

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo analisar a ocorrência dos elementos característicos do trágico no romance moderno brasileiro, procurando demonstrar que a ruptura na história da literatura brasileira com modelos anteriores não é total e que sempre há necessidade de recorrência aos modelos clássicos. Para tanto, elegemos como objetos de análise os romances *Os servos da morte* (1946), *Memórias de Lázaro* (1952) e *Corpo vivo* (1962), de Adonias Filho.

George Lukács, na obra *Teoria do romance* (2000), apresenta a tragédia grega como uma progressão dentro do mundo perfeitamente estruturado da epopeia, cujo núcleo consistia, segundo o crítico, em demonstrar a homogeneidade entre o indivíduo e o mundo. Na tragédia surge o questionamento “como tornar a essência viva?” e, assim, a representação do trágico, no mundo grego, torna-se modelo de vida pela simbolização de valores essenciais.

Nietzsche (2003), ao falar do nascimento da tragédia, destaca o seu caráter de transgressão de uma ordem estabelecida. Segundo ele, a tragédia surge balizada por dois impulsos que considera indispensáveis para o entendimento da construção do conceito de arte na Grécia antiga: o apolíneo, que reflete o princípio de equilíbrio e cumprimento às leis estabelecidas; e o dionisíaco, que denota a ultrapassagem do *métro*, a transgressão da ordem. Segundo Nietzsche:

Ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum "arte" lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da "vontade" helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (NIETZSCHE, 2003, p. 27).

Seguindo a progressão literária, surge o romance que, conforme Lukács (2000, p. 85), se compõe por “uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos, numa organicidade constantemente revogada”. Trata-se do rompimento da consonância épica tradicional que mostrava o homem em perfeita harmonia com seu universo fechado. E, assim, o romance destaca, em ruptura com o texto tradicional, o conflito vivencial entre o sujeito e

seu mundo; o indivíduo romanesco, ao contrário do herói épico, busca a totalidade dentro de um mundo essencialmente fragmentado.

Entre as duas modalidades clássicas da expressão literária, o romance e a tragédia, Adonias Filho constrói os seus romances. Procuramos fundamentar os argumentos deste trabalho em nomes exponenciais da crítica literária. Na seção que se refere à tragédia grega, tivemos como necessário ponto de partida *A poética*, de Aristóteles; e, dentre outros teóricos modernos, valeram-nos Goethe e Nietzsche, Albin Lesky e Vernant, além do brasileiro Junito de Souza Brandão.

As teorias de grandes autores citados - Aristóteles, Lukács, Nietzsche, Goethe, Lesky - e a leitura das tragédias de Eurípedes e Sófocles serviram como alicerce na necessidade constante de subsidiar a possível comparação entre romance e tragédia; melhor dizendo, serviram à sustentação da ideia - fundamental neste trabalho - de que o elemento trágico, tal como no texto e no espetáculo da tragédia clássica, está intensamente presente nas obras de Adonias Filho, aqui analisadas.

Estruturamos o trabalho em três seções. A primeira seção apresenta o conjunto da obra de Adonias Filho, reconhecido pela crítica como peculiar. A organização da seção foi feita da seguinte forma: inicialmente, uma visão panorâmica da biografia do autor, enfatizando sua jornada rumo à construção ficcional. Primeiro, os fatos marcantes da vida pessoal; a seguir, a enumeração e a exploração temática de sua consistente e vasta obra, bem como os percursos literários seguidos por ele.

Em seguida, foi realizada uma exposição acerca da importância do mito no percurso da história literária, tentando demonstrar que ele constitui uma realidade antropológica fundamental, pois a sua função não se resume à simples explicação do mundo e dos homens, mas por traduzir, por meio de símbolos, o mundo como uma civilização entende e interpreta a existência. Realizada a abordagem teórica sobre mito e mitologia, principalmente a grega, apresentamos a relação do mito com a prosa do escritor Adonias Filho.

Na segunda seção, buscamos o sentido da tragédia grega. Partindo da definição de Aristóteles (2011, p. 43), em sua obra *A poética*, segundo a qual “a tragédia é a representação de uma ação elevada [...], e que, despertando o terror e a piedade, tem por resultado a catarse dessas emoções”, procuramos compreender a importância do gênero e como ele se tornou

influência constante na construção de diversos gêneros literários posteriores, até chegar ao romance brasileiro.

Para alcançar o objetivo a que nos propusemos, dividimos a seção da seguinte forma: num primeiro momento, fixamo-nos nas definições do gênero. Partindo das aproximações etimológicas do termo, pesquisamos o contexto no qual a tragédia surgiu e como ela se consolidou como gênero no período das grandes transformações ocorridas na Grécia antiga, dentre elas o surgimento da pólis e a instauração do regime democrático. A seguir, historiamos o culto de Dioniso como evento provocador da origem da tragédia como espetáculo, visando à compreensão de como o elemento satírico dos rituais adquiriu o sentido catártico, o traço mais distintivo do gênero, permitindo, por fim, uma distinção entre os termos "tragédia" e "trágico".

Assim, enquanto, seguindo os passos de Aristóteles, enfocamos na tragédia o aspecto estrutural que distingue todas as peculiaridades de sua composição, compreendemos, como sentido possível do trágico, os sentimentos e reações do herói, que lhe resgatam o perfil e justificam, ou pelo menos explicam, seus objetivos dentro do contexto do drama, seja ele teatralizado ou narrado, ontem ou hoje. A partir dessa exposição teórica, realizamos a análise literária dos romances *Memórias de lázaro* (1952) e *Corpo vivo* (1962) elencando os elementos do trágico presentes na narrativa *adoniana*.

Na terceira seção nos debruçamos num processo de análise do romance *Os servos da morte* (1946), romance que relata a fragmentada existência de Elisa e Paulino Duarte, protagonistas da obra. Para tanto, realizamos uma breve exposição em torno do perfil da mulher grega, principalmente Helena, a infiel esposa de Menelau, apaixonada por Páris, cujo percurso pode ser equiparado ao da protagonista de *Os servos da morte*. A importância do espaço na tessitura da narrativa também mereceu destaque, uma vez que os espaços que permeiam a narrativa são carregados de simbologia e importância na composição da trama, sobretudo a casa.

O presente estudo soma-se a outros que enfocam a influência do mito e da tragédia grega na obra de Adonias Filho, e contribuindo, pois, de forma positiva, com os estudos literários em geral e, mais especificamente, os atinentes à linha de pesquisa sobre Literatura Brasileira, resultando em acréscimo à fortuna crítica do autor aqui estudado.

1- MITO, MEMÓRIA E CIVILIZAÇÃO

“O mito é nada que é tudo”.

(Fernando Pessoa)

1.1 ADONIAS FILHO - VIDA E OBRA

A Bahia produziu, ao longo da história, muitos e notáveis poetas e ficcionistas, a exemplo de Gregório de Matos, Castro Alves e Jorge Amado. Além desses, um contemporâneo de Amado veio a ser também merecedor de destaque: Adonias Aguiar Filho. Esse sul baiano apresenta uma obra consagrada, hoje ainda bastante respeitada pela crítica e objeto de estudo em muitos centros acadêmicos. Contudo, mesmo em face de tal reconhecimento, o autor e sua obra ainda não são conhecidos por um grande número de leitores, inclusive na Bahia. Nesse sentido, optamos por iniciar o presente estudo, apresentando a vida e os percursos literários dessa importante voz da literatura baiana.

Crítico literário, ensaísta e romancista, Adonias Filho atuou em diversos jornais do Rio e de São Paulo onde também distingui-se como dirigente de importantes órgãos ligados à cultura e à sociedade civil. Adonias Aguiar Filho nasceu na fazenda São João, no ano de 1915, em Itajuípe, região sul da Bahia. Em entrevista concedida¹ a um jornal de sua cidade natal, Adonias Aguiar Filho revelou pertencer a uma das famílias pioneiras no plantio de cacau nas proximidades de Ilhéus – BA. Filho de Raquel Bastos de Aguiar e Adonias Aguiar, Adonias Filho conta que, inicialmente, sua família era muito pobre, até o momento de terem conhecimento que o governo estava concedendo lotes de terra na região sul. A partir de então, de pequeno lavrador, seu pai constituiu riqueza, tornando-se um homem rico e deixando para o filho uma herança composta por quatorze fazendas de cacau².

Daí a compreensão do quão familiar era o universo cacaueiro na vida do autor. A relação de amor à terra lhe foi transmitida através dos ensinamentos de sua mãe, quem lhe ensinou a amar a Deus e à natureza, essa última que aparece em sua obra como um personagem, com uma voz realmente atuante na narrativa. Nesse espaço, o autor ouve, desde

¹ Entrevista de Adonias Filho concedida a Elaine Seabra Vieira. *A posse de terras no Sul da Bahia, na literatura de Adonias Filho*. São Paulo: PUC-SP, Programa de Estudos Pós-Graduados em História, dissertação de mestrado, 1990, p.89.

² Entrevista de Adonias Filho a Marcos Luedy, encarte do jornal *Águas do Almada*, quadrimensal, Ano 1, nº 1. Itajuípe – BA, agosto de 1999, p.4 e b5.

criança, histórias dos trabalhadores de cacau, e é a partir da tradição oral que o autor inicia a sua trajetória de romancista³.

No ano de 1928, Adonias Filho vai para Salvador e passa a estudar no ginásio Ipiranga, um internato de jesuítas, mesma instituição de ensino em que Jorge Amado, seu contemporâneo e vizinho de Ilhéus, estuda. Esse período revela-se bastante profícuo para o autor, uma vez que, desde aquele momento, entra em contato com o universo dos clássicos, obras que, mais tarde, influenciariam na composição de sua produção literária. Em 1936, transfere-se para o Rio de Janeiro e inicia a sua trajetória como crítico literário. Estreia na literatura com *Os servos da morte* (1946), obra que teve grande repercussão, aumentando a responsabilidade do autor diante da crítica. Posteriormente publica *Memórias de lázaro* (1952); *Corpo vivo* (1962); *O forte* (1965); *Léguas da promessa* (1968); *Luanda Beira Bahia* (1971); *Uma nota de cem* (1973); *As velhas* (1975); *Fora da pista* (1978); *O largo da Palma* (1981); *Noite sem madrugada* (1983); *Homem de branco* (1987).

Embora tenha tentado transmitir uma imagem de homem distante da política, sua trajetória no Rio de Janeiro aponta para o contrário, mesmo porque atuou em diversos cargos indiretamente ligados ao mundo político. Dirigiu a Biblioteca Nacional (1961-1971) e foi também diretor da Agência Nacional do Ministério da Justiça, além de dirigir o Serviço Nacional do Teatro (1954) e presidir a Associação Brasileira de Imprensa (1972). Em 1965, foi eleito para Academia Brasileira de Letras e foi membro e presidente do Conselho Federal de Cultura. Sua atuação como jornalista e crítico literário no Rio foi bastante profícuo, lugar onde desenvolveu diversos trabalhos, contribuindo com a sociedade de seu tempo.

Quando questionado acerca da função social de sua obra, Adonias Filho sempre demonstrou aversão à chamada “literatura de compromisso”, declarando que a sua obra não representava o casamento de um escritor com uma ideologia ou um partido:

Não, nada tenho a ver com isso. E se isto é compromisso, e na maioria das vezes se entende assim o compromisso, então, declaro terminantemente e claramente que não sou um escritor comprometido. (...) Eu diria que como escritor postulo um “compromisso social”, e sob o qual entendo um compromisso, o compromisso único e absoluto do escritor, que significa a união e obrigação com a criatura humana, aconteça o que acontecer. O que me interessa acima de tudo é sempre o homem, o ser humano com seu destino e seu mistério, com seus sofrimentos e suas alegrias.⁴

³ Adonias Aguiar Filho. *Experiência de um romancista*. Conferência pronunciada no Simpósio de Literatura Brasileira em Brasília. Promovido pela Fundação Cultural do Distrito Federal, VIII Encontro Nacional de Escritores, 1973. Publicada no jornal *Minas Gerais, Suplemento Literário*, 09 de fevereiro de 1974, p. 2.

⁴ Entrevista de Adonias Filho a Günter W. Lorenz. *Diálogo com a América Latina*, 1973, p.370 e 371.

A fala autoral deixa clara a preocupação em desvendar os problemas do indivíduo. O compromisso *adoniano* consiste em compreender a complexidade que envolve o ser humano. Esse compromisso é social, indo de encontro ao que muitos vinham realizando, o de transformar literatura em tese política, o que acaba, em muitos casos, distanciando a literatura de seu caráter artístico. Nesse sentido, traçamos o percurso realizado por muitos autores brasileiros, tentando demonstrar o caminho inverso que Adonias Filho seguiu na produção de sua literatura.

1.2 Percursos literários

Na literatura brasileira, desde que os intelectuais começaram a apresentar uma preocupação com a consciência nacional, no século XIX, vem ocorrendo a valorização do *genius loci*. Essa preocupação com o Brasil regional surge com os românticos, que passam a evidenciar em suas obras as influências geográficas, econômicas e folclóricas, tentando apresentar as vivências e saberes, costumes, temperamento e linguagem do povo brasileiro, numa tentativa de formação do caráter nacional. O regionalismo seria então uma das primeiras formas de autodefinição da consciência nacional.

Contudo, percebe-se que a reprodução dos modelos passados ainda se sobrepõe ao ideal nacional, pois, para os românticos, o regionalismo representa fuga, volta a um passado “idealizado pelo sentimento e artificializado pela transposição de um desejo de compensação e representação por assim dizer onírico”.

Conforme acentua Coutinho (1986), esse regionalismo incorre numa contradição, pois o que há de fato é a supervalorização do pitoresco e da cor local, num processo de falsificação do regional, atribuindo-lhe valores que não lhe pertencem. Instaura-se uma relação de subordinação do nacional ao modelo europeu, imposto e considerado superior.

Dando continuidade ao movimento iniciado pelos românticos, os realistas irão tentar compreender a realidade brasileira, apreendendo seus valores e modos de vida. Porém, não mais à maneira saudosista dos românticos, mas considerando a existência contemporânea.

Dessa maneira, pode-se compreender, através do que aqui se elencou, que o regionalismo é uma evolução da ideia de incorporação do *local* à literatura, havendo, como já explicitado, diversas possibilidades de interpretá-lo e concebê-lo. Há quem o veja aliado à mediocridade e à estreiteza, confundindo-o destarte com o provincianismo no mau sentido,

que é deformante tanto quanto o cosmopolitismo é uma contrafação do universalismo. É um regionalismo confinante, autossuficiente, que provoca a rivalidade entre as regiões e tem um conteúdo de limitação e oposição. (COUTINHO, 1986, p.235).

Além dessa possibilidade, Afrânio Coutinho ainda fala de outra concepção do regionalismo, a que o atrela ao simples localismo literário, da pura exposição do pitoresco, das cores regionais, desconsiderando o pressuposto de que toda literatura surge de uma região, logo, a priori, toda literatura seria regional. Contudo, ainda segundo Coutinho, o que torna uma literatura regional vai muito além do simples fato de referenciar uma região, ou mesmo simplesmente explicitar elementos característicos dessa região, como o clima ou a flora, mas, principalmente, retratar as peculiaridades dos indivíduos que se estabelecem nessas regiões e que os particulariza, os distinguem de quaisquer outros.

Segundo Célia Pedrosa (1994), ao longo dos dois últimos séculos, a “nacionalidade” tornou-se um poderoso critério na divisão de grupos. A autora acrescenta ainda que a preocupação em coletar e interpretar dados relativos à língua e aos costumes, à geografia, fauna e flora brasileiras, teve consequências negativas, na medida em que o nacionalismo foi perdendo o seu caráter combativo e inovador para cristalizar-se em ideologia estética e política. A partir daí, diversos escritores surgem capturando os temas, costumes, tipos e linguagens das diversas regiões do país, havendo toda uma produção literária que se caracteriza como regional, mas sempre numa relação de rivalidade. Um regionalismo que se evidencia cada vez mais fiel à descrição do meio, um meio distante do natural, consequência das relações burguesas.

Na construção da genealogia brasileira, moldam-se valores estranhos à cultura autóctone que se propõe resgatar. A vida social do indígena é representada como uma organização hierarquizante submetida ao controle aristocrático de reis, príncipes e sábios sacerdotes. (PEDROSA, 1994, p.291). Aos que escapam da crítica, o que lhes resta é a classificação de sua obra como algo exótico, análogo ao da natureza tropical. Segundo Candido (1985), era necessário definir uma metodologia que buscasse apreender o fenômeno literário de maneira mais significativa, não procurando apenas o sentido de um contexto cultural, mas buscando estudar cada autor na sua integridade estética.

Nesse sentido, cabe inferir que, na história da literatura brasileira, as narrativas aludiam sempre a um acontecimento da formação colonial e do desenvolvimento nacional. As obras literárias tinham o compromisso de evidenciar as principais temáticas do seu tempo, confirmando-os ou negando-os. O acontecimento da descoberta do Brasil, da colonização, a

identidade nacional, escravidão negra, independência, república, modernização, todos esses fatos históricos eram representados na produção ficcional brasileira.

A literatura então produzida tinha o seu valor reconhecido pela relação que mantinha com o curso interpretativo da história brasileira, e o texto literário que se distanciava dessa abordagem era duramente criticado, o que aconteceu com o próprio Machado de Assis, por não ter explicitado em sua obra um “compromisso” com os acontecimentos sociais. Nessa perspectiva, alguns autores inovam, produzindo a partir das próprias emoções, da sua capacidade de interpretação. Destarte, vários autores “viram as costas”, como afirma Silviano Santiago em sua *Aula inaugural* (2004), ao que vinha sendo construído e produzido no âmbito literário.

A eclosão do movimento modernista acarreta justamente a intensificação dessa consciência nacionalista, fazendo com que a ideia seja repercutida intensamente na ficção, além de atribuir-lhe um caráter essencialmente brasileiro, ideal que se almejava desde o Romantismo. O movimento modernista propicia uma literatura brasileira de feitiço próprio, nesse momento a ficção adquirindo uma fisionomia bem definida e intensificando-se a preocupação em produzir uma literatura pautada sob o signo do nacional, criando-se uma maior consciência da realidade brasileira.

No Modernismo desenvolveram-se várias correntes, algumas em prolongamento de tendências anteriores, outras resultantes de novas formas da ficção universal. Há, nesse momento, o interesse em ampliar a significação da literatura regional para o universal. Pertencente à corrente subjetivista e introspectiva, o escritor baiano Adonias Filho denota acentuada impregnação esteticista, desenvolvendo uma tendência de indagação interior, em torno dos problemas da alma e do destino, em que a personalidade humana é colocada em face de si mesma. A inter-relação do homem com o mundo que o rodeia é apresentada de maneira semelhante à que se vê, por exemplo, na obra de Guimarães Rosa: tipos introspectivos, toscos, inseridos em um ambiente que os molda e condiciona.

O romance, como o concebemos hoje, origina-se no século XIX, momento em que não contávamos ainda com importantes áreas de conhecimento como a Psicologia e a Sociologia - ciências associadas ao desvendamento da experiência e personalidade individual e coletiva, conforma acentua Araujo (2008). Assim, o romance serviu para preencher as lacunas na investigação desses campos. Na Bahia do século XX, a produção romanesca é herdeira dessas apropriações, tendo a sua evolução atribuída à ampliação dos objetos originais e ao aperfeiçoamento das técnicas de composição, como é o caso de Adonias Filho.

Segundo Assis Brasil (1969), Adonias Filho foge ao rótulo de escritor regionalista. Por essa linha de interpretação, o escritor renova na representação de temas velhos do regionalismo, estando interessado em uma vitalização do gênero. Ao buscar o ambiente da zona cacauífera como matéria-prima de sua produção, não lhe interessa “fotografar” essa realidade, mas recriá-la, distanciando-se da abordagem convencionalmente regionalista de prática histórica e sociológica.

Por tudo o que mostra (ou sonha), a narrativa de Adonias Filho é a menos regionalista dos egressos de 30, assim como as de Cornélio Pena e Lúcio Cardoso, os três confluindo para uma zona de intermediação inquiridora, pessimista, nebulosa, de perspectivas atemporais, metafísicas, e de transcendência adventícia, apocalíptica. O investimento intimista, ontológico, de fusão de épos, drama, pathos trágico etc., a arte da simulação levada a extremos caóticos, de uma geografia desterritorializada, uma sociologia quase ausente, uma antropologia de símbolos, feixe de ícones de exclusão e indiferença, a prosa como chão de sínteses, a lembrar o prestígio das reformas estéticas e formais. (ARAUJO, 2008, p.151).

A narrativa de Adonias Filho nada teria a ver com o relato histórico. Por esse motivo, o tempo cronológico é substituído pelo psicológico das personagens. O espaço continua sendo a região litorânea do sul da Bahia, conquanto o drama seja universal. Assis Brasil defende a liberdade no processo de produção literária e, em consequência, vê, na ficção de Adonias Filho, uma nova dicção, um autor dissociado da preocupação com o registro sociológico e histórico. Ao contrário de seu conterrâneo, Jorge Amado, que procura entender a engrenagem econômica e política do sistema social, existencial e humano, Adonias Filho busca compreender o caráter moral, simbólico e cultural das famílias grapiúnas. Na prosa “adoniana” o foco é a desagregação da família. É a partir dela que a realidade aparece, uma família que protagoniza desgraças, fatalidade e loucura.

Na produção literária de Jorge Amado a realidade é construída a partir de uma área historicamente configurada, espaço social que lhe proporciona histórias, personagens e condicionamentos econômicos, conforme acentua Luís Costa Lima (2001). Se em Jorge Amado o espaço é retratado numa perspectiva histórica, já em Adonias Filho as mulheres, os jagunços nada têm a dizer além da tragicidade em que estão envoltas suas vidas. Para o primeiro, a dimensão histórica da realidade é priorizada, enquanto para o segundo a preocupação reside na condição humana daqueles indivíduos.

Nesse sentido, Adonias Filho parece marcar um novo ciclo na ficção que se distancia do romance social de 30, de caráter mais objetivo. O seu romance é psicológico e a sua

realidade reinventada. Adonias explora o universo social da mesma região sul da Bahia, agora não mais pelo viés do romance neorrealista de Jorge Amado, mas apresentando uma narrativa mítica, desvendando o universo emblemático que move a vida daquelas personagens. “Ao contrário da reportagem memorialística, intimamente afetizada em Jorge Amado, Adonias Filho opta pela apreensão ficcional das sugestões trágicas”. (ARAÚJO, 2008, p.152).

O próprio Adonias Filho⁵ faz uma análise da sua produção, apresentando um panorama dos caminhos perpassados desde a infância, quando era ouvinte das contações dos trabalhadores da fazenda de seu pai, até o aprendizado e consequente amadurecimento através do contato com os clássicos da literatura nacional e estrangeira. Reverberando esse encontro, o autor expressa seu incômodo com relação aos rótulos de regionalista e naturalista que alguns críticos lhe impuseram. Essas inquietações fizeram-no repensar o problema do regionalismo no Brasil, obrigando-o a rever a tradição do romance brasileiro, particularmente a do romance social de 30, que se apresentava, em muitos casos, mais como documento em si do que veículo para o documento. O autor afirma ainda a impossibilidade de fugir ao regional, acentuando que toda literatura está ligada à sua realidade local, seja ela rural ou urbana, mas que o escritor não deve ficar restrito à descrição objetiva, e sim preocupar-se com a linguagem literária, priorizando os elementos exteriores ao fato ficcional, elevando a sua ficção à arte moderna.

Ao tentar "fotografar" a realidade, muitos artistas chegaram a um tipo de relato simplesmente popular, mas sem nenhuma validade literária. Sendo assim, o ideal de uma linguagem, que é a totalização da expressão artística, nunca seria atingido. A diferença é que Adonias Filho soube fugir à ideia de que a arte teria que reproduzir o real da forma mais fiel possível. O autor amalgama em sua obra elementos da epopeia, do lírico e do trágico, situando o seu texto em uma dimensão muito mais próxima do mágico, do que de qualquer realismo fotográfico.

As narrativas do escritor apresentam a sua visão própria do mundo, a sua interpretação do real. Essa posição de Adonias Filho é um exemplo de sua independência como criador, uma vez que o escritor criou mundos sob uma perspectiva particular, mas sem que estes mundos estivessem desligados das contingências da realidade e da condição humana. E para exprimir esses mundos, não necessitou fotografar, nem reproduzir localismos, mas exprimir esses mundos por meio de uma linguagem que é a própria forma artística.

Em sua obra, o que se destaca “é a perfeição com que explora a psique de suas personagens, ao testemunhar a sua lida ingente em meio a um ciclo vital predeterminado e

⁵ Encontro Nacional de Escritores, realizado em Brasília (DF) em 1973.

fatalístico”. (SILVERMAN, 1981, p.10). Nas três primeiras obras do autor, rotuladas como a Trilogia do Cacau, isso se evidencia mais que em qualquer outra, as personagens circulando em um ambiente opressivo, arquétipos comuns, fadados às mesmas tragédias. Adonias narra a realidade essencial do drama humano, que consiste em lutar contra o destino e a morte. Esses personagens estão irrevogavelmente encadeados à tradição local, ao solo em que foi plantado o cacau, às águas que cruzam e margeiam a lavoura.

Os ambientes baianos utilizados pelo autor, quase sempre bravios, mas ao mesmo tempo intensamente poéticos em sua expressividade, objetivam ressaltar o isolamento humano, delineando o indivíduo em seu aspecto mais primitivo, instintivo e altamente cruel.

1.3 Mito: farol que ilumina as culturas

O estudo aqui realizado analisará a prosa “adoniana” em uma perspectiva mítica. Dessa maneira, realizamos uma abordagem sobre o conceito de mito, evidenciando-o como signo de mudanças. O significado do termo mito sofreu muitas transformações no decorrer da história. De origem grega, “mythos” significa dizer, falar, contar. Desde o apogeu do racionalismo grego até o início do século XXI, a expressão tinha o sentido de fábula, ou conto, uma fantasia dos grupos menos esclarecidos de uma sociedade. Segundo Mircea Eliade (1998), é no século XX, ao contrário do que pensavam os eruditos do século XIX, que o mito irá retomar a sua significação inicial, de história verdadeira. Dessa maneira, “[...] eles o aceitaram tal qual era compreendido pelas sociedades arcaicas, onde o mito designa uma “história verdadeira” e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo”.

No mundo antigo e cristão o termo mito se revestiu de diferentes significados, em contraposição ao “logos”, assim como à história, o “mythos” acabou por denotar tudo “o que não podia existir realmente”. O judeu-cristianismo, por exemplo, atribuiu ao mito o caráter de falsidade ou ilusão. Tudo o que não fosse justificado ou validado pelos dois testamentos seria considerado mito.

O mito constitui, no entanto, uma realidade antropológica fundamental, pois sua função não se resume à simples explicação do mundo e dos homens, mas por traduzir, por meio de símbolos, o modo como uma civilização entende e interpreta a existência. Importante no estudo sobre mitos é perceber que o mesmo fornece modelos para a conduta humana, conferindo, por esse motivo, significação e valor à existência.

Dessa maneira, cabe inferir que o estudo dos mitos permite não somente a compreensão das sociedades tradicionais, mas, sobretudo, compreender melhor a contemporaneidade, uma vez que trazem explicação para a criação das coisas, conduzindo o homem à compreensão dos comportamentos humanos, de fenômenos culturais, e não ilusões ou infantilidades. Por esse motivo, ao contrário de algumas denominações anteriores, o mito passou a ser tratado tal como era compreendido pelas sociedades arcaicas, onde e quando designava história verdadeira e possuía um caráter sagrado.

Desde o início dos tempos, a mitologia teve a função de expressar a indagação do homem sobre o universo e sobre o próprio ser. As crenças, os costumes, leis, obras de arte, o conhecimento científico, esportes, festas – enfim todas as atividades que formam a identidade cultural são identificadas como símbolos. Dentre esses símbolos, os mitos ocupam lugar de destaque por funcionarem como importantes componentes no processo de formação da consciência coletiva. Isso porque trazem ensinamentos aos indivíduos sobre a vida, delineando padrões para a existência através do universo imaginário.

