início, não sabemos quem é esse indivíduo que narra, nem mesmo por que são relevantes as informações que ele vai colocar e/ou por quais motivos ele decide por relatar mais detalhadamente, em comparação aos outros acontecimentos quase simultâneos, a saga do homem que desce as escadas do prédio chamando-o de “campeão”:

Neste exato momento há um indivíduo descendo apressado pelas escadas do edifício nº3 da rua Visconde de Pirajá, Ipanema, aqui no Rio de Janeiro. De que será que ele está fugindo? Ainda não sabemos. Nada de pânico. Por enquanto, tudo parece normal. Nenhum alarme. Nenhum Grito. Ninguém soltando os cachorros. (p. 7)

Nesse trecho, fica evidente a transitoriedade desse desconhecimento. Serve como ferramenta para realçar o suspense e manter o leitor focado na trama. As expressões *ainda não sabemos* e *por enquanto* denotam que, como esperado e presumível, as motivações do corredor de escadas, do vulgo “campeão”, serão reveladas tão logo. A marcação desse momento de passagem do desconhecido ao reconhecido é, com efeito, aquilo que se costuma chamar no trágico e na tragédia de “reconhecimento”.

O desconhecimento entre narração e narratário irá perdurar com diferentes graus de intensidade até o bloco III do romance, quando acontece, em detalhes, a confissão do assassinato e a revelação da identidade do assassino e de sua vítima – momento, então, do reconhecimento. Oscilações e distanciamentos do assunto são frequentemente feitos pelo narrador pois sua intenção é clara: maquiagem o tema central da narrativa e manter o suspense em alta, convidando o leitor a ser um observador não só dos acontecimentos que se mostram em primeiro plano, mas também das micro-histórias que a ele são periféricas tanto geograficamente, no cenário de Ipanema, quanto psicologicamente na memória do próprio narrador. Tal é essa suspensão do tema central que no primeiro bloco a narrativa própria do impostor-campeão-corredor-de-escadas é interrompida no capítulo 6 e só é retomada brevemente no início do capítulo 13, para então ser novamente apagada e reaparecer no capítulo 17.

Do capítulo 17 em diante, pistas sobre a identidade do personagem serão deixadas a fim de reaproximar o leitor e a narrativa primeira:

Começa a sentir um troço esquisito por dentro. Uma saudade, talvez. Da mulher. Dos filhos. [...] Saudade de um sofá maior e mais confortável do que o banco traseiro de um táxi, onde pudesse estirar todo o seu cansaço. E de uma ducha quente. E dos seus livros. E de uma cueca lavada. E dos seus discos. Ah, o velho e bom som do jazz negro americano. (p. 24-25)

São reveladas em duas páginas mais informações sobre o indivíduo do que no restante de todo o capítulo, sabemos a partir de então que ele é um homem casado e com filhos, leitor, amante de jazz e que vive em uma situação com relativo conforto. Essas pistas reconectam o tema do capítulo e o leitor, outrora envolto nas narrativas menores intercaladas da paisagem

carioca, e são menos esclarecedoras do que ocultadoras, servindo apenas para lembrar a quem lê que o que de fato acontece sobre o homem, nada se sabe.

5.3 A TRANSPOSIÇÃO DA VIDA PARA A OBRA E A MORTE DO PREDECESSOR

É interessante e aqui cabe muito bem explorar um pouco a relação existente entre a apreciação de jazz que é dada pelo narrador como marca da subjetividade e pista da identidade do personagem e a apreciação de jazz pelo próprio Antônio Torres. Em sua já citada entrevista a Marcelo Moutinho no programa *Álbum de Retratos*, o autor comenta que seu processo criativo está marcado pela apreciação do jazz, pela transposição do ritmo da melodia para a escrita. Aos 15:14 do vídeo, quando questionado acerca de uma fotografia em que aparece ao lado do Herbie Hancock, o autor responde:

Isso foi quando ele esteve no Rio de Janeiro para fazer um concerto no teatro municipal. Mas o Herbie tem a ver com o meu primeiro romance, ele não sabe, eu não contei isso pra ele, que é na parte de uma música chamada *My Funny Valentine*, tocada pelo Miles Davis, em que ele é o piano. (...) Esse trompete do Sr. Miles Davis, nesta música, me deu o meu primeiro título: *Um cão uivando para a lua*. Porque foi a tradução que eu fiz pra esse solo. E isso foi definitivo pra minha carreira de escritor.

Esse deslocamento-projeção do autor para o texto aparece com muita força no capítulo 19, que é dedicado ao exame minucioso da cultura subjetiva do personagem impostor-corredor-de-escadas:

Porque toda cidade é um caixote que produz música. Às vezes terna, lírica, sentimental. Às vezes, como uma vertigem. Alucinante, como o jazz. A música para a idade adulta. O som de uma meia-noite de lua cheia, ainda que invisível. E bêbada. E drogada. A melhor trilha para um filme policial. (p. 26)

E continua nos dois seguintes trechos:

Ia ter agora de viver sem os seus discos e as suas fitas? Sem aquelas duas, especialmente estas, com as dezesseis interpretações diferentes de “Round midnight”? (...) Adeus, Thelonious Monk, o autor de “Round Midnight”. Bye-bye, Miles Davis, todos os trompetes havidos e a haver. (p. 26)

Talvez escrevesse um livro, contando tudo. (...) No banco traseiro de um táxi? Para se escrever um livro era preciso algo mais. Mesa, cadeira, papel, casa,

dinheiro comida, emprego, dinheiro, dinheiro, dinheiro para pagar as contas, e birita, que ninguém é de ferro. (p. 27)

Nesse momento do primeiro bloco, ao final do capítulo dezenove, muitas outras projeções do autor surgem como marcas biográficas no romance. No vídeo-entrevista com Marcelo Moutinho, já citado anteriormente, o apresentador indagará a seguinte questão: “fui te entrevistar sobre *Meu querido canibal* e você me disse uma coisa que me impressionou muito: que o começo do livro, e isso acabou servindo de tom pro livro todo, ele se dava ao som do Thelonious Monk. Como é que é isso?”.

