

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Área de Literatura Portuguesa

BERENICE GUEDES VIEIRA DE SÁ

ASPECTOS DA TRAGÉDIA E DO TRÁGICO EM *AMOR DE PERDIÇÃO*

Dissertação de Mestrado apresentada à área de
Literatura Portuguesa, da Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Lílian Lopondo.

São Paulo

2001

Para minha mãe, Alsira, perdida, mas nunca esquecida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente à Profª. Drª. Lílian Lopondo, pelo dedicado e paciente trabalho de orientação e pela valiosa indicação bibliográfica.

Agradeço também à Profª. Drª. Marlise Vaz Bridi e à Profª. Drª. Maria Helena Ribeiro da Cunha, pelas valiosas sugestões feitas na qualificação.

Agradeço à Profª. Drª Maria Helena Peixoto, pela atenta e cuidadosa revisão.

Agradeço a Orlando Bruno Linhares, pela cuidadosa leitura do texto, bem como aos seus pais, José Bruno e Maria Linhares, por sua gentileza durante a execução deste trabalho.

Agradeço também a CAPES pela bolsa concedida, que possibilitou a realização do nosso projeto.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. O TRÁGICO, A TRAGÉDIA E AMOR DE PERDIÇÃO	6
2.1. O Trágico e a Tragédia.....	6
2.2. A Cosmvisão camiliana em <i>Amor de Perdição</i>	13
3. ASPECTOS DA TRAGÉDIA EM AMOR DE PERDIÇÃO: 1ª. PARTE	17
3.1. A essência da tragédia.....	18
3.1.1. A mimese, a verossimilhança e a necessidade.....	19
3.1.2. A necessidade e a verossimilhança na novela.....	27
3.1.3. Peripécia e anagnórise, ou tragédia simples e tragédia complexa.....	33
3.1.4. A terceira parte do <i>mythos</i> : o <i>pathos</i>	41
3.1.5. O Objetivo final da tragédia: catarse: compaixão e terror.....	45
4. ASPECTOS DA TRAGÉDIA EM AMOR DE PERDIÇÃO: 2ª. PARTE	52
4.1. A <i>práxis</i>	52
4.2. A <i>práxis</i> na novela.....	56
4.3. <i>Ethos</i> , a chave da ação.....	62
4.4. Mudança de fortuna e <i>hamartia</i>	66
5. ASPECTOS DO TRÁGICO EM AMOR DE PERDIÇÃO	74
5.1. A essência do trágico.....	74
6. CONCLUSÃO	97
7. BIBLIOGRAFIA	100

RESUMO

Esta dissertação busca demonstrar que a novela *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, pode ser interpretada numa dupla perspectiva: a dos elementos da tragédia e a do trágico.

Verificamos que muitos dos preceitos da *Arte Poética*, de Aristóteles, podem ser encontrados em *Amor de Perdição*, apesar de a novela e da tragédia pertencerem gêneros literários distintos.

Percebemos também que a cosmovisão camiliana expressa claramente uma visão trágica da existência humana. Seus fundamentos teóricos são dados por Max Scheler em *Le Phénomène du Tragique*.

ABSTRACT

This work intends to demonstrate that the novel *Amor de Perdição*, by Camilo Castelo Branco, may be interpreted in two ways: first, according to the elements of the tragedy, and, secondly, considering the relation of the novel with the tragic. Many precepts of the *Poetics* by Aristotle have been found in *Amor de Perdição*, in spite of the novel and the tragedy being two different literary genres. Besides, Camilo's world conception has been proved to clearly express a tragic vision of life. The theoretic foundations of our arguments have been given by Max Scheler, in *Le Phénomène du Tragique*.

INTRODUÇÃO

Inicialmente pensamos em estudar o Romantismo, procurando suas fontes filosóficas em Fichte e Schelling para traçar, em seguida, um panorama histórico que mostrasse a sua origem na Europa, ressaltando a sua gênese em três países: Inglaterra, Alemanha e França.

No entanto, apenas indicamos a origem do Romantismo por estarmos cientes de que o seu estudo, apesar de ser muito interessante, não é imprescindível para a compreensão do nosso desenvolvimento argumentativo, que procurará ater-se aos aspectos do trágico e da tragédia presentes na novela *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco e não à análise da tragédia enquanto gênero literário.

Convém ressaltar, a esse respeito, a imensa distância que separa a tragédia grega da novela burguesa do século dezenove, uma vez que tal fato implica grandes diferenças entre a primeira e a segunda, já que pertencem a diferentes momentos históricos, sendo, portanto, manifestações literárias bem distintas, resultando em uma resistência ou dificuldade de identificação dos preceitos da tragédia clássica em *Amor de Perdição*.

Assim, procuraremos os pontos de contato entre dois tipos de obras bem diversas: a primeira, escrita cinco séculos antes de Cristo; a segunda, produzida de acordo com a moral burguesa do século dezenove e adaptada às condições e ao estilo de vida portugueses.

Neste trabalho, temos dois objetivos principais: o primeiro é analisar os aspectos da tragédia clássica presentes na novela *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, com vistas a detectar os pontos de contato e os divergentes em relação às regras teorizadas por Aristóteles. Embora *Amor de Perdição* seja uma novela burguesa, e a *Arte Poética* apenas analisar estruturalmente as tragédias gregas, muitos dos elementos tratados por Aristóteles em seu estudo sobre a estética são claramente utilizados por Camilo: a mimese, a necessidade e a verossimilhança, a catarse, o mito, a *anagnórise*, a peripécia, a *praxis* e o *pathos*. Camilo Castelo Branco compõe *Amor de Perdição* seguindo muitos dos preceitos aristotélicos.

O nosso segundo objetivo é a análise da cosmovisão camiliana, que se expressa numa visão trágica da existência humana, que se manifesta no conflito dos valores. Aqui interpretaremos *Amor de Perdição* em função da concepção do trágico formulado por Max Scheler em *Le Phénomène du Tragique*.