Através das imagens e das fantasias produzidas, os mitos abrem para a consciência coletiva o acesso ao inconsciente. E até mesmo os mitos hediondos apresentam suas utilidades, uma vez que ensinam por meio do trágico os problemas do processo existencial. Geram padrões de comportamento, funcionando como marcos referenciais, permitindo que a Consciência possa voltar às suas raízes, fonte de permanente reabastecimento, como acentua Mircea Eliade (1998, p.23):

O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana. Longe de ser uma fabulação vã, ele é, ao contrário, uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática.

Os mitos são, por isso, depositários de símbolos tradicionais, cujo principal produto gera a formação e a manutenção da identidade de um povo. Daí reside a sua importância, que não se reduz aos ensinamentos dos caminhos que percorrem a consciência coletiva de uma determinada cultura durante sua formação, mas também delineiam o mapa cultural através do qual a consciência coletiva pode voltar para realimentar-se e continuar se expandindo. Para as sociedades primitivas, os mitos funcionavam como documentos vivos: fundamentavam e justificavam todo comportamento e atividade humanos. E é esse caráter sagrado que realmente fundamenta o mundo e o converte no que ele é hoje. Nesse sentido, conhecer os mitos de uma cultura tão diversa quanto a greco-romana tem relevância, uma vez que, para

buscar, constituir identidades, é fundamental pautar-se a partir de uma realidade tão diversa e multicultural como a grega.

Para a cultura brasileira, bastante distinta da greco-romana, o nosso estudo torna-se útil justamente por trazer ensinamentos do quão é necessário o reencontro com as origens, na valorização da ecologia, do que sobrou das culturas indígenas e negras, além de retomar as raízes ibéricas, caminhando para a formação de uma identidade. O conhecimento da cultura greco-romana pôde beneficiar os outros povos tanto pela imitação, quanto pela diferenciação, pela aproximação, mas também pelo distanciamento. Por imitação, em virtude do que permite buscar símbolos e empregá-los como pontes entre nossa consciência coletiva e nossas raízes, como os gregos faziam. Já a diferenciação nos estimula a buscar nossa maneira particular e única, por isso especial, de viver com os nossos próprios símbolos.

Produzida a partir de 1946, a ficção do escritor baiano Adonias Filho pode ser vista como a poetização de um diálogo intercultural de que participam a tradição grega, a cristã e a cultura brasileira, esta última vista como resultado das contribuições africana e indígena, a que se mesclam elementos populares. Esse diálogo faz com que o texto *adoniano* seja uma síntese de aportes culturais recebidos pela cultura brasileira em momentos históricos diversos a partir de signos importantes como a memória oral e coletiva, que se constituiu como elemento cultural caracterizador da vida em grupo.

A cultura grega dialoga com a ficção *adoniana* a partir da presença, na cultura helênica e nos textos *adonianos*, da ênfase na memória coletiva - mediatizada pelos mais velhos, guardiões da memória do grupo. Ao falarmos em diálogo cultural, intentamos falar nas relações de contato que se estabelecem entre culturas diversas no tempo e no espaço, evitando, assim, a aculturação, que pressuporia a posição hegemônica de uma cultura sobre a outra. Na prosa de Adonias Filho esse processo não ocorreu, mas sim o diálogo entre culturas, com transmissão recíproca de valores em permanente mobilidade e interação.

O entrecruzamento dessas culturas diversas será apresentando na prosa do autor por meio da linguagem literária, um entrecruzamento de linguagens que corresponderá a uma forma cultural múltipla e diversa. Percebe-se aqui uma preocupação por parte do autor em aproveitar a tradição oral e o seu acervo mítico, produzindo uma literatura de raízes diferenciadas e identificadas com o país. Essa preocupação do escritor com suas raízes culturais é recorrente na história da literatura, como já apontado no modernismo brasileiro a partir da leitura das raízes culturais constituindo uma atitude estética, vista em autores como Mário de Andrade, por exemplo.

Autores como Mário de Andrade e Adonias Filho conseguem avançar nesse caminho, substituindo a imagem do país, redutora e monocultural, pela multiforme concepção de um país de vozes e estratos sociais em constante entrecruzamento. Na obra de Adonias Filho, mitos gregos, por exemplo, recebem tratamento romanesco, passando do etnográfico para o literário, num interessante e complexo processo composicional. As culturas grega e brasileira constituem complexos que dialogaram através dos tempos e a obra de Adonias Filho remete-nos sempre para essa dialogicidade, uma vez que são introduzidos em suas narrativas os mitos gregos com tratamento de degradação.

Em *A poética do mito* (1987), Mitieliński afirma haver um renascimento do mito no século XX, depois de uma desmitologização ocorrida no século XIX. De acordo com o crítico soviético, as relações entre a etnologia e a literatura vêm-se constituindo através dos tempos, comprovando que o mito se mantém vivo, desempenhando função prática na sociedade atual. E, mesmo com o esforço empreendido pelo Cristianismo de superar as mitologias clássicas, grega, céltica e germânica, o que ocorreu parcialmente na Idade Média, o mito permanece a influenciar a arte via elementos populares.

O crítico lembra ainda que a mitologia antiga se diferencia da mitologia nos tempos modernos, diferença que se funda no fato de que, no mundo antigo, havia uma integração do indivíduo com sua comunidade, enquanto no mundo moderno há uma degradação do homem na sociedade industrial. E essa perda de unidade entre o homem e o seu meio natural e social é expressa pela linguagem mitológica de escritores modernos, a exemplo do baiano Adonias Filho.

O estudo da mitologia grega permite-nos compreender a razão pela qual a cultura ocidental voltou-se tão intensamente para a Grécia durante o Renascimento. Nesse período, percebe-se a consciência da fé cristã não apenas com os símbolos da religião politeísta greco-romana e egípcia, mas com toda a sorte de crenças, superstições e magias. E é justamente na convivência entre religião, astrologia, alquimia e superstição que nasce o humanismo europeu, berço da ciência moderna. A mitologia grega serve de fonte para muitos povos, inclusive os judaicos, que encontraram na Grécia uma fonte inesgotável de símbolos de convivência com as forças da natureza. O Ocidente reencontrou na Grécia não só uma cornucópia dos mitos matriarcais, como também inúmeros padrões mitológicos de convivência desses símbolos matriarcais com os patriarcais. Todos esses elementos foram fundamentais para que os renascentistas constituíssem a ciência moderna e a partir dessa busca da espiritualidade aplicada às forças da natureza.

O mito apresenta-se como um sistema que tenta explicar o mundo e o homem. Opondo-se ao logos, “assim como a fantasia opõe-se à razão, como a palavra que narra à que demonstra, (logos) e (mythos) são as duas metades da linguagem, duas funções igualmente fundamentadas da vida e do espírito”. (BRANDÃO, 2010, p.13). Consoante Junito de Souza Brandão, o (logos), como um raciocínio, procura convencer, acarretando no indivíduo a necessidade de julgar. Já o mito não possui outro fim senão em si próprio. Dessa maneira é que o mito atrai, sendo aparentado à arte, atraindo, em torno de si, toda a parte irracional do pensamento humano. Daí reside a sua força, a credibilidade ligada à beleza ou verossimilhança que pode apresentar. Por esse motivo é que está ligado ao homem em todas as suas criações, estando presente em todas as atividades do espírito.

É notório que as diversas áreas de conhecimento helênicas recorreram ao mito. Das artes plásticas à literatura, o mito insinuou-se por toda a parte, apresentando um caminho próprio entre a razão e a fé. Até mesmo os filósofos recorreram a ele quando o raciocínio atingiu seu limite.

De acordo com Barthes (1972), o mito é um modo de significação, e por esse motivo, não pode ser definido simplesmente pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere. Destarte, considerando o mito como metalinguagem, como uma segunda língua através da qual se fala a primeira, o teórico afirma ainda que não é apenas a literatura que não pode ser explicada sem o mito, mas os inúmeros fatos da língua. Sem a sua existência, muitos fatos da língua ficariam reduzidos a meras palavras. O que todas as sociedades que mantiveram vivos os mitos sempre buscaram foi justamente o que ele tem de permanente, sendo todos esses povos capazes de distinguir os mitos – histórias verdadeiras – dos contos e das fábulas – a que chamam de histórias falsas. Assim, através do conceito de arquétipo, é que o mito deixou de ser uma simples ficção, abrindo para as diversas áreas do conhecimento a possibilidade de perceber diferentes caminhos simbólicos para a formação da consciência coletiva.

É interessante salientar que os mitos gregos somente são conhecidos, como a maioria das mitologias antigas, através da forma escrita. Esse fato explica porque, algumas vezes, foi desfigurado de algumas de suas características básicas em algumas de suas variantes. A mitologia grega chegou até nós através da poesia, da arte figurativa e da literatura erudita, e o mito serviu de suporte para todas essas produções. Contudo, diferente das obras de arte, que apresentam apenas uma variante, o mito vive de variantes. E isso ocorre por ser sempre uma representação coletiva, transmitida através de várias gerações e disposta a relatar uma explicação do mundo. Mas antes de ser inteligido e formulado, necessita ser vivido.

O mito expressa o mundo e a realidade, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações. E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações. (BRANDÃO, 2010, p.38).

Embora a sociedade industrial utilize o mito como expressão de fantasia, de mentiras, é mister salientar o sentido que se lhe atribui, uma verdade que esconde outra verdade, mas que poucos se dão ao trabalho de verificar essa verdade, prendendo-se apenas à ilusão que o mesmo contém. Segundo Brandão (2010), a religião pode ser definida como um conjunto de atitudes e atos pelos quais o homem se prende. Nesse sentido, para os antigos a religião seria a reatualização e a ritualização do mito. O mito passa então a ser reafirmado pelo rito. E é por meio desse processo ritualístico que existe, sendo o rito a práxis do mito. E é através dessa rememoração, da reatualização dos mitos, que o homem se volta para as suas origens e, conseqüentemente, apreende o segredo da origem das coisas.

A sacralidade do mito faz com que ele permaneça existindo, pela repetição dos rituais e cerimônias sagradas que relembram os feitos dos Entes Sobrenaturais, revivendo o tempo primitivo e fortalecendo o mito e as origens. O retorno aos tempos primevos é de fundamental importância por traduzir um resgate de forças, reencontrar caminhos, obter exemplos, colocando o indivíduo na contemporaneidade do sagrado, como acentua Brandão (2010). Uma vez repetidos esses ritos, atribui-se sentido, pois a ausência de um modelo exemplar torna a existência vazia.

Essa reversibilidade é responsável por libertar o homem do tempo morto, possibilitando o recomeço, a reconstrução. O tempo mítico é circular, voltando sempre sobre si mesmo, enquanto o profano é cronológico, linear e irreversível, e as sociedades primitivas não aceitavam essa irreversibilidade.

Assim como o homem moderno considera-se constituído pela História, nas sociedades arcaicas a existência somente era explicada por meio de eventos míticos, na parcialidade ou totalidade dos fatos. Na modernidade não mais se reatualizam os acontecimentos, não há rituais, e, por esse motivo, as tradições estão se perdendo. Os mitos não apenas oferecem a esses povos uma explicação de mundo e de seu modo de existir no mundo, mas faz reviver uma realidade primeva, satisfazendo às necessidades religiosas, aspirações morais, garantindo assim regras práticas para a orientação humana.

O mito é um fenômeno bastante complexo, pois, dependendo do contexto cultural no qual circula, apresenta uma gama de significados. Os mitos e lendas fazem parte da cultura do homem do sul da Bahia, e são apresentados na ficção de Adonias Filho como uma tentativa de explicar a realidade, de recriar aquele universo, com possibilidade de explicar as experiências dolorosas vivenciadas pelos moradores da região. Na prosa *adoniana* o mito revela-se como modo de ver, sentir e redimensionar a realidade, como tal fazendo parte do processo de formação da identidade, principalmente quando se trata da cultura do sul baiano. Segundo Mircea Eliade (1998), os mitos fornecem padrões de comportamento humano e, sendo assim, compreendê-los, significa reconhecê-los como fatos humanos, fatos da cultura, da criação, do espírito. E é como espaço mítico que a literatura de Adonias Filho será analisada. Por esse viés, analisaremos as adversidades que permeiam os desfechos trágicos dos romances e as vidas sombrias das suas personagens.

É importante salientar, no entanto, que, na atualidade, ao utilizarem mitos gregos, autores como Adonias Filho apresentam uma clara interferência no processo de criação. A degradação e atualização de mitos antigos, que Adonias constrói, reafirma a noção de que a mitologia antiga, quando utilizada no século XX, não aparece intocada, mas flexiona-se às circunstâncias de seus novos tempos de expressão. Assim, partindo então da explicação do mito, é que será estabelecida a relação deste com a identidade. Pois, como já dito anteriormente, pode-se considerar que o mito está inserido na cultura de um povo e é através da cultura que se estabelece a relação entre mito e identidade. “Afirma-se cada vez mais a consciência de que se trata de uma dimensão do humano em níveis profundos, no nível pessoal e coletivo”. (CANDAUI, 2002, p.2)

Essa dialética constituída por formações culturais diversas, criadoras e populares, atravessa a obra de Adonias Filho, de onde emergem registros da convenção tradicional clássica ao lado de crenças e convenções do universo popular. A ficção de Adonias Filho dialoga, permanentemente, com a tradição cultural e com a própria tradição das formas literárias que a antecederam. É nesse diálogo que reside a modernidade literária, o projeto de modernidade pensado pelo autor, pois sua obra apresenta o legado cultural responsável pela formação brasileira. Constitui-se numa possibilidade de entendermos como o imaginário pôde e pode representar e fixar os valores sagrados e a memória coletiva das culturas que, por meio das palavras dos escritores, chegaram até nós.

1.4 O universo mítico de Adonias Filho

Os mitos explicam a origem e proporcionam ao indivíduo reviver o tempo primordial através das narrativas, lendas e repetições de rituais sagrados para não perder a validade e possibilitar o reencontro com os entes sobrenaturais e suas funções fantásticas numa dimensão criadora da realidade. Considerado como formador e orientador do comportamento humano, no sentido de explicar a realidade atual através da explicação do tempo primordial, esse universo pode ser percebido na prosa de Adonias Filho. A maioria de suas obras é escrita no espaço mítico da região sul da Bahia. Nela são apresentadas narrativas literárias de sondagem psicológica, em um clima de transcendência, de luta do indivíduo com o seu meio e o seu interior.

Como pudemos observar nas exposições anteriores, nos romances de Adonias Filho as contingências históricas são quase eliminadas. Distanciando-se do seu principal interlocutor na abordagem da sociedade cacaueira, uma vez que a política os separa, a ficção adoniana tentará reapresentar um painel de destruição de um mundo que as famílias ajudaram a criar. Jorge Amado intenta compreender a engrenagem econômica e política do sistema social do sul da Bahia. Adonias Filho atuará por outro viés: explorando o caráter moral, social, cultural e psicológico das famílias grapiúnas.

Para tanto, é imperioso tecer um breve comentário acerca da formação desse universo, para podermos melhor situá-lo na produção “adoniana”. A região cacaueira que, segundo Adonias Filho (2007), ocupa todo o sul da Bahia, reflete muito da história brasileira. Região rica, opulenta e poderosa, foi terra de coronéis, jagunços e trabalhadores rurais, matrizes do perfil humano e sociológico da área fisiográfica. Poder, abuso da força por parte dos poderosos, de humilhação e de submissão dos trabalhadores rurais, teve suas histórias traduzidas através dos textos de muitos autores. Coronéis, jagunços, ruralistas, com seus costumes, tradições, crendices e superstições, formavam o painel humano da terra e construíram a identidade daquele lugar.

Esse tempo foi contado por diversos autores, dentre eles Jorge Amado e Adonias Filho, vozes que asseguraram o lugar da literatura dessa região no panorama da literatura nacional brasileira a partir do ciclo do cacau. Para compreender como se dá a formação dessa civilização, faz-se necessário traçar um panorama da ocupação regional, bem como dos “desbravadores” desse cenário. Essa retomada é importante para que possamos compreender que universo é esse que inspira alguns dos mais criativos ficcionistas baianos.

A partir do século XVIII, os componentes sociais se concretizaram em função do complexo cultural, e o cacau tornou-se o agente responsável pela formação de uma civilização, além de ser o referente do imaginário regional, conforme podemos perceber, por exemplo, na prosa *amadiana*. As questões da terra e sua conquista foram ficcionalizadas por Jorge Amado e esse mesmo ambiente foi tematizado por Adonias Filho como espaço lendário, mítico, revelador das vivências daquela gente que começara a ocupar a região.

[...] Os componentes se abriram, efetivamente, em consequência tanto da ecologia regional quanto do cacau como suporte econômico. E, de simples fruto a progredir no sul da Bahia, o cacau se tornou o agente que, trabalhando os componentes, engendrou um típico modelo de civilização regional. Agente surpreendente que, ao manipular os componentes, pode definir determinados elementos culturais. (ADONIAS FILHO, 2007, p.17).

Em 1820, época conhecida como segundo ciclo, o plantio de cacau é reiniciado após um período de tentativas frustradas. Nesse período, em que a exportação de cacau já atingia mais de 100 mil sacos, constituiu-se a fase que ficou conhecida como lendária, justamente por ser o palco dos desbravadores, homens que adentraram as florestas e cultivaram as terras, erguendo vilas e povoados. O terceiro ciclo é caracterizado pela imposição do cacau como base econômica não apenas do sul baiano, mas também de todo o Estado. Esse período vai até a década de 30 do século XX, momento em que o Brasil é situado entre os maiores produtores do mundo, momento também considerado como lendário, época dos coronéis, descendentes dos desbravadores, responsáveis por consolidar economicamente a lavoura.

Essa é a recapitulação que nos interessa, pois é nesse período que são formados os espaços tão representativos na ficção de Adonias Filho. Os “desbravadores”, homens que adentraram as florestas, rudes e primitivos e os estrangeiros, que também chegaram para ocupar o espaço, são tipos responsáveis pela construção do sul baiano. Esses tipos tornaram-se agricultores, fixaram-se naquelas terras, e por necessidade de subsistência e transporte, é que se fizeram fundadores de povoados e vilas. Devemos ressaltar que o processo de formação dessa região é realizado numa etapa de desbravamento: “Ele, como desbravador, abriu a mata, plantou e colheu o cacau com as próprias mãos” (ADONIAS, 2007, p.67). É sobretudo essa origem simples, esse perfil de homem humilde, primitivo, que fez centenas de fazendas em selvas brutas, que nos interessa desvelar para melhor compreender os tipos que permeiam a prosa de Adonias Filho.

Analisando a trilogia do cacau, podemos perceber que a família é o “locus” de desgraças, fatalidade e loucura, família composta por criaturas primitivas, marcadas pela maldição de origem, conformados com o destino trágico, ao qual não apresentam nenhum tipo de reação. As personagens de Adonias Filho se inscrevem em um mundo emoldurado pelo sortilégio da morte. Estabelece-se em sua obra um mito em que a natureza não conhece o indivíduo, e em que o indivíduo não reconhece a si próprio. “Sim, o sofrimento está impresso em tudo. Há uma tragédia viva em todas as coisas do mundo, no pó dos caminhos, na quietude dos arbustos, no canto das aves”. (ADONIAS FILHO, 1965, p. 65).

A desumanização das personagens, concatenadas à devastação da natureza, emblemata o ciclo persecutório da obra de Adonias Filho. Na narrativa “adoniana”, a vingança é o esteio de todas as reações. *Os servos da morte* (1946) narra o fracasso moral e familiar dos Duarte, cacauicultores do sul da Bahia e figuras representativas dos seres primitivos, vingativos e sem moral, resultados do processo de formação daquela região.

[...] Que importava a tempestade na noite, a solidão entre as árvores, se possuía a vingança nas mãos? Sim, ela se vingaria. Estava escrito que a vingança não brotaria da morte. Seria mais cruel, abominável, mil vezes mais terrível que a insensível podridão do corpo. Vingarse-ia fazendo nascer do seu ventre um filho que não fosse de Paulino Duarte. Um filho que ele criasse, e amasse, até o instante da verdade, da dolorosa revelação. (ADONIAS FILHO, 1965, p.66).

Em *Os servos da morte* (1946) as personagens são sombras que tentam escapar dos subterrâneos da consciência. “[...] contaminadas pelo primitivismo da horda, marcadas pela maldição de origem, espécies de Âdonis sertanejos e brutos conformados ao destino trágico, a que não evidenciam qualquer reação”. (ARAUJO, 2008, p.152). O universo trágico pode ser concebido como uma crise cujo ponto central é a ambiguidade. Isso porque o trágico é resultado de um mundo que se apresenta como o choque entre forças opostas: o mítico e o racional. Personagens como Elisa preservam a sua virtude sofrida até perderem a razão. Todos os Duarte mostram ser, como são chamados, e como indica a impiedosa determinação de os servos da morte: “Ela nos escolheu a nós, trouxe-nos às escondidas, e a nossa presença é ignorada de Deus”. (ADONIAS FILHO, 1965, p.23).

Nessa obra, uma das principais personagens é Paulino Duarte, homem rude que agride verbal e fisicamente a mulher Elisa que, sem sucesso, tenta modificar a natureza do marido. Elisa odeia o marido e os filhos, todos criados como animais em meio a um espaço secular, que apresenta ruídos, chuva e vento. Nesse ambiente, numa construção muito próxima da

tragédia grega, vivem Paulino Duarte e os seus subservientes cinco filhos, quase todos seus rivais em primarismo e brutalidade (SILVERMAN, 1982, p.12). Ângelo é o filho da vingança arquitetada pela mãe, numa tentativa de ferir o orgulho patriarcal do marido, responsável pela perpetuação do crime original.

O autor explicita a face horrenda e violenta que marca o caráter daqueles seres. A solidão, o egoísmo, a ganância são o Métron e a Hybris, responsáveis pelas ações das personagens. Seus romances apresentam um forte teor de tragicidade, pois apresentam mortais simples que ultrapassam a medida até chegarem à cegueira da razão, ao castigo, e a atos de extrema violência. Nessa lendária região do sul da Bahia, distanciando-se da abordagem objetiva e pitoresca da realidade, Adonias Filho inspira-se nos mitos e na tragédia gregos, a exemplo da “hamartía” de Tântalo, filho de Zeus e Plutó, mito a partir do qual se desencadeia toda a tragédia no “génos” – crença na maldição familiar, assim como nos Duarte. *Os servos da morte* (1946) recria o universo trágico, num ambiente em que os indivíduos irão sucumbir à morte. Elisa se refaz através de Paulino Duarte e dos filhos do casal, revigorando a linhagem trágica da vingança, assim como nas antigas civilizações gregas.

No ensaio sócio-cultural *Sul da Bahia, chão de cacau*, Adonias Filho diz que “em todo esse tempo, nas funduras das grandes florestas, em tudo o que foi uma guerra contra a natureza, gerou-se uma violenta saga humana no ventre mesmo da selva tropical” (1976, p. 20). O que antes fora vivenciado agora é transformado em ficção, por relato dos personagens presentes ou através das lembranças do que disseram outros referidos. Escritor de invulgar penetração psicológica, Adonias apresenta em sua narrativa os conflitos do indivíduo na sociedade, cobrindo com seus personagens a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa. Esse fluxo psíquico é trabalhado no universo da linguagem de uma prosa realmente nova, em que se busca uma escritura que possa espelhar o pluralismo da vida moderna.

Em *Os servos da morte* temos um escritor mais preocupado em dar à sua obra uma dimensão literária do que “fotografar” uma realidade circundante, por isso mesmo abaixo do plano da criação. É a produção de uma literatura interessada em reformular o romance em suas bases artísticas, depois de um regionalismo restrito ao próprio regionalismo, difundido e propagado como “salvação” da literatura.

Em *Memórias de lázaro* o texto é iniciado com uma alusão à estrada que existe quase como uma criatura humana, repleta de incógnitas: “não é uma estrada como outra qualquer, com pássaros e ladeada de grama, mas uma linha sinuosa no chão avermelhado e seco”. (ADONIAS, 1961, p.3). A estrada apresenta-se como elo entre as vidas daqueles seres,

elemento responsável pela existência de todas as coisas, habitantes, animais. “Falando a verdade, digo que o vale existe porque existe a estrada” (ADONIAS, p.4), tudo existindo no Vale do Ouro por conta da estrada de rodagem. É no espaço imaginário chamado Vale do Ouro que Adonias Filho narra o percurso de uma raça de homens ocultos de Deus. A personagem central, Alexandre, através de monólogos interiores, de recordações vividas e de conversas com Jerônimo e outros personagens, procura respostas às suas inquietações. O protagonista projeta, numa tentativa frustrada, a compreensão para a sua existência e para o mundo de desgraças e de violências que o cerca. O percurso existencial é fatídico, marcado por conflitos, pelo trágico destino dos que habitam a região que, agarrados à crosta do vale, vivem como prisioneiros, como animais e [...] "enjaulados na planície sem céus refletem na angústia do sangue o pânico da obscuridade e da solidão” (ADONIAS FILHO, 1961, p.3).

O Vale do Ouro é espaço mítico. A terra integra-se ao corpo daqueles que a habitam, seres desprovidos de sentimentos e pensamentos, que aguardam pelo destino reservado pela vontade divina, o de viver degredados na natureza. A angústia é o sentimento que devora Alexandre e o faz buscar compreender o destino trágico reservado à sua família. O narrador de *Memórias de lázaro* (1952), por meio da memória, retoma a história dos homens e mulheres condenados às tragédias que lhe foram impostas num universo de parricídio, de incestos, onde as paisagens social e humana mais uma vez aparecem como espaço selvagem, desumanizado, compatibilizado com as ações bárbaras e violentas apresentadas na narrativa.

No vale, diria Jerônimo um pouco mais tarde, os homens vivem eternamente prevenidos. O vento fecha as janelas, bate as portas, isola os corações. O céu de chumbo, como um eterno cenário negro, sugere a ameaça e lembra o perigo. Dura, com uma crosta insensível, inimiga de qualquer acolhimento, a terra marca os que a trabalham com sua dureza, sua insensibilidade, sua aspereza. Sem outra paisagem, que pequeno e estreito é o seu braço de florestas, o vale deforma os nervos e corrompe as almas. (ADONIAS FILHO, 1961, p.32).

Essas passagens demonstram que o espaço físico parece moldar os tipos humanos, fazendo-os perder o juízo, entrarem em um estado de loucura, alienação, num processo de desumanização. Alexandre, assim como o Lázaro bíblico, morto em vida, peregrina por esses espaços de extremo abandono e solidão, aproximando-se dos guerreiros de Homero, afrontando a sina, apesar do destino trágico, enfrentando os desígnios dos deuses na vã tentativa de encontrar salvação. Em *Memórias de lázaro* persiste a imagem regressiva do homem, principalmente pela trajetória de Alexandre, angustiado entre a vontade de liberdade e o destino trágico que o empurra à desgraça. Em uma situação de isolamento, as personagens

da ficção de Adonias Filho alimentam-se de “[...] vingança, ódio ancestral e deformidade psicológica quase patogênica”, como acentua Jorge de Souza Araujo (2008, p.151).

Ao reportar-se a esse espaço, Adonias Filho descreve um ambiente fabuloso, onde as personagens se encontram encerradas. Conforme se apreende em Mircea Eliade (1998), a narrativa de Adonias Filho conta uma história significativa, relatando eventos dramáticos num passado fabuloso. O espaço na narrativa *adoniana* não é mero cenário, mas a tessitura dos dramas, a referência determinante no destino das personagens. Essas personagens ultrapassam seu papel individual, pois partem de um mito vivo que se perpetua através delas e de seus descendentes. Existem como uma moldura mítica já estabelecida por seus antecedentes míticos. Nessa perspectiva, percebe-se a fidelidade ao mito numa prosa que, antes de priorizar o fato ou a história, enfatiza o mito, um dos elementos centrais na obra *adoniana*.