No vídeo, o autor se levanta e dirigindo-se a um aparelho de som, começa a tocar uma música. Gesticulando que os momentos de som eram para escrever (num gesto de datilografar ou digitar) e que os momentos de silêncio eram pausas ou “pontos”, pontuações do texto. E segue dizendo:

Esse é o *Blue Monk*, do Thelonious Monk, que eu tenho sempre no meu ouvido pra ritmar a minha frase. Do meu querido canibal, eu queria era te dizer isso [gesticulando] “Era uma vez um índio.” Ponto. “Aconteceu isso e isso.” E solta mais a mão.

Vemos claramente as referências a um mesmo músico, que aparece explicitamente não só na vida do autor e na vida dos personagens de sua obra, mas que transita de modo bastante fluido entre esses dois aspectos, funcionando, inclusive, como agente da vida sobre a obra, tendo o ritmo da sua música impresso e usado como marca para ditar o ritmo da escrita.

A autobiografia presente não se limita apenas à musicalidade do texto ou às preferências de estilo do autor e seus personagens, mas vai além e atinge níveis diversos. O assassinato dos predecessores, um processo do qual todos os escritores são participantes é um deles:

Ah, ainda mais essa: ter de enterrar, de uma vez por todas, esse tal de James Joyce. E não é que era preciso fazer o mesmo com um certo Machado de Assis e o indefectível João Guimarães Rosa? Tomar a mesma drástica providência em relação aos esquifes das mimosas almas gêmeas Clarice Lispector-Virgínia Woolf? Urgente! Lançar uma bomba sobre a tumba de William Faulkner. Entregar os restos mortais de Fiodor Dostoievsky aos urubus (...) Enfim, enterrar bem enterrado todos os mortos e assassinar todos os escritores vivos. Que se fodam. Todos. (p. 28)

Freud (1974) discorre em *Totem e Tabu e outros trabalhos* que a relação com o pai é perpassada tanto por medo quanto por admiração por parte dos filhos:

A imagem que um filho faz do pai é habitualmente investida de poderes excessivos desta espécie e descobre-se que a desconfiança do pai está intimamente ligada à admiração por ele. Quando um paranóico transforma a figura de um de seus associados num “perseguidor”, está elevando-o à categoria de pai; está colocando-o numa posição em que possa culpá-lo por todos os seus infortúnios. (FREUD, 1974, p. 40)

Essa dupla postura em relação ao pai é, como observa Freud, concretizada mais plenamente no mito de Édipo:

A necessidade orgânica introduz na relação de um homem com o pai uma ambivalência emocional que encontramos expressa de forma mais notável no mito grego do rei Édipo. Um rapazinho está fadado a amar e a admirar o pai, que lhe parece ser a mais poderosa, bondosa e sábia criatura do mundo (FREUD, 1974, p. 162)

Esse pai na literatura pode ser entendido como o predecessor, o escritor mais relevante numa dada tradição e na qual um escritor iniciante busca se afirmar. Essa metáfora encontra lugar especial na relação entre Watson e Cabral, na qual o primeiro assassina o seu “pai” para que finalmente encontre o seu lugar. O assassinato de Cabral no livro pode ser compreendido como a extensão máxima dessa abstração, traduzida numa forma literal de assassinato. Freud irá lembrar a história que publicara em outro livro e que serve para ilustrar metaforicamente essa situação:

Mas qualquer leitor atento da história do pequeno Hans encontrará provas abundantes de que ele também admirava o pai por possuir um pênis grande e temia-o por ameaçar o seu. O mesmo papel é desempenhado pelo pai tanto no complexo de Édipo quanto no complexo de castração, ou seja, o papel de um inimigo temível dos interesses sexuais da infância. O castigo com que ele ameaça é a castração, ou o seu substituto, a cegueira. (FREUD, 1974, p. 94)

O pênis grande do pai pode ser entendido como o local consagrado da obra do predecessor que ameaça o pequeno pênis ainda em desenvolvimento do filho, ou seja, a obra ainda em desenvolvimento e em processo de reconhecimento do escritor que visa firmar o seu lugar na tradição com a qual se identifica. A ambivalência do temor e da admiração do filho menor pelo pai maior é o eixo motor tanto da história do pequeno Hans, mencionada por Freud, quanto do mito de Édipo e também da relação estabelecida entre Watson Campos e J.G. Cabral durante toda a narrativa.

Watson afirma querer “enterrar” todos os escritores que vieram antes de si, mas não

consegue perceber que na linha sucessória da tradição e da história em que ele se inseria, o predecessor-pai, a figura que era ao mesmo tempo ameaçadora e cativante, era ninguém menos que o seu amigo e ex-colega de trabalho Cabral. Essa dupla apresentação da metáfora reveste o texto de duas camadas desse sentido, uma que vai do narrador ao narratário e outra que vai de um personagem a outro.

Vale mencionar que esse processo foi observado pela escritora e ensaísta Judith Grossmann que dedicou dois momentos para sobre ele discorrer. O primeiro deles no prólogo de *Meu amigo Marcel Proust* (1995), onde escreveu:

Consumada a fábula, invoquemos, finalmente, como anjos propiciatórios, os predecessores, Marcel Proust, Marcel Duchamp, Alexander Calder, Andy Warhol, na linha de frente, para que se juntem a nós e nos ajudem a compreender, sem preconceitos, a beleza nascente de um mundo que ainda não podemos vislumbrar senão vagamente. (GROSSMANN, 1995, p. 16)

A escritora reconhece, no trecho acima, a importância dos seus predecessores, invocando-os para que sirvam de luminares guia no caminho da compreensão da arte e da literatura, como se, por serem maiores e mais poderosos, pudessem indicar o caminho para aqueles menores e ainda em processo de desenvolvimento.