Será esta a estrutura deste texto:

O primeiro capítulo é intitulado O Trágico, a Tragédia e *Amor de Perdição*. Nosso objetivo aqui, ao tratar da tragédia, é encontrar os elementos que a compõem. Assim, constatamos que não só os mitos dionisíacos estão presentes na gênese da tragédia. A tragédia é formada, também, pelos mitos dos heróis. Esta dupla fonte na origem da tragédia é um dos elementos importantes para o surgimento do conflito trágico. O trágico não é apenas um fenômeno estético; ele é, antes, uma condição da existência humana. O trágico compreendido como fenômeno estético, pressupõe o trágico como lei existencial. Em *Amor de Perdição* encontramos também o conflito trágico e ele só é possível em função da cosmovisão camiliana.

A análise e aplicação destes conceitos em *Amor de Perdição* são o objeto do segundo e terceiro capítulos, respectivamente intitulados “Aspectos da Tragédia em *Amor de Perdição*: 1º Parte” e “Aspectos da Tragédia em *Amor de Perdição*: 2º Parte”, em que nos propomos a aplicação dos conceitos da *Arte Poética* na obra em questão.

Camilo tem clara consciência de que a sua novela é uma mimese, como também são a poesia, a pintura, a escultura, a dança, e a música, pois todas imitam fatos da existência. Mas Camilo não atribui a este termo a conotação negativa dada por Platão, isto é, que a mimese é a cópia da cópia, contendo um estatuto ontológico inferior aos objetos físicos, às imagens e aos reflexos. Antes ele busca em Aristóteles sua significação positiva: o objetivo da arte mimética é a purificação de certas emoções. Muitos eventos reais são passíveis de imitação, tais como as grandes paixões e os fatos dolorosos. O papel do artista é conferir-lhes forma artística, trabalhando o mito em seu estado original, até torná-lo obra poética, não importando se tais feitos são ou não reais, o que lhe interessa é torná-los críveis para o espectador, de modo que este sinta o terror e a piedade causados pela sucessão de eventos da tragédia.

Mas a tragédia e a novela só podem convencer os espectadores e os leitores se, além da verossimilhança, houver a *necessidade* no encadeamento de suas partes. Neste sentido, a persuasão só é possível se o enredo tiver a organicidade de um corpo vivo, isto é, se as suas diversas partes possuírem a coerência do que é necessário ou provável.

Para que a tragédia e a novela atinjam plenamente seus objetivos, isto é, expurguem certas emoções, é fundamental a introdução da peripécia, que é a passagem da felicidade à infelicidade ou vice e versa, recurso que é empregado por Camilo quando, por exemplo, Simão Botelho passa, em função de suas escolhas, do primeiro para o segundo

estado. Mas para que surja a identificação do espectador e do leitor com o herói, este deve ter uma índole intermediária entre o vício e a virtude, a mediocridade e a bondade, capaz, por isso mesmo, e verossimilmente, de incorrer em erro trágico.

Encontramos tanto nas tragédias gregas quanto em *Amor de Perdição* o *reconhecimento*. Trata-se de reconhecer a identidade de alguém ou até de si mesmo.

Também o *pathos*, ou sofrimento, está presente também nas tragédias gregas e em *Amor de Perdição*. Mas os sofrimentos são mais dolorosos quando causados por amigos e parentes. O sofrimento de Simão e Teresa, por exemplo, surge da proibição imposta pelos seus pais a seu namoro.

O objetivo da tragédia, como demonstra Aristóteles, é suscitar o terror e a piedade, os quais devem produzir a purificação dessas emoções, a catarse. Esta desempenha um papel igualmente fundamental para Camilo que, em *Amor de Perdição*, busca produzir no leitor a purificação dessas emoções.

O quarto e último capítulo, intitulado Aspectos do Trágico em *Amor de Perdição*, tem o objetivo de ler esta novela segundo a concepção do trágico de Max Scheler, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet. Enquanto Max Scheler concebe o trágico como o conflito de valores, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet procuram as condições sociais e psicológicas da possibilidade do trágico na Grécia.

Devemos levar em conta, ainda, o conceito de trágico que surge com a tragédia e mantém-se após a sua extinção até os dias de hoje, e como observa Anatol Rosenfeld, em seu Prefácio à edição brasileira de *A Tragédia Grega*, de Albin Lesky:

Sempre quando se fala nesta obra de o trágico, este termo não se refere aos que escrevem ou representam tragédias, mas à categoria estética ou ao princípio filosófico do trágico que encontram a sua expressão mais pura na

tragédia, embora possam manifestar-se também no romance, na música, nas artes plásticas, às vezes até na comédia, para não falar da tragicidade de situações da vida real. O conceito ultrapassa de longe a sua concretização específica na tragédia (Lesky, 1996:14).

Dada a importância dos aspectos da tragédia e do trágico em *Amor de Perdição*, acreditamos que o presente estudo poderá trazer mais uma importante e, a nosso ver, interessante contribuição para a comunidade acadêmica acerca do tema.

Para dar conta deste projeto utilizamos o procedimento metodológico analítico-descritivo (ou analítico-interpretativo).

2. O TRÁGICO, A TRAGÉDIA E *AMOR DE PERDIÇÃO*

2.1. O TRÁGICO E A TRAGÉDIA

Quando falamos em tragédia, nos deparamos com um problema. Albin Lesky nos ensina que há um número muito pequeno de mitos propriamente dionisíacos em comparação com outros ciclos de mitos, como o dos heróis. Esta diferença é tão grande, que mal poderíamos encontrar, na origem da tragédia, material suficiente sobre os mitos Dionisíacos. (Lesky, 1996: 78 sq.).

Quer se refira à deposição de elemento satírico e da elocução burlesca, quer assinala o abandono de argumentos extraídos do mito dionisíaco, o dito popular resulta da mesma perplexidade: a relação entre Dioniso e a tragédia, se bem que certificada pela tradicional representação durante as *Grandes Dionísias*, já não era compreendida como liame essencial, embora invisível, que se estabelecera, talvez de início, entre o culto dionisíaco e a lenda heróica (Sousa, 1986: 71).