Pudemos observar até agora que em *Os servos da morte* e em *Memórias de lázaro* grande parte da ação transcorre no plano metafísico, em que os espaços são apresentados como míticos, a realidade primeva e a subjetividade na descrição são centro das narrativas em histórias que visualizam o problema moral dos indivíduos. Contudo, a partir de *Corpo vivo* (1962), *Léguas da promessa* (1971) e *As velhas* (1975), Adonias Filho alia às preocupações de ordem moral, as preocupações de ordem sociocultural, destacando nessas produções as injustiças sociais fundadas na busca da riqueza e do poder. Nesse momento, sua obra apresenta uma aproximação maior entre a Literatura e a História, mas é importante ressaltar que essa aproximação não é realizada pelo viés memorialístico e partidário, pois o autor, nesse momento, aproxima-se dessa realidade para recriá-la, numa tentativa de interpretação da formação daquele povo e daquele território mítico por excelência.

Nesse novo ciclo de produção, as preocupações com os problemas do homem primitivo, do universo selvático continuam, mas nessa nova safra ficcional, além de discutir os dramas que envolvem as famílias grapiúnas, o escritor irá também apresentar o início da montagem do sistema social. Adonias Filho traz para a narrativa literária brasileira os temas da família patriarcal e dos povos que formaram o sul da Bahia. *Corpo vivo*, *Léguas da promessa* e *As velhas* apresentam, além dos dramas morais, um forte e conturbado processo de instauração que os “desbravadores” enfrentaram na instalação da lavoura cacauieira no sul da Bahia. O período histórico torna-se lendário, como classifica o próprio Adonias (1976), quando os primeiros desbravadores, que não tiveram o negro nem o escravo a seu serviço, conquistaram a selva a fogo, pólvora e machado, erguendo povoados e vilas.

Em *Corpo vivo* (1962) é narrado o drama de Cajango, cuja família é assassinada a mando de um coronel do cacau. Salvo por seu padrinho, Abílio, o menino é levado para o

interior da selva de Camacã para ser criado pelo tio Inuri, personagem que lhe incute o ódio e a vingança, criando-o como um animal selvagem e determinando seu irreversível e fatalístico futuro:

Oito anos, ao lado do índio, dentro da selva. É por isso que nada como um peixe, percebe o ruído mais leve, não sabe o que seja medo. Saía da selva de tempos em tempos para, no Vargito, vender as peles das onças e comprar o sal, roupas e munições. O bugre não criou um homem. Criou a fera pior que a pior fera. Foi essa fera que eu vi, no barreiro das antas, riscando na terra e a ponta de faca o plano que devíamos executar. (ADONIAS FILHO, 2007, p.59).

Como afirma Araujo (2008, p.157), Cajango é servo do código e será adestrado para a crueldade. Criado para vingar a morte de seus familiares, é estimulado a praticar atos de extrema violência. Criado nas matas - espaço que, na prosa “adoniana”, funciona como representação da morte - Cajango é educado para a vida selvagem. A mata lhe é familiar, é a sua casa. Mais uma vez podemos perceber a relação da narrativa de Adonias Filho com o mito grego de Tântalo. Cajango também está a serviço de uma maldição familiar, e existe para cumprir a vingança instaurada no “gênos”. Também em *Corpo vivo* o código de honra individual é a vingança. Cajango advém da expectativa de vingança, dessa sua destinação inevitável, de uma fatalidade quase irremovível. Mas a redenção surge na figura de Malva. Mulher de redenção, será causa da desagregação do grupo, pois toca Cajango com o seu amor, dissolvendo-o de seu projeto original. Malva faz o herói transpassar da escala sanguinária para a da misericórdia, interditando a vingança e debilitando a substância heroica apresentada desde o início.

Em *As Velhas* (1975) são narradas as histórias de vida de quatro mulheres: Tari Januária, Zefa Cinco, Zonga Rainha Preta e Lina de Todos, personagens que têm seus destinos marcados por relações permeadas por amor, ódio, aventura e vingança. O enredo é dividido em quatro partes, girando cada uma em torno de uma velha. Tonho Beré, filho de Tari Januária, é encarregado de encontrar a ossada do pai, a pedido de sua mãe, que deseja os ossos do marido, Pedro Cobra, morto nas ocupações de terra entre índios e plantadores de cacau.

A partir daí, todo o livro se converte numa viagem “adoniana”, com o herói Tonho Beré buscando compreender-se e também compreender os longos relatos orais das índias velhas, guardiãs de seu povo. As falas dessas velhas são pronunciadas de lugares diferentes, revelando as culturas expressas pela memória. As histórias contadas por essas velhas revelam a força do trabalho da memória que, desenvolvendo-se de um forte conceito de presente,

reinscreve o passado no presente. Desse modo, a obra testemunha as insatisfações do presente e amplia os limites da reflexão. As memórias daquelas mulheres instalam o processo narrativo, conduzindo as ações. O tempo narrativo é rememorado como tempo das indeterminações, em que as identidades vão sendo construídas. Percebe-se então a importância dessas memórias no processo de (re) construção da história daquele povo.

O romance é iniciado com a imagem sombria de uma “Noite de luto fechado, num ambiente em que “mortalias, aquelas aves, cortam o ar frio em vôos altos” (ADONIAS, 1982, p.10). A descrição segue falando do rio, de cobras e de onças. O local é o Vale do Ouro, onde há selva, mas também plantações de cacau, motivo de muitas desavenças entre índios, brancos e negros. A todo momento, a índia pataxó Tari Januária faz referência às origens daquele lugar e de sua família, e da importância de Pedro Cobra em sua vida e na construção do lar.

Não, não teria! Naquele tempo, de ponta a ponta na selva de Ilhéus e Itabuna – que tudo era um só território, guerra feia já se declarara entre índios e os plantadores de cacau. Pedro Cobra não abria mão da terra que Paupemba ocupara e dez anos esperou para, tornando-se homem, retomar a derruba. A indiada, então, já aumentara a matança. (ADONIAS FILHO, 1982, p.9).

Nesse ambiente de matança, numa relação de ódio e vingança entre índios, negros e brancos na disputa por terras, a índia Tari Januária nutre por seu homem um sentimento de amor que sobrevive mesmo após a morte de Pedro Cobra, mas que necessita de sossego, por isso os ossos precisam ser encontrados.

A trajetória do herói em busca de identidade própria e coletiva, circunstancialmente infringida pela morte do pai e pela ausência do corpo do patriarca, revela a apreciação pela cultura indígena, a reverência aos mortos como elemento coesivo. Em *As velhas* esse princípio fortalece o filho, tal como Ulisses na *Odisséia*, parte por razões da sua comunidade.

A mãe exigira a viagem, um mês ou mais na selva sem caminhos, ninguém para ouvir ou falar. Serviço arriscado e tão brabo que era para quem não tinha medo. Meter-se no povoado, no estradão para o vale do ouro, arrancar os ossos do pai. (ADONIAS, 1982, p. 1 e 2).

No romance as relações de ódio e vingança são, como já dito, resultado das disputas entre índios e plantadores de cacau, numa sucessão de matanças ocorridas no cenário da selva, que despertam ódio e a necessidade de vingança.

Era como nas profundas do inferno. Ninguém tinha sossego na derruba ou na queimada. O índio, pisando em silêncio e sempre oculto na tocaia, matava sem piedade. Surgia de surpresa, em grupo, muito pior que a onça ou a cobra. E os plantadores logo compreenderam que, na defensiva, isolados uns dos outros, não tinham como vencer aquela guerra. (ADONIAS, 1982, p.9).

As imagens de violência são recorrentes no decorrer da narrativa. O ambiente da selva é palco para as batalhas travadas no local por onde todo o sangue seria derramado por parte daqueles que vivenciaram a luta pelo poder na região sul da Bahia. Como pudemos ver ao longo deste primeiro capítulo, a violência está presente em todas as obras apresentadas, e, em todas elas, Adonias Filho exhibe a vingança, a degradação do indivíduo, a solidão e o egoísmo se fazendo presentes no texto literário. “O romancista torna públicas e rituais essas associações entre história e lenda, mito e lógos [...]” (Araújo, 2008, p.151).

É através desse espaço mítico que Adonias Filho tentará desvelar as problemáticas humanas, em um processo de aproximação e distanciamento da mitologia grega, abordando a tragédia humana, das personagens marcadas pela maldição de origem, homens e mulheres acarretados de isolamento, de ódios e vinganças. Esse é o universo mítico de Adonias Filho. Sua obra é “lócus” de parricídios, incestos, assassinatos e traições, que, longe do pitoresco, representam os dramas vivenciados na região sul baiana, narrados com a proximidade do mito e da tragédia herdados dos gregos, na tentativa de fundamentar e justificar os comportamentos.

2 A TRAGÉDIA GREGA E SUAS INTERRELAÇÕES COM *MEMÓRIAS DE LÁZARO E CORPO VIVO*

Esse capítulo será dedicado ao estudo das obras *Memórias de Lázaro* (1952) e *Corpo vivo* (1962), de Adonias Filho. Pensando a tragédia na sua relação com os males e com as fatalidades humanas, temos como objetivo analisar de que maneira os temas trágicos se fazem presentes nesses romances. Para tanto, buscaremos captar o sentido da tragédia ática e do trágico à luz dos ensinamentos clássicos de Aristóteles e de autores modernos como Nietzsche, Pierre Vernant e Vidal-Naquet, Albin Leskin e Junito de Souza Brandão. É nossa intenção mostrar que as obras do escritor baiano, por meio de um estilo peculiar, constroem um diálogo com os tragediógrafos da Grécia Antiga, num processo de reelaboração do mito, dando-lhe uma nova roupagem.

A conceituação do trágico é uma tarefa bastante complexa, principalmente pelo fato de que quanto maior aproximação os teóricos da arte tiveram do objeto, menor foi a possibilidade de defini-lo. Esse desejo já motivava Aristóteles, que em sua *Poética* apresenta a tragédia como sendo a imitação de realidades dolorosas, tendo como matéria bruta o mito. A tragédia seria, segundo Aristóteles, a passagem da boa à má fortuna, de paixões dolorosas, violentas, distantes da ordem e proporção.

Segundo Lesky (2010), as origens da tragédia estão ligadas às formas de cultura primitiva, pois em todas as partes da terra encontraram-se, a partir dos estádios mais remotos dos coletores e primitivos caçadores, celebrações mímicas, danças com máscaras, sobretudo, diretamente ligadas ao mais antigo culto grego. Mas, durante muito tempo foi recusada a ideia de que as origens da tragédia mantivessem qualquer ligação com danças de selvagens exóticos, alegando-se que um dos produtos mais nobres da cultura grega e humana não pudesse ter origem nas danças de selvagens exóticos.

Deve-se, contudo, salientar que a história da tragédia grega encontrará, sim, na fase primitiva um requisito que jamais abandonou - a máscara. O emprego das máscaras nas culturas primitivas é múltiplo. Afirma Lesky (2010, p.57) que "[...] a mais frequente é a máscara protetora, que deve subtrair o homem aos poderes hostis, e a máscara mágica, que transfere ao portador a força e as propriedades dos demônios por ela representados".

A máscara mágica é a que apresenta importante significado para o estudo da tragédia, pois é nela que se encontra o elemento de transformação em que se baseia a essência da

representação dramática. Na cultura grega o seu uso é muito antigo, e essa prática manteve-se conservada até uma época bem recente, estando estreitamente ligada, principalmente, ao culto das grandes divindades da natureza e do crescimento.

A máscara desempenhava importante função em cerimônias religiosas, em especial nas celebrações religiosas em homenagens a deusas como Deméter e Ártemis. Mas foi no culto ao deus de que fazia parte a tragédia, Dioniso, que desempenhou o seu papel mais importante. A máscara de Dioniso, pendente de um mastro, era objeto de culto, chegando a ser considerada como deus-máscara, e seus oradores utilizavam-nas e levavam-nas como oferendas aos seus santuários. É importante destacar que tanto as máscaras da tragédia, quanto as da comédia, têm suas raízes implantadas neste domínio cultural, remontando às mais antigas concepções.

Na tragédia, a máscara pode servir também para distanciar os elementos que ocupam a cena trágica e, que, mesmo opostos, demonstram-se estreitamente solidários. Podemos exemplificar essa assertiva utilizando como exemplo o coro trágico, que compunha um dos lados e formava uma espécie de personagem coletiva expressando por meio de seus medos, esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade.

De outro lado está a personagem trágica, individualizada por sua máscara em relação ao grupo anônimo do coro. A máscara reintegra, assim, a personagem trágica a uma categoria dramática definida - a categoria de herói trágico, dando a ele características de seres que, fixados como mitos pela tradição, contrastam com a vivência dos cidadãos comuns.

Seguindo o raciocínio de Vernant e Vidal-Naquet (1977), é importante salientar que existem dois aspectos de conflito muito presentes na essência das obras dos grandes tragediógrafos gregos. O primeiro diz respeito ao restabelecimento da ordem social, através de um pensamento jurídico em pleno processo de elaboração. O segundo, intimamente ligado ao primeiro, diz respeito à representação do que é o bem ou do que é o mal por meio da constante recorrência aos heróis e lendas.

A tragédia toma como objeto o homem, e suas ações são orientadas em um universo de valores ambíguos, onde nada é estável e unívoco. Dessa maneira, o trágico traduz o sentimento contraditório que faz com que o homem entre em conflito consigo mesmo em sua relação com a comunidade ainda em formação, rumo à construção da pólis, com uma ordem de valores políticos e jurídicos em gestação.

A expressão *tragédia* é originária do vocábulo grego *tragoidia* que, por sua vez, é constituída de dois outros vocábulos: *tragos* (= bode) e *oidé* (= canto), sendo então

literalmente traduzida como canto do bode. Temos então a cultura e o mito como fios condutores da tragédia grega

De acordo com Grant (1994), o objetivo do trágico era expressar os mais intensos pensamentos do homem, analisando em um contexto mitológico as relações entre os mortais e as divindades, expondo e avaliando, também, a opinião dos cidadãos atenienses que compunham a plateia. A tragédia grega, tradicionalmente, tem origem no mito, surgindo no século V A.C a partir do ditirambo, hino em honra a Dioniso. A tragédia buscou inspiração nas lendas dionisiacas e nas aventuras dos deuses e heróis. Mas é impossível precisar a sua gênese sem passar pelo elemento satírico.

De acordo com o mito, Zeus apaixonou-se por uma mortal - a princesa tebana Sêmele, mãe do segundo Dioniso (o primeiro nasceu de Zeus e Pébrsefone). O primeiro Dioniso é perseguido e morto pelos Titãs, pois Hera, a esposa enciumada de Zeus, encomenda o seu extermínio. Contudo, restava-lhe o coração, que ainda palpitava. Sêmele então o engole, e faz nascer o segundo Dioniso.

Por conta da ira de Hera, morre Sêmele⁶. Zeus então recolhe o fruto do ventre inacabado e coloca-o em sua coxa, até que se complete a gestação. O filho cresce aos cuidados das ninfas e dos sátiros do Monte Nisa, local de rica vegetação, inclusive ervas, das quais ele espreme as frutinhas e bebe o suco em taças de ouro - donde o nascimento do vinho. Bebiam e dançavam ao som dos címbalos, desde então, a cada ano, passou-se a celebrar, em Atenas, a festa do vinho novo.

Para melhor compreender a relação do deus com a tragédia é necessário entender como surgiu Dioniso na literatura e mitologia grega. Para tanto, faremos uma rápida recapitulação desse processo. Dioniso é o deus da metamorfose, ou seja, o deus da transformação, e muitos pensavam que havia sido importado da Trácia e chegado à Hélade somente em meados do século IX a.C.. Contudo, o seu primeiro registro teria sido na *Iliada*, VI, 130-140, no conhecido episódio de Licurgo, narrado por Diomedes, conforme acentua Brandão (2011, p.119). Nesse episódio são narradas as constantes perseguições a Dioniso no monte Nisa, espaço que faz parte da geografia mítica. Essa perseguição a Dioniso, sob a perspectiva mítica, faz parte de um rito iniciático e catártico: a purificação pela água.

⁶ Dioniso era assim como Adônis, Osíris, deus da vegetação, pereceu de morte violenta, mas retornou à vida. A sua morte, o seu sofrimento e renascimento foram representados através dos ritos. Sua trajetória assemelha-se à de toda divindade da vegetação, que morre, renasce, frutifica e torna a morrer e retorna ciclicamente. A forma como o deus é apresentado, como touro ou bode, representa o espírito da vegetação. Todo esse processo - desmembramento, morte e retorno à vida - do mito de Dioniso são explicados através dos ritos agrários.

Esse rito é considerado um dos temas mais bem atestados em quase todas as culturas primitivas. O episódio da perseguição aparece em determinados momentos das festas e cerimônias a que o filho de Sêmele presidia. O referido processo iniciático sintetiza a perseguição à vítima sacrificial, rito em que o deus apresenta-se em forma de touro e bode, processo de dissimulação do deus através de um dos recursos mais expressivos da tragédia, a máscara.

Um grande questionamento surge por volta dos anos de 1950 no que diz respeito à tardia chegada de Dioniso à Hélade. Por qual motivo um deus de tamanha importância apenas se manifestaria no século IX a. C.? Esse é um questionamento que somente pode ser entendido quando se recorre ao cenário político grego. Dioniso é o deus da vegetação, deus humilde, dos campônios, e significava uma ameaça à pólis aristocrática, dos eupátridas, cujo suporte religioso eram os aristocratas deuses olímpicos.

Dioniso somente fez a sua apresentação "oficial" na pólis de Atenas, na literatura e mitologia grega a partir do século VI a.C. Deus essencialmente agrário, das potências geradoras, permaneceu no campo por longos séculos. Até os fins do século VII a.C., Atenas foi dominada pelos eupátridas, os nobres, bem-nascidos, detentores do poder e do direito e de se armar, logo os únicos que se consideravam dignos de defender a pólis, que era considerada como sua propriedade. Os eupátridas eram considerados senhores de tudo, inclusive da religião, e dessa maneira, o governo, as terras, a justiça *temística* (expressa pela "vontade divina") somente a eles pertenciam de direito e de fato. Os deuses olímpicos e patriarcais - Zeus, Apolo, Posídon, Ares, Atená, entre outros - representavam a projeção desse regime político. A esses deuses eram prestadas homenagens e realizados sacrifícios, que garantiam aos eupátridas a pólis e o *status quo*. Sendo assim, deuses do Olimpo funcionavam como guardadores dos eupátridas e da pólis.

Para melhor compreender esse processo, recapitulemos sinteticamente o momento histórico no qual a tragédia está inserida. Os séculos V e IV a.C. foram períodos de grandes transformações sociais, principalmente porque ocorreram diversas mudanças econômicas na pólis. A terra era, até então, a principal fonte de riqueza. Contudo, com o desenvolvimento do comércio, surge o sistema monetário, responsável pelo vertiginoso desenvolvimento do comércio. As guerras tornaram-se iminentes, culminando com o enfraquecimento militar e, conseqüentemente, o desprestígio político dos eupátridas. Temos então, a instauração da democracia.

Com a derrocada da aristocracia, o povo ateniense começou a ter direitos na pólis, a sua voz passou a ser ouvida. Era a *ekklesia* - a assembleia do povo. Essa nova forma de organização social e política propiciou a condição adequada ao gênio especulativo dos gregos, principalmente dos atenienses. Desenvolveu-se a filosofia, entendida como conjunto de saberes, e com ela nasceriam as discussões sobre ética, política e justiça. A consolidação do novo regime contribuiu para o surgimento de uma situação histórica marcada por duas mentalidades: o pensamento arcaico, caracterizado pelo misticismo e pela submissão do homem frente ao divino; e o racional, questionador de mitos, tendo a filosofia como meio e a política como fim.

Não é por acaso que, nesse cenário, surgem os grandes tragediógrafos, auxiliando na formação educacional e política da Grécia. Os temas e personagens de suas peças representavam as transformações psicossociais do homem no mundo grego, que pagava sempre um preço muito alto por suas escolhas. Nesse sentido, a tragédia marca o momento de mudanças vividos pelo homem, mudanças na *práxis*, na ação humana, como nos atesta Aristóteles na *Poética*, ao definir a *práxis* como a representação de uma ação de caráter elevado.

A passagem da mentalidade arcaica para a mentalidade social clássica é apresentada pela tragédia. O texto trágico é ambíguo justamente por refletir essa transformação, pois reproduz em suas narrativas a perspectiva trágico-heróica da nobreza, a aristocracia e o sentimento das massas, quando intenta influenciar o povo, por meio dos heróis. As tragédias gregas têm sempre como conteúdo o julgamento das ações do herói diante da comunidade, isto é, a fusão entre o individual e o coletivo.

2.1 As festas dionisiacas

Nesse novo e propício contexto, com o apoio do povo e graças à democracia, Dioniso adentra a pólis de Atenas. Mas o tardio aparecimento de Dioniso na pólis também pode ser explicado pelo caráter do deus, uma vez que o filho de Sêmele é o menos "político" dos deuses gregos.

A posse e a proteção das cidades helênicas sempre foram disputadas pelos outros imortais, mas nunca se ouviu falar em nenhuma cidade grega que tenha sido protegida por Dioniso. Diferente de Apolo, não houve na mitologia grega um Dioniso nacional, nem tampouco um Dioniso sacerdotal, o que o torna um deus mais humano que o próprio homem grego.

Como explicar então os festejos em homenagem a um deus tão diferente dos demais deuses olímpicos, principalmente em Atenas, lugar onde sempre se buscou o equilíbrio apolíneo? Talvez a resposta possa ser encontrada levando-se em consideração dois fatos: a política de Pisístrato e o esvaziamento e transformação do conteúdo dionisíaco de algumas festas que celebravam o deus do êxtase e do entusiasmo. De acordo com Lesky:

É verdade: a época da festa, o lugar da representação, a vestimenta dos atores, tudo aponta para o deus, mas o conteúdo das tragédias, na medida em que podemos dizer algo a seu respeito, indica uma direção totalmente diferente. Os mitos adversários, que mostram Dioniso triunfando sobre inimigos como Licurgo e Penteu, converteram-se provavelmente aqui e ali em temas de tragédia. Mas em lugar algum tais assuntos aparecem em primeiro plano, e carecem de bases sólidas as tentativas de atribuir um conteúdo dionisíaco à mais antiga tragédia ou, mesmo, de fazer de Dioniso o mais antigo dos atores. (2010, p. 77).

Nesse sentido, o deus triunfante não poderia converter-se em portador do conteúdo da tragédia, representada pelo herói, considerado membro superior da humanidade. Segundo Lesky, em Dioniso podemos encontrar somente uma das forças que impulsionaram o desenvolvimento do drama trágico como obra de arte, mas quanto ao conteúdo, a tragédia foi configurada por outro campo da cultura grega, o mito dos heróis. Essa aparente contradição, foi observada desde cedo pelos mais antigos, dando origem ao provérbio: "Isto nada tem a ver com Dioniso".

Retomando a política de Pisístrato, é importante mencionar que nesse período muito foi feito pelo povo. Segundo Brandão (2011), foi um governo que, com todo afínco, buscou o nivelamento das classes sociais, além da conciliação de diversos cultos, intentando realizar uma verdadeira confraternização entre os deuses. É a partir desse momento que passou-se a celebrar as quatro grandes festas em honra do deus do vinho: *Dionísias Rurais*, *Leneias*, *Dionísias Urbanas* ou *Grandes Dionísias* e *Antestérias*.

As *Dionísias Rurais* eram celebradas no mês de Posídon, correspondente à segunda metade do mês de dezembro e são consideradas como uma das mais antigas festas áticas de Dioniso. A cerimônia consistia em um *Kômos*, uma procissão alegre e barulhenta, com danças e cantos em que se escoltava um enorme falo. Os participantes desse festejo cobriam o rosto com máscaras ou disfarçavam-se em animais, um sortilégio para provocar a fertilidade dos campos e dos lares. A partir do século V a.C., essas celebrações foram enriquecidas com concursos de tragédias e comédias.

As *Leneias* eram uma espécie de festival ateniense, também conhecido como "festa dos tonéis de vinho". Eram celebradas no inverno, no mês Gamélion, correspondentes aos fins de janeiro e inícios de fevereiro, mas não existem muitas informações acerca da antiga festa do vinho. Sobre essas celebrações, sabe-se que Dioniso era invocado com auxílio do *daduco*, "o condutor de tochas", e que era respondido pelo povo com o seguinte grito: "Ó Iaco, filho de Sêmele, distribuidor de riquezas!", invocação para provocar a fertilidade. A festa iniciava-se por uma procissão de caráter orgiástico e era seguida por um duplo concurso de tragédia e de comédia.

As *Antestérias*, conhecidas também como *Velhas Dionísiacas*, são provavelmente as mais antigas festas dedicadas a Dioniso, eram celebradas nos dias 11, 12 e 13 do mês Antestérion, aproximadamente fins de fevereiro e inícios de março. Os três dias da festa dedicavam-se ao culto do deus e ao apaziguamento das forças subterrâneas, visando à fertilidade e à fecundidade: no primeiro dia dava-se o processo de abertura dos toneis de vinho, depositários da colheita de todo o outono; no segundo dia, a imagem de Dioniso era transportada pelas ruas, simbolizando a chegada do deus à pólis; no terceiro dia, realizavam-se os ritos de consagração aos mortos, com o objetivo de apaziguar os espíritos.

As *Dionísias Urbanas* eram celebradas na primavera, no mês *Elafebólion*, fins de março, eram testemunhadas por praticamente todo o mundo grego. Os festejos duravam seis dias: no primeiro dia era realizada uma grandiosa procissão onde a imagem de Dioniso era

transportada de seu templo no *Lendion*, para um templo arcaico primeiramente e, em seguida, colocado solenemente na Orquestra do Teatro. Nos dias seguintes, realizavam-se os concursos de dez coros ditirâmbicos⁷, que, com seus cinquenta executantes cada um, dançavam em torno do altar de Dioniso; os três últimos dias eram dedicados aos concursos dramáticos. A cada manhã era representada a obra de um poeta trágico e a essas tragédias seguia-se um drama satírico que ridicularizava a solenidade das primeiras, zombando dos chamados sentimentos sublimes.

As festas dionisiacas, com seu caráter orgiástico, colaboraram muito na formação de sentido do gênero trágico. Quando participavam das orgias rituais, sempre regadas a muito vinho, os participantes acreditavam sair de si, numa espécie de êxtase ou superação da condição humana. Acontecia então a junção entre o divino e o mortal. Segundo Mircea Eliade (1992), a experiência da festa, considerada como participação no sagrado, permitia aos homens viverem por um momento na presenças dos deuses. Era através da ritualização dos mitos que o homem religioso esforçava-se para se aproximar dos deuses e participar do *Ser*.

2.2 O ditirambo e o drama satírico

Além das festas dionisiacas, outros elementos foram de essencial importância para o desenvolvimento e consolidação da tragédia: o ditirambo e o drama satírico. Embora ainda se discuta a origem da tragédia, não se conseguiu dar nenhuma explicação que não tocasse no elemento satírico. O texto original da tragédia evoluiu do ditirambo, forma rítmica utilizada nos rituais dionisiacos, conforme Aristóteles nos atesta na *Poética*: "[...] Tendo a tragédia no início nascido da improvisação (bem como a comédia, a primeira provinda dos ditirambos [...]), foi paulatinamente ampliada à medida que seus promotores desenvolviam o potencial que nela haviam percebido". (2011, p. 46).