O segundo momento se encontra no prólogo de *Fausto Mefisto Romance* (1999), onde a autora estabelece a metáfora da linhagem de escritores e a associa a uma família:

Nós, escritores, possuímos uma vasta família, à qual pertencemos, e esta ilustre família é a literatura de todos os tempos, na qual estamos reunidos, bem como a própria história da arte. Desde o princípio, e foi muito cedo, considere-me em débito com todos os escritores com os quais me senti afim, e como a sua lista se prolongaria interminavelmente, farei apenas alguns destaques inescapáveis: os irmãos Grimm, Esopo, Defoe, Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Shakespeare, Marlowe, Goethe, Tolstoi, Joyce, Woolf, Mansfield, Kafka, Proust, Rilke, Thomas Mann, Lorca, Bandeira, Jorge de Lima, Machado, Rosa, Lispector. (GROSSMANN, 1999, p. 11)

Os familiares, predecessores, marcam uma tradição que é motivo de constante aproximação, porém com a qual é necessário romper sem dela totalmente desviar. É preciso que o escritor que busca se inserir nessa tradição seja afiliado aos seus pais, predecessores, familiares, nutrindo por eles afeto e admiração, mas que deles se diferencie, rompa, os assassine metaforicamente para que, sobre os seus cadáveres, ou sobre os seus ombros, venha a se afirmar. É, assim, um intrincado jogo de aproximação e distanciamento, de aceitação e recusa, de afiliação e destruição. A tradição permanece como o grande totem no qual o escritor iniciante

visa a colocar o seu animal sobre o animal daqueles que vieram antes de si.

A metáfora do assassinato dos predecessores surge como aliada no processo de criação de um reconhecimento deslocado, pois a trama começa a se deixar entrever não si em seus elementos pertencentes a sua fábula, mas também em suas características textuais. À medida que vamos compreendendo o que se passa na narrativa, vamos compreendendo também a natureza autobiográfica da narrativa. Ou seja, há dois níveis de reconhecimento ocorrendo simultaneamente: o nível de reconhecer na história os personagens criados pelo autor e o nível de reconhecer o autor nos personagens da história.

O assassinato dos predecessores se concretiza no revelar do nome da vítima do crime cometido pelo impostor-corredor: Cabralzinho. É nesse momento, ao fim do bloco I, que se esboça o processo de reconhecimento em *Um táxi para Viena d'Áustria* e irá perdurar, como já citado, ao longo de todo o romance. Novamente ressalta-se que não se dá como um reconhecimento tradicional, clássico, entre pessoas-personagens do espetáculo, mas como o reconhecimento da narração pelo narratário, entre pessoas da relação de produção, recepção e interpretação da obra. Todo esse processo terá como agente o próprio narrador multifacetado e múltiplo já mais detalhado anteriormente.

5.4 INTENCIONALIDADE E VONTADE

Do bloco II em diante, a história tomará diferentes caminhos, que, afastando-se do tema central, servem justamente para complementá-lo e enriquecê-lo. No bloco II em si, as revelações sobre o impostor de Ipanema continuam, detalhes da sua vida pessoal vão sendo revelados: marido exemplar, publicitário notório, *bon vivant*, apreciador da música e da literatura. Também se revelam detalhes do acontecido no prédio em que fugira correndo, algumas expressões de duplo sentido “fodi um homem”, “dei duas sem tirar” apontam para o crime que até então não foi completamente esclarecido e não o será até a página 39, quando o narrador confessa seu ato:

Quer saber mesmo? Acabei de matar um homem. Não estou brincando. Quantas vezes vou ter que jurar que não estou de porre? Matei mesmo. Sim, sim, agora sou um assassino. Um ASSASSINO. Por quê? Vai ver foi porque parei de beber e fumar. Não é um bom motivo para encher a cara? E fumar desbragadamente? Pois não vou fazer nada disso. (p. 39)

No bloco III, da página 52 até a página 62, teremos a confissão completa do assassinato. Confissão aparentemente sonhada pelo personagem enquanto dorme no banco de trás do taxi que havia tomado anteriormente. Dois policiais fictícios o interrogam a fim de saber seu nome completo (Watson Rosavelti Campos), o nome da vítima (José Guilherme Cabral) e todos os detalhes do crime que aconteceu no apartamento da vítima em Ipanema, onde Watson havia sido visto fugindo.

Um detalhe no bloco III, contudo, interessa muito mais a este trabalho: a afirmação categórica e repetitiva de que o assassinato foi casual, corriqueiro, não premeditado e nem sequer cogitado: Watson visitara Cabral naquele dia, pois haviam sido amigos por muito tempo, e Cabral, escritor de fama oscilante, aparece na TV na noite anterior ao crime para dar uma entrevista que, por estar *casualmente* zapeando entre os canais de TV, Watson acaba por assistir. Essa entrevista desencadeia no Watson espectador uma saudade dos tempos em que ele e Cabral eram próximos e, na manhã seguinte, falam-se ao telefone e combinam o encontro para o período da tarde, momento no qual *por coincidência* ambos estavam livres. No apartamento de Cabral, Watson manuseia uma pistola que repousava *aparentemente* como objeto de decoração e *lhe parecia* uma antiguidade quando, *repentinamente*, Cabral se levanta, gemendo por uma dor na barriga causada por um problema de saúde. Nesse momento, em meio aos gemidos, aos urros e ao barulho enlouquecedor da barriga do velho amigo, Watson se desespera e *acidentalmente dispara contra a barriga* de Cabral:

Era tão enlouquecedor, que cheguei a ouvir a barriga da minha mãe nas dores do meu próprio parto. Aquela coisa vinha de longe, vinha lá do fundo. Esse cara vai explodir, pensei, ali em frente, pasmo como um babaca, sem saber o que fazer. Não suportei. Apertei o gatilho. Pois não é que a Pistolet Central Brezilien estava carregada? E não é que ela funcionava? Foi exatamente assim. Depois corri pelas escadas e sequestrei um táxi. Emocionante. (p. 59)

O casual do assassinato nos interessa, pois aqui percebemos os *efeitos de tragicidade* novamente em ação. A recriação da *hamartia* surge aqui sob a égide da vontade (ou da falta de vontade) do personagem.

Como já discutido anteriormente, a vontade como a concebemos corriqueiramente nos dias de hoje¹⁷ não era possível dentro uma *visão de mundo trágica* como a que os gregos antigos representavam nos textos de tragédia. Nessa visão, não se comportava a ideia que temos de vontade pois o mítico ainda atuava de modo muito forte, o que acabava por resguardar os

¹⁷ Consultar o capítulo 2 – *O problema do trágico*

desejos, os desígnios e as consequências das atitudes humanas, subjugando-as à vontade divina.