Este fato não deixa de ser interessante, pois são dionisíacos os elementos significantes da tragédia, tais como a época da festa, já que as competições trágicas, que imortalizaram os nomes de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, ocorriam somente durante os festivais em honra a Dionísio; por estranho que pareça, o lugar da representação, a indumentária, tudo conduz a Dionísio, porém, o conteúdo da tragédia, se é que é possível

falar a esse respeito, sugere outra direção, muito diversa da sua origem, pelo que podemos observar nas tragédias que chegaram até nós.

Dessa forma, apesar de Dionísio ser uma das forças vivas na gênese da tragédia enquanto obra de arte, em termos de conteúdo, podemos dizer que a tragédia foi formada por uma outra vertente da cultura grega: pelos mitos dos heróis, ou seja, pelo culto ao herói morto.

Para nós, esta contradição pode ser muitas vezes esquecida, mas não para os antigos gregos, para os quais este fato era bem conhecido, tanto que deu origem a uma expressão proverbial: “Isto nada tem a ver com Dionísio”.

Esta expressão é muito significativa, pois nos fornece uma pista: se nada tem a ver agora, é porque já teve relação com a tragédia, o que nos leva a confirmar a importância de se partir de Dionísio, de seus sátiros e de seu êxtase para qualquer estudo inicial que façamos sobre a tragédia, confirmando, portanto, as palavras de Aristóteles.

Segundo William Storm, com quem concordamos, há uma relação entre Dionísio e a tragédia grega, que muitas vezes não é devidamente lembrada: o fato de Dionísio conduzir o indivíduo, sempre, ao desmembramento físico ou psicológico, conforme nos é mostrado pela tragédia de Édipo, que buscou, ao longo de sua vida, evitar o cumprimento da previsão do oráculo, mas acaba por matar o pai, desposar a mãe e ter filhos com ela. Aí reside a relação entre o deus do vinho e a tragédia grega, na qual a personagem faz o possível para agir corretamente, mas acaba errando, pois está, de alguma forma, dividida. Na tragédia, o ponto alto não é a morte, apesar de vermos que algumas personagens morrem no decorrer de um drama, mas sim o desmembramento, como podemos observar no tom de súplica, próximo ao desfecho da peça *Ash Wednesday*, de

Eliot, em que há uma espécie de lamento: “Eu não agüento ser dividido”. Desse modo, podemos afirmar que o tema mais importante da tragédia está relacionado com o processo que atua no caráter da personagem e não com o resultado final que nos conduz ao desfecho da peça. Quando lemos ou assistimos ao *Rei Lear*, de Shakespeare, ouvimos o clamor dele: “Eu não quero ser louco”, o que evidencia a sua resistência ao confronto entre o processo trágico e um eu desesperado por sentir-se interiormente dividido (Storm, 1998: 70).

Para uma boa compreensão do fenômeno trágico, precisamos encará-lo de duas maneiras: o trágico é tanto uma condição da existência, em termos ontológicos, como um processo artístico ou estético.

O trágico, enquanto fenômeno estético elaborado, só pode existir se for precedido pelo trágico como lei existencial. Na primeira acepção, como criação estética, é uma imitação, uma mimese de fatos extraídos do real. Desse modo, o rei Lear reflete uma constante da natureza humana: a sua tendência e vulnerabilidade para a fragmentação e o desmembramento espiritual que a tragédia imita de modo detalhado, uma vez que tais fatos já se manifestaram antes, de algum modo, na existência humana.

A constatação presente no livro de William Storm, *After Dionysus - A Theory of the Tragic*, já era objeto de questionamento na época de Schiller, especialmente com Schelling e Hegel. Esse questionamento consistia no fato de a essência do trágico ser ou não um fenômeno desvinculado da forma estética (Schiller, 64: 8).

Se vamos analisar o trágico como um processo artístico e uma condição da vida, importa ressaltar, em poucas palavras, duas questões fundamentais: a primeira delas é que o trágico tem uma identidade única, uma vez que ele não é nem tragédia nem visão trágica, exibindo uma identidade específica e, portanto, separada dos outros dois conceitos;

segunda, ele tem sua gênese em um ancestral que se encontra nos primórdios da representação dramática, cujo sentido natural está em Dionísio. O deus Dionísio, enquanto aquele que molda o homem, torna-se a representação de um *sparagmos*, um desmembramento espiritual ou psicológico, além de uma materialização efetiva desse fazer, que ocupa um lugar central na experiência do *selfhood* no drama trágico (Storm, 1998: 70).

Assim, vemos surgir uma situação de conflito no drama trágico: um indivíduo busca uma identidade única, porém tal objetivo não é possível de se alcançar, pois a busca dessa unidade é contrariada por uma sentença de divisão, *sparagmos*, da qual é impossível escapar.

O trágico, como é proposto na obra já referida de William Storm, pode ser compreendido como a forma passiva do dionisiaco, já que é a situação por meio da qual a tragédia manifesta a sua resposta. Adicionando-se a tensão dionisiaca à tragédia, o trágico deixa de ser apenas uma condição da existência e passa a ser também um fenômeno estético, pertencendo, assim, à categoria de processo dramatúrgico; no entanto, o seu *status* enquanto condição da existência independe da sua representação artística. O trágico atesta não só as limitações da espécie humana, mas também o amplo conjunto de perdas e rupturas com que a existência se defronta. Ainda que possamos encará-lo de diversas formas e de acordo com diferentes sensibilidades, o seu *status* fundamental como uma condição da vida é tão firme e presente como uma constante da natureza.

Partindo desse ponto, podemos afirmar que os coros trágicos descritos por Heródoto são muito importantes para o surgimento da tragédia, pois com os seus membros disfarçados em sátiros (bodes), celebravam não só Dionísio, mas também as gestas dos

heróis que, no processo de evolução da tragédia, vieram a tornar-se o assunto da mesma, sem que Dionísio deixasse de ser o pano de fundo religioso dos temas da tragédia.

Tal fato é possível, apesar de aparentemente contraditório, porque as tragédias apresentavam com clareza um conflito: o choque entre os valores agrários e os valores emergentes da *polis* grega, onde as antigas leis da *filia* perdem espaço para o direito que se encontra em fase inicial durante esse período.