Os sátiros tocavam tambores, liras e flautas e, cantando e dançando, cultuavam uma grande estátua do deus do vinho. Dentro das *Dionísias Urbanas*, o ditirambo funcionava

⁷ Ditirambo é uma canção coral cujo objetivo era, quando do sacrifício de uma vítima, gerar o êxtase coletivo com a ajuda de movimentos rítmicos, aclamações e vociferações rituais. A partir dos séculos VII-VI a.C., quando se desenvolveu no mundo grego o lirismo coral, o ditirambo tornou-se gênero literário, dado o acréscimo de partes cantadas pelo "regente" do hino sacro. Essas partes cantadas pelo "regente" eram trechos líricos em temas adaptados às circunstâncias e à pessoa de Dioniso.

como uma espécie de hino invocado ao deus da transformação e da fecundidade. Era também popularmente chamado de canto do bode, por ser entoado pelos sátiros, figuras meio homens e meio bodes, que viviam como servos do deus.

De acordo com Massaud Moisés (1974), no século V a.C., o ditirambo tornou-se uma das formas métricas mais apreciadas, alcançando o auge da perfeição com os poetas Píndaro e Simônides. Ao se estudar a origem e evolução da tragédia, é importante considerar outro elemento presente nas representações ritualísticas em homenagem a Dioniso na Grécia antiga: o caráter satírico da representação dramática. Como acentua Brandão (2011), a tragédia virá a ser resultado de um processo de transformação ocorrido nos dramas satíricos originais que ultrapassaram o limite das pequenas fábulas míticas, passando a tratar de temas mais elevados, ganhando inclusive uma linguagem mais elaborada e, perdendo, paulatinamente, o tom jocoso.

É importante salientar, ainda conforme Brandão (2011) que, apesar do nome, o *Satírico* em questão nada tem a ver com a palavra sátira, não havendo nenhuma pretensão de criticar os defeitos de uma pessoa ou de uma época. O termo está associado ao fato de as personagens que compunham o coro se disfarçarem em *Sátiros*, os companheiros de Dioniso. O *ditirambo*, hino de louvor a Dioniso, evoluiu, com seus componentes disfarçados em Sátiros, transformando-se no *Drama Satírico*, uma peça e um coro regular literariamente melhor estruturados. Originalmente, o *Drama Satírico* consistia em danças mímicas e rituais em honra de Dioniso. Com o seu desenvolvimento, essas práticas deram origem a representações rústicas, executadas por um coro de homens disfarçados em Sátiros, cujo corifeu reproduzia alguma aventura de Dioniso. Após algum tempo, no entanto, uniram-se ao *Drama Satírico* cerimônias de caráter fúnebre, fazendo desaparecer a alegria das primeiras representações, com outras divindades ocupando o lugar de Dioniso.

No princípio deve ter havido uma coexistência pacífica entre ditirambo, drama satírico e tragédia, mas à medida em que esta, pelo seu tom sério e majestoso, se desvinculou dos Sátiros e quase levou à morte o drama satírico, houve, cerca de 490 a. C., a famosa reforma de Prátinas. Este poeta é o verdadeiro introdutor do gênero em Atenas: devolveu a Dioniso os coros, fixando por escrito os vários cânticos e partes do drama satírico, dando-lhe, por isso mesmo, uma forma literária. (BRANDÃO, 2011, p.134).

Destarte, são os Prátinas os responsáveis por salvar o drama satírico, dando-lhes um caráter mais literário, atendendo aos clamores do povo, que reclamava contra o desaparecimento de Dioniso da tragédia. A influência dos Prátinas foi tão significativa que, a partir de sua "reforma", passou a ser obrigatória nas representações dramáticas a *tetralogia*, isto é, três tragédias e um drama satírico.

Quando a tragédia se afastou, consideravelmente, de Baco e foi buscar seus temas exclusivamente nos mitos heróicos, o gênero perdeu muito de seu antigo caráter dionisíaco. Desse modo, a tragédia começou a trilhar o seu próprio caminho, afastando-se cada vez mais do caráter satírico do culto dionisíaco e apropriando-se de temas mais ligados aos mitos dos grandes heróis. Não se pode deixar de pontuar que encontramos em Dioniso uma das forças mais vivas que impulsionaram o desenvolvimento do drama trágico como obra de arte, mas, quanto ao conteúdo, cabe lembrar que o gênero configurou-se por meio de outro campo da cultura grega - o mito dos heróis.

2.3 O problema do trágico

A presença do trágico é possível na obra de arte, porque é inerente à própria realidade humana, tendo como elementos essenciais, para a sua configuração, o herói trágico e a realidade ambígua na qual ele se vê. Esses dois pressupostos sozinhos, no entanto, não ornamentam a tragédia, que depende da narrativa alegórica dos conflitos humanos, como o mito. Ao longo do tempo, foram adquiridas características peculiares, sendo incutido um novo espírito nas representações ritualísticas dos cultos e festas realizadas nas aldeias, o *komoi*. Como acentua Vernant e Vidal - Naquet (1977, p.11), a tragédia

traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos; marca uma etapa de formação do homem interior, do homem como sujeito responsável. Gênero trágico, representação trágica, homem trágico: sobre esses três aspectos o fenômeno aparece com caracteres irredutíveis.

A noção de que o mundo é trágico é bastante profunda na sua essência e também bastante antiga. Contudo, quando os estudiosos se debruçam sobre a questão histórica concreta, como em que campos o conceito trágico sofreu a evolução indicada, percebe-se a

complexidade do assunto. Isso ocorre devido ao fato de os gregos terem inventado a arte trágica, realizando uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não terem desenvolvido uma teoria sobre o trágico. Em sua *Poética*, Aristóteles apresenta-nos um escrito sobre o processo de criação literária, estudo que dominou as opiniões durante muitos séculos e que apresenta algumas considerações sobre a tragédia. Mas em seu texto também não podemos encontrar maiores esclarecimentos sobre a concepção da tragédia.

De qualquer maneira, a fonte principal para as considerações iniciais devem levar em conta o pensamento de Aristóteles; De acordo com o filósofo, a estrutura formal da tragédia compreende partes bem diferenciadas: um *prólogo* (que antecede a entrada do coro e prenuncia o assunto da representação), o *párodo* (canto que acompanha a entrada do coro), os *episódios* (cenas de palco, entre os cantos corais, com os atos que constituíam a intriga), *estásimos* (interferências do coro em trechos líricos) e o *epílogo* (desenlace ou desfecho dos fatos da fábula ou mitos representados). Essas são as partes que formam a estrutura da composição da peça, elementos formais do enredo que garantem a unidade da ação dramática. Por meio deles se revelam os recursos estilísticos ou a capacidade criativa do dramaturgo no ato de compor a peça.

Na introdução da *Poética*, Aristóteles esclarece, didaticamente, como irá trabalhar a questão dos gêneros, particularmente a tragédia. O filósofo introduz a sua exposição apresentando o caráter restrito do seu tratado. Inicialmente, fala de arte poética em sua concepção geral, enquanto gênero; posteriormente, trata das manifestações particulares das espécies do gênero. Nas considerações iniciais do filósofo, há uma preocupação aparente com o arranjo dos enredos. Em vários momentos da obra, é ressaltada a ideia de que o enredo trágico só é bem sucedido quando o arranjo dos feitos é realizado de maneira correta. A arte poética é de fato importante quando valoriza a disposição de ritmo, linguagem e harmonia.

Toda a discussão em torno da obra aristotélica é realizada para mostrar que, a partir do Estagirita, não há caminhos que nos conduzam à concepção, à essência do trágico. No capítulo 13 da *Poética*, Eurípedes é qualificado como o mais trágico dos poetas áticos, consideração que Aristóteles qualificou devido aos desenlaces tristes das peças *euripidianas*. Logo, o vocábulo trágico é aplicado no sentido simplificado do termo, sendo explicado, mas não avaliado. Ainda no capítulo 13 da *Poética* é desenvolvida a teoria da Mudança do destino como sendo o núcleo do mito trágico, a partir da qual é defendida a ideia de que, caso o indivíduo caia no infortúnio, a ação somente pode ser classificada como trágica caso não decorra de um defeito moral, mas por algum grande erro. Podemos perceber que a *falha* que Aristóteles destaca se refere à incapacidade humana de reconhecer o que é correto, e obter

uma orientação segura. Logo, o homem falha porque não está à altura de reconhecer determinadas tarefas e situações, tudo relacionado aos limites da natureza humana.

Os estudos realizados a partir da perspectiva aristotélica apontam-nos para a perspectiva do fundo escuro da vida, da constante ameaça a tudo o que é sublime e feliz, e, sobretudo, a possibilidade do erro que precipita a desgraça. As concepções da vulnerabilidade do homem e da derrota das armas espirituais ante o poder das forças contrárias é que vão conduzindo os seguidores de Aristóteles às origens da ação trágica nesse período.

A ideia de que o erro - originário de diversas fontes, do homem acerca de si mesmo e acerca dos outros - é que faz o homem cair em desgraça e sofrimento sobrevive com os estudiosos da *Poética*. São desenvolvidas então teorias que apontam Deus como único meio responsável de dar segurança ao homem, mas, ainda assim, devido à constituição humana, não havendo como fugir da ruína.

Para melhor compreender a presença do trágico, longe da tragédia, em obras literárias modernas, é preciso compreender, por exemplo, como a natureza complexa do trágico serve à construção de romances como *Os servos da morte*, *Corpo vivo* e *Memórias de lázaro*, de Adonias Filho. Para tanto, faz-se necessário nesse estudo distinguir a tragédia, teorizada por Aristóteles, e a natureza do que é o trágico em si.

Em seu estudo, Aristóteles fala da *catarse* como finalidade da poesia trágica, definindo-a assim:

Tragédia, assim, é a imitação de uma ação séria, completa, que possui certa extensão, numa linguagem tornada agradável mediante cada uma de suas formas em suas partes, empregando-se não a narração, mas a interpretação teatral na qual [os atores], fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam à purgação desses sentimentos. (ARISTÓTELES, 2011, p. 49).

O que Aristóteles destaca é que a tragédia não é imitação dos seres humanos, mas da ação e da vida, da felicidade e da infelicidade. Dessa maneira, são as ações que determinam a felicidade ou o contrário, e não o caráter. O filósofo aborda em sua obra aspectos específicos, como o estilo do texto trágico, o conteúdo de suas partes, além da natureza do herói trágico, é definido como "[...] um homem que, não se distinguindo por sua superioridade e justiça, não obstante não é mau nem perverso, mas cai no infortúnio em consequência de qualquer falta

(erro de julgamento)" (ARISTÓTELES, 2011, p.50). Portanto, a personagem trágica passa de uma situação inicial de felicidade à completa ruína a partir do reconhecimento de sua falha, da passagem da ignorância ao conhecimento, movimento que é capaz de despertar na plateia compaixão ou o terror.

A *poética* apresenta-nos os meios, os objetivos e o modo da composição trágica. Os meios são a palavra, o ritmo e a harmonia, adquiridos a partir da linguagem ornamentada, a *melopeia*. O objetivo, com já dito, é a imitação das ações virtuosas; e o modo é a representação direta dos fatos e dos personagens da fábula, e não sua narração, o que diferencia a tragédia da epopeia. Além da catarse, Aristóteles cita vários outros elementos como absolutamente essenciais para o desenrolar do enredo trágico. O primeiro desses elementos é a *hybris*, que significa um descomedimento, uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais. Essa violação ocorre, geralmente, devido a uma decisão ou comportamento que se assume como um desafio aos padrões instituídos, o que pode ser a lei dos deuses, as leis da polis, da família ou da natureza.

A *hybris* está relacionada ao conceito de *Moirá* ou *Destino*, e para os gregos corresponde à felicidade ou infelicidade de cada um em função de sua posição social ou de sua relação com os deuses. Ao ultrapassar o *métron*, ou seja, a medida, provoca-se a *nemésis*, o ciúme divino - o *anér* - o ator, herói, torna-se êmulo dos deuses. A punição é imediata: contra o herói é lançada a *até*, cegueira da razão, e todas as ações realizadas a partir de então voltar-se-ão contra ele mesmo, o que ocorreu com Édipo, por exemplo, que assassina o próprio pai sem ter consciência dessa ação.

Um outro elemento da tragédia diz respeito ao *phatos*, paixão excessiva e obsessiva que pode fazer perder a razão, levando à transgressão da ordem ou a ultrapassagem do *métron*. A consequência é um intenso sofrimento, tanto antes de atingir o objetivo, quanto depois. No intercurso do *phatos* são muito comuns as peripécias que, segundo Aristóteles (2003), correspondem a alterações das ações, podendo haver incidentes decorrentes de alguma alteração no desenvolvimento da ação dramática. Essa peripécia conduz as ações para o oposto do que se pretendia mostrar inicialmente.

A peripécia apresenta uma grande importância, pois demarca a passagem da felicidade do herói ao seu infortúnio. Vale ressaltar que a peripécia não ocorre casualmente, mas que surge como resultado de algum ato desmedido do herói. A consequência da peripécia é a *anagnorisis*, o reconhecimento do erro cometido. O desenlace trágico é sempre marcado pela catástrofe, e na tragédia esse elemento deve estar presente desde o início, uma vez que é resultado do conflito entre a *hybris* e a *Moirá*. De acordo com Aristóteles (2011), a catástrofe

é uma ação que resultará em danos e sofrimentos, podendo ocorrer por meio de mortes, dores, ou quaisquer outros tipos de sofrimentos.

A catarse é o último dos elementos substanciais da tragédia apontados por Aristóteles, e é a responsável pela completude do enredo. Por meio da catarse, o tragediógrafo pretende despertar no público, mediante o terror e a piedade provocados à vista dos infortúnios vividos pelo herói trágico. Na catarse é que se encontra a superação do elemento catastrófico e o restabelecimento da ordem, o reconhecimento do herói trágico e a reconciliação com a justiça.

Para Junito de Souza Brandão (2011), a mitologia é a matéria-prima da tragédia. O homem, que era arrebatado pelo deus Dioniso e transportado para o seu mundo de êxtase e transbordamento, conseguia se libertar dos condicionamentos sociais e religiosos, superando, assim, de um destino trágico.

Assim, se essa "transformação" operada no *homo dionisiacus* pelo êxtase e pelo entusiasmo, como se há de ver mais adiante nas *Anastérias*, levava inexoravelmente a romper com todos os interditos de ordem política, social e "religiosa", ela, *ipso facto*, ia de encontro aos postulados da pólis, mesmo "democrática" e dos deuses olímpicos que lhe serviam de respaldo. (BRANDÃO, 2011, p. 135).

Temos a partir daí, muito bem delimitadas, as condições indispensáveis à construção do herói trágico e, conseqüentemente, do enredo trágico. Todavia a problemática do trágico continuou e continua despertando debates no âmbito literário, fazendo-nos perceber a complexidade que envolve o tema.

Durante muito tempo as ideias partiam, em sua maioria, da fragilidade e do risco da existência humana, ideias que não conseguiram ser propagadas no Iluminismo. A época do neo-humanismo significou, assim, um novo começo para o problema da natureza do trágico. A partir desse momento, surge uma nova e fecunda relação com a tragédia da Antiguidade grega. De acordo com Lesky (2010), toda a tentativa de explicar a essência do trágico não mais pode partir senão das palavras pronunciadas em 6 de junho de 1824, por Goethe: "Todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico". (apud Lesky, 2010, p.31).

Surge, a partir desse pronunciamento, quando Goethe fala de uma contradição insuperável, uma maior possibilidade de compreender as raízes do trágico. Essa contradição insuperável está associada a polos que, no mundo dos deuses, podem ser classificados como polos opostos, Deus e homem. A partir dessa formulação, Goethe situa o trágico no mundo das antinomias radicais. Assim, a absoluta falta de solução para o conflito trágico passou a

ser o ponto central e um requisito primordial para a realização da autêntica tragédia na modernidade.

Ainda que Lesky (2010) tenha destacado a importância da formulação desse pensamento, parece-nos muito clara, ainda, a dificuldade de esgotar o sentido do trágico. Entretanto, o nosso principal objetivo é o de resgatar suas principais características, sua íntima ligação com a tragédia, e, principalmente, sua influência na construção da literatura contemporânea.

Como vimos, Lesky (2010) afirma que o entendimento do trágico passa a ser melhor explicado a partir da teoria de Goethe, a de que o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Assim, o surgimento do trágico está intimamente ligado às contradições insuperáveis. Podemos considerar esse pensamento como uma possibilidade de melhor formular algumas questões sobre o trágico.

A partir dessa formulação, o estudioso nos aponta quatro requisitos essenciais para a composição da tragédia grega. O primeiro diz respeito à dignidade da queda, momento em que a figura do herói encontrava-se em um estado de grande ventura e cai dessa posição a uma situação de infortúnio, de miséria. É importante destacar que a dramaturgia clássica concebe esse herói como pertencente à aristocracia, à ordem social vigente. É somente em meados do século XIX, com o surgimento do romance, que a figura do herói, atrelada à alta hierarquia social, irá ser dissolvida, em benefício da multiplicidade heroica.

Posteriormente, Lesky apresenta, como segundo requisito, aquilo que ele denomina a considerável altura da queda. Ou seja, a tragédia deve estar associada a acontecimentos extremamente dinâmicos, como Aristóteles já afirmava na *Poética* (2011). Não é suficiente a mera descrição de um estado de miséria ou de algo que promova comoção para que o trágico aconteça. As ações dos heróis devem revestir-se de contradições irreconciliáveis para que o trágico se estabeleça, pois há que despertar terror e piedade.

A interação do herói com o mundo em que está inserido é outro requisito destacado por Lesky. Segundo esse autor, o sofrimento do herói, sua queda de um mundo de felicidade para o infortúnio, deve afetar-nos, comover-nos, quando temos a sensação de sentirmo-nos atingidos. Dessa maneira é que experimentamos o trágico. A função do herói trágico seria então a de fazer-nos refletir sobre a vulnerabilidade da existência humana. Desse modo, as personagens de Sófocles, Ésquilo e Eurípedes ganham universalidade no tempo e no espaço e suas obras de fato representam a verdadeira essência do trágico.

O último elemento que, de acordo com Lesky, valida o trágico, é específico da tragédia grega. Diz respeito à prestação de contas do herói que, diante de um conflito

insolúvel, sofre conscientemente. Logo, a personagem que é levada a uma determinada ação por uma fatalidade não pode ser classificado como herói trágico. As grandes personagens da tragédia grega são constantemente conduzidas a esse estado de consciência: o herói da tragédia não se lamenta pelas desventuras a que são acometidos; apenas sofre, manifestando a si mesmo o infortúnio, numa espécie de autoconhecimento. Esse é o momento em que podemos verificar o conceito de *anagnorisis* preconizado por Aristóteles, momento em que presenciamos o efeito catártico da tragédia.

Dando continuidade ao estudo da obra de Albin Lesky (2010), vemos-nos diante de um outro problema do trágico dentro da tragédia. Vimos até aqui que o herói trágico é obrigado a conviver com um fim inconciliável, com uma situação trágica que não permite qualquer tipo de solução para o seu problema: o término da saga do herói culmina com sua própria destruição. No entanto, podemos perceber que algumas tragédias clássicas vão de encontro à concepção goetheana - do final inconciliável. A primeira tragédia da trilogia Oréstia, de Ésquilo, intitulada *Agamenon*, é um exemplo, pois nessa obra apenas na primeira parte temos o fim do herói apresentado como inevitável aniquilação, quando é assassinado pela esposa Clitemnestra. Na sequência da trilogia, Orestes é impelido a uma situação trágica: o assassinato da mãe para vingar seu pai, mas foi possível um final feliz, conforme explica Lesky:

O conflito em que está envolvido Orestes é inimaginavelmente horrível, mas como conflito não é cerradamente trágico, pois admite a reconciliação das potências combatentes e, nessa reconciliação, a libertação da dor e do sofrimento. Assim, a participação que seu destino tem no trágico se nos apresenta como situação trágica através de cujas tormentas o caminho conduz à paz. (2010, p. 39).

Assim, obras como a trilogia de Ésquilo, que terminam com a reconciliação, não cabem na definição do trágico dada por Goethe, porque esta aponta exclusivamente para o conflito trágico cerrado. Apesar disso, são classificadas como tragédia, pois o seu enredo trata de situações dolorosamente experimentadas, realidades da existência humana.

Consideramos relevante também, trazer no nosso trabalho as contribuições de Friedrich Nietzsche (2003) sobre a gênese da tragédia. O filósofo reconhece a cultura grega e o mito como fios condutores da tragédia, apontando para a contraposição de Apolo e Dioniso - estado de sonho e embriaguez - como traços essenciais da filosofia grega e moderna. Segundo Nietzsche, o desenvolvimento da arte está ligado à dualidade do dionisiaco e do apolíneo, e a essas duas divindades é que se liga nossa consciência do extraordinário

antagonismo, tanto de origem quanto dos fins. Nietzsche pensou a tragédia enquanto obra de arte. Desse modo, seu *O nascimento da tragédia* tenta interpretar as manifestações do mundo grego, tendo sempre como ponto de partida o dionisíaco e o apolíneo, o que pode ser observado na seguinte passagem:

É a suas duas divindades das artes, Apolo e Dioniso, que se liga nossa consciência do extraordinário antagonismo, tanto de origem como dos fins, que subsiste no mundo grego entre a arte plástica, a apolínea, e a arte não-plástica da música, aquela de Dioniso. Esses dois instintos tão diferentes, caminham lado a lado, na maioria das vezes em guerra aberta, e incitando-se mutuamente para novas criações, sempre mais robustas, para perpetuar nelas o conflito desse antagonismo que seu designativo "arte", comum a ambos, somente encobre; até que, finalmente, por um milagre metafísico da vontade helênica, aparecem acoplados e, nesse acoplamento, geram então a obra ao mesmo tempo dionisíaca e apolínea da tragédia ática. (NIETZSCHE, 2003, p. 28).

A partir desse excerto, parece-nos claro o importante papel atribuído a essas duas divindades do universo mitológico grego. Dioniso e Apolo são assim considerados como catalisadores dos impulsos artísticos naturais do homem. Apolo nos é apresentado como "[...] deus de todas as faculdades criadoras de formas, é ao mesmo tempo o deus adivinho. Ele que, segundo sua origem, é o "resplandecente", a divindade da luz [...]" (NIETZSCHE, 2003, p.29). Divindade dos fundamentos éticos e estéticos, é considerado o guia do povo, é o responsável pelo *métron*, linha que não deve ser ultrapassada, a fim de se evitar a confusão entre o mundo onírico e a realidade cotidiana. Apolo é o responsável pela aparência ilusória que vela a realidade, pelo homem individual que no meio de um mundo de tormentos, permanece impassível e sereno, apoiado na confiança do princípio da individuação. Já o dionisíaco rompe as barreiras, não havendo mais o princípio da individuação, uma vez que cada um se sente com seu próximo, não somente unido, mas idêntico a ele. Dessa maneira, o deus impulsiona ao rompimento do *métron*, à exaltação e à desmedida provocados pelo estado de entusiasmo e embriaguez. O princípio da individuação é rompido pelo estado dionisíaco, permitindo o acesso no substrato mais íntimo da natureza humana.

O mundo da tragédia grega é apresentado sobre a tensão dessas duas forças opostas e inconciliáveis que caracterizam o trágico. Inicialmente, essas duas forças foram apresentadas como antagônicas. Entretanto, posteriormente, Nietzsche sinaliza para uma possível relação de proximidade entre ambas. Para o filósofo, existem momentos em que predomina uma sobre a outra força, o que não significa dizer que a arte se restrinja a um desses dois impulsos. A coexistência dessas duas forças opostas eram as responsáveis, segundo o filósofo, pela

permanência do gênero trágico. No entanto, na Idade da Razão, momento em que se inicia a modernidade europeia, a tentativa de privilegiar somente uma dessas formas pôs fim à tragédia grega, tal como era concebida. Quando assumiu características opostas a do seu surgimento, a tragédia perdeu traços essencialmente trágicos, e isso se deu, particularmente, a partir de Eurípedes, considerado, segundo Nietzsche, como marco ruptor da tradição.

Apoiado nas ideias do filósofo Sócrates, o tragediógrafo realizou mudanças em aspectos centrais das obras trágicas. A presença da filosofia socrática na obra de Eurípedes se fez presente, sobretudo no que diz respeito à oposição entre os instintos, pois o filósofo grego considerava a arte apenas como meio de transmissão de valores morais, e não como um fim em si mesma. Essa era a grande crítica de Nietzsche à filosofia socrática. Os pressupostos teóricos que motivam a filosofia de Sócrates eram extremamente racionais e humanistas, colocando-se o entendimento como critério último da apreciação estética. Como seguidor da teoria socrática, Eurípedes pratica uma reconstituição da tragédia, mostrando arte, moral e visão de mundo não-dionisiacas, apresentando um herói sempre virtuoso e dialético, um herói muito mais preocupado com a paixão comum do homem do que com o *phatos* trágico.

O que Eurípedes realiza é a exclusão do dionisiaco de sua produção, passando a destacar o impulso apolíneo. Tentativa frustrada, pois, segundo Nietzsche, ao retirar o elemento dionisiaco da composição, o apolíneo deixou de estar presente de modo equilibrado e harmônico.

Finalizando a abordagem teórica sobre o trágico, acreditamos ser pertinente ainda as formulações de George Lukács a respeito da tragédia. Em sua *Teoria do romance* (2000), o autor também propõe uma teoria sobre a tragédia, mas, ao contrário dos outros autores, o que se percebe nessa obra é uma preocupação particular em distinguir epopeia, tragédia e romance. Na obra, Lukács apresenta uma teoria baseada no rompimento com o referencial antigo, da tragédia e da epopeia, para fazer uma reflexão sobre a modernidade. Mas, não deixa de utilizar o pensamento grego como referencial comparativo para o bom andamento da sua reflexão. O autor tece considerações desde a aparentemente bem estruturada Grécia Antiga até a abrangência do romance atual. Para melhor fundamentar suas ideias, o autor utiliza-se de dois conceitos antitéticos, o de cultura fechada *versus* cultura aberta. Por cultura fechada entende-se uma civilização onde há integração do indivíduo com a comunidade. A cultura aberta, contrariamente, destacaria a divisão entre a essência da totalidade e a própria via individualizada, reflexo do mundo moderno, onde a relação com a homogeneidade desaparece e o homem passa a ser solitário e fragmentado.

A *epopeia* é o grande exemplo de cultura fechada utilizado por Lukács, pois é um mundo onde a homogeneidade não é perturbada, não havendo conflitos entre o herói e a sua comunidade. Na narrativa épica, as ações do herói sobre a vida da comunidade fluem de uma única consciência. Assim, surge um questionamento: como a vida comunitária permanece tão essencial? Segundo Lukács, o componente trágico é fundamental por fazer com que a vida comunitária seja essencial, pois a vida é sempre preterida em favor da essência e, como na epopeia, o coletivo está acima do individual. Daí a importância do herói nessa realidade fechada, justamente pelo fato de ele ultrapassar a realidade das motivações individuais e alcançar a privilegiada dimensão das realidades essenciais, integrando-se com a totalidade. Assim, o desafio do tragediógrafo consiste em demonstrar, por meio de seus heróis, como a existência é capaz de refletir a essência.

Diferente da epopeia e da tragédia, em que o herói se situa em um plano ideal, no romance o herói se situa em outro plano: é um indivíduo que busca a realização do seu próprio projeto existencial, resultado de suas escolhas individuais. O herói da cultura fechada é representante da coletividade, logo não pode considerar-se como um indivíduo, uma vez que seu objetivo nunca é pessoal, mas sempre pautado na comunidade. Na cultura aberta essa integração com a comunidade não se evidencia da mesma maneira, e o herói não é mais o representante da coletividade. O mundo moderno é marcado pela perda da essência. Encontra-se em estado caótico, marcado pela ausência da essência e, por esse motivo, o herói representa essa heterogeneidade.