A vontade nos tempos atuais é inerentemente comum a cada ser humano, a ação da vontade, que implica responsabilidade, é o que move as engrenagens contemporâneas, do mais sutil pensamento cotidiano às grandes deliberações jurídicas, por exemplo.

Quando o protagonista Watson Campos afirma que disparou acidentalmente, pelo simples calor do momento e pela tensão da visão do seu amigo Cabral a se contorcer bem diante dos seus olhos, temos aqui um deslocamento do que seria a sua falha, o erro que coloca em movimento a engrenagem da causalidade no texto. É a partir desse momento que Watson foge e entra no táxi, momento inicial do livro.

Mas como podemos falar em *hamartia* se não há a supracitada *visão de mundo trágica*? Porque aqui se insere o que falamos ao analisarmos os escritos de LESKY (1971)¹⁸: uma *situação trágica* que leva a um momento de contradição, porém que não é definitivo e nem fulminante. Não induz a uma impossibilidade de conciliação que se apresente de modo irreversível e também não necessariamente sela permanentemente o destino dos envolvidos.

O cerne da *situação trágica* do assassinato, corresponde ao momento em que Watson se depara com uma total reversão de expectativas, em que se vê diante de um frágil Cabral. Uma figura que nada se assemelhava ao amigo que conhecera e que o inspirara na juventude. Aquele que por Watson era considerado um grande escritor e um grande pensador estava ali, apequenado, doente, com um aspecto sujo, mal tratado e um tanto quanto louco.

Essa frustração vai crescendo cada vez mais dentro do protagonista, na medida em que a cena vai se desenrolando no apartamento e, finalmente, quando Cabral começa a urrar de dor, e a sua barriga começa a fazer barulhos bestiais, Watson é tomado por um *pathos* irresistível. Seus sentidos se embotam, seu corpo age como que por instinto, como que por guiado por uma força muito intensa e, nesse momento, dispara duas vezes contra o seu antigo amigo.

É aqui que ocorre o deslocamento que promove o *efeito de tragicidade* de sua desmedida: não por orgulho ou arrogância, mas por frustração e perplexidade. O protagonista se deixa levar por seus instintos mais automáticos e, esvaziado de sua vontade, insere-se numa *situação trágica* na qual a contradição é ter matado alguém que lhe era querido sem efetivamente querer ou ter planejado, uma situação paradoxal de ter colocado um fim à vida daquele que buscou desesperadamente (e, por vezes, até inconscientemente) reencontrar. Dentro dessa situação é que há a recriação de uma *hamartia*, a falha trágica do protagonista que

¹⁸ Consultar o capítulo 2 – *O problema do trágico*

colocará as ações em sucessão causal em direção ao final triste-trágico¹⁹ da narrativa.

5.5 A FIGURA DA PROFETISA EM *UM TÁXI PARA VIENA D'ÁUSTRIA*

O bloco IV será inteiramente dedicado às figuras femininas relacionadas ao personagem. Três figuras aqui são centrais na vida do narrador: a mãe (a santa, a motivadora, a acolhedora), a mulher (a companheira, a mãe dos filhos, a escolhida) e a amante (a louca, a sedutora, o refúgio carnal). Essas figuras, especialmente a figura materna, são acrescidas novamente de fortes traços autobiográficos. Narrador e autor foram ambos incentivados por suas mães aos estudos²⁰. Watson Campos fala sobre sua mãe “Pois é, mamãe, já tenho trabalho a vista (...) Viu como foi bom a senhora ter me botado pra estudar” (p.79). Todo o bloco IV é dedicado a oscilações e distanciamentos da vida do narrador/personagem acerca de sua relação com as mulheres e com o trabalho e, aparentemente, não servem para esclarecer o conflito do assassinato de Cabral de imediato, mas ajudam paulatinamente a construir uma identidade sólida do protagonista. O mandamento “Não matarás...” aparece escrito assim em várias partes do bloco IV, lembrando a corrupção causada pelo sangue, como na vingança das *Erínias*²¹, como um estribilho que ilustra a tragédia cotidiana recorrente na narrativa geral.

5.6 “DEI DUAS DE VEZ”: O CRIME NA CORDA BAMBA DO PRAZER E DA DOR

No bloco V, que compreende apenas o equivalente a duas páginas textuais, o narrador vai elencar todos os lugares possíveis nos quais ele enxerga um e apenas um rosto: o rosto de Cabral, sua vítima. A grande metáfora do bloco V nos diz que, para o criminoso, seu crime, sua culpa, sua maldição (e por extensão, naquilo que temos de trágico: o *númen*, o *pathos*, a *hybris*, a *hamartia*) sempre o perseguirá, não importando o lugar do mundo em que esteja, na companhia que esteja: a face do morto aparece como um sinal que o fará ser reconhecido onde for, que nunca o permitirá enxergar completamente outra coisa. E, como o autor é dado a

¹⁹ Consultar o capítulo 4 – *Adeus, Velho: visão geral*

²⁰ Sobre Antônio Torres, consultar o capítulo 3 – *O herói projetado*.

²¹ Sobre as *Erínias*, consultar o capítulo 4 – *Adeus, Velho: visão geral*.

metáforas bíblicas, é inevitável a associação a figura de Caim que, tendo matado seu irmão Abel, é sentenciado por Deus a vagar pelo mundo com um sinal no rosto que revelaria a todos quem ele era e o crime que ele cometera:

O rosto atrás do guichê se funde e congela sobre todos os rostos na fila dos Correios. Sobre todas as pessoas e coisas. Sobre os envelopes. Reproduz-se em milhões de cópias – na cara de cada transeunte, nos vídeos das TVs e dos computadores, nos outdoors, nos anúncios [...] Nos hospícios, nos hospitais, nas delegacias de polícia, nas clínicas de repouso, no parque industrial [...] Como se a cidade, o país, o mundo, tudo tivesse agora um só e único rosto – o rosto de um morto chamado Cabralzinho. (p. 83-85)

O bloco VI, talvez o mais enigmático e esclarecedor, situa-se no meio do livro, como um divisor entre os momentos antes (desconhecimento-reconhecimento) e depois (conhecimento), não possui nome, como os capítulos anteriores, constando textualmente apenas do número romano VI, de uma epígrafe atribuída a Alfred Hitchcock “É difícil, é muito penoso e toma muito tempo matar alguém.” (p. 87) e uma singular frase precedida por travessão, como que dialogando com a epígrafe “– Desculpe, Mister Alfred, mas desta vez você errou.” (p. 87). O bloco VI serve tanto para apontar a absurdo da facilidade do assassinato de Cabral, como também para mostrar que, mesmo tendo sido de fácil execução, o crime em si não carrega menos terror do que se deve esperar, visto que Alfred Hitchcock é o notório mestre cinematográfico do gênero suspense de assassinato.