Como se tudo o que já foi apontado não bastasse, temos mais um ponto obscuro na origem da tragédia. Tanto a Suda (grande enciclopédia, composta no séc. X por autor desconhecido e que presta grande serviço à história da literatura, no que concerne às biografias.) quanto Heródoto confirmam a origem da tragédia defendida por Aristóteles, a de que Aríon teria sido o primeiro a organizar um coro com o objetivo de cantar um ditirambo, além de ser, também, o primeiro a denominar o que o coro cantava e a colocar sátiros que falavam em versos. Heródoto afirma que Aríon de Metimna foi o primeiro homem, pelo que sabemos, a compor, denominar e ensinar o ditirambo em Corinto. O que acabamos de dizer não significa, entretanto, que Aríon tenha, de fato, sido o inventor do ditirambo, uma vez que ele já existia anteriormente, como um canto que cultuava Dionísio. Aríon foi um inovador do ditirambo, reformulando a participação do coro por meio da introdução de uma narrativa que lhe foi confiada.

Após todas essas considerações, podemos lembrar um pouco do que Aristóteles nos diz, na *Arte Poética*, sobre a tragédia. Ele a define como uma imitação (*mimesis*), que incide sobre uma ação ideal, a *praxis*. Tal ação deve ser de caráter elevado e atingir o seu objetivo final, ou seja, deve ser uma ação completa. Esta imitação é feita em linguagem agradável e é dotada de belezas de várias espécies de acordo com as suas

diversas partes (prólogo, episódio, êxodo, coral, sendo este dividido em párodo e estásimo). Esta imitação é efetuada por personagens em ação, sendo esta uma das diferenças marcantes entre a tragédia e a epopéia, que é somente narrada. O objetivo dessa imitação, segundo Aristóteles, é o de conduzir os espectadores a um estado de purificação ou, talvez, devemos dizer que ela os conduz a um estado de purgação por meio das emoções de compaixão e terror.

Na definição aristotélica aparecem alguns termos que necessitam de esclarecimento. Por exemplo: imitação ou *mimesis*, ação ou *praxis*, purificação/purgação ou catarse, termos que analisaremos nos próximos dois capítulos. Há, porém, uma questão de ordem teórica a fazer: ao definir a tragédia, Aristóteles nos diz que ela é ornamentada, sendo um destes ornamentos o canto. Com isso, surge uma dúvida: quando fala do canto, ele se refere aos cantos rituais em homenagem a Dionísio, como aqueles que deram origem aos cantos da tragédia? Em caso afirmativo, temos aí uma referência implícita a Dionísio.

Ao dizermos que alguns dos termos usados na *Arte Poética* necessitam de um esclarecimento, queremos lembrar que essa obra de Aristóteles é excessivamente enxuta, pouco clara, como se julgasse o leitor capaz de adicionar por sua conta o que lá não é esclarecido ou devidamente explicado. Embora não possamos esquecer que estamos diante de um tratado esotérico, ou seja, um conjunto de notas de consulta para aqueles que receberam os ensinamentos orais, ou ainda, um tipo de apostila de curso do professor, é necessário, no entanto, ressaltar o caráter lacunar dessa obra do Estagirita para a posteridade. Como se isso não bastasse, Aristóteles racionaliza o fato trágico, uma vez que, com relação às suas origens e sentido, um tratamento antropológico mais amplo torna-se imprescindível, pois os rituais da renovação da vida vegetal e a canalização da violência

presentes no conjunto do ritual dionisiaco continuam, em Aristóteles, sem uma explicação que os justifique e os relacione com a tragédia. Esta questão excede em muito o objetivo deste trabalho, pois existem estudiosos da questão, como Ridgeway, que julgam possível a sobreposição do culto a Dionísio (drama: culto prestado a uma determinada divindade, Dionísio) com a celebração de um herói morto, em torno de seu túmulo. Contudo, não podíamos deixá-la sem qualquer menção, ignorando-a. Estamos cientes de sua existência, porém, tal questão não é, em absoluto, fundamental para a compreensão do trabalho, uma vez que, em relação à tragédia, precisamos apenas entender e aplicar alguns dos seus conceitos à novela camiliana, que estudaremos a seguir.

Convém, ainda, notar que os temas trágicos, de algum modo, são temas épicos. Na Antigüidade, só Aristóteles se apercebeu de que a *Iliada* e a *Odisséia* também se situam do lado da tragédia, como poemas cuja concepção e relação pressupõem uma lenda heróica já formada e divulgada sob forma biográfica (Heracleidas, Teseidas) ou cronográfica (poemas do ciclo troiano) - histórias em verso, em resumo (Sousa, 1986: 188).

É provável que Aristóteles compare a tragédia com a epopéia em virtude da semelhança entre os temas épicos e trágicos, já que estes surgem dos primeiros, apesar das suas respectivas diferenças na forma de apresentação. A respeito do trágico, leia-se o que aqui diz Lesky:

Mas a verdadeira tragédia se origina da tensão entre as incontroláveis forças obscuras a que o homem está abandonado, e a vontade deste para se lhes opor, lutando. Essa luta é em geral sem esperança, afundando, mesmo, o herói cada vez mais nas malhas do sofrimento, e muitas vezes até o naufrágio total. Todavia, combater o destino até o fim é o imperativo da existência humana que não se rende. O mundo dos que se resignam, dos que se esquivam à escolha decidida, constitui o fundo diante do qual se ergue o herói trágico, que opõe sua vontade inquebrantável à

prepotência do todo, e, inclusive na morte, conserva íntegra a dignidade da grandeza humana (Lesky, 1996: 165).

Uma personagem vem a ser um herói trágico não por ser alguém especial, mas em virtude de aceitar o desafio de lutar persistentemente contra as circunstâncias que se lhe apresentam. Assim, não haveria herói trágico, se não houvesse a forte oposição de alguém *diante das vicissitudes da existência*.