Destarte, podemos entender a modernidade como marco do desentendimento entre o indivíduo e o mundo. E o romance é que anuncia essa fragmentariedade do indivíduo em sua relação com o mundo. A modernidade retrata a perda da totalidade do ser, momento em que se percebe um homem alheio à realidade exterior, diferente do herói da tragédia, possuidor de um caráter totalitário e fechado. Embora as características essenciais da tragédia possam nos levar a considerar a impossibilidade de concepção da tragédia a partir de uma cosmovisão cristã, o que tornaria, portanto, sua existência impensável em nossa moderna cultura ocidental, o trágico nunca deixou de ser debatido, estudado nas diversas áreas do conhecimento humano, como um modo sintomático da própria natureza humana em todas as épocas e culturas.

Para considerar a permanência do gênero em nossa cultura é importante levar em consideração as transformações que decorrem na transposição de uma forma artística de um universo a outro. O cristianismo, durante muito tempo, trouxe a concepção do homem e do mundo muito diferente daquela da origem da tragédia, a qual estava arraigada à cultura, à

visão religiosa e à estrutura social gregas. Defendia-se radicalmente nesse período as ideias de destino, de predestinação ou de fatalidade, associadas à queda trágica do herói, que foi modificada com a noção cristã de culpa, do pecado que decorre da capacidade de livre arbítrio do homem.

Aristóteles defende na tragédia clássica o golpe do destino, uma reviravolta que faz o indivíduo passar de uma situação de glória (*eudaimonia*) para a catástrofe (*daimonia*), como consequências da falha (*hybris*) em reconhecer o correto, o justo. A limitação humana é responsável pelas desgraças que acometem o homem, e não o pecado. Nesse sentido, a tragédia torna-se inevitável, inerente ao destino do homem.

Esse pensamento de irreversibilidade do destino humano não prevalece na tragédia cristã, que apresenta uma relação de causa e consequência envolvendo os atos do herói, fazendo com que a morte seja punição. O sofrimento e a calamidade são sempre resultados de uma falta que deve ser paga através da morte - a extinção completa do mal que se manifestou através de atos da personagem.

A queda trágica, consequência da falta cometida pelo herói, representava no contexto grego o movimento característico da vida humana, que faz reverter situações de tranquilidade e segurança em abismos intransponíveis. A partir da visão cristã, essa queda assumiu um novo sentido. Contudo, ao longo da história da dramaturgia, as peças têm demonstrado esse movimento de reversão, esse dinamismo da vida humana que transforma felicidade em desgraça.

Segundo Bornheim (2002, p.36), a grande diferença trazida pelo conceito cristão de culpa decorre da separação que a cultura hebraico-cristã faz entre o homem e Deus. O ser divino, de acordo com essa concepção, é infinitamente superior, o que faz surgir "o princípio da separação" entre o divino e o humano, que faz com que Deus esteja apto a julgar e condenar. No espetáculo trágico grego, a catarse é o momento de superação do Caos, momento que propiciava a anulação do elemento caótico, da desagregação humana para o restabelecimento da ordem coletiva. Já no universo cristão, não há anulação do caos, pois ele permanece sendo uma condição permanente do mundo separado de Deus. A diferença então é que não há modificação desse estado, não há superação de culpa sem que haja a morte.

A permanência do elemento caótico na trajetória humana é um pressuposto essencial para a tragédia, aspecto que pode servir como uma das justificativas para a sobrevivência da tragédia ao longo dos tempos. E embora as formas de expressão tenham se modificado, o estado de desordem tem acompanhado a história da humanidade, tendo sido identificado como próprio da natureza humana em diferentes épocas e culturas.

Assim, podemos considerar a tragédia como expressão concreta da condição humana, pois a realidade do mundo é o próprio Caos. As mudanças ocorridas no pensamento humano nos últimos séculos fizeram a própria noção de realidade tornar-se caótica. Conforme afirma Lukács (2000, p.66 e 67), na modernidade a disparidade entre os homens tornou-se intransponível, e o herói moderno é o representante da relação fragmentada do indivíduo com a realidade circundante.

É importante ressaltar que embora tenhamos passado por mudanças, não ocorreu a anulação de uma maneira de pensar o mundo. Continuamos recebendo inúmeras influências da literatura clássica nos romances modernos. E nossa tarefa, neste estudo, será justamente a de analisar os indicadores textuais do sentido trágico na construção da prosa *adoniana*.

2.4 Vento, estrada, vozes, solidão

Memórias de lázaro (1952) é o segundo romance de Adonias Filho, obra em que o autor já traz uma consciência literária mais bem definida e, curiosamente, situa, nesse mesmo

ano, o interesse formal pela ficção. Segundo Adonias Filho, não há como isolar o romance da arte moderna, e assim como outras manifestações culturais, a exemplo da poesia e do teatro, o romance, obrigatoriamente, tinha que se enquadrar nas condições culturais contemporâneas, apresentando uma revolução em sua estrutura.

A forma como, até então, a narrativa vinha sendo organizada "[...] já não podia prevalecer em uma espécie de arte orgânica dependente do tempo. O corte decisivo, porém, se realiza em função da forma, da operação artística, da concepção arquitetônica que escapa da experiência humana cotidiana e viva". (BRASIL, 1969, p. 30). *Memórias de lázaro* configura-se, assim, em um romance tecnicamente mais avançado que *Os servos da morte* (1946). Narrando em primeira pessoa, o autor concede ao texto uma autonomia mais bem definida e determinada. Não há mais espaço para a antiga concepção que privilegiava a seriação de episódios e uma apresentação direta e objetiva dos fatos, caracterizando-se em uma focalização paisagística quase sempre fatigante.

A opção pelo tempo não-linear, presente nos deslocamentos em *flashback*, é uma exemplo dessa transformação no processo de composição ficcional. A narrativa é abandonada, e a ambiência volta-se para o interior do protagonista, Alexandre. Adonias Filho, em *Memórias de lázaro*, inicia a narrativa dando demonstrações dessa evolução. Através de um narrador que não mais se distancia dos fatos, o autor utiliza-se de personagens que, por meio de suas memórias, se integram à trama central.

Infinita é a estrada com suas curvas, suas colinas e suas árvores. Não é uma estrada como outra qualquer, com pássaros e ladeada de grama, mas uma linha sinuosa no chão avermelhado e seco. Onde começa, ninguém sabe. Onde termina, ninguém sabe também. Tão íntima quanto os rudes objetos das habitações primitivas, para nós, que a conhecemos desde criança, existe quase como uma criatura humana. (ADONIAS FILHO, 2007, p.7).

O narrador apresenta-nos a estrada como elo que une as esperanças e os sofrimentos do povo da região cacauzeira, elemento que justifica a presença das paisagens do vale, inclusive da existência humana. Outro elemento que ganha destaque na voz do narrador é o vento: "Forte e constante, quase agreste, a ele costumo culpar por tudo o que acontece de violento e triste" (ADONIAS FILHO, 2007, p.9). A nova forma composicional dá a esse

romance uma maior força conceptiva, e as personagens abandonam a neutralidade. Nessa obra o monólogo indireto é evitado e as ações são conduzidas de forma autônoma.

Os elementos, introdutoriamente elencados, auxiliam no tom sombrio e de indefinição com os quais o autor pretende nortear sua prosa. Estrada e vento funcionam como lamento assustador e provocador dos mais diversos sentimentos, elementos da natureza que, como estigma, deixam suas marcas em tudo, árvores, pássaros, na terra e nos homens. O tom trágico já nos é apresentado nesse momento introdutório, quando o narrador aponta para o destino inconciliável, a ausência de caminhos para o povo que ali vive:

[...] Aqui, embora as moças cantem na colheita e possam os rapazes domar os potros entre gritos, negra é a alma e bruto o coração. Não que alucine o medo de ser destruído pelo semelhante, a necessidade da força física, a assistência para não ser devorado na luta impiedosa. Os fracos, aqui, morrem nos seios das mães. Os enfermos se isolam, apodrecem, são naturalmente eliminados. Restam as feras que se apaixonam com ódio, insensíveis e rudes. (ADONIAS FILHO, 2007, p.9 e 10).

Essa passagem revela a essência do trágico presente na prosa *adoniana*, apontando para a impossibilidade de fugir ao destino trágico. São personagens que apresentam sentimentos intensos, feras que se apaixonam com ódio, insensíveis e rudes, conscientes das suas ações e, conseqüentemente, das fatalidades a que serão acometidas. O vale existe como uma prisão para essas feras, de onde nunca poderão sair. Esse espaço representa a angústia do pânico, da obscuridade e da solidão vividas pelos habitantes. O vale e a estrada, aliás, não perfazem apenas um espaço, a geografia física a partir da qual a trama se desnuda, mas revelam-se como motivação para a constituição de um ambiente mental atormentado, que persegue o protagonista desde as primeiras linhas. O espaço é mágico, poderoso, sacralizado pelas asserções de Jerônimo.

É curioso ressaltar que as comunidades que integram esses indivíduos são antigas. Inúmeras gerações se sucederam nessa mesma terra, plantando e colhendo. A vida também se restringe primitiva - do vale ao sítio, do sítio à estrada, da estrada ao terreiro, do terreiro à casa. São pessoas incapazes de reagir ao universo que as envolve - o vale. E a solidão é intensificada com o auxílio da paisagem: florestas desabitadas, altas montanhas, enormes descampados. Por meio das memórias de Abílio, que aludem sempre a esses enigmáticos espaços, Alexandre buscará respostas e significado para a sua existência.

Toda a narrativa é construída a partir das memórias, e Jerônimo, antigo amigo de Abílio, é o fio condutor do resgate e construção dessas memórias. A volta de Alexandre ao

vale significa, assim, uma volta a si mesmo, às suas origens. O personagem de Adonias Filho, um homem embrutecido, semi-alfabetizado, produz a narrativa em um espaço criado, dentro de um "mundo criado". E, para a apreensão desse mundo, as constantes humanas se fazem imprescindíveis. É, assim, importantíssimo compreender o "retrato" do homem e do seu destino:

Mas ainda o autor não deixa o personagem solto como um tipo "ideal" de romance; dá-lhe características próprias, usando os recursos da língua naquele plano "ideal"; vai à oralidade e traz suas peculiaridades lingüísticas para o seu mundo "ideal"; vai à tragédia mesma do homem e o focaliza em sua dimensão existencial, para que o "mundo" criado, a arte, seja a "interpretação" correta e crítica da realidade que não se pretende "imitar". (BRASIL, 1969, p.32).

Em seu segundo romance, Adonias Filho abandona o estilo econômico da linguagem, as frases curtas, tentando atingir a linguagem literária com maturidade técnica e estilística. Utiliza-se dessa forma composicional para se exprimir perante o mundo, só que agora não mais com as interferências de um autor-pensante, mas de um ficcionista que aparece mais livre. A imagem de seres humanos caídos pela transgressão do pecado é recorrente em inúmeros livros *adonianos*, imagem como a da solidão que atinge a desesperança absoluta reiterando a prefiguração do indivíduo caído, abandonado e só. A história de Alexandre reforça essa proposta, pois aponta para a negação final do protagonista, identificado como ser de transformação e morte.

A figura de Alexandre ressurgue no vale, mesmo sendo advertida por Jerônimo: "Não sei por que você voltou, Alexandre. Jurei mil vezes diante de todo o vale que você não voltaria". (ADONIAS FILHO, 2007, p.12). O protagonista é alertado sobre o ambiente desumano e hostil para o qual retornara, lugar onde os homens são piores que as feras, e os cavalos selvagens são os únicos a demonstrar indícios de humanização. O protagonista parece incapaz de fugir ao seu destino, afirmando conscientemente que não voltara por vontade própria, mas fora trazido pelos espíritos do vale. Lembranças poderosas essas que fazem parte de seu corpo e que lhe representam um enorme peso e castigo a prevenir ou ultrapassar.

A fala direta e crua de Jerônimo sacramenta verdades, que revelam, mas também ocultam e parecem determinar os principais momentos da vida de Alexandre. O vale é a única possibilidade para a compreensão do mundo, própria de uma perspectiva fatalista e inescapável.

Pudesse, não me deixaria sair. Há a proteção noturna, é verdade, mas há homens que enxergam dentro das trevas. Sobretudo, apesar do tempo, o vale ainda não esqueceu. A minha terra abandonada, as plantações perdidas, o gado bravio - tudo se tornou no vale uma lembrança poderosa. Pedaco do meu próprio corpo, transportaram para minha terra o peso do castigo. A terra respondeu pela minha ausência. E Jerônimo não ignora isso. (ADONIAS FILHO, 2007, p.13).

Em *Memórias de lázaro*, o protagonista ressuscita através da palavra. Ao memoriar a fala dos gestos da morte, com o *eu narrativo* recuperando a lembrança, descrevendo um vale trágico e feroz, os heróis que se assemelham aos guerreiros de Homero, afrontando a sina, apesar dos vaticínios dos deuses. Lázaro - o *eu* que narra - representa a voz coletiva das coisas, da existência conflagrada. A narrativa avança e a constatação da morte da personagem torna-se ainda mais acentuada, Alexandre nada mais é que um corpo que se confunde com as trevas, corpo que avança tropeçando e percebendo-se preso, sem conseguir alcançar nenhuma luz. Essa constatação revela a situação de trânsito, como signo e não mais como personagem, uma vez que Alexandre é signo vagando pelo universo da linguagem. Desde o início da obra, sua morte é engendrada, graças ao trânsito da personagem por dois universos que a potencializam como signo em busca de uma verdade, ainda que efêmera. É crucial pontuar que essa busca não traduz nenhum tipo de pânico. Durante toda o percurso, a personagem tem a certeza de ter de percorrer seu caminho, caminho de revelação e de morte.

O sofrimento não é somente percebido no tempo presente da narrativa, mas desde as origens da família de Alexandre, que não conhece outra via que não a fatalidade, o sofrimento, a morte. Abílio, pai de Alexandre, fora casado com uma prostituta, fato que somente desperta o seu ódio. "Quando o encontrei pela primeira vez, ele era ainda uma criança. Fugira de Ilhéus, dissera-me, porque a cidade o esmagava, todos os repelindo, a mãe encerrada numa casa de mulheres perdidas". (ADONIAS FILHO, 2007, p.20). Percebe-se, a partir dessa passagem, a saga decadente da família de Alexandre, que tem enraizada, desde suas origens, a mais terrível herança: a predestinação à morte, ainda que em vida.

Abílio é caracterizado como indivíduo isolado e selvático, assim como inúmeros outros habitantes do vale. Amava a solidão e vivia eternamente em fuga. Como assinala o próprio narrador, era um retirado e, assim como Gemar, o isolamento tornara-se algo natural em seu destino. Assim, o vale surge para Abílio como espaço essencial à sua predestinação:

Mas, no vale, todos se pareciam com Abílio. Todos se pareciam com Abílio. Todos, Alexandre, eu juro. Uma criatura feliz, alguém que não traga ferrugem nos ossos, não viverá aqui. Fugirá temendo o negrume do céu, a solidão do vale estrangulada pelo vento doido. Abílio ficou no vale, disse-me depois, porque o vale não é desse mundo. Uma zona esquecida, ele ensinava, onde os homens são mais humanos porque não temem a dor, o medo e nem ocultam a cólera. (ADONIAS FILHO, 2007, p.23).

A trajetória trágica da família de Alexandre não poderia ser ambientada em outro espaço que não fosse o vale, em cujo lugar o destino se cumpriria. É no vale que Abílio conhece Paula, filha de João Cardoso, mulher que jamais teve consciência de sua própria existência. Alexandre é, portanto, o fruto de um encontro fortuito e inexplicável, fato típico de um núcleo social marginal, bem ao caráter da proposta *adoniana*. Temos então a história de Alexandre sendo elucidada a partir de quatro criaturas: a prostituta de Ilhéus, João Cardoso, Paula e Abílio. Alexandre é a consequência desses destinos marcados por sofrimento, dor e angústia. Paula não tem consciência sequer da existência do filho: era uma tola, e a sua morte parece já antecipar o destino reservado a Alexandre. As imagens que surgiam para o protagonista não haveriam de ser outras senão as de um mundo ofuscado, compostas por dolorosas memórias, que surgiam agora através da voz de Jerônimo. Essas descobertas vão revelando a Alexandre uma profusão de sensações no mesmo instante em que sua casa, símbolo maior de sua existência, ia sendo erguida com a ajuda de Jerônimo.

É nesse momento que a esperança de ter uma história re-construída ao lado de Rosália vai se apresentando na narrativa. "O movimento da enxada, a percepção das paredes que se erguiam, os esteios deitados - o mundo se concentraria nisso, e no eco da voz de Jerônimo, não fosse o sentimento extraordinário da descoberta". (ADONIAS FILHO, 2007, p.27). Ao mesmo passo em que Alexandre vai travando conhecimento com o seu passado, adentrando em seu vazio existencial, o leitor consegue visualizar as imagens desse espaço mítico, de onde as criaturas não conseguem fugir. O espaço denota obscuridade, mas também revela possibilidade, ainda que remota, de transformação.

O futuro ao lado de Rosália não provocava temor em Alexandre, mas o seu passado indistinto, posto entre caminhos acidentados, era uma obsessão para o protagonista. Nesse ponto da narrativa, o leitor começa a perceber que a existência de Alexandre começa e termina nele mesmo. Não há perspectivas. O futuro não apresenta qualquer importância,

apenas o passado. E é nesse enredo, por vezes desconexo, que reside a incidência de uma memória que se constrói lentamente no ritmo da própria narrativa. Com a morte de Abílio, Jerônimo assume a figura de pai que Abílio jamais quisera exercer, Jerônimo torna-se o responsável pela formação da consciência, pela formação dos sentidos em Alexandre. Nesse momento, é reiterada a importância dessa personagem na construção da figura de Alexandre. Jerônimo, a caverna, a estrada, o vale serão elementos fundamentais na formação do menino. Pelo enredo sombrio e tenebroso, de homens fadados ao destino cruel de sofrimentos e fatalidades vividas, é que podemos classificar o romance de Adonias Filho como uma narrativa trágica. São inegáveis nessa obra os abismos e infernos a que estão sujeitas as almas humanas, com as cenas cruéis permeando a vida de Alexandre, e as memórias sofridas do homem perdido frente ao destino cruel.

Isso podemos observar até o instante em que a destinação trágica que acompanha Alexandre - personagem que, até esse ponto da narrativa, não apresenta nenhuma falha - é consequência da herança que carrega dos seus antecessores. Mas a sua relação com Rosália alterará, significativamente, o curso da trajetória do herói. A partir desse encontro, uma sucessão de eventos ocorrerá no Vale do Ouro, começando pelo assassinato do pai de Rosália e a vingança contra o irmão. No entanto, nenhum dos crimes é praticado por Alexandre, que ironicamente cumpre o trágico destino de proscrito.

A ideia do destino já traçado é recorrente nas *Memórias de lázaro*. Nenhuma das práticas violentas são realizadas pelo herói, que não comete nenhuma falha trágica. Rosália, filha do vale, mais feral do que humana, protagoniza todas as ações. Criada sem mãe, em meio aos animais, odiando os irmãos e o próprio pai, a figura feminina não demonstra possuir qualquer tipo de sentimento, ou ser capaz de nutrir qualquer laço afetivo. Assim, Alexandre surge como a possibilidade comum de vingança, de fugir ao lar paterno e aos espancamentos dos irmãos. Rosália, a parricida, é castigada pelos irmãos, e, ainda que Alexandre tente defendê-la, assumindo a culpa de um crime que não cometeu, ela sofrerá, pois sua falta não será tolerada nem ficará impune.

São as ações de Rosália que evidenciarão na narrativa das *Memórias de lázaro* dois dos mitos mais abordados na tragédia clássica: o incesto e o parricídio. Estuprada pelo irmão mais velho, Roberto, a personagem sofrerá, carregando em seu ventre o fruto da relação incestuosa. A partir de então, seguem-se episódios que relatam a sucessão de desgraças vividas pela personagem. Rosália cumpre sua infelicidade, gerando o filho maldito e sem a

posse do homem a quem escolheu para viver. Somando-se às suas desgraças as que se passam no vale, a paisagem atua como elemento intensificador do sofrimento das demais criaturas:

Raramente chove, no vale. Mas quando chove, sobretudo à noite, o vale se transforma. O vento engrossa o vôo, as árvores beijam o chão e a terra se converte em lama. As cobras, assustadas, invadem a estrada. No canal, o lodo movediço rola ao peso da água. Fechados em casa, os homens escoram as paredes com os corpos. O mundo sem estrelas, totalmente negro, não permite que vejamos a mão diante dos olhos. Andar nestas ocasiões, é andar para a morte. (ADONIAS FILHO, 2007, p. 45).

Rosália é enterrada sob o próprio teto, sob o leito construído por seu hipotético futuro marido. É importante destacar a presença de um outro mito remontado pela narrativa *adoniana*, o mito clássico de maldição por desrespeito aos laços sanguíneos. Segundo Junito de Souza Brandão:

Quanto a *genós*, pode o vocabulário ser traduzido, em termos de religião grega, por "descendência, família, grupo familiar" e definido como *personae sanguinae coniunctae*, quer dizer, pessoas ligadas por laços de sangue. Assim, qualquer falta, qualquer *hamartía* cometida por um *genós* contra o outro, tem que ser religiosa e obrigatoriamente vingada. (2010, p. 81)

A essa ideia do direito do *genós* está ligada a crença na maldição familiar, ou seja, a partir da falta cometida por Rosália, uma maldição instaura-se em todo o núcleo familiar, incluindo a própria Rosália, cruelmente violentada pelo irmão mais velho e carregando as marcas da violência até o momento de sua morte. Essa crença na transmissão da falta, na solidariedade familiar e na hereditariedade do castigo é uma das mais enraizadas no espírito dos homens, pois é possível percebê-la em diversas obras da literatura universal, principalmente na prosa *adoniana*. Com a morte de Rosália, nasce o cerne da vingança e o vale torna-se pequeno demais para Alexandre e Roberto.

No vale, a justiça não pede esclarecimentos, podendo os inimigos resolver suas próprias questões. Nesse espaço, a ideia de que todos nascem para uma espécie de vida e de morte é sempre ratificada. Alexandre necessita vingar Rosália. Sua condição de homem não lhe permite deixar tamanha fatalidade sem punição. Para tanto, resolve buscar no próprio corpo da mulher as respostas para as inquietações incitadas por Roberto, o qual afirmara ser

a irmã uma mulher demoníaca, que sentia prazer em maltratar e em destruir tudo o que era vivo.

Uma violência a mais é cometida, agora contra o túmulo de Rosália e, posteriormente, contra a vida de Roberto, que, pelas mãos de Jerônimo, é estrangulado, somando mais uma morte nas costas de Alexandre, agora visto como um perigo ao povo do Vale do Ouro. Como consequência de uma relação que nem chega a ser concretizada, Alexandre parece seguir o mesmo destino do pai, que tem sua vida arruinada pela relação que mantinha com as mulheres, primeiro a mãe e depois a mãe de seu filho. A *hybris* parece ter sido ou prestes a ser cometida quando esses homens se unem às mulheres do vale.

A morte é a única saída para o protagonista, uma vez que o distancia de uma interioridade aterrorizante, aproximando-o para liberdade exterior. É importante salientar que a morte não se apresenta como portadora de uma resolução final, mas como desconstrução de afirmações definitivas. Alexandre realiza travessias, círculos de ensimesmamento, de autocompreensão, que o levarão ao vislumbre de seus conflitos interiores. E, para melhor compreender essa travessia, uma personagem aparece como essencial na narrativa das *Memórias de lázaro*: o leproso Gemar Quinto, justamente quem fornece pistas para que Alexandre se disponha a enfrentar o fim. A fala de Jerônimo descreve claramente a constatação da morte da personagem:

"Quando descobri você, Alexandre, você estava vivo - mas morto. Um homem morto em vida, Alexandre. Deitado, com o olhar sem luz. O que vi, não sei dizer. Não sei dizer também o que senti. Falar não falava. E não foi sem dificuldade que trouxe você para a caverna. [...] No entanto, alguma coisa em você se transformara. Ficava absorto, só apenas suas mãos se moviam. (ADONIAS FILHO, 2007, p.86).

A morte estava presente a todo momento, fosse na imagem dos cavalos brutalmente assassinados pelos irmãos Luna, fosse na imagem de Rosália, assassina do pai, ou ainda na figura de Gemar Quinto, que carregava a morte consigo. O leproso encarna a morte na narrativa, mas, ao contrário de Gemar Quinto, Alexandre não adquiriria a sabedoria que a morte iminente ofereceu ao leproso. A narrativa apresenta a personagem como prenúncio do que está para acontecer com Alexandre, os signos de sua morte, necessidade de transfiguração do herói são intensificadas no decorrer da narrativa. Alexandre, no entanto, somente consegue decifrar tais códigos ao final do relato. E a estrada, mais uma vez, apresenta-se como fio

condutor nessa travessia. Sua presença no vale sendo um perigo, o protagonista foge. E quase morto de fome e de chagas, sobrevive e alcança a saída que separa o Vale do Ouro das terras do cacau. Surgem na visão do protagonista dois mundos, dois universos completamente distintos, embora as memórias do vale e daquela gente pareçam resistir. A partir do trajeto de dispersão do espaço mítico é que se trama a morte na narrativa.

A nova paisagem denota a impossibilidade de um recomeço. "Foi pressentindo que entendimento algum seria possível entre aquele universo e eu, com toda a minha natureza irracional na defesa que forcei violentamente a memória" (ADONIAS FILHO, 2007, p.135). Assim, fica clara a situação de alheamento àquele novo espaço, de total perda e de apego às reminiscências, responsáveis pela perdição do protagonista. As memórias amarram Alexandre, impossibilitando-o de seguir, de construir experiências futuras.

Já não sendo o mesmo, depois de haver ultrapassado a fronteira do vale, Alexandre enfrentaria muito mais que o intervalo de tempo: havia a morte da personagem. Mesmo salvando-se das dores físicas, sua alma é doente, e o seu destino está preso ao vale, sem quaisquer possibilidades de recomeço. E mesmo a figura de Natanael não impede que as desgraças lhe acometam e a fatalidade seja instaurada no único espaço que, em toda a narrativa, fugia à atmosfera de tragicidade.

Memórias de lázaro é obra construída à margem dos equívocos que realizam peripécias no enredo. No romance, a inexistência de uma verdade pressupõe a existência de múltiplas verdades, e a própria Rosália é a prova disso. Não se tem certeza, até o desfecho da narrativa, se a personagem mentia ou falara a verdade. O resultado desse jogo é a exclusão dos indivíduos, a destruição e o isolamento das personagens atuantes no texto.

Esse exílio permite a Alexandre enxergar o outro mundo, antes conhecido apenas por seu pai, Abílio, levando-o ao caos, à certeza da impossibilidade diante do novo universo. Ao final da narrativa, temos a memória do herói fragmentada por dois espaços, vividas pela personagem dupla, antes e depois da morte, assim como o Lázaro bíblico, que morre ao sair do vale e se enreda no canal de lodo, como o pai.

Pode-se dizer que em *Memórias de lázaro* a morte se revela como única verdade, e é por meio dela que o herói busca sua verdade, a verdade da sua existência. Como já dito, a personagem morre no canal de lodo, sufocada pelo esgoto, numa metáfora à própria existência de sua alma lazarenta. Cumpre-se o ciclo trágico e, a partir daí, as memórias irão se eternizar

nas paredes da casa incendiada, na estrada, no vento, em tudo que lembrasse o espaço mítico do vale.

A tragédia no romance é cumprida através do enredo, uma vez que todas as ações conduzem para o desenlace trágico, para a catarse trágica. Alexandre, infelicitado em suas ações, suscita o terror e a piedade, operando no leitor a catarse, a purgação, a purificação pela dor e pelo sentimento alheio.