O bloco VII, intitulado “É um prazer” – título que dialoga com a epígrafe do bloco anterior, fazendo um contraponto totalmente novo a ela: a de que matar não só era fácil, como também era prazeroso – voltará a narrativa para uma digressão enfática da não premeditação do crime, o narrador Watson Campos irá relembrar os acontecimentos da noite anterior ao crime e os do dia fatídico sempre acentuando expressamente que não fora um ato planejado: “Ontem a noite eu não sabia que ia matar um homem” (p. 91) e “Eu juro: não foi premeditado.” (p. 93) servem para realçar o caráter accidental do assassinato.

Um aspecto, porém, aparece como inédito até então: o prazer em matar. A elevação da potência, a sensação de energia e controle, a impressão de invulnerabilidade, a leveza posterior ao ato, o alívio da fadiga, a purgação das emoções, ou seja, o efeito catártico de atirar contra alguém e desse alguém suprimir a vida. O bloco VII incessantemente oscilará entre a categórica afirmação da accidentalidade do crime quanto do prazer advindo dele:

Ai se eu soubesse antes que matar era tão fácil, tão bom. Agora já sei que não existe emoção mais forte. Uma emoção única. Indivisível. É assim como uma prova definitiva de potência, de saúde – você se sente física e mentalmente em

plena forma. E descobri mais: não existe movimento mais moderno. Só requer velocidade e cinismo, a receita universal da modernidade. Eu juro: não foi premeditado. Confessar que foi acidental serve de atenuante, senhores jurados? (p. 92-93)

Novamente, a figura da mãe estará presente na fala do narrador, caracterizando mais uma vez essa mulher como a responsável pela ascensão social e intelectual do protagonista (e como já citado anteriormente, isso se expande autobiograficamente para o autor):

Sábua mãe: “Meu filho, estude muito. Procure se instruir para não ter que seguir a vida do seu pai.” E mais não disse e não precisava, para que eu percebesse que ela não gostava de ter tido o marido que teve. Por que se casara com ele então? (...) Manda dizer a ela que não tenho escrito por falta de tempo. Agora trabalho num jornal. Ela vai gostar de saber que estou empregado. (p. 104)

O restante do bloco VII será da narrativa da amizade que surgiu e se solidificou entre Watson e Cabral, ressaltando histórias do passado que denotam a personalidade recatada, de comportamento de criação familiar rural, de Watson em oposição a fúria citadina de Cabral, escritor jovem e já afamado. A história do momento em que Watson e Cabral se conheceram, o primeiro sendo entrevistador e o segundo entrevistado e, por fim, ao polêmico e bestial diálogo sobre a iniciação sexual que polariza ainda mais as diferenças de origem, cultura e personalidade dos dois futuros amigos: Cabral relatando as experiências com *encoxadas* em ônibus, premeditadas desde que os meninos da cidade são muito jovens e Watson relatando a zoofilia comum aos recônditos isolados do interior, onde os homens satisfaziam seus desejos sexuais primeiramente com galinhas e troncos de bananeira e/ou até mesmo com jumentas.

5.7 A NARRATIVA EM CAMADAS COMO RECURSO METALINGUÍSTICO

Muitas histórias se entrelaçam na narrativa da principiante amizade entre Watson e Cabral e essas histórias menores são essenciais para a construção significativa do livro: Uma delas, porém, merece atenção especial: um dos contos do primeiro livro de Cabral, intitulado “Um táxi para Rio d’Onor”. Nota-se logo a associação entre o título dessa narrativa quaternária (sendo a primária o romance em si, a secundária a história do assassinato de Cabral e a terciária a rememoração dos tempos de infância) e título próprio do livro.

No conto, um pai taxista com saudades de sua terra natal chamada Rio d’Onor, um

vilarejo português, leva o filho para passear de noite em seu táxi e confessa os planos de viajar com a família para que conheçam o lugarejo. A fala do pai que contava sobre a paisagem e os tipos humanos de Rio d’Onor, num nível quinário de narrativa, rememorando histórias e causos do tempo em que era jovem, é interrompida por um acidente de trânsito cuja colisão é tão violenta, intensa e brutal que lança o menino para fora do táxi, e que, embora ele consiga sobreviver, põe fim à vida do pai taxista.

A narrativa, que versa tanto sobre a efemeridade e fragilidade da vida, bem como aplica a lição moral de que o destino muitas vezes tem outros planos que vão de encontro aos nossos próprios projetos, serve nesse momento do romance para elevar o caráter desastroso, catastrófico e (pela acepção vulgar) trágico do texto. Como dito anteriormente, a tragédia permeia todo o livro e nos momentos em que se intercala com a narrativa, eleva as características fatídicas, fatalistas e aniquiladoras, realça as potências desastrosas que faltam na história própria do assassinato de Cabral. É como se o trágico se projetasse para fora do texto, mas ao mesmo tempo para dentro dele. Se não há tragédia na narrativa primeira, o fator trágico se espalhará como um vírus pelas narrativas periféricas do livro, exercendo aquilo que é uma das marcas mais essenciais do texto de tragédia: a inescapabilidade do encontro com o destino trágico.

Por fim, o bloco VII, que, em extensão e temática, é o oposto complementar de seu predecessor, vai narrar brevemente o processo de ostracismo e suposto enlouquecimento de Cabral até retornar para a cena onde Watson vê o antigo amigo ser entrevistado na televisão por ocasião da reedição do seu livro, finalizando com a transcrição do diálogo telefônico que propiciou o reencontro.