2.2. A COSMOVISÃO CAMILIANA EM *AMOR DE PERDIÇÃO*

Em *Amor de Perdição*, a metamorfose que Simão sofre após ter perdido o ano letivo por sua rebeldia é, simultaneamente, consequência e produto do seu aspecto bilateral, que lhe modela a personalidade: de um lado, uma dignidade exemplar, livre e com o destemor perante as barreiras, impulsivo, guiado pelos próprios instintos e sentimentos; de outro, um jovem limitado em suas escolhas, porque consciente da interdição paterna ao seu amor por Teresa, e submisso financeiramente. Além disso, observamos que o jovem apresenta, ao longo da novela, duas tendências de caráter diferentes, sendo a primeira, conforme dito acima, a pura manifestação de seus instintos agressivos e sanguinários em contraposição à segunda, guiada pelo amor. Esta última surpreende a todos pelo comedimento dos seus atos, de modo a torná-lo merecedor do amor de Teresa. Dizendo de outro modo, Simão é um jovem dividido entre o amor e os seus impulsos naturais, que tornam a realização de tal amor impossível, pois se sua índole fosse mais branda, ele não teria ido ao encontro da sua falha – o assassinato do fidalgo de Castro-Daire, primo de Teresa. Simão está preso, de fato; as duas forças antagônicas, interdependentes, o conduzem a situações contraditórias, sem que ele possa evitá-las, pois para qualquer lado

que se mova, estará desobedecendo ao que o outro lhe determina que faça - de um lado o seu amor por Teresa, de outro a proibição das famílias.

Desde as primeiras páginas da novela, Camilo deixa clara a sua visão de mundo e, por conseguinte, do amor, até porque, muitas vezes, já nas primeiras linhas, todo novelista vai delineando a trajetória da novela, tal como na ópera, em que algumas frases de abertura a resumem e lhe servem de introdução (Bourneuf, Ouellet, 1985: 55). Assim faz Camilo ao dizer:

Não seria fiar demasiadamente na sensibilidade do leitor, se cuida que o degedo de um moço de dezoito anos lhe há de fazer dó. (...) O leitor decerto se compungia; e a leitora, se lhe dissessem em menos de uma linha a história daqueles dezoito anos, choraria! Amou, perdeu-se e morreu amando (Branco, 1991: 17).

Observamos na colocação inicial de Camilo, ou seja, em sua introdução, que ele nos fornece o tom de sua novela, e de forma resumida, o seu argumento.

Dizemos isso porque a composição de uma novela é, de acordo com Bourneuf, um ponto de vista, um modo do autor conformar-se com a sua própria marcha da vida.

Ao provocar a compaixão pela infelicidade dos protagonistas, e o terror, pela semelhança entre a sua condição e a do público, a morte do herói confirma a impossibilidade de mudança do quadro social, mostrando as interdições, tanto da família de Simão, quanto do pai de Teresa, cuja eliminação de fronteiras acarreta a pena e o sofrimento aos infratores. Dentro dessa perspectiva, a catarse corresponde ao momento de denúncia da imutabilidade no interior de uma mesma classe social, com suas rivalidades, que a tornam impermeável a qualquer alteração.

O que podemos concluir disso tudo? Qualquer transgressão à ordem estabelecida implica o aniquilamento do infrator. A contínua tentativa de afirmação do herói

camiliano enquanto indivíduo, ignorando todos os obstáculos, faz de *Amor de Perdição* uma “tragédia da procura”, em que a grande ênfase é posta na realização ou sucesso da façanha do herói. Simão enfrenta a responsabilidade de superar os terríveis liames do destino, que o aprisiona a uma sociedade parada no tempo e, de cuja letargia pretende a todo custo esquivar-se.

No firme propósito de atingir as metas que se propuseram, as personagens lançam mão dos mais diversos expedientes, por meio dos quais pretendem retomar o caminho à afirmação da trilha escolhida: Simão e Teresa começam a encontrar-se às escondidas, até que o fato chega ao conhecimento das respectivas famílias, obrigando-os a um afastamento e à partida de Simão para o Porto, a fim de retomar os estudos. Para Teresa restam duas opções: o casamento com o primo ou a ida para o convento. Livremente, ela opta pela segunda saída, abdicando de sua liberdade e aceitando a clausura; enquadra-se, assim, na conceituação de herói proposta abaixo por Staiger:

O herói patético esforça-se por uma decisão, decide-se e vai, então, à ação. Decisão e ação são, porém, condenadas, ao menos, pelo fato de que a ação penitencia-se com o desfecho. Até a passagem de monólogo a diálogo e vice-versa lembra um tribunal. O monólogo comunica a intenção e as razões ocultas do agir. Esclarece-nos sobre como uma ação deve ser apreciada, quais as suas circunstâncias agravantes ou atenuantes. No diálogo discutem-se prós e contras, em interlocuções longas ou em rápidos dísticos. Um questiona, o outro discorre. Um acusa, o outro defende. Assim, nem no drama nem no tribunal, representamos a vida, e sim a julgamos (Staiger, 1972: 142-3).

O fracasso da realização do amor em *Amor de Perdição* pode ser considerado um acontecimento trágico. Quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única deixa de existir, nasce o trágico. Dito de outro modo, há no trágico a explosão do mundo de um homem. Para que o trágico apareça como verdadeira

catástrofe, é necessário que, numa sociedade, os valores sejam fixos e fechados. Para que o trágico cause seus efeitos deverá atingir um homem que viva coerente com seus valores e não vacile um momento sobre a sua validade, apesar de estar em conflito com os valores da sociedade em que vive. Somente o espírito dramático satisfaz essas exigências.

A proposta de Camilo é, tal como ocorre nas tragédias, a da afirmação, a qualquer preço, da individualidade, mesmo que para isso o indivíduo mostre os seus mais recônditos impulsos, “comungando com seus semelhantes através do interdito” (Lopondo, 1987:139).