2.5 A ética amorosa sobreposta à ética da vingança

Corpo vivo (1962) é considerado pela crítica como a obra em que Adonias Filho atinge o seu plano mais elevado de concepção. Nesse romance o autor utiliza como recursos, além do narrador onisciente, narradores diretos - as próprias personagens - , elaborando também no plano episódico o seu melhor trabalho. (Assis Brasil, 1969, p.35). As cenas chegam a atingir planos cinematográficos. Conquanto o texto não se reduz a um simples relato dos fatos, exige uma elaboração muito maior do narrador. Último romance da trilogia do cacau, *Corpo vivo* está longe de ser uma narrativa trivial, ou de qualquer controvérsia

regional, pois apresenta o dissídio da condição humana. Adonias Filho, nesse momento se preocupa em desregionalizar, sem contudo desqualificar a região, uma vez que sua intenção não é a de reproduzir o mero folclore do Brasil profundo, como alerta Eduardo Portella (1962). De todos os romances da trilogia, *Corpo vivo* é o que apresenta maior funcionalidade e está mais bem realizado dentro dos propósitos e limites fixados pelo autor.

Os espaços da região grapiúna, Ilhéus, Itabuna, Coaraci, Camacã, são espaços míticos, geografia de onde Adonias Filho extrai os mais intensos dramas humanos. O romancista produz uma narrativa que foge ao processo de ordenação cronológica tradicional. O tempo é cronometrado pelo vai e vem da vida, interminável e impreciso. Nos cortes, nas superposições, nas rememorações criteriosamente agenciadas, o autor reconhece que os acontecimentos, observados pela perspectiva da memória, estão distantes da construção clássica de início, meio e fim. Modificando o ritmo, a fluência do tempo no romance, o romancista busca um resultado literariamente mais incisivo, uma trama psicologicamente mais convincente, uma narrativa que se aproxime do humanamente mais verdadeiro.

O romance é organizado em três planos cronológicos, diversificados e contínuos: passado primordial, presente imediato e futuro mediato. Composto por quatro atos, cada ato é um mosaico de representações imagéticas que são articuladas, principalmente, pela voz de João Caio. Assim como em *Memórias de lázaro*, as ações parecem ser cinematográficas, cujas imagens nos apresentam a saga do protagonista Cajango. A construção romanesca encena uma vida submetida ao ódio, ressentimento e vingança. "Tudo começou no sábado." (ADONIAS FILHO, 2007, p.16). É assim que se introduz o relato dos acontecimentos na narrativa, momento em que o padrinho Abílio fala do massacre acometido à família de Cajango, motivado pela disputa de terras para plantio de cacau.

"O mundo é muito grande - Alonso - mas querem as terras de Januário". Do meu retiro nas Canoas, ainda não ouvira falar naquilo. E inúmeras foram as perguntas que fiz. Alonso respondeu a todas esclarecendo que os Bilá tinham jurado tomar as terras. O cacau novo de Januário começava a dar frutos. Aquelas terras valiam ouro e os Bilá tinham um exército no rifle, que Deus guardasse o compadre Januário. (ADONIAS FILHO, 2007, p.16).

As cenas da tragédia familiar são descritas com detalhes. O narrador recorda dos gritos da mulher ao se defrontar com a família de Januário executada - mulher, as três filhas do casal e Januário -, todos pegos na traição e brutalmente assassinados. Mas faltava o afilhado, e o sumiço

do menino causava-lhe um tormento ainda maior. O menino era Cajango, personagem central da trama, herói como que saído da tragédia que passava a integrar o espaço sul baiano. Criança ainda, Cajango assiste ao massacre de toda a família, escondido. Vê o pai, a mãe e as irmãs serem mortos. Cresce na selva em luta com os animais e é transformado em um mecanismo selvagem, um corpo vivo de expectativa de vingança.

A cultura do cacau representa uma tensão social extremamente violenta, tendo sua origem nas modificações das antigas matas para a chegada de uma nova cultura. Com a plantação do cacau, vieram também os conflitos com os índios da região, seus antigos ocupantes. Por esse motivo, o ambiente rural, que surge em quase todos os romances de Adonias Filho, não é um *locus amoenus*, mas um espaço de luta e sofrimento. Assim, pode-se dizer que, ao evitar a representação do rural como espaço idílico, Adonias Filho atualiza sua narrativa a partir de uma impregnação do presente histórico.

Quando evita, conscientemente, o bucolismo literário com a conotação positiva e harmônica, o romancista mostra-nos que o ambiente rural é seu espaço de eleição, mas não tem com ele intenções nostálgicas. De acordo com Raymond Williams (1990), que estudou o bucolismo na história e na literatura, essa tradição é muito antiga e remonta a Hesíodo, no século IX a.C. Citando Virgílio como exemplo de autor que utiliza a tradição de introduzir perturbações na vida rural, Raymond Wiliams faz-nos perceber que alguns autores, a exemplo de Adonias Filho, interferem na tradição, atualizando-a e renovando-a.

Analisando a representação do espaço na prosa *adoniana*, podemos perceber que o autor se afasta dos procedimentos do regionalismo do século XIX e dos que caracterizaram o segundo esforço regionalista no Brasil. O enraizamento geográfico da ficção brasileira realizada pelo autor é de caráter transcultural e universal, transcendendo o específico e o local. Em sua narrativa, o que existe é um texto que se faz universal pelo permanente diálogo com vozes que o formaram, uma vez que foram constituídas a partir de uma forma étnica múltipla que lhe serviu de instigante referência. Ao atualizar as tradições, Adonias Filho mostra-se consciente dos aspectos dinâmicos da cultura, que se mobiliza permanentemente interferindo na vida contemporânea. Tradição aqui é entendida como sabedoria, como técnica que se aprimora no tempo, mas que também se modifica para atender às mudanças ocorridas no interior das comunidades. Essa atualização reflete um projeto de autoria que, sem ignorar a antiga cultura, capta os novos signos culturais, reconhecendo e expressando a dialética do processo de encontro de culturas.

Ao escrever *Corpo vivo* (1962), o autor representa a cultura brasileira, mesmo que de forma não linear. A trajetória de Cajango em busca da identidade própria e coletiva é circunstancialmente infligida pela morte do pai, mas traz à tona um valor caro à cultura indígena que Adonias Filho representa em sua prosa: a reverência aos mortos como elemento coesivo do grupo. Cajango é levado por Padrinho Abílio ao encontro de Inuri, irmão do pai, filho de mãe índia e que vive na mata. Saído do sangue dos pais, Cajango passa a viver em bando, com o único intuito de vingar a família trucidada. O ambiente que o acolhe é a selva de Camacã, espaço onde a chuva e o aguaceiro eram os mesmos dia e noite. Era inverno quando Padrinho Abílio encontrara Inuri para entregar-lhe o sobrinho. O índio era um bugre desconfiado, uma fera criada na selva e que tomou o menino aos seus cuidados como se tomasse a um filhote de um animal qualquer.

Enquanto durava a invernada, Inuri ensinava ao menino o que parecia-lhe ser a vida, e a vida para Inuri resumia-se nas mãos e nos dentes. As mãos eram utilizadas para manusear o rifle e a faca, e os dentes, para rasgar a carne crua. A partir daí, toda a narrativa estará voltada para a construção da vingança: "Quando crescer, se crescer, tem que matar os assassinos do pai". (ADONIAS FILHO, 2007, p. 35). A realização da vingança configura-se como foco central da narrativa e, assim como na tragédia grega, o crime cometido contra família teria de ser vingado. Cajango seria o instrumento dessa vingança, criado para matar. Poetizar o sofrimento humano é parte do projeto *adoniano*, conquanto suas personagens sejam seres infelizes, abandonados ou causadores de abandono, com esparsos momentos de alegria.

A personagem Cajango é envolta em uma sangrenta vingança pela morte dos pais, não tendo outra destinação a não ser o trágico. Conscientemente, o menino cresce com a certeza de que vive para vingar e matar, sem imaginar qualquer outra possibilidade ou caminho. A selva era a sua casa, espaço que se mostra fundamental na composição do ser vingativo. Além do ambiente hostil, um outro elemento caracterizará a formação da personagem: o rifle, descrito no texto como parte do seu corpo:

Oito anos, ao lado de Inuri, tinha vivido na selva. Usava calça zuarte e tinha os pés descalços. Os olhos verdes e os cabelos ruivos davam a ele um aspecto esquisito. Fortes eram os seus braços e tão fortes que pensei em pedras. Vi as mãos grossas, calejadas, capazes de torcer uma árvore ou um corpo humano. Seu cinturão era uma cartucheira e nele estava a faca. (ADONIAS FILHO, 2007, p.58).

Cajango pertencia à selva como qualquer fera, oito anos ao lado do índio Inuri seriam os responsáveis pela formação de um ser desprovido de sentimentos, carregado de ódio e dor. O tema central do romance é assim inscrito no código de honra individual, da vingança, e a destinação do protagonista advém dessa fatalidade irremovível. O sentimento unânime que guia essas criaturas é o ódio, ódio que lhe fora ensinado desde menino, principal *leit-motiv* do romance e razão quase exclusiva da existência de Cajango adulto.

Um elemento bastante incisivo na prosa de *Corpo vivo* é o mito de Hebe, herança da Grécia clássica. Adonias Filho degrada e transforma Hebe em uma anunciadora de desgraças. Desgrenhada e enlouquecida, Hebe, o ser mitológico, aqui se ocupa exclusivamente em anunciar a tragédia da família de Januário: "Mataram os passarinhos de Deus!" (ADONIAS FILHO, 2007,p.64). Em toda a narrativa, a pitonisa anuncia o trágico instaurado no géno, bem como a destinação de Cajango.

Já adulto, Cajango reúne um bando de homens (o índio Inuri, Padrinho Abílio, João Caio, Negro Setembro, Dico Gaspar), todos os tipos de vítimas da maldade humana e social: os injustiçados, espoliados e malvados. Padrinho Abílio e João Caio são as personagens que, entre tocaias e combates, narram o percurso de vida de cada um deles. Essas personagens trazem a marca de um infortúnio ou agravo social, como era o caso do próprio Padrinho Abílio, que também tivera as suas terras espoliadas pelos grandes do cacau.

Além de Padrinho Abílio, havia o Negro Setembro, foragido da justiça porque matara um homem em legítima defesa. Já Inuri, símbolo das tribos indígenas dominadas na região, era o "homem-fera": silencioso, comunicava-se com os olhos, fisionomia de índio, com os cabelos cortados na testa, os dentes miúdos, os pés descalços, o busto inteiramente nu. É Inuri quem determina a sentença irrecorrível para o futuro do menino. "Cajango, sendo o mesmo é outro. Tornaram-se mais duros os olhos verdes, de pedra são os músculos da cara, e difícil saber-se o que nele é humano além do corpo" (ADONIAS FILHO, 2007, p.63).

Toda a narrativa evidencia a busca pelos assassinos da família, não havendo espaço para qualquer outro sentimento que não seja o ódio:

Talvez sinta na carne aquele sangue dos pais e dos irmãos, sobre o qual se arrastou na fuga, com os gritos da mãe ainda vibrando nos ouvidos. Sangue entranhado nos nervos, que os anos de chuvas não lavaram, alimentando o ódio e a crueldade. Ou teria sido a selva, a marca dos seus perigos, a vigilância para com as feras que podiam saltar? (ADONIAS FILHO, 2007, p.64).

Essa descrição auxilia o leitor a compreender toda a tragédia que se instaura nas terras do cacau. Não há limites na busca por vingança, procura que dura anos e transforma o sul da Bahia no pior dos infernos. O inverno do Camacã, as chuvas infindáveis acrescentam ao romance um tom ainda maior de tristeza e escuridão. Mas Cajango ama a selva na chuva, insensível à umidade: "A chuva é amiga de Cajango e ainda hoje, quando chove, ele se faz melhor. Eu penso que ele acredita que a chuva lave o sangue que pensa estar em seu corpo. O sangue de sua gente e sobre o qual se arrastou, na fuga, como um rato" (ADONIAS FILHO, 2007, p.68).

O nome de Cajango estava associado ao Camacã e todos os foragidos escondiam-se à sua sombra na selva. O Camacã nos é apresentado como espaço mítico, que alimenta e protege essas criaturas que vivem para matar, homens que, para o protagonista, eram vistos como armas em potencial.:

Este é realmente o bucho do inferno. Uma hora gastaram na descida, abrindo o caminho a facão, para atingir a cratera na terra preta. É de carniça o seu bafo. As árvores vergam os galhos e os arbustos são maiores como para esconder aquela chaga na selva. Os homens a contornam, avançando sempre, João Caio pensando no Negro Setembro. Contornam o brejo e avançam sempre, um atrás do outro, a umidade entrando nos nervos. (ADONIAS FILHO, 2007, p.74).

O espaço geográfico parece alimentar essas criaturas, tornando-as mais fortes e dispostas a realizar o seu intento de vingança. Tudo nesse ambiente ratifica o caráter sombrio que se abate sobre essas personas, pois a mata é a sua casa. Mas, paradoxalmente, ao seu propósito e aos de seus capangas, Cajango termina rendendo-se às leis do coração em um processo mítico. O ódio cede enfim ante uma outra paixão, gêmea e igualmente avassaladora: o amor. Cajango conhece Malva e o plano de vingança se frustra, como se o livre arbítrio não mais estivesse presente. Malva desfaz a sua cólera. Todo o projeto inicial de vingança é então desfeito e seu tio Inuri, espécie de guardião dos valores coletivos e do próprio projeto de vingança familiar, tenta dissuadi-lo.

As malvas do campo. Pequenas touceiras que pediam sol, folhas que saravam as perebas, cortavam as dores, traziam a sorte. As próprias cobras, quando feridas, nelas se arrastavam para não morrer. Ao diabo pertencia a terra que não as tivesse. O pai abrira a porta, e saíra, para buscá-las. "São as malvas!", exclamara ao regressar. Quando a tomara como mulher, e juntos vieram para aquelas brenhas, procuraram as malvas entre os arbustos. Ela, a mãe, amava as malvas do campo. E são as malvas, plantadas pelo pai, que enfeitam sua própria sepultura. (ADONIAS FILHO, 2007, p. 121).

Ao optar por Malva, Cajango opta também pela saída dos círculos de sofrimento e dor. A relação amorosa é que o encaminha para a redenção, junto com a sensualidade de Malva, a alegria concreta e material de seus corpos juntos impondo-se sobre a morte. Os enamorados passam a agir, no entanto, como se estivessem fora da esfera física, e nessa dimensão o amor assume o trágico. Malva é capaz de desafiar o patriarcalismo local, mesmo sabendo que o pai e o irmão foram mortos pelo grupo de Cajango, para seguir o seu grande amor. Em *Corpo vivo*, percebe-se que o poder patriarcal ganha uma outra dimensão devido à relação amorosa entre Malva e Cajango. Malva se insurge contra a ordem estabelecida, mesmo que o narrador a descreva como um ser frágil diante do amado:

E, dentro da sua luz, Cajango põe a mulher de pé. É mais um entre seus pertences. O rifle, a mulher, a cartucheira, a faca. Volta-se, após fechar a porta, para deter-se face à criatura que o contempla - passiva e humilde - como uma cadela ao dono. As grossas mãos, que o fogo mostra como também o rosto endurecido, não retornam à cabeça ou aos ombros. Descem para o chão e, alcançando a roda da saia é lançada sobre a faca no tamborete, como que o fogo estremece diante da mulher nua. (ADONIAS FILHO, 2007, p.130).

Ainda que reforce em alguns momentos os valores locais, de superioridade em relação à mulher, Cajango rende-se e concretiza-se no amor. A partir de então, a lógica do enredo convencional é invertida, começando pela vingança que não houve, uma vez que Cajango é demovido da expectativa de vingança e de sua destinação inevitável. Malva será a responsável por devolver a Cajango a condição de ser humano reabilitado, mudança que já havia sido anunciada por meio da voz anunciadora de destinos. A voz de Hebe anuncia que a chegada da mulher alteraria o curso daquela história. " Pela primeira vez, e desde que perdera a mãe, mãos acariciaram o seu corpo, palavras mansas ouvira, um outro coração pulsara em seu sangue. Perdê-la, agora, é perder-se".

Malva era o único ser que não temia Cajango, a responsável por desfazer a sua cólera, mulher que estabelece o renascimento do homem: "É pena que só agora esteja a nascer" (ADONIAS FILHO, 2007, p.132). O fim do projeto de vingança começaria com uma mulher, como afirmara Hebe, Inuri era contra a mulher na vida de Cajango, e é por causa da mulher que um lutaria contra o outro, uma luta mortal:

Os ouvidos abertos, João Caio é mudo. Por dentro, no cérebro, o pensamento é claro: "Uns aos outros se destruirão". Hebe apenas vira o inevitável. Cajango, um homem, não conseguiria afastar a mulher que encontrara. Ela estaria nele como a raiz a uma árvore. Insurgindo-se Inuri ou Dico Gaspar, seria fatal que a raiva contra eles se voltasse. "Cobras doidas, em um ninho, se mordendo", é o que pensa. (ADONIAS FILHO, 2007, p.134).

O amor por Malva faz com que Cajango mate o tio, numa espécie de parricídio. Pela mulher ele lutaria contra o mundo, e é por ela que assassina o homem que o criou e apresentou a mata, e que também foi sua mãe. Inuri tinha a obrigação de protegê-lo, mas trancara-o na selva, criando o menino como uma fera, impedindo que se tornasse homem como os outros. Fora assim que Cajango tornara-se temido por todos. O mundo agora tornara-se pequeno para Inuri e Cajango, e o parricídio seria inevitável:

Os gemidos dos homens assustam os pássaros. A necessidade de gritar, em alguns, no momento da luta. O choque, no ar, da voz com o estampido. No fim, quando os mortos são enterrados, é a terra com sede chupando o sangue. Os pés pisam essa terra, na retirada, fugindo. Ele, João Caio, tudo lembra após ter visto Cajango erguer-se de sobre o corpo de Inuri. Aquela, porém, fora uma luta diferente porque sem gemidos e sem estampidos. Um homem de pé limpando a faca. Emborcado o corpo que caiu. A terra chupando o sangue. (ADONIAS FILHO, 2007, p.145).

Desfeito o projeto inicial de vingança, o herói de *Corpo vivo* parece caminhar em um sentido contrário, uma vez que o vigor dramático de Cajango advinha justamente da expectativa de vingança, pois a sua heroicidade estava associada ao seu destino irremovível. Assim, ao interditar a vingança, Adonias Filho destrói o herói, debilitando a substância heróica alimentada desde o início. E é justamente esse o maior ato de violência do romance. Ao promover a transformação de Cajango através da figura de Malva, o romancista que tanto utilizou a violência como recurso para transcender, que incorporara a morte ao cotidiano, faz valer a ética amorosa sobre a ética da vingança. A morte de Inuri simboliza a desintegração da

família, o fim do ideal de vingança. Após o assassinato, o grupo é desfeito. Cajango e Malva refugiam-se numa serra inacessível, espaço que, como na mitologia cristã, é de salvação do homem e de reconquista do Paraíso:

PODERÃO VIVER entre os bichos da selva, nus poderão andar, e paz existirá porque outro homem e outra mulher não descobrirão o ninho. Ele, João Caio, conhece aquela solidão. Nos caminhos do sul, tão só em sua montaria aprendeu a amar em silêncio. Fogo não faltara para abrandar o frio. E bastará outra voz para encher os dias. Bela será a face da mulher e fortes os braços dos homens. Permanecerão deitados, a serra protegendo, o mundo embaixo com toda a sua cólera. O vento, do outro lado, não terá poderes para rachar a montanha. (ADONIAS FILHO, 2007, p. 161).

O refúgio do casal funciona como a integração do homem com a natureza, pois tanto Malva quanto Cajango são selvagens, à medida que pertencem àquele mundo primitivo sem qualquer traço de civilização humana. Esse mundo é alcançado como forma de remissão, uma vez que abandonaram o programa de vingança. "Os pássaros, agora, voam em liberdade. A alegria se transmite aos homens, que falam e riem, renascidos na grande claridade". (ADONIAS FILHO, 2007, p.161 e 162). Ressalte-se que foi justamente a civilização, ainda que primitiva, a dos fazendeiros do cacau, que motivou o massacre, e que transformou Cajango em forasteiro ávido por vingança, estimulado pelos sentimentos de ódio do índio Inuri.

Corpo vivo apresenta uma relação de proximidade com a tragédia clássica, principalmente quando se fala dos três dramas que compõem a Oréstia, todos apresentando as emoções de aflição e terror, suscitadas por atos como o matricídio em *Agamêmnon* e nas *Coéforas*. O trágico decorre do circuito inexorável de vingança, em que os mortos assassinam os vivos. Morto, o rei Agamêmnon decreta a morte da rainha Clitemnestra, a matricida. Orestes vê-se compelido a matar a mãe para vingar o pai. Vivo, o filho torna-se servo do pai morto.

Ao realizar o ditame da vingança, assumindo a condição de matricida, Orestes é subjugado e perseguido pelas Erínias, terríveis potências do mundo subterrâneo, que não perdoam nenhum crime contra pessoas do mesmo sangue. Adonias Filho absorve do drama de Ésquilo o esquema dinâmico de representar as paixões aflitivas e pavorosas, efetivando a catarse ou liberação das emoções trágicas. O romancista encena um drama de aflição e terror

até que a vida possa libertar-se. Em *Corpo vivo*, o protagonista ultrapassa os limites circunscritos pelos servos da morte, reféns dos mortos, corpos vivos então.

A trajetória de Cajango é a trajetória de um destino que se impõe para além da impregnação demoníaca dos mortos que vivem nas trevas, das trevas e para as trevas. Matando Inuri, Cajango acirra a fúria das Erínias e afronta a híbris, enquanto, temeroso, fugirá para a montanha onde "Homem algum, fora Cajango, penetrará a montanha para escapar com a vida. Ladeira que tem dez léguas de alto, onde as nuvens se desmancham, florestas e matas nas encostas. "É Inuri falando: "O caminho das almas é o céu". (ADONIAS FILHO, 2007, p.170).

Cajango é o herói assassinado, que morre ao matar Inuri - aquele que foi o depositário da vingança, quem orientava as ações do protagonista. Ao romper com o acordo moral que sustentava as precárias relações interpessoais, os forasteiros sucumbem, o bando acaba. Mas Cajango sobrevive, o homem sobrevive, para deixar morrer o herói. A morte de Inuri é apresentada na narrativa como mecanismo de salvação de Cajango, e o rompimento com o passado é a única maneira encontrada para alcançar a liberdade:

Força é o que faz para voltar para rever a serra. Na borda da mata, e sem que sua fosse a vontade, detém-se como um encantado. É a montanha torcida, terra que se levantou dentro de um furacão, tão larga que dez arco-íris não a rodeiam. Em seu olhar, límpido naquele minuto, a imagem se guarda. As nuvens descendo, véu de cinza, escondendo a cabeça. E a descoberto a massa escura, suas florestas e despenhadeiros, o capinzal rastejante embaixo. Cajango e a mulher estão ali, em alguma parte, unidos os corpos que vão gerar outros homens. Ouve as vozes, chamando por ele, e permanece sem mesmo sentir o calor. (ADONIAS FILHO, 2007, p. 175).

Cajango, sem medo e sem remorso, refugia-se na evasão. A serra é o espaço inalcançável, espaço mítico de renovação, onde Cajango encontra o ninho e se transforma em mito. O ninho funciona, de acordo com Bachelard (2008), como imagem de repouso, de tranquilidade, imagem da casa. Signo da volta, é essa a imagem transmitida na prosa de Adonias Filho: a de regresso humano, regresso que acontece de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos. Cajango, ao contemplar o ninho, encontra a sua origem, a origem de confiança no mundo, pois, afinal, um pássaro não construiria um ninho sem ter confiança no mundo.

3 A PRESENÇA DO TRÁGICO EM OS SERVOS DA MORTE

Publicado em 1946, *Os servos da morte* apresenta a visão do autor sobre a família patriarcal do sul da Bahia, em que o homem luta com o seu interior, um ser perturbado e doente espiritualmente. *Os servos da morte* configura-se com uma obra em que Adonias Filho compõe quadros relativamente densos, carregados de morbidez, de ódio e de autoflagelação. Por entendê-la como a obra de Adonias Filho com maior densidade dramática, dedicaremos a ela este capítulo em um estudo mais minucioso e aprofundado.

Os instintos humanos mais elementares movimentam o romance de estreia do escritor baiano, pois é movida por interesses financeiros que Elisa se casa com Paulino Duarte. Após anos de sofrimento e não mais suportando a brutalidade do pai de seus filhos, que os cria como animais, Elisa concebe uma vingança. Todo o romance gira em torno dessa vingança, que é realizada após a morte da Elisa, e Ângelo, o caçula, é o meio de alcançá-la.

Este capítulo propõe-se a analisar a função da mulher, Elisa, no desenrolar das ações, uma vez que é a partir dessas ações que se desenvolve toda a sucessão de eventos trágicos na Baluarte. *Os servos da morte* surge num momento de plena efervescência regionalista, com Adonias Filho demonstrando-se muito mais preocupado em dar à sua obra uma dimensão estética do que em fotografar uma realidade. O ano de 1946 foi um momento de muita produtividade no cenário literário, ano de repercussão favorável a *Sagarana*, de Guimarães Rosa, momento também em que Clarice Lispector já havia publicado *Perto do coração selvagem*. Era, portanto, uma ficção voltada para a reformulação do romance em bases críticas, após um período de produção de um regionalismo voltado para si mesmo.

A forma de apresentar os temas é o que interessa a Adonias Filho. O autor buscava uma linguagem estética que traduzisse, sobretudo, a dimensão humana de suas personagens e de seus dramas interiores, não mais dos espaços por eles ocupados, distanciando-se daqueles mais próximos do Realismo-Naturalismo.

No seus três primeiros romances, o romancista cada vez mais se interessa pela renovação do gênero formal, buscando estabelecer o equilíbrio entre concepção e realização. O livro se inicia num tempo futuro, com Paulino Duarte, pai de cinco filhos, já cego e ancião, recebendo a notícia de que o filho mais velho, Quincas, trará à casa, habitada apenas por homens, sua futura esposa, Celita. Essa notícia despertará a ira no velho, uma vez que trará à sua vida as amargas recordações da esposa, Elisa.

Em *Os servos da morte*, o narrador onisciente assume o primeiro plano, embora a interferência das personagens seja constante, como podemos perceber já na parte inicial do romance:

A colher na mão, formou o bolo no fundo do prato, e não tece coragem de levá-lo aos lábios. Largou a colher, apanhou o pão, e sentiu os dentes cortando, triturando a massa de milho. Quis engoli-la, esforçou-se mesmo para isso, mas deixou-a ficar na boca. Agora, ela descia pelos beijos. Desviou o rosto para a mesa e, com as mãos, apalpou os olhos apagados. Parecia querer abri-los, fazê-los encontrar a luz no contato com os dedos. (ADONIAS FILHO, 2002, p.9)

O drama é apresentado em três seções, e em todos os atos e cenas a morte é caçadora e todos são caçados. O ambiente é de loucura e ódio, e as personagens parecem estar acometidas por infortúnios e danações. A violência compõe a narrativa em todas as suas instâncias, seja física ou psicológica, levando as personagens a agirem como bestas. Após a breve passagem da notícia de que o filho iria casar, a narrativa retorna a Elisa.

Elisa é o emblema dessa paixão que mata. Renegada pelo pai, que a recusa e a interna em um colégio de Ilhéus, a menina de dez anos é subjugada por um temperamento mórbido, e, progressivamente se reconhece embrutecida, dona de um comportamento parasitário, completamente alheio ao que é humano. Embrutecida, Elisa somente se compadece do que é inumano, identificando-se com os pedaços brutos de pedra, sentindo o muro de pedra como sendo mais nobre que o homem, a matéria dura da pedra assemelha-se à sua alma, que se petrifica no ódio contra os seres viventes. Elisa procura Paulino para despertar nele desejo e paixão, livrando a mãe e irmã da miséria que se aproximava cada vez mais. Contudo, o projeto de Elisa não se limita ao sacrifício. Vendendo o corpo para resgatar a dívida da família, o seu sacrifício terá de ser compensado com a destruição dos homens, e inclusive os filhos desse casamento já estarão amaldiçoados desde o ventre materno.