No bloco VIII, intitulado “A parede branca”, temos a introdução metafórica da depressão do personagem através da alegoria de uma parede branca. A frase “Não se entregue” que lhe teria sido revelada em sonho por um anjo, é dotada de um caráter ambíguo entre o não se entregar à polícia e o não se entregar de não desistir, de não sucumbir aos efeitos da sua depressão. A parede surge como uma acompanhante contínua, que se interpõe entre o personagem e as possíveis interações com o ambiente e as pessoas que o rodeiam:

É uma parede que aumenta e diminui de tamanho de acordo com o espaço que estou ocupando. E se move, acompanhando meus passos (...) Não me larga. Nem dentro de casa, nem na rua, muito menos quando estou andando na praia, onde às vezes ela se posta ao lado do mar e em outras do lado da rua, dependendo se estou indo ou vindo. (...) O pior é quando ela se interpõe entre mim e as pessoas, sejam elas a minha mulher e os meus filhos, os amigos, conhecidos, vizinhos ou estranhos. (p. 123-124)

A parede, adquire conotações políticas, trabalhistas, literárias e filosóficas. O narrador cita uma tradução livre do primeiro verso do poema *Mending Wall*²² do escritor Robert Frost “Algo existe que não ama uma parede” (p. 126) e também uma adaptação da célebre frase de Jean-Paul Sartre²³ “A parede são os outros” (p. 127). A analogia da parede segue até desembocar novamente na questão do emprego e desemprego, quando se lembra dos slogans publicitários famosos de seu tempo e dos que ele mesmo produziu. O narrador se refugia em suas lembranças, pois está sendo *perseguido pela consequência do seu crime* no mais íntimo de sua consciência e subjetividade.

5.8 OUTROS DESLOCAMENTOS

No bloco IX, temos uma retomada da narrativa do assassinato. O narrador vai contar em pequenos capítulos as horas anteriores ao seu encontro com Cabral, de quando decidiu caminhar pela praia para se bronzear, intercalando a narrativa do fatídico dia com as lembranças da sua trajetória no último emprego, no qual foi iludido com a promessa de muito trabalho numa nova agência de publicidade multinacional que visava instalar um escritório no Rio de Janeiro, até finalizar com a experiência catártica de envolvimento sexual com a redatora que havia sido contratada para ficar em seu lugar, numa cena improvável e surpreendente de suas primeiras horas como desempregado. O bloco segue com mais lembranças da vida de publicitário até terminar, no capítulo 41, com nova ênfase no não premeditado e causal do assassinato: “hoje pela manhã eu ainda não sabia que ia matar um homem” (p. 173).

O bloco X, que finaliza o livro, é dividido em duas partes. Na sua primeira metade, o narrador é apenas observador (nível *extradiagético*) e nesse momento retomará a narrativa dos instantes antes do seu encontro com Cabral, da sua caminhada até o ponto de ônibus, do seu encontro com uma senhora na rua. Nessa primeira parte, o cotidiano é apresentado como tão ordinário quanto opressivo, numa repetição sufocante e desagradável, até que, por fim, no momento do seu encontro com Cabral, no capítulo intitulado “Não Acredito”, o narrador volta a ser personagem e a falar em primeira pessoa (nível *intradiegético*).

²² No original: *Something there is that doesn't love a wall,*

²³ Uma das frases mais conhecidas do escritor e filósofo Jean-Paul Sartre é geralmente traduzida como “O inferno são os outros”, no original: *L'enfer c'est les autres.*

Entre esses dois momentos, porém, há a intercalação com a história de um vizinho de Watson, um argentino que passava seus dias entre o banco da portaria e os bares próximos ao edifício onde moravam. A solidão do homem, sua vida de desempregado, seus dias de bebedeira, convocam o personagem a refletir sobre a sua atual condição e também promovem um debate interno sobre o motivo da realidade do homem mexer tanto com a sua paz:

Agüente as pontas. Segure a barra. Aqui e agora. Aqui e agora ele compreendia, finalmente, por que a solidão daquele argentino o perturbava tanto, durante todo aquele ano, e por que agora se lembrava dele, com uma intensidade igualmente incômoda. Ele é você amanhã. Isto é, hoje.” (p. 190)

A cena do reencontro se desenrola e após atirar contra seu antigo amigo, vemos uma transformação não apenas no personagem, mas também na narração do ambiente ao redor dele, que se torna mais leve e tranquila, como se o assassinato de Cabral fosse um elemento redentor e libertador, catártico. O bloco e o livro terminam, enfim, traduzindo a sensação de liberdade através da intensidade da luz:

Há qualquer coisa aqui que faz perder a cabeça.

Deve ser o excesso de luz.

Luzes e cores que se fundem nos meus olhos embaçados e se propagam, banhando edifícios, calçadas, ruas, automóveis, pessoas. E se derramam para dentro de um lugar muito escuro, onde inutilmente tento me esconder.

Agora tenho vontade de correr, correr, correr, como um atleta, um louco, um bandido. Mas não. Vou andar por aí, bem devagar, vestido de luz, embriagado de luz, e ao chegar ao topo da montanha mais alta que houver, para ficar mais perto do céu. Até que venha uma nuvem e me leve para um lugar tão longe que nem Deus sabe onde fica. (p. 222)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dissertação aqui apresentada consiste no trabalho de conclusão do curso de Mestrado em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A pesquisa desenvolvida buscou colaborar para a desconstrução da compreensão da literatura enquanto uma sucessão de blocos individualizados ao colocar em evidência as recriações de elementos considerados típicos de um gênero textual na estrutura e configuração de outro.

Isso foi feito, primeiramente, ao entender que a literatura é um contínuo, uma linha que perpassa culturalmente e historicamente as sociedades humanas. O esforço do didatismo empregado para segmentar a literatura em momentos, gêneros, tipos, correntes e configurações pode servir como ferramenta de sistematização educacional mas nunca dará conta da complexidade dos fenômenos que o texto contém em si. Apenas na Universidade tive a oportunidade de entender a literatura com essa outra faceta, o que contribuiu para o meu percurso como estudante, educador e, sobretudo, como pesquisador junto ao grupo de pesquisa *O escritor e seus múltiplos* sob a orientação da professora Antonia Torreão Herrera.