A falha trágica - o amor que aproxima Simão de Teresa, o firme propósito dela em não casar-se com o primo e seu amor pelo filho do inimigo de seu pai, bem como o amor de Mariana pelo acadêmico, destinado desde o início ao fracasso, mostram o momento em que os três jovens fazem uma troca: uma vida de total liberdade pelo destino contido nas conseqüências de semelhante troca. Dessa forma, eles associam-se ao conceito ético da *proairesis* aristotélica ou a livre escolha de um fim, a partir do qual não existe a possibilidade de retornar. Assim, eles ultrapassam o fatalismo que rege a tragédia clássica. O que não conseguem ultrapassar, porém, é o senso de fatalidade do romantismo, que a novela, como um todo, exemplifica muito bem.

3. ASPECTOS DA TRAGÉDIA EM *AMOR DE PERDIÇÃO*:

1ª. PARTE

O estudo dos aspectos da tragédia e dos aspectos do trágico presentes na novela *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, exige que inicialmente analisemos os aspectos da tragédia para, em seguida, podermos distingui-los dos aspectos do trágico, concebido como elemento estético ou princípio filosófico. Para a compreensão da tragédia enquanto categoria estética precisamos rever a *Arte Poética*, de Aristóteles, que, embora de grande importância para o nosso propósito, não dá conta do problema do trágico, pois não desenvolve a visão de mundo que serve de fundamento para as tragédias gregas, limitando-se a analisá-las unicamente na perspectiva estrutural. Precisamos ir além de Aristóteles e buscar, nas condições sociais e psicológicas existentes, os elementos para a distinção e o esboço de uma teoria do trágico. Esta retomada é inteiramente compreensível se nos lembrarmos de que a tragédia ática é uma recriação do mundo grego, fruto de um contexto histórico bem definido - fim do século VI, momento em que “a linguagem do mito deixa de apreender a realidade política da cidade. O universo trágico situa-se entre dois mundos e essa dupla referência, ao mito, concebido a partir de então como pertencente a um tempo já decorrido, mas ainda presente nas consciências, e aos novos valores desenvolvidos tão rapidamente pela cidade de Pisístrato, de Clístenes, de Temístocles, de Péricles, é que

constitui uma das originalidades e a própria mola da ação” (Vernant, Vidal-Naquet, 1977: 7). E, além disso, apesar de a *Arte Poética* estudar a tragédia grega, veremos que ela não apresenta nenhuma definição do trágico enquanto fenômeno originário da tragédia, mas abarca situações que se estendem para além dela própria.

Devemos nos lembrar de que Aristóteles nos legou um trabalho sobre a criação literária que, vigorosamente, se impôs durante muitos séculos e que trata, sobretudo, da tragédia. Assim, não poderíamos encontrar na *Arte Poética*, como pretende Albin Lesky, os germes de uma concepção do trágico, cujo alcance vai além da análise técnica da obra de arte? Vejamos o que ele nos diz: “Toda a problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ela volta necessariamente” (Lesky, 1996:23). Isto equivale a dizer que “os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo” (Lesky, 1996: 27). Após estas ponderações, fica muito claro que o nosso conceito de trágico descende, em linha reta, da tragédia grega (Lesky, 1996: 27).

3.1. A ESSÊNCIA DA TRAGÉDIA

Diferentemente de Horácio e Boileau, Aristóteles não constrói a sua *Arte Poética* de uma forma prescritiva, isto é, um receituário para escrever bem uma tragédia, mas analisa as peças já existentes. O tratado aristotélico está repleto de dificuldades. Inicialmente, parece ser um livro simples, que estabelece os conceitos fundamentais a partir dos quais podemos compreender a tragédia, mas, em seguida, percebemos que algumas

definições são reticentes e muitas vezes ambíguas, dando margem a diferentes interpretações tanto da sua obra quanto da função da tragédia.

Dentre os diversos conceitos presentes na *Arte Poética*, vamos analisar, neste e no próximo capítulos, os seguintes: a mimese, a necessidade e a verossimilhança, a catarse, o mito, a anagnórise, a peripécia, a *praxis* e o *pathos*, por serem elementos que compõem a tragédia.

3.1.1. A MIMESE, A VEROSSIMILHANÇA E A NECESSIDADE

Quando falamos em mimese (*mimesis*), precisamos remontar à sua causa psicológica. É o que Aristóteles faz na *Arte Poética*, no capítulo quarto, ao dizer que:

O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. (...) Sendo, pois, a imitação própria da nossa natureza (e a harmonia e o ritmo, porque é evidente que os metros são partes do ritmo), os que ao princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas, pouco a pouco, deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos (Aristóteles, 1986: 106-7).

Podemos perceber, pois, que a poesia, a pintura, a escultura, a dança e a música são uma mimese. Neste ponto, Platão e Aristóteles estão de acordo, ao julgarem essas afirmações certas e indiscutíveis, já que todas elas imitam fatos da existência.

De acordo com Aristóteles, todas as paixões, todas as cenas dolorosas e o desfecho trágico são uma mimese, ou seja, uma imitação da realidade. Não são, portanto, reais e passam-se num plano artificial e irreal. Segundo Aristóteles, “o impossível tem mais valor, porque o tipo ideal deve superar a realidade” (Aristóteles, 1986: 1461b, 21).

Muitos eventos reais são passíveis de imitação, tais como as grandes paixões e os fatos dolorosos. O que o poeta faz é dar-lhes forma artística, trabalhando o mito em seu

estado original, até torná-lo obra poética, não importando se tais feitos são ou não reais; o que lhe interessa é torná-los críveis para o espectador, de modo que este sinta o terror e a piedade causados pela sucessão de eventos da tragédia. Desse modo, podemos dizer que a arte completa a natureza, não porque tais coisas não ocorram de fato, e sim porque elas poderiam ser diferentes do que o poeta escreveu em sua tragédia. Olhando por este prisma, podemos confirmar as palavras do próprio Aristóteles quando diz que a arte conclui as coisas, pois tais eventos, criados pelo poeta, dão lugar a uma ação completa, na qual vemos o seu início, seu desenvolvimento e seu desfecho, por meio de uma sucessão causal - a necessidade. Afinal, conforme nos ensina Aristóteles, é muito diferente uma coisa acontecer depois de outra ou em decorrência de outra (Aristóteles, 1986:1452a 17).