Para melhor compreendermos a importância da figura feminina, bem como sua função na construção da narrativa *adoniana*, faremos primeiro um paralelo com a mulher grega, mostrando de que forma se dão as relações intertextuais entre essa mulher e a que nos é apresentada no romance de Adonias Filho, localizada no espaço rural sul baiano.

3.1 Um encontro com a mulher grega

Falar da mulher grega de uma maneira genérica é tarefa impossível, uma vez que jamais existiu uma Grécia antiga independente que fosse jurídica, política e socialmente constituída. De acordo com Brandão (1989), a pátria do grego Homero só veio a conhecer a união, pelo menos no sentido de união política, quando esteve sob o domínio macedônio, iniciado em 323 a. C., com a vitória realizada sobre os gregos por Antípater, general de Alexandre Magno. Essa união se repetiria mais tarde quando as legiões de Lúcio Múmio

Acaico, em 146 a. C., na rota da expansão de Roma, liquidaram com o sonho grego de independência política. A Grécia voltaria a ser uma, mas sob a égide da República Romana.

A fragmentação política da Hélade, no entanto, não foi algo novo, pois desde a época aquéia os helenos já se apresentavam política, social e economicamente fragmentados, uma Grécia fracionada em cidades-estados, não raro antagônicas e que dificilmente se congregavam, mesmo para se defenderem do inimigo comum. Na *Iliada*, o poeta já lamentava a divisão e rivalidade interna entre os helenos. Destarte, diante da dificuldade de se traçar um perfil genérico da mulher grega, o estudo presente focalizará as mulheres de Atenas e Esparta, das quais se possui informações mais seguras.

Na estrutura matrilinear da comunidade de Minos, a mulher em Creta era detentora dos mesmos direitos que os homens, sociedade que configurava a mulher como Grande Mãe. A mulher cretense participava de todas as atividades da pólis, e não ficava enclausurada em seu gineceu. Os aqueus, herdeiros dessa civilização, conservaram resquícios dessa liberdade que era apanágio da mulher.

A *Iliada* e a *Odisséia* apresentam-nos, ainda que brevemente, uma encantadora galeria de retratos femininos, inspirados na cultura creto-micênica. A ternura de Ândromaca, esposa e mãe, símbolo de autêntico amor conjugal, a amabilidade, a doçura, a personalidade e a paixão recatada de Nausíaca; a firmeza e a respeitabilidade inspiradas pela rainha Arete; a feição e o devotamento da velha ama Euricléia; e a paciência, a astúcia e fidelidade de Penélope.

É importante, todavia, que o leitor não se deixe, inocentemente, encantar pelos versos de Homero, pois nos dois poemas citados e no mito, contrasta-se a violência e arbitrariedade masculinas. Agamêmnon sacrifica a própria filha Ifigênia, para cessar um conflito por ele mesmo iniciado. Ulisses inicia a lapidação de Hécuba, rainha de Tróia, depois de arrancar-lhe dos braços a filha Políxena e fazê-la morrer sobre o túmulo de Aquiles.

Na *Odisséia*, o jovem Telêmaco destitui a mãe do direito à palavra e ordena que se tranque em seus aposentos e vá tratar dos afazeres domésticos. É por volta do século VIII a. C. que se findam a beleza de Nausíaca, a ternura de Andrômaca e a fidelidade de Penélope. O poeta retrata a mulher de maneira rude, julgando-a responsável pelas mazelas que atormentam os mortais. Em sua *Teogonia*, Hesíodo explicita um excesso de preocupação, impaciência e de cuidado com a figura feminina.

- E quando, em vez de um bem, (Zeus) criou este mal tão belo,
conduziu-a (Pandora) para onde estavam os demais deuses e homens,
magnificamente ataviada pela deusa de olhos garços, filha de um deus-
poderoso.

Maravilharam-se os mortais à vista desse artil
 Profundo e sem saída, destinado aos homens. Dela se originou a espécie maldita das
 mulheres, flagelo terrível instalado entre os homens mortais. (apud BRANDÃO,
 1989, p.15).

A desconfiança em relação às descendentes de Pandora é explicitada nos versos de Hesíodo. Assim, a discórdia é instaurada, sendo mais sensato para o homem contrair matrimônio aos trinta anos com jovens de dezesseis anos, a fim de impor-lhes diretrizes sólidas. Mas ainda assim é preciso precaução. O homem prudente deveria unir-se a uma mulher comprada, uma escrava, a quem se poderia enxotar a qualquer momento, e não uma esposa, que possuía direitos, ainda que vagos, porém incontestáveis.

Na trilogia de Ésquilo, *Oréstia*, Agamêmnon é assassinado pela esposa Clitmnestra. Por ordem de Apolo, Orestes vinga o pai, matando a própria mãe. Apolo e Atená, como "advogados e juizes" do matricida, não descansam enquanto não o veem livre das Erínias e absolvido pelo Areópago. A *Oréstia* sintetiza a luta entre o matriarcado e o patriarcado. O primeiro, agonizante, é representado pelas divindades maternas do mundo subterrâneo, as Erínias; o segundo, dominador, é espelhado em Atená, nascida sem mãe, da cabeça de Zeus, e Apolo, patriarcal, conforme acentua Brandão (1989).

Ao ser interrogado sobre o assassinato da mãe, Apolo expõe claramente seu posicionamento sobre a mulher, afirmando que a mãe apenas alimenta o germe nela semeado, não tendo nenhuma importância além disso. Para comprovar a sua afirmação, cita como exemplo Atená, filha que nasceu sem mãe, vinda das meninges de Zeus. Apolo ratifica, a partir desse exemplo, o discurso falocrático, derrocando o matriarcado.

Destarte, ao nascer, a menina já vinha ao mundo como indesejável. O ideal era ter um menino. Resolver-se-ia dessa maneira a questão da sucessão e da herança, além de assegurar-se a continuidade do culto familiar. Ao se casar, a jovem passava a participar do culto familiar do marido e, deveria ser acompanhada de um dote. Todo esse processo acaba gerando o desamor dos parceiros, a traição, o egoísmo, a avareza e, conseqüentemente, casamentos improdutivos. Na Hélade, somente os deuses tinham muitos filhos.

Segundo Brandão (1989), o desastre familiar grego, principalmente em Atenas, atravessado por tanto desamor, teria sido resultado da profunda indiferença ou até mesmo do desprezo que se votava à mulher. O casamento era sempre do homem, tratando-se de escolha feita pelo homem, da qual não participava a mulher, uma vez que não tinha direitos, nem

políticos e nem jurídicos. Assim, os casamentos eram realizados por conveniência religiosa e social e não por gosto.

3.2 Helena: entre a mortalidade e a imortalidade

A princípio, Helena teria sido uma "deusa luminosa", tornando-se posteriormente divindade da vegetação. A heroína tem sua existência, assim como a maioria dos heróis, cercada de acidentes. Filha de Zeus, vem ao mundo para suscitar a discórdia entre Ásia e Europa, fenômeno que desencadearia a famosa guerra de Tróia, conflito motivado pelo interesse do pai dos deuses em banir os arrogantes filhos da Idade de Ferro.

Helena é personagem mítica, pertencente ao ciclo de narrativas da Guerra de Tróia. Seu mito é bastante complexo e possui variações significativas. Filha de Zeus ou com a mortal Leda ou com a divindade noturna Nêmesis, é portadora de uma beleza que excede a comum dos mortais. O senhor do Olimpo apaixona-se por Nêmesis, mas esta foge dele metamorfoseando-se em formas diversas até que, transformada em gansa, Zeus se une a ela em forma de cisne. Nêmesis pôs um ovo que foi encontrado por pastores, que o entregaram a Leda, que o protegeu até o nascimento de Helena e dos Dioscuros, Castor e Pólux, Helena e Castor ou somente Helena. A outra versão sugere que foi Leda, após unir-se a Zeus, quem pôs um ou dois ovos.

De um dos ovos teria saído Helena e Castor e do outro, Clitemnestra e Pólux. Todos os filhos de Leda tiveram por pai humano a Tíndaro, que pode ser também pai biológico de Clitemnestra ou desta e de Pólux, pois teria se unido a Leda no mesmo dia que Zeus, e ela concebeu dos dois. Segue-se ao miraculoso nascimento toda uma teia de acontecimentos ligados à beleza de Helena sem par entre os mortais, sendo o mais notável seu rapto ou sua fuga com Páris, príncipe troiano que, segundo oráculo, levaria Tróia às chamas.

Em sua tragédia *Helena*, Eurípedes participa igualmente da ideia de minorar a sobrecarga da Mãe-Terra, recorrendo à Guerra de Tróia, cujos protagonistas seriam Helena e Aquiles, instrumentos da justiça divina, mecanismos de punição. Nesse sentido, podemos dizer que Helena é a nova Pandora, ser a partir do qual associa-se a ideia da mulher com a de punição.

Na *Iliada*, podemos observar a presença do herói Aquiles e da heroína Helena - *anima* e *animus* conjugados para punição dos mortais - personagens que, após concluídas suas tarefas na terra, em uma das variantes do mito, se unem para sempre na Ilha dos Bem-Aventurados. Para o presente estudo, é oportuno compreender parte desse processo, o que desencadeia a tragédia provocada pela heroína Helena.

O amor de Helena, casada com Menelau e rainha de Esparta, a mulher mais bela do mundo, é assegurado a Páris pela deusa Afrodite. Pouco depois de reconhecido como filho legítimo do rei de Tróia, Páris, agora famoso por ter arbitrado uma questão entre as três deusas do Olimpo, resolve cobrar a promessa que Afrodite lhe fizera. Da fortaleza de Ílion, em companhia de Enéias, príncipe troiano e filho da deusa do amor, uma projeção da própria Afrodite, Páris sai em busca de Helena.

Guiados pela bússola de Afrodite, Páris e Enéias são acolhidos no Peloponeso com todas as honras devidas. O rei Menelau os recebe segundo as honras da sagrada hospitalidade e lhes apresenta Helena. Dias depois, no entanto, tendo sido chamado à ilha de Creta, Menelau deixa os príncipes troianos entregues à solicitude de Helena. Assim, a rainha, muito rapidamente, cede aos reclamos de Alexandre - jovem, famoso, e com a ajuda invencível de Afrodite. Apaixonada, a vítima da deusa do amor, reúne todos os tesouros que pode e foge com o amante.

A notícia se espalha e Menelau, sem êxito, tenta resolver pacificamente o problema. Com a negativa de Alexandre e a traição a Menelau, a luta se tornou inevitável: a guerra - planejada por Zeus a conselho de Têmis-Momo, pelo equilíbrio demográfico da terra e executada por Helena, para purgar as misérias dos homens é instaurada. À imagem de Helena passam a ser atribuídas todas as mortes. A imagem da mulher é então diretamente associada à ideia de castigo.

Através do mito, da epopeia homérica e da literatura clássica, é possível perceber a evolução de Helena, de heroína e deusa a uma simples mulher adúltera e criminosa. Segundo Brandão (1989), talvez pelas próprias circunstâncias de seu "re-nascimento" no mundo grego, por sua beleza divina e forte ligação com Afrodite, além de todas as transformações por que passou a civilização micênica, Helena, a deusa-mãe, tendo sido rebaixada à categoria de heroína, caiu nos domínios do mito.

O mito, por sua vez, fez da antiga deusa minóica uma autêntica mulher, ainda que especial, responsável pela guerra de Tróia. Deve-se ressaltar que toda a complexa trajetória que acompanha a personalidade literária de Helena, está relacionada ao encontro de uma sociedade indo-europeia patriarcal com a sociedade minoica, a primeira apoiada em divindades masculinas a servirem às três classes sociais, igualmente representadas pelo elemento masculino; a segunda era apoiada no feminino. O fato ocorreu para que as grandes-mães cretenses fossem reduzidas a simples arquétipos.

Dominando a ilha de Creta, os gregos impuseram-lhe seus deuses patriarcais, mas fizeram com que os mesmos celebrassem núpcias com o matriarcado minóico, como enfatiza Brandão (1989). Desse modo, pode-se afirmar que os gregos, por meio de um processo evoluído e evolutivo, retificaram o esquema indo-europeu, realizando uma espécie de consenso entre matriarcado e patriarcado. Resultado desse processo, temos Helena mais próxima dos homens, percorrendo um longo e difícil roteiro até o grande retorno.

Transformada miticamente em heroína, Helena teve que perfazer todo o rito iniciático, inerente a todo e qualquer herói. Como heroína, Helena tornou-se vítima fácil da característica primária do heroísmo: *démeseure*, o descomedimento, a ultrapassagem do métron. A rainha de Esparta, todavia, por ser mulher e logo considerada incapaz, desce do pedestal para converter-se não só na principal responsável pela guerra de Tróia, mas como traidora, impudica, mulher de muitos maridos.

Helena foi uma mulher que, assim como Elisa de *Os servos da morte*, sofreu muito e foi a deusa - heroína mais celebrada e depreciada no mito grego. Como deusa minoica, foi alvo do culto sagrado reservado às grandes mães. E através do sincretismo creto-micênico iniciou-se seu itinerário catártico. Assim, pretendemos demonstrar a presença desse mito como elemento central para as inúmeras ações trágicas presentes na narrativa.

3.3 A trajetória de Elisa: arquitetura da vingança

Elisa carrega consigo, assim como Helena, representante da mulher grega, o peso da culpa, além da responsabilidade de toda a tragédia que se instala na sua família. No romance *Os servos da morte*, o projeto de Elisa não se limita a sacrificar-se, mas sua alma nasce

corrompida e o adultério se impõe como única possibilidade de arquitetar sua vingança. Assim como Helena, a personagem *adoniana* também comete o adultério, mas dessa vez, a traição e a tragédia são resultados de um projeto minuciosamente arquitetado:

[...] Há anos, desde o nascimento de Rodrigo, que ela o repelia, temia-o como um instrumento de castigo. Bem sabia Elisa que se casara para salvar a mãe, e a irmã Helena, para evitar que elas rolassem na miséria. Lembrava-se perfeitamente de uma conversa que ouvira, entre ela e a mãe, quando essa viera assistir o nascimento de Rodrigo. "É um homem infeliz, mãe, nocivo pela mesquinhez do espírito" - dissera Elisa na noite que devia ser a maior de sua vida, noite que nascera seu primeiro filho. (ADONIAS FILHO, 2002, p. 11).

Mesmo certa da brutalidade do homem a quem se uniria, ciente de que Paulino Duarte era incapaz de qualquer gesto de bondade, Elisa não desistiu de seu intento. A indiferença da mulher nos é apresentada logo no início da obra, quando no momento do nascimento de seu filho, na noite que deveria ser a maior de sua vida, a mulher não demonstrara qualquer sinal de ternura, permanecendo indiferente à situação.

O filho causava-lhe repulsa, e Elisa desprezava-o, assim como desprezava o marido. O ódio que nutria pelo homem a quem se unira era declarado, e a protagonista não hesitava em proferi-lo, mesmo sob o risco de ser castigada. "Sim, Paulino Duarte, o meu ódio por você existe - concluiu forte, estridente, quase risonha por saber que o torturava. - Você é muito estúpido para entendê-lo. Estúpido, você é muito estúpido. (ADONIAS FILHO, 2002, p. 12).

O patriarca da família, Paulino Duarte, fora criado entre cães ferozes e agia como eles. Nessas mesmas condições seriam criados seus cinco filhos, todos eles seus rivais em primarismo e bestialidade, frutos da herança maldita. Elisa odiava a ferocidade do marido, duplo de animal sanguinário e idiota, e enlouquecia quando tomava consciência de que a doença se transmitiria por meio de seus filhos.

Quase enlouquecera ao verificar ter sido o instrumento - sim, o instrumento - por ele usado para desenvolver aquela herança maldita. Desejou matá-lo. Desejou que tudo se acabasse queimado pelo fogo, ela vendo os ossos dos filhos sepultados no barro da casa. Mas, era uma mulher fraca - e a vista desceu novamente sobre as grossas veias das pernas. (ADONIAS FILHO, 2002, p. 12).

Os filhos reproduziam os gestos dos animais. Nesse sentido, o autor faz alusão à extrema degradação do homem, que se mistura aos animais e age com a mesma irracionalidade e selvageria. É importante salientar que toda essa selvageria tem sua origem

na genealogia de Paulino Duarte, origem que é apresentada na obra por meio das memórias de Juca Pinheiro, empregado da família. Paulino Duarte era fruto da relação entre Miguel Duarte e Lica, mulher gorda e má, de quem nunca se soubera a origem. Mulher escandalosa e intrigante, Lica exercia sobre o amante uma influência abominável, influência que pode ser explicada pela situação de isolamento e abandono em que viveu Miguel Duarte. Órfão de pai e mãe ainda na infância, destituído de qualquer instrução, o pai de Paulino vivia incomunicável em sua fazenda, tendo como companhia somente os animais do pasto.

Dotado de uma incrível força física, Miguel Duarte tinha na mata o seu refúgio e distração, vivendo com o rifle sempre nas mãos e a matilha de cães como companhia. E é na mata que iria conhecer o companheiro inseparável, Juca Pinheiro, personagem que o afasta da mata, dos cães e da solidão. Nutriam uma amizade visível a todos, até Miguel conhecer Lica, prostituta, ladra, dona de uma personalidade completamente destrutiva e sórdida. É dessa união que nasce Paulino Duarte.

A prosa de Adonias Filho apresenta ao leitor uma sociedade altamente patriarcal, o que explica a morte da mulher, na maioria de seus romances, Com Lica não é diferente. A mulher não resiste ao parto e morre. Assim, Paulino é criado pelo velho Juca, atormentado pela ferocidade do pai.

Foi assim. Passaram-se os anos, o menino criado pelo velho Juca, atormentado pela ferocidade do pai. Vivia entre os cães, como eles deitado na sombra da casa, rugindo como eles em presença de pessoas estranhas. Paulino Duarte crescia entre os cães bravios e os dois bêbados. Dormia na varanda, algumas vezes, aspirando o perfume das plantas, as estrelas nos olhos. Vagava pelas estradas, ouvia o murmúrio do povo quando passava, os cabelos enormes, a pele queimada, os pés no chão. Banhava-se no ribeirão e, sob o sol, estendia-se nas pedras como um lagarto. (ADONIAS FILHO, 2002, p. 15).

Na tragédia apresentada por Aristóteles, a catástrofe é resultado de uma ação cujo efeito desastroso se desconhece. O herói cai em desgraça porque cometeu um erro, porque faz o que não sabe ou não sabe o que faz, concepção oriunda da ideia do erro trágico, segundo a qual o homem erra por ignorância. Mas no romance de Adonias Filho, assim como na tragédia grega, a tragédia não é apenas do saber, mas é inerente ao homem, o que podemos observar ao analisarmos a trajetória da família de Paulino Duarte, composta por homens que, desde o nascimento, são entregues à solidão, ao isolamento, homens que cumprem a sua destinação.

Assim, conhecendo a trajetória de Paulino Duarte, personagem destituída da presença da mãe, bem como de qualquer sentimento, verificamos a impossibilidade de conciliação, não

havendo caminhos que não sejam o da queda e do sofrimento para as criaturas. Paulino Duarte, irresistível na força física era no entanto, destituído do conhecimento das coisas. Devia ser um inocente na sua brutalidade de fera, uma criança submersa em selvagem violência.

A imagem de homem que nos é apresentada na narrativa de Adonias Filho, é a de um homem caído pelo pecado, imagem representada a partir de um espaço degradado (chiqueiro dos porcos, presença dos cães) que se situa longe de qualquer espaço mais nobre, ainda que próximo do humano. A queda do homem é um procedimento bastante recorrente na produção de Adonias, e esse procedimento é realizado, principalmente, quando o autor associa o comportamento do homem ao dos animais, o que pode ser claramente observado no clã dos Duartes.

A brutalidade com que Paulino Duarte fora criado será eternizada na fazenda Baluarte, espaço onde o destino da família será traçado. Na casa, uma sucessão de cenas de violência entre o ciclo matriarcal e patriarcal serão apresentadas. A sucessão de episódios que retratam o sofrimento de Elisa na Baluarte é iniciada quando Paulino Duarte se dá conta de que a mulher o menosprezava e que somente a ele se unira por causa do dinheiro: "Chegou-se mais perto, descansou as pesadas mãos sobre meus ombros, e disse, a voz árida: "Você é uma vendida. Ah! Vendida como as mulheres da rua. Eu sabia, só o dinheiro faria você me procurar". (ADONIAS FILHO, 2002, p. 27).

Elisa não imaginava que Paulino pudesse captar os seus sentimentos e é nesse momento que prevê o destino de miséria que a esperava. Conhecendo o instinto mau, a natureza diabólica de Paulino Duarte, sabe que será como um brinquedo em suas mãos. E mais do que isso: tem a certeza de que dera um passo insanável, passo que se refletiria sobre toda a sua vida. Certa de que não poderia fugir aos seu destino, Elisa vivia isolada na casa, presa às memórias: "As semanas passando, os nomes dos meses se sucedendo nas páginas da folhinha. Evocava, por vezes, a vida do colégio. Pensava em Helena, na velha mãe, em Emílio". (ADONIAS FILHO, 2002, p.28). Emílio era para Elisa um mistério, homem que habitava a fazenda e vivia sob os desmandos e a violência de Paulino Duarte.

Após um quadro turvo, sem nenhuma claridade, um outro de luz muita viva, de cintilante beleza. Afinal, no último impulso do exame, associada a uma ideia estranha, compreendeu ser Emílio um múltiplo de criaturas. "O homem, pensou, é apenas ensaio, simples experiência para determinar o ser definitivo". Emílio ilustrava perfeitamente a idéia. Falando, narrando sua fantástica história, não usava

um só elemento que brotasse diretamente de si mesmo". (ADONIAS FILHO, 2002, p.27).

Emílio era esse múltiplo de criaturas que vivia ilhado nas suas alucinações. Ser mítico, parecia conhecer muito da história dos Duartes. Mas, mesmo diante das investidas de Elisa, permanecia calado, emparedado, pois seu silêncio, menos que um hábito, era uma condição de vida. E era nesse ambiente de degradação e isolamento que Emílio se degradava, nos cantos da casa suja, de mais acentuado odor de mofo, dia a dia mergulhado em sua miséria. Paulino Duarte dava-lhe ordens aos gritos e Emílio, assim como Elisa, sem a menor possibilidade de reação, obedecia silencioso, nefasto na sua decrepitude.

A relação de Emílio com Paulino Duarte faz-nos lembrar do mito da subserviência do povo aos grandes fazendeiros, sobrevivência mantida mesmo após a extinção ou o enfraquecimento daquele poder local, ritualística de dependência que ajuda a manter a lógica da violência na narrativa.

Nesse ambiente o filho Rodrigo nascera, e Paulino Duarte mantinha-se insensível a tudo, mesmo ao choro do filho e aos clamores de Elisa. Nos anos que se sucederam, nasceram Antonio, João e Quincas. Quatro filhos nasceram frutos da trágica união de Elisa e Paulino Duarte, todos herdeiros da violência do pai, ignorantes, estúpidos, irascíveis e perversos como o pai:

[...] "Sim, disse de si para si, nasceram do desejo de dois corpos que se odiavam". Ainda o zumbido do vento nas palmeiras, zumbido singular, cavado, prolongado como os gemidos de um moribundo. Afetada pelo desespero, a raiva fazendo-a odiar todas as criaturas, todos esses diabos insensíveis aos sofrimentos alheios, quis levantar-se, levantar-se e andar, sair pela noite buscando o ar do campo, buscando nesse ar a tranquilidade impossível. (ADONIAS FILHO, 2002, p.32).

Elisa vive presa àquele espaço, ao homem e aos pensamentos, e destina todo o tempo na tentativa vã de compreender a situação degradante em que se encontrava. Casada há alguns anos, estava presa à casa e a Paulino Duarte "como uma cadela" o que provocava no seu corpo um grande ódio que exigia vingança:

A morte, essa morte que ela sentia próxima, talvez a possuísse dentro de poucos anos. Elisa fechou os olhos, sentindo a respiração de Paulino Duarte como um desafio. Esteve assim, de olhos fechados, durante alguns minutos. Quando os abriu, horrorizada, percebeu que o leito se estreitava, a enorme figura de Paulino desaparecia. Os próprios ruídos noturnos pararam bruscamente, ela vendo-se deitada sobre tábuas duras, tábuas duras apertavam seus ombros. (ADONIAS FILHO, 2002, p. 32).

Após tanto martírio, Elisa já se encontrava doente, delirante durante uma semana, com febre, falando coisas ininteligíveis, o que fez despertar algum sentimento em Paulino, que não mais se preocupava com os objetos, nem com o trabalho cotidiano. O homem sentia piedade de Elisa "[...] debruçava-se sobre a doente, abraçava-a, beijava-a prolongadamente, desejando que os sofrimentos passassem para o seu corpo". (ADONIAS FILHO, 2002, p.32). Interessa-nos destacar que a criatura consegue, através de Elisa, manifestar algum sentimento, mesmo sem saber, no entanto, por que a amava e por que era mau.

A maldade era uma condição a que Paulino Duarte estava destinado, uma condição terrível da qual não conseguia se libertar. E os projetos feitos e todo o interesse em se transformar, tudo era inútil. O mal estava arraigado à sua natureza como instinto.

A princípio, ainda criança, misturado com os cães de Miguel Duarte, perdia horas inteiras examinando as unhas, gostava de vê-las crescer e afinar-se como lâminas. Empolgava-se com o exame e, sentindo medo, envolvendo-as na terra, fazia por desviar a atenção, chamava os cães. Compreendia o destino que o esperava, pressentia que todos os elementos formadores do seu ser eram cúmplices daquela vontade horrenda, daquela exigência insondável. (ADONIAS FILHO, 2002, p.33).

Em alguns momentos, mesmo que por minutos, sobressaía um resquício de bondade, de amor pelas criaturas. Mas o normal era o absurdo desejo de maltratar e fazer sofrer os outros. Os momentos de humanidade, como dito, eram passageiros, e, mesmo diante da mulher fragilizada, enferma, o seu desejo era de maltratá-la. Lutava contra seus instintos, sentia-se novamente escravo, lutava para fugir ao desejo de espancar a mulher.

A natureza surge em *Os servos da morte* (1946) como elemento que reitera a condição de isolamento e brutalidade daqueles indivíduos. Em meio aos cacauzeiros sem luz, diante da grandiosidade do céu, na estrada, próximo às águas, Paulino Duarte recorda-se do casebre arruinado onde crescera, de Juca Pinheiro, Lica e Miguel Duarte, mas esse momento de calma e de comunhão com a mata logo seria interrompido pelos gritos de Emílio, que implora ajuda para Elisa. Um outro elemento agora parece anunciar os acontecimentos. O vento que se assemelha a um grito, ratifica a impossibilidade de conciliação na narrativa.

[...] Por que o vento sopra tanto e por que se parece o seu sopro com um grito? As árvores, por que têm os galhos leves, por que se deixam sacudir, agitar-se, ao sopro do vento? Por que não cessa de correr água no ribeirão, e por que o seu ruído se emana do lamento, ao gemido da criatura ferida? Que poderá ser a chuva senão as lágrimas, as lágrimas do céu que chora? (ADONIAS FILHO, 2002, p.34).

Árvores que balançam, águas que emanam lamento, chuvas que simbolizam a morte e o vento, todos esses elementos intensificam o ar de tragicidade na narrativa. O vento conota no texto *adoniano* a inconstância, a instabilidade características de sua natureza agitada. Mitologicamente é uma força que pertence aos Titãs, representativa de sua violência e de sua cegueira. É essa a representação que o vento tem no romance, símbolo do sofrimento e da violência a que estão subordinadas todas as personagens.

Todos os elementos, como já dissemos, anunciavam um acontecimento, uma ação prestes a ser consolidada: a vingança de Elisa. O fato que é confirmado pela voz de Emílio: "O senhor já ouviu da vingança? Já ouviu dizer que a vingança é mais forte que a morte?". Quase morta, Elisa não podia morrer, ainda era cedo. A mulher vivia somente para vingar-se do marido, e a única possibilidade de forçar a paz para ela existia através do crime.