Esse movimento de perceber as recriações e deslocamentos de um gênero no outro teve como enfoque o trágico em sua forma de efeito, aqui chamada de *efeito de tragicidade*, e suas ressonâncias no romance contemporâneo do escritor Antônio Torres.

Para ajudar na sistematização dos *efeitos de tragicidade*, foi empregada uma bibliografia que contemplasse compreensões mais tradicionais do trágico Aristóteles (2004), Rosenfeld (1974), Lesky (1971) para, a partir delas, pensar uma ruptura amparada pelas reavaliações conceituais mais modernas e contemporâneas: Vernant e Vidal-Naquet (1977), Eagleton (2013), Souza Brandão (1984). Organizadas essas compreensões, definiu-se claramente o que são os efeitos de tragicidade e como seriam possíveis já que se situavam distantes da cosmologia grega e em meio ao ambiente contemporâneo.

Antes de movermos a tragicidade para a obra, foi necessário compreender a figura do autor e as nuances de suas produções, através da perspectiva do *Escritor múltiplo*, compreensão de leitura e interpretação da qual participo e à qual me filiei durante o meu percurso formativo de pesquisador. Para isso foi necessário dedicar atenção especial ao próprio percurso formativo pessoal, profissional e intelectual do escritor. Foi utilizado todo um repertório de entrevistas em vídeo, depoimentos, discursos, resenhas sobre a sua obra e do próprio contato com o autor pessoalmente e pelas redes sociais da qual é sempre assíduo e mantém regular contato com seus leitores, pesquisadores e críticos.

É essencial nesse trajeto o vislumbre de uma crença de predestinação pessoal e profissional do escritor, de um constante sentimento de destino fatídico envolvendo o fazer artístico-literário, que foi enfatizado em sua infância principalmente pela figura materna, mas também pelas professoras que o acompanharam nos anos escolares. Isso reverberou nas suas trajetórias de vida, sempre permeadas pela escrita e pelo fazer literário, pelo trabalho criativo com a palavra e o texto nos anos em que trabalhou como publicitário e, por fim, na sua atual dedicação exclusiva à atividade literária e na sua nomeação como imortal da Academia Brasileira de Letras.

Compreendidas essas questões, partimos para a leitura e análise das obras selecionadas: *Adeus, Velho* (1981) e *Um táxi para Viena d'Áustria* (1991). Empreendemos isso através do fichamento textual, da reflexão teórica e das anotações relevantes amparadas pelos pressupostos dos autores contidos nas referências do trabalho, tais como: Tomachevski (1978), Genette (1995), Reuter (1996), Arfuch (2010), Santiago (1989), por exemplo.

Iniciamos, então, uma investigação dedicada e atenta aos elementos presentes nos livros, associando suas metáforas, imagens, cenas, trechos, diálogos, monólogos e eventos, e também as suas referências autobiográficas que se mostravam perceptíveis, aos momentos da narrativa que apresentavam as recriações de tragicidade.

Identificamos, nos livros, como o *pathos* dos personagens influencia no transcorrer da narrativa, como índices mitológicos são recriados no mundo cotidiano, como a morte, a contradição inconciliável, o destino e a atração irresistível podem ser entendidos dentro de uma estrutura na qual não caracterizaríamos normalmente como portadora de efeito trágico. Também foi possível analisar o deslocamento dos reconhecimentos possíveis em ambas as obras, a catarse operando tanto no nível dos personagens quanto na relação da obra com o leitor, a tragédia familiar e os elementos de tristeza e retorno.

O modelo de apresentação desses conteúdos se aproxima do que Rolnik (2011) apresenta como uma cartografia subjetiva. Mapeamos esses momentos e cartografamos o decurso de seus acontecimentos de acordo com o próprio transcorrer das histórias sendo contadas nos livros, criando um mapa de referências que indica e aponta as localidades onde a tragicidade se fez presente e como pudemos nos debruçar sobre elas.

A escolha pela cartografia sentimental se justificou pelo meu próprio interesse de pesquisador e pelas nuances do meu processo formativo intelectual durante os anos de estudo na graduação e iniciação científica, mas também pelo prazer e gosto tanto pela tragédia grega quanto pela literatura de Antônio Torres. Essa pulsão subjetiva foi o que motivou este trabalho, manifestada tanto pelo interesse literário e curiosidade teórica como pela ambição intelectual

de pensar a literatura de Antônio Torres deslocada de suas concepções tradicionais.

Por ser baiano, de origem humilde e rural no sertão, suas obras contam a história do povo nordestino, dos migrantes, dos retirantes e dos que permanecem em suas terras lutando contra o ambiente inóspito em que vivem. Essas definições são constitutivas do que se formou no imaginário acerca do homem e da mulher sertanejos: indivíduos fortes, resilientes, de rígida moral, de sensibilidade intensa com a natureza, de vida social simples e reduzida aos limites das regiões onde nascem, moram e morrem.

O fato é que é preciso inaugurar novas concepções. A figura do sertanejo e a história do êxodo rural, no movimento do interior para a capital e também do nordeste para o sudeste, já foi bastante explorada pela teoria e crítica literária especializada. Não se pode descartar de modo nenhum a experiência que foi e vem sendo empreendida no sentido dessa concepção, é inegável que se faz realmente importante entender as raízes do povo brasileiro e os movimentos que constituíram suas populações nas mais diferentes regiões do país, mas igualmente importante é entender o valor e a riqueza metafórica de seus autores, sem reduzi-los a um único e repetitivo viés de estudo e compreensão.