Uma vez conhecida a sua causa, devemos nos perguntar pelo seu significado que, antecipamos, não é simples. Apesar da palavra *mimese* ser complexa, como muitas outras utilizadas ou criadas pelos gregos, tendo um leque de significação bem mais amplo do que as que nós lhe atribuímos, tentaremos conceituá-la dizendo que ela significa imitação, representação, expressão e, provavelmente, recriação.

De qualquer maneira, a *mimese* é mais do que uma cópia, sugerindo, assim, uma interação produtiva, cujo resultado final mostra uma adição diferenciada, que distingue a produção imitadora (a segunda) da imitada (a primeira). Por esse motivo, dizemos que tal imitação sugere um fazer artesanal, que pode, em alguns momentos, ser criativo.

Certo é que a *mimese* é o ato de fazer uma coisa semelhante à outra, considerando-se todas as implicações que a semelhança ou a analogia trazem para a obra. Camilo, com a mesma dolorosa experiência de recluso, transferindo-se para o narrador, mostra como a fome de liberdade se torna absorvente, exclusiva:

Ao cabo de dezenove meses de cárcere, Simão Botelho almejava um raio de sol, uma lufada de ar não coada pelos ferros, o pavimento do céu, que o da abóbada do seu cubículo pesava-lhe sobre o peito. Ânsia de viver era a sua; não era já ânsia de amar (Branco, 1991: 106).

Assim, Camilo cria um mundo em que as suas personagens se movimentam, agem, sentem e sofrem o efeito de suas escolhas, como qualquer um de nós sofreria. Os lugares retratados - Viseu e Porto, existem, de fato; no entanto Simão Botelho, Teresa Clementina de Albuquerque, Mariana, João da Cruz e demais personagens são criações do escritor.

As suas caracterizações, ou o seu *ethos*, servem para que Camilo nos mostre a sua visão de mundo, já que compor é mostrar um ponto de vista, no caso, uma visão trágica da existência, pois várias das suas personagens sofrem do conflito entre o bem e o mal, oscilam entre o infernal e o angélico, demonstram arrependimento, ódio a si mesmas, desejo de expiação. “Camilo porventura se entregava nelas. (...) A vida, na obra camiliana, por vezes tão eloqüente como um diário de consciência, é encarada à luz goyesca destas dolorosas contradições” (Coelho, 1982: 394-5).

Em uma leitura rápida não percebemos muita diferença entre a concepção de mimese platônica e a de Aristóteles. Percebemos, entretanto, que a contribuição aristotélica se encontra no valor que ele dá ao aspecto estrutural, ou seja, à organicidade da obra.

Para que a mimese trágica atinja os seus efeitos de modo ideal, deve mostrar as situações que trazem um certo percurso de ordem emocional: da felicidade à desgraça, além de ter as suas ações representadas por um herói selecionado em função do seu caráter - homem de índole intermediária entre o vício e a virtude, a mediocridade e a bondade, capaz, por isso mesmo, e verossimilmente, de incorrer em erro trágico.

De acordo com Platão, no *Fedro* (1975: 268d), uma tragédia não é somente uma seqüência de falas dos atores, mas uma estrutura ordenada de modo que as partes tenham entre si e o todo uma certa proporção.

Num primeiro momento, Aristóteles parece acatar a visão platônica da mimese. Entretanto, quando diz, nos capítulos VII e VIII da sua *Arte Poética*, que as partes precisam estar organicamente estruturadas, está indo além de seu mestre, pois está afirmando que a obra mimética não deve ter apenas uma estrutura extrínseca, mas também uma estrutura que se sustente através da causalidade entre as partes. Ao falar desta integração causal dos elementos da imitação, Aristóteles nos mostra que a mimese é, no seu entender, muito diferente da sombra do idealismo de Platão, no qual só é possível uma integração superficial entre causa e efeito.

A partir de tais considerações, fica muito claro para nós que Aristóteles percebeu a universalidade da poesia em relação à história, como ele mesmo diz na *Arte Poética*, (Aristóteles, 1986: 1451b 7), mas ela, a poesia, não é filosofia. O universal presente na poesia não é o universal lógico, mas algo específico, dotado de valor, a despeito de esse valor não ser o da verdade histórica ou lógica, mas um valor que permite ao espectador identificar-se e, portanto, ser persuadido pela mimese, de modo que o exposto, sendo ou não parte do real, torna-se crível pelo trabalho criativo do poeta trágico em operar uma seleção dos fatos e dar-lhes uma forte coesão interna. Dessa maneira, podemos dizer que Aristóteles superou a posição de seu mestre, Platão, em relação às artes, enquanto meras cópias de cópias das Idéias.

O que Aristóteles nos diz é que o enredo deve, indiscutivelmente, ter a unidade própria de um ser vivo; as suas diversas partes devem possuir a coerência do que é

necessário ou provável; e, caso a história já exista, o poeta precisa ter a liberdade para efetuar uma seleção dos eventos, tendo como objetivo a coerência (Allan, 1983: 178).

Se o poeta vai tratar de um fato real, faz-se necessário que ele escolha a melhor forma de abordá-lo, de modo a persuadir o seu espectador, pois, como nos ensina Aristóteles, nem tudo o que é real é verossímil, já que algumas coisas que de fato acontecem são inimagináveis ou não são dignas de crédito e, por isso, não seriam persuasivas. A arte de Camilo, na novela, começa por se revelar no trabalho anterior à redação, quer dizer, na concepção das figuras, na sua agrupação, na procura dum equilíbrio resultante da ordem e encadeamento das cenas, na premeditação do desfecho. Tadeu e Domingos, forças idênticas, embora de sinais contrários, encarnam os preconceitos hirtos e desumanos contra os quais a novela constitui um eloqüente libelo. Teresa e Mariana, a menina fidalga e a mulher do povo, formam um díptico em que, pelo contraste, se acentuam a delicadeza frágil da primeira e o desembaraço viril da segunda: “Uma, morrendo amada; outra, agonizando, sem ter ouvido a palavra *amor* dos lábios que escassamente balbuciavam frias palavras de gratidão” (Branco, 1991: 81). Baltasar é o rival que convinha para realçar o prestígio de Simão: presumido, desdenhoso, cínico, o seu caráter odiento e arrogante ressalta bem no diálogo que sustenta com Simão, antes de este o matar (Coelho, 1982: 408).