Elisa permanecia febril, anulada na cama, ainda trazendo no corpo as marcas da violência do marido. Quinze dias se passaram, e a mulher já trazia no rosto a palidez dos mortos. Os filhos viam sua presença sem alegria, quase indiferentes à matriarca da família:

Sentou-se no banco da varanda. Naquela hora do dia, afora os gritos das crianças, tudo era mais calmo, quase deprimente. Fatigada, respirando com dificuldade, Elisa percebeu a lagoa se distanciando e verificou que se afastava das coisas. Como sombra infinita, obscurecendo a sua alma, pesando no seu corpo, a estranha idéia de que a paz estava no crime. (ADONIAS FILHO, 2002, p.42).

A materialização do ódio que Elisa nutria por Paulino tornava-se cada vez mais latente. Todos os pensamentos da personagem estavam voltados a arquitetar a vingança, à destruição do homem responsável pelo seu sofrimento e morte. Nesse romance, podemos perceber com clareza que não há qualquer possibilidade de redenção, e o mal existe como uma entidade quase autônoma. *Os servos da morte* são uma representação do demoníaco, de seres desprovidos de qualquer esperança ou possibilidade de transformação. Assim como na tradição clássica, o adultério será para Elisa o mecanismo de executar a traição. A mulher se vingaria fazendo nascer do seu ventre um filho que não fosse de Paulino Duarte, um filho que ele criasse e amasse, até o instante da verdade, momento da dolorosa revelação. A ideia surge iluminada pelos relâmpagos, imagem que simboliza estados de consciência, podendo ainda ser interpretados como imagem símbolo e da fecundação, uma vez que o relâmpago é o símbolo fálico oriundo da tempestade, que fecunda a terra:

Elisa observou que saíra dos cacaueiros, caminhava agora em direção à lagoa. Sentia a terra molhada sob os pés. Os cabelos úmidos, o corpo mole, talvez se assemelhasse a Augusto padeiro. Mas continuava andando, um estranho riso

nos lábios, a idéia crescendo na sua consciência. De repente, dentre os rumores da tempestade, ouviu um grito, alguém a chamava pelo nome. Prosseguiu andando, andando sempre, sentindo-se já possuída por Anselmo. (ADONIAS FILHO, 2002, p.45).

Anselmo fora o escolhido pelo destino e, subjugado ao desejo criado pela mulher, com ele a traição seria consumada. Retornando à fazenda Baluarte, Elisa encontra todos os filhos acometidos pelo sarampo, com manchas escuras que lhes cobriam os corpos, febris, em estado de delírio. Mas Elisa, assim como a Medéia de Eurípedes, mostrava-se indiferente a todo aquele sofrimento. Nada lhe importava, os filhos doentes, os mistérios da casa. Nela, todos os interesses ampliavam-se na própria alma e na ideia de um filho adulterino que lhe completasse a vingança.

Nesse ponto da narrativa, a clara oposição entre o matriarcado e o patriarcado será representada pela figuras de Elisa e Paulino Duarte, numa tensão que culminará na morte de todos e na confirmação da tragédia familiar:

E saiu, o ventre enorme sob a luz da vela. Emilio ouvia distintamente a chuva caindo, o vento soprando, o cão latindo na noite. Encolerizado, odiando as coisas que o cercavam, o frio torturando, apagou a luz. Os olhos ficaram cegos, permaneceu imóvel como um paralisado. [...] Subitamente despertou com um grito, um grito forte, agudo, breve, estridente, que ressoou na habitação como uma vibração do inferno. Saltou do leito como um autômato, correu, sempre com febre e frio, e , já no quarto de Elisa, sentiu que agia. A pequena bola de carne suja, entre os seus dedos nervosos e quentes, chorava como um brinquedo. (ADONIAS FILHO, 2002, p.51).

Nasce o filho da traição e morre a mãe, numa noite de forte de chuva, em que a terra estava alagada. Simbolizando o cansaço de Elisa, o vento prolongava-se naquela noite, cujo céu era obscurecido. A gestação do filho se processa como a incubação de uma sombra da violência. Predestinado desde o ventre materno, Ângelo nasce da morte da mãe para sobreviver e disseminar o sortilégio da morta. A mútua implicação do morrer da mãe e do nascer do filho simboliza a epifania sinistra de uma transfusão diabólica. Elisa se transforma no espectro do filho que não vive, senão como a sua sombra, o seu reflexo macabro, a sua presença terrificante. A casa dos Duarte se converte no inferno das almas .

É com essa descrição sombria que o nascimento do filho e, conseqüentemente, a execução da vingança são apresentados na narrativa. Ângelo é o nome da criança, um infeliz e infelicitante descendente de Paulino Duarte, que se reconhece como um espectro, um desprotegido, impregnado dos estigmas demoníacos que, como herança, se instalaram em

toda sua família. Do latim, Ângelo significa anjo, mensageiro, aquele que procura comunicar seus conhecimentos para manter um clima de harmonia nos ambientes que frequenta. Mas, no romance, o nome é irônico, significa o fruto da vingança arquitetada por Elisa, criança que gritava nas noites de chuva e era maltratado pelos irmãos.

Paulino Duarte é o primeiro a ser atingido pela vingança de Elisa. Assim se inicia o processo de captura que lhe imobiliza a vida e o transforma em uma matéria sem vida. O homem subsiste como prisioneiro da morte, como servo de Elisa, a morta:

Muito tempo passou antes que Paulino Duarte fosse buscar o filho de Elisa em casa de Oscar Barbosa. Longo tempo perdido, de dias monótonos, em que ele se debateu, ferindo-se, numa luta impertinente e cerrada. Vencia as horas como uma estátua, sentado, as mãos cruzadas, o corpo adquirindo uma imobilidade de rocha. Não fazia um único movimento exterior, os dentes cerrados, os pés atados no chão. (ADONIAS FILHO, 2002, p. 55).

Essa era a alma de um homem que se torturava, alma que se esforçava em esclarecer o destino sem causas. Cada vez mais a ideia de ser um escolhido lhe era a mais correta, mesmo que não soubesse o porquê dessa escolha. Ignorava porque não conhecia. Era um bruto que havia ultrapassado todas as medidas e, agora, após a violência cometida, tinha o seu castigo.

3.4 A casa: espaço de degradação dos indivíduos

Além da mata, espaço mítico, a casa dos Duarte representa o espaço onde se realiza a maioria das ações no romance *Os servos da morte*. Adonias Filho apresenta-nos a casa de Paulino Duarte como um lugar privilegiado para a realização das ações trágicas, além de ser

espaço que simboliza também a prisão, uma vez que nenhuma das criaturas consegue livrar-se dela:

Levantou-se e, durante o resto do dia, errou pela casa como uma sombra. Não viu os filhos, nem Emílio, e muito menos o começo da noite. Sentiu-se desperta quando o vento zumbiu mais forte e as palmeiras gemeram mais alto. Surpreendeu-se vendo que estava na despensa. Achou o ar empestado, bastante forte o odor de azeite de peixe. Transpondo a porta, os filhos já deitados, deparou com Emílio. O homem fumava, seus olhos vermelhos se confundiam com o fumo do cachimbo. (ADONIAS FILHO, 2002, p. 43).

De acordo com Gaston Bachelard (2008), da casa à não-casa ordenam-se facilmente todas as contradições. Na casa tudo se diferencia, se multiplica. É no inverno, a estação mais velha, que se intensificam as lembranças e, sob a chuva, parece que a casa vive no passado. Esse pensamento faz-nos perceber que, no inverno, a casa parece viver no passado, o inverno faz-nos sentir toda a sua hostilidade. Em *Os servos da morte*, a estação que predomina é o inverno, tempo em que as chuvas sugerem o estado de sofrimento e isolamento a que os indivíduos se condenam:

Agora, sob a chuva, e o céu sombreado, Paulino Duarte estava vergado sobre a terra. Arquejando, as lágrimas nos olhos, abria com a pá, no chão úmido, as sepulturas. Dentro dele, subsistindo entre os destroços da vontade, enlaçando-o, uma incontida fúria que se localizava nos movimentos das mãos. A cova crescia [...] Retornou à casa, cambaleante, agastado, mofino. Na sala, parado, procurou ouvir os ruídos dos próprios órgãos. (ADONIAS FILHO, 2002, p.54).

As chuvas estão presentes na maior parte dos episódios descritos na narrativa, mas a casa apresenta-se muito mais como prisão do que como abrigo. Isso pode ser facilmente percebido no texto, quando o narrador nos apresenta as personagens em total comunhão com o exterior, a mata, a lagoa, ou até mesmo com os animais. É na casa que as lembranças da defunta tornar-se-ão ainda mais vivas na memória de Paulino Duarte que, como servo da morte, estará pelo resto de seus dias confinado a viver num mesmo espaço com o fruto da traição, Ângelo.

A casa dos Duarte é um espaço para onde são transpostos os sentimentos mais degradantes, resultados das tragédias que atravessam a vida da família de Paulino. E essa transposição do ser da casa em valores humanos pode ser considerada como uma linguagem carregada de imagens à realidade psicológica do medo de um indivíduo murado em sua solidão, longe de qualquer ajuda humana, como acentua Bachelard. Na prosa adoniana, o

espaço da casa funciona como imagem que reflete a ausência, o vazio em que as personagens se encontram, e ao qual estarão submetidas, uma vez que não há conciliação, pois a destinação dessas criaturas é trágica. As personagens do romance *adoniano* aparecem envoltas por uma total passividade, sem qualquer possibilidade de reação diante dos acontecimentos:

As noites caíam sobre a casa, não perturbavam o sono dos corpos fatigados. O vento agora era débil, o sol menos quente, e os pássaros não receavam pousar nas telhas. Quincas vigiava a mulher. Ângelo com melhor saúde, a barba feita e os cabelos cortados, pálido como sempre, vagava dias inteiros, melancólico nas planícies desertas [...] (ADONIAS FILHO, 2002, p.102).

Paulino Duarte ouvia na casa as palavras da mulher, um opressivo terror que invadia tudo. Renascia ali a criatura maldita, exibindo no tremor dos lábios um imenso conflito. O velho cego encolhia-se na sombra da casa, como um animal cansado, mas cujos pensamentos se reanimavam, cresciam cada vez mais na sua consciência. Na escuridão dos olhos cegos, via Elisa se entregando, Ângelo nascendo do sangue de Anselmo, e , mesmo sabendo que Elisa estava morta, sua presença era cada vez mais presente.

Toda a sua visão de quando, ainda viva, Elisa lhe tirara ao atirar-lhe um candeeiro aceso, se consome no suplício de imagens do mundo morto. Paulino assiste ao renascimento dos mortos que existem dentro dele, vivo nas trevas, principalmente Elisa, Emílio, o pai bêbado, Juca Pinheiro. Perfaz-se, assim, o matricídio diabolicamente tramado. Morto em vida, Paulino é prisioneiro da casa, das memórias, contemplando seus defuntos, ouvindo vozes. O marido sofre agora a perseguição dos mortos.

Desejava, nesses instantes, haver desaparecido como as crianças que nascem mortas, não deixando, ao menos, o registro de um nome. Mas, já que vivia, e era preciso matar, mataria! Sim, mataria! E a desesperada certeza de que levaria aquilo até o fim, de que assassinaria Ângelo num momento de maior angústia, deixava-o alegre, possuído dessa felicidade só conhecida das criaturas vingadas. (ADONIAS FILHO, 2002, p.103).

No romance são restaurados em Paulino Duarte e nos filhos a linhagem trágica da vingança. Para ele e os filhos resta apenas o legado da miséria: são todos escravos da morta. É imperioso ressaltar que, durante toda a narrativa, prevalecem as paisagens obscuras de trevas, como se decorressem sempre abaixo de um céu sem estrelas e sem luz. E todos os elementos

positivos da paisagem parecem recuar diante do infortúnio dos Duarte. É o que Albert Camus (2010) classificaria entre o divórcio do homem e da vida, um sentimento do absurdo.

O absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo. Isto é o que não devemos esquecer. A isto é que devemos nos apegar, porque toda a consequência de uma vida pode nascer daí. O irracional, a nostalgia humana e o absurdo que surge de seu encontro, eis os três personagens do drama que deve acabar com toda a lógica de que uma existência é capaz. (CAMUS, 2010, p. 39).

É esse absurdo que rege as relações do homem com o mundo. O homem do romance de Adonias Filho é um ser que se apresenta privado da terra prometida, que não nutre qualquer tipo de esperança. Os Duarte equivalem em horror ao seu meio, dissolvendo-se na impassibilidade da natureza ou do destino. Paulino Duarte está definitivamente exilado na memória, seu lugar de existência inquietante.

Intimamente associada ao mecanismo estrutural da tragédia grega, a prosa de Adonias Filho é dramática, justamente por representar as emoções de aflição e terror suscitadas pelo advento dos mortos. As personagens sofrem pelo que são, todas se apresentam subjugadas pelos sortilégios do nada, do vazio. O caos é o componente essencial do trágico e podemos verificar que ele permanece na narrativa *adoniana*. A condenação, que leva à morte, não era uma regra entre os gregos, pois eles consideravam possível uma reconciliação da personagem com a justiça, sendo fundamental apenas o restabelecimento da ordem e a harmonia final. A *catarse*, momento crucial da ação trágica, tinha justamente esse sentido de reconciliação. Ao mesmo passo que o herói sofria o horror, seguia-se o reconhecimento de sua falha, e o público, através de um sentimento que se situava entre a identificação piedosa e a repulsa do grotesco, reconciliava-se com a justiça.

Ao final do espetáculo grego o que ocorre é a superação do Caos, momento em que se propiciava a anulação do elemento caótico. Assim, as desgraças humanas, a desagregação, eram anuladas, para o restabelecimento da ordem coletiva. A visão cristã, por sua vez, não anula esse conceito de caos. Ele permanece sendo uma condição do mundo separado de Deus. A diferença é que esse estado não se modifica nunca, não havendo superação da culpa sem que haja morte. Ao final, como podemos perceber na narrativa de Adonias Filho, sobra o vazio, a sensação de que tudo poderá se repetir, porque o homem continuará cometendo atrocidades, por conta de sua natureza pecaminosa.

Essa permanência do elemento caótico na trajetória humana pode ser uma das justificativas para a sobrevivência da forma trágica através dos tempos. Ainda que se tenham

modificado as formas de expressão, o estado de desordem tem acompanhado a história da humanidade e tem sido identificado como próprio da natureza humana em diferentes épocas e culturas. A tragédia, dessa maneira, é também expressão concreta dessa condição do homem.

Nesse sentido, vale retomar a condição que Goethe definiu como essencial para a existência do trágico: a presença de uma contradição irreconciliável. O caos, mesmo que ocorra dentro da consciência, cumpre essa função de oposição ao homem, impedindo-lhe a conciliação consigo mesmo e com o seu mundo, fazendo com que a tragédia se estabeleça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo investigativo que realizamos analisou a correspondência entre a tragédia grega e a produção literária de Adonias Filho, produzida entre as décadas de 40 a 80 do século

XX. Fundamentalmente, buscamos interpretar o diálogo tecido pela obra *adoniana* com a tradição cultural grega, a partir de um referente brasileiro que com ela dialoga. Esse diálogo constituído pelo autor teve como mediadores, tanto a palavra dos deuses, como a tradição laica, explicitada através das memórias dos homens, na primitiva região sul baiana. Os mediadores foram analisados em nossa pesquisa a partir de seu atrelamento aos complexos culturais que os transmitiram para o Ocidente.

Da tradição cultural grega junto com a ficção de Adonias Filho incorporou o rico acervo de valorização da memória oral, valores religiosos velando a integração do homem com a natureza. Além desse aspecto, cabe mencionar que o autor incorporou, como um recorte crítico dentro do mundo moderno, uma visão de totalidade que caracterizou o mundo helênico, por meio do cotidiano do trabalho, dos ritos religiosos e espirituais.

É importante salientar que, nos dias atuais, dificilmente encontraremos textos que resgatem a totalidade da tragédia, uma vez que, em sentido completo, esse gênero possui todas as suas características estruturais, composicionais e conteudísticas na literatura clássica grega. No entanto, durante o percurso histórico/literário e, como vimos, na ficção brasileira moderna, encontramos muitas marcas da influência da tragédia clássica no que se refere à construção de espaços, personagens, e na reatualização de mitos e arquétipos gregos, principalmente, aqueles atuantes no resgate de temas relacionados à condição humana. De acordo com Lesky (2010, p, 57),

Toda criação espiritual incita o desejo de conhecimento em duplo sentido. Como fenômeno único, irreiterável, coloca-se diante de nós e exige, se é que deve converter-se em verdadeira possessão, que mergulhemos em sua essência, que compreendamos as forças que nela encontraram sua configuração e as leis pelas quais foi regida. E como toda verdadeira obra de arte é um cosmo, semelhante tarefa é infinita e é nova para cada época, inclusive para a nossa. Do mesmo modo, porém, que a obra-de-arte está viva, está em parte condicionada pelas potências da história, assim é também uma parte dos processos históricos e com isso engrena sua posição individual no curso das séries de evolução histórica.

Assim, realizar releituras das tragédias clássicas exige de nós um mergulho na essência do trágico, ressaltando as leis regentes de sua concepção conceitual, as circunstâncias condicionantes de sua realização como espetáculo, além da infinda capacidade de (re)novação e (re)adaptação dos mesmos temas em épocas e espaços diferentes.

É o que se pôde comprovar com Adonias Filho, autor com amplo conhecimento da literatura clássica, além de dotado de uma escrita peculiar, preocupado em apresentar uma visão artística da realidade. O espírito trágico da tragédia aparece reatualizado na prosa *adoniana*, conforme evidenciamos em nosso trabalho. Isso ocorre seja por meio da reatualização do mito de Hebe, que o autor degrada e transforma em uma anunciadora de desgraças, desgrenhada e enlouquecida. Ou ainda na referência a Helena e Medéia, mitos que se aproximam e se distanciam da protagonista Elisa, em *Os servos da morte*.

E, assim, revestindo o mito com nova roupagem, Adonias Filho comprova que sua ficção é atual em todas épocas. Conhecendo e, principalmente, compreendendo o mito, o homem consegue apreender a realidade, inferindo que há uma significação para as coisas. O mito, travestido em arquétipos, serve a justificações e interpretações da existência do próprio homem. Segundo Mircea Eliade (2000, p. 120), “o mito garante ao homem que aquilo que ele se prepara para fazer já foi feito, e ajuda-o a dissipar as dúvidas que poderia ter quanto ao resultado do seu cometimento”. A importância da reelaboração dos mitos mantém a visão do herói mítico como arquétipo das ações do indivíduo moderno; e Adonias Filho cumpre magistralmente essa função de resgate e de apreensão da validade do mito como componente essencial do sentido trágico.

Já em *Os servos da morte* (1946), temos formalizada a integração do homem com a natureza, no romance que reatualiza o mito de Helena, apresentando-nos um universo de adultérios, parricídios e morte. Representando quase que uma volta ao ser irracional, as personagens, de modo geral, são facilmente acometidas pelas paixões mais violentas. No romance, as reações instintivas vão sempre de encontro à normalização do grupo-família ou do grupo-social. Não havendo um meio termo, as personagens, mesmo sob a influência de pessoas de "outro mundo", não conseguem ser atingidas ou transformadas, ou reagirem à sua destinação trágica.

A presença, ainda que tênue, de uma sociedade em organização, a presença do homem que se civiliza, apesar dos instintos, será a causadora de lutas no romance *Corpo vivo* (1962). Cajango faz-se cangaceiro por imposição de um meio, sabendo contra quem se deve voltar. Já Paulino Duarte parece voltar-se contra sua própria natureza em mutação. A integração de Cajango se faz mais em sentido social, e é exatamente em *Corpo vivo* que Adonias Filho situa suas personagens numa realidade social mais palpável, localizada com mais objetividade, o que não vemos no universo de total impossibilidade de *Os servos da morte*. Preparado durante anos e anos para vingar a morte do pai Cajango volta a integrar-se à sua natureza mais primitiva, não sendo mais que um *Corpo vivo*. *Memórias de lázaro* é um verdadeiro pesadelo

narrativo, de onde ninguém pode sair imune. O universo é de seres humanos caídos pela transgressão do pecado, predominando imagens como a da solidão que atinge a desesperança absoluta reiterando a imagem do indivíduo decaído, abandonado e só. A história de Alexandre reforça essa proposta, pois aponta para a negação final do protagonista identificado como ser de transformação e morte.

Nas *Memórias de lázaro* o que existe é um ambiente em que o ódio é generalizado, hereditário e cego, ódio transmitido de personagem a personagem. O ódio que sopra no vento, que açula os cavalos selvagens, encobre a estrada e apodrece o canal. No vale, estranhas criaturas vivem isoladas, personas desligadas de qualquer contato exterior vivem num espaço mítico, solitário, agreste, dominado pelo vento. Nesse espaço existem e coabitam coisas e animais, e assim atingimos, com a fabulação artística, uma realidade própria.

Na prosa de Adonias Filho o processo de mitificação atinge a linguagem, para que as personagens apareçam quase sempre sob uma dimensão sobrenatural. O tom é de sentença, de fatalismo, de tragicidade, e a ficção é a comprovação de que a tragédia grega é um exemplo de gênero que perpassa todos os períodos literários. A necessidade de recorrência aos modelos clássicos pela literatura moderna justifica-se desse modo: por causa da universalidade e da atemporalidade dos temas propostos que evoca paixões eternas na alma do homem.

O romance *adoniano*, ademais, nos traz um elemento inovador ao redimensionar a estrutura da tragédia clássica, configurando-a nos moldes da narrativa contemporânea. É o ideal trágico teorizado por Aristóteles que constitui o elemento composicional da narrativa. No entanto, Adonias Filho não perde de vista as peculiaridades inerentes ao romance moderno. Como afirma Nietzsche (2003, p. 230) em sua *Gaia ciência*: “Esta vida como você está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes”. O mesmo acontece com os gêneros literários, pois, ao mesmo tempo em que prenunciam o advento de novas épocas, restituem e atualizam o que existe de mais universal nas épocas anteriores. É o que comprovamos no romance de Adonias Filho.

Entendemos que, na forma em que se desenvolveu este nosso trabalho, fica claro que Adonias Filho é extremamente bem sucedido em seu objetivo de reelaborar os mitos e os grandes temas trágicos gregos no romance contemporâneo. O percurso pelo qual o escritor baiano nos conduz não é meramente uma tentativa de cópia das grandes tragédias ou uma interpretação forçada acerca dos grandes temas trágicos, mas, com maestria, ele nos apresenta a reatualização de um gênero clássico. A cuidadosa análise da obra adoniana comprova o

respeito e o conhecimento do autor pelos arquétipos nos quais se inspirou e, principalmente, ressalta a imensa capacidade de adaptação e reinvenção tão características do verdadeiro artista. É essa análise cuidadosa dos grandes temas trágicos e dos mitos e arquétipos gregos que inspirou o trabalho de Adonias Filho em *Os servos da morte*, *Memórias de lázaro* e *Corpo vivo*.

Portanto, a análise das personagens centrais e outras antes consideradas secundárias, enseja o aprofundamento no labirinto da obra *adoniana*, onde encontramos uma riqueza comparável à dos grandes mestres da literatura. Ao terminarmos nossa dissertação, afirmamos a consciência de ter demonstrado suficientemente a importância de nosso objetivo, e de o ter cumprido tornando patente a ocorrência dos elementos característicos do trágico na prosa do autor, destacando, desse modo, a vitalidade dos modelos clássicos no interior da escrita literária moderna.

Os romances de Adonias Filho, enquanto reveladores de formas e evocadores de temas, nos incitam, deleitam e educam. Acreditamos que, com o presente trabalho, propomos um caminho para encontrar o sentido da construção *adoniana* ou, pelo menos, um modo de interpretação de personagens que, ora clássicas, ora contemporâneas, expõem suas paixões, sofrimentos e tragédias no complexo palco onde se desenrolam as relações humanas.

OBRAS DO AUTOR

ADONIAS FILHO, Aguiar. **As velhas**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. **Corpo vivo**. 32ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. **Experiência de um Romancista**. Conferência no Simpósio de Literatura Brasileira em Brasília. Promovido pela Fundação Cultural do Distrito Federal, VIII Encontro Nacional de Escritores, 1973. Publicada no jornal *Minas Gerais, Suplemento Literário*, 9 de fevereiro de 1974, p. 2.

_____. **Memórias de lázaro**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

_____. **Memórias de lázaro**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. **O romance brasileiro de 30**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.

_____. **Os servos da morte**. 2ª edição. Rio de Janeiro: GRD, 1965.

_____. **Os servos da morte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

_____. **Sul da Bahia, chão de cacau: uma civilização regional**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Jorge de Souza. **Floração de imaginários: o romance baiano no século 20**. Itabuna / Ilhéus, BA: Via Litteratum, 2008.

ARISTOTELES. **Poética**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. **Mythologie**; Tradução de Rita Buongiorno, Pedro Souza e Rejane Janowitz. 4ª edição. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

BORNHEIM, Gerd. A. **O sentido da tragédia**. In _____. **Folhetim**: teatro do pequeno gesto. Nº 12, jan-mar, 2002.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991. v. 1

BRANDÃO, Junito de Souza. **Helena, o eterno feminino**. 2ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.

_____. **Mitologia grega**. 18ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, v.2.

_____. **Mitologia grega**. 20ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, v.2.

_____. **Mitologia grega**. 22ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010, v.1.

BRASIL, Francisco de Assis Almeida. **Adonias Filho**. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1969.

CAMUS, Albert. 1ª edição. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

CANDAU, Vera Maria. (Org.). 2ª edição. **Sociedade, educação e cultura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história da literatura. São Paulo: Nacional, 1985, v. 2.

CASTELLO, José Aderaldo: **A literatura brasileira**: origens e unidade. São Paulo: Edusp, 1999.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e teoria literária**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro/ Fortaleza: EUFC – PROED, 1987.

_____. **A literatura no Brasil**. Afrânio Coutinho (Dir.) Rio de Janeiro: José Olympio, UFF, 1986.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Tradução: Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **Mito e realidade**. 5ª edição. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **O sagrado e o profano**. 1ª edição. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EURÍPEDES. **Medéia, Hipólito e as troianas**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991.

GRANT, M. **História resumida da civilização clássica**: Grécia e Roma. Tradução: Luiz Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução J. Ginsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LIMA, Luís Costa. **Adonias Filho**. 2ª edição. In: COUTINHO, Afrânio e COUTINHO, Eduardo de Faria (Dir.). **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2001, p. 553 a 559.

Lorenz. Günter W. **Diálogo com a América Latina**. São Paulo: Editora Pedagógica. 1973, p.370 e 371.

LUKÁCS, George. **A teoria do romance**. 1ª edição. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MIETIELINSKI, E.M. **A poética do espaço**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1983. v. 1

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**: da Carta de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011.

NIETZSCHE, Friederich. **O nascimento da tragédia**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PARANHOS, Maria da Conceição. **Adonias Filho**: representação épica da forma dramática. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

PEDROSA, Célia. **Nacionalismo literário**. In: **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

PORTELLA, Eduardo. **Peripécias do herói ético**. In: **Revista Tempo Brasileiro**, nº 1, setembro, 1962.

ROMARIZ, Vera. **Palavras de deuses, memórias de homens**: diálogo de culturas na ficção de Adonias Filho. Maceió: EDUFAL, 1999.

SANTIAGO, Silviano. **Aula inaugural de Clarice**. In: **O Cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 231 a 240.

SILVERMAN, Malcolm. **Moderna ficção brasileira**: ensaios. Tradução João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1982.

SÓFOCLES. **Édipo Rei; Édipo em Colona; Antígona**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Tradução: Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Duas Cidades, 1977. v. 1.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.