Esse duplo incômodo, com a visão tradicional da literatura e com a visão tradicional da obra de Antônio Torres, surge como um interesse de pesquisa muito peculiar e se configura num percurso interessado em transcender essas concepções, mas sem com elas romper totalmente, reconhecendo o seu valor. Como na metáfora freudiana do filho que admira e teme o pai, do escritor iniciante que admira e teme a tradição que o precede, aqui há igualmente admiração e temor pelos precedentes críticos e teóricos acerca das obras do autor. E, assim como o filho em relação ao pai e o escritor em relação ao predecessor, esse trabalho também busca situar-se como exemplar digno de análise e interpretação e que sirva de referência para investigações futuras de novos estudantes e pesquisadores, alimentando assim o ciclo de renovação, destruição, ampliação e reconfiguração que é típico da investigação crítica e da própria literatura.

Esse trabalho contribui para essa abertura de perspectivas, especialmente dentro dos limites da compreensão da literatura do escritor aqui estudado. As questões sintetizadas nas considerações finais deste trabalho estão presentes ao longo da escrita, junto com muitas outras que esperam para serem desenvolvidas. Portanto, faz-se necessária uma continuidade das análises das obras de Antônio Torres, para que novos olhares sobre outras questões que não se encaixavam diretamente no escopo deste possam ser exploradas, contribuindo assim para uma contínua e intensa avaliação crítica e teórica das possibilidades interpretativas contidas em seu texto.

Com o desejo de que essa produção acadêmica encontre seus leitores e que, a partir dela, eles possam inaugurar, recriar, questionar, e/ou romper para permanecer alimentando o circuito criativo de análise do texto e da escrita, de reflexão crítico-teórica que, como já dito anteriormente, se faz necessário nos estudos sobre literatura é que encerramos esse trabalho. De resto, a aspiração de que, não só no âmbito do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), mas também no imenso oceano de produções acadêmicas, este texto se posicione como relevante e interessante.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA. **A parábola do filho pródigo**. Tradução de João Ferreira Almeida. Rio de Janeiro: King Cross, 2006. 1633 p. Velho Testamento e Novo Testamento.

ANDRADE, Émile Cardoso. **A representação do trágico na literatura latino-americana pós-45**. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado. Brasília: Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Teoria Literária da Universidade de Brasília (UNB), 2006.

Antonio Torres no programa Álbum de Retratos do Canal Brasil. Entrevista com Marcelo Moutinho. Publicado em 27 de agosto de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TeKNSprShao>>. Acessado em 22 de dezembro de 2017.

Antônio Torres: Biografia. Disponível em: <<http://www.antoniotorres.com.br/>>. Acessado em 19 de dezembro de 2017.

Antônio Torres: Índice das Resenhas. Disponível em: <<http://www.antoniotorres.com.br/>>. Acessado em 19 de dezembro de 2017.

Antônio Torres no Espaço Aberto - Globo News: Entrevista com Ednei Silvestre. Publicado em 04 de maio de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MX8fJZEGQpU>>. Acessado em 15 de abril de 2018.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: M. Claret, 2004.

ARFUCH, Leonor. A vida como narração. In: **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BAUMAN, Zigmunt. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 2008.

BENTANCUR, Paulo. **As memórias da morte e a fome de vida**. Estadão - Caderno 2, São Paulo, 11 de Março de 2007.

BORNHEIM, Gerd Albert. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

Cerimônia de Posse de Antônio Torres na ABL. Publicado em 01 de julho de 2014.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aiddCB5Wu7A>>. Acessado em 03 de abril de 2018.

CHISHOLM, Hugh. Furies. In: Encyclopædia Britannica. Cambridge: Cambridge University Press. 1911.

COSTA, Vilma. **Tempo que Afaga e Faz Doer**. Jornal Rascunho, Curitiba, Fevereiro de 2007.

DAMULAKIS, Gerana. **A Trilogia Brasil**. Jornal A Tarde, Salvador, 16 de Dezembro de 2006.

Depoimento de vida Antonio Torres: 16 jul 2014. Publicado em 07 de maio de 2015. Academia Brasileira de Letras, Entrevista com Camila Moreira. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N1cjVIZBzNs>>. Acessado em 26 de março de 2018.

EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia do trágico**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

Entrevista com Antônio Torres. Programa Aprovado com Jorge Portugal. Publicado em 28 de dezembro de 2013. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/Rede-Bahia/Aprovado/videos/t/edicoes/v/entrevista-com-antonio-torres/3054154/>>. Acessado em 05 de março de 2018.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. In: **Totem e Tabu e outros trabalhos**. ESB. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

Furies | Greco-Roman mythology. Encyclopaedia Britannica. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Furies>>. Acessado em 11 de outubro de 2016.

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

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

HOMERO. **Ilíada**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

GROSSMANN, Judith. **Fausto Mefisto Romance**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GROSSMANN, Judith. **Meu amigo Marcel Proust**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1995.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. Lisboa: Guimarães, 1972.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Volume I – No caminho de Swann. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Ed. Globo, 2006.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; EDUFRGS, 2011. p. 65-72

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Herder, 1974.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O suicídio do herói**. Revista Veja, São Paulo, 30 de Junho de 1976.

SANTIAGO, Silviano (org.). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. São Paulo: Herder, 1974.

SOUZA BRANDÃO, Junito de. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, D. O. (Org.). **Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1978.

TORRES, Antônio. **Adeus, Velho**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

TORRES, Antônio. Entrevista com Antônio Torres no Programa Álbum de Retratos. **Programa Álbum de Retratos – Marcelo Moutinho**. Entrevistador: Marcelo Moutinho. Publicado em 22 de janeiro de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gO49pJ31-YU>>. Acessado em 18 de julho de 2016.

TORRES, Antônio. Entrevista com Antônio Torres no Programa Aprovado. **Programa Aprovado – Rede Globo**. Entrevistador: Jorge Portugal. Disponível em: <<http://globoTV.globo.com/rede-bahia/aprovado/arquivos/entrevista-com-antonio-torres/3054154/>>. Acessado em 18 de julho de 2016.

TORRES, Antônio. **Adeus, velho**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

TORRES, Antônio. **Essa Terra**. São Paulo: Ática, 1976.

TORRES, Antônio. **O Cachorro e o Lobo**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

TORRES, Antônio. **Pelo Fundo da Agulha**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

TORRES, Antônio. **Um Táxi para Viena d'Áustria**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ŽIŽEK, Slavoj. Hamlet antes de Édipo. In: **O amor impiedoso (ou: Sobre a crença)**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.