Após todas essas considerações, resta, ainda, uma questão: Qual seria o objeto que permitiria à imitação libertar-se da imagem de sombra da sombra?

Aristóteles, no capítulo IX, distingue a poesia da história nos seguintes termos:

Não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador do poeta por escreverem verso ou prosa (...) - diferem, sim, em que um diz as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder (Aristóteles, 1986:1451a 36).

Com base nisso, podemos afirmar que o poeta é um artesão de enredos, de mito, e que, como tal, “deve ser mais fabulador do que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações” (Aristóteles, 1986:11451b 27). Ora, o *mythos*¹ é o elemento fundamental da tragédia e esta é a “imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão” (Aristóteles, 1986:14449b 24). A imitação, para se efetivar, deve seguir as leis da verossimilhança e da necessidade, sem o que não será convincente, pois não persuadirá o espectador. A persuasão é um aspecto da verossimilhança, pois “na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade” (Aristóteles, 1986: 1460 a 26ss.).

Podemos observar a verossimilhança em uma ação ou em alguma situação. Uma coisa, porém, é certa: a situação que se desenrola diante do espectador deve interessá-lo e comovê-lo, envolvendo-o, sendo esse efeito conhecido por *Nostra res agitur*, no qual o espectador é profundamente afetado pelo espetáculo ou pela leitura, identificando-se com a situação que presencia ou lê. Participamos de modo virtual, “como seres humanos, da possibilidade do comportamento heróico. Observando na força do herói a nossa própria, sentimo-nos espiritualmente mais fortes e estimulados. Portanto, é pela imaginação de uma vontade totalmente livre e não pelo exercício necessariamente virtuoso dela que a ação dessa vontade agrada nosso senso estético” (Schiller, 1964: 9-10).

Para que a verossimilhança ocorra é preciso a identificação do leitor com o texto. Ora, essa identificação não seria possível sem que os sentidos do leitor estivessem envolvidos, o que pressupõe, também, que o comportamento do herói agrade ao leitor, a fim de seduzi-lo e envolvê-lo. Até porque é precisamente nisso que reside a verossimilhança

¹ Mantivemos a grafia *mythos* para diferenciar o termo *mythos-trama* de mito lenda.

- o envolvimento e a identificação do leitor de modo que ele, insensivelmente, torne-se um aliado do herói ou, ao menos, um simpatizante da causa.

Percebemos a necessidade como uma força que retém com firmeza a unidade e relaciona-se com o objetivo central, o problema. Ao autor épico falta essa coerência, ou essa necessidade de interdependência entre as partes.

Como o mundo do autor épico não está consolidado, também não se pode despedaçar. Seu poder de esquecimento o protege contra toda intervenção que possa vir a ser fatal. Se algo desaba, não tem obrigatoriamente que trazer atrás de si todo um edifício, porque as partes são independentes umas das outras. O épico contempla estarecido aquela fatalidade e volta-se para novos acontecimentos. Mas o espírito dramático está sempre exposto ao perigo do trágico. Não que esse perigo tenha obrigatoriamente que irromper à aproximação do final. Pode ocorrer que, no fim, o todo esteja conforme a intenção inicial, e o satisfaça como consciência de uma estrutura duradoura. Assim, quanto mais conseqüente for o poeta, quanto mais impetuosamente ele conduzir, sempre adiante, o questionamento mais rapidamente arroja-se aos limites do incompatível; pois toda idéia, todo o mundo é finito. E só detém-se perante um deus desconhecido.

Assim, a afirmação de Aristóteles pode ser compreendida, pois o questionamento incessante, nada mais é do que a busca de sentido – a necessidade de um fato.

Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação (Aristóteles, 1986: 1454 a 28).

Da passagem acima, podemos depreender que a verossimilhança e a necessidade são pertinentes tanto às ações narradas pelo mito como à atribuição de características às personagens. Isto significa que o autor deve conferir às personagens ações e temperamentos que se coadunem com a narrativa, de modo a torná-las verossímeis para o leitor, assim como deve criar situações em que as escolhas das personagens sejam necessárias para a credibilidade da narração e para a coesão interna da sucessão de episódios da narrativa.

No estilo problemático ou dramático, o poeta deve ter a noção de conjunto antes de determinar a natureza e a proporção das partes. Primeiramente, ele decide qual é a sua meta para depois ponderar sobre o modo de orientar o trabalho para esse fim. Somente agindo dessa forma ele conseguirá a interação de todas as partes, de tal modo que nada seja supérfluo na obra, ou como disse Schiller, *nichts Blindes* (nada sem orientação). Como o ponto a ser atingido encontra-se no final da história, cada parte terá que ser vista em função do conjunto, o que significa que nenhuma parte estará, na obra, por acaso ou perdida.

A necessidade das partes torna toda frase, por casual e arbitrária que pareça, dotada de uma função determinada. Podemos mesmo dizer que, para a compreensão exata e completa do drama, não é possível deixar escapar uma só frase. A funcionalidade e a necessidade das partes são observadas até o fim (Staiger, 1972: 137).

Tal afirmação nos leva a observar, na novela que estamos estudando, a existência da relação entre as ações das personagens e o seu respectivo caráter, bem como a relação entre os caracteres e a narrativa.

Podemos dizer, então, que, no estilo problemático, o autor obtém a tensão por meio da interdependência das partes. Nenhuma parte se basta, nem é suficiente para o leitor.

Cada uma delas necessita sempre de um complemento. A parte seguinte também não é suficiente, levanta uma nova questão, exige um outro complemento.

Apenas no final, o todo se completa e nada mais falta, acabando, assim, a impaciência do leitor (Staiger, 1972: 132).

3.1.2. A NECESSIDADE E A VEROSSIMILHANÇA NA NOVELA

Lendo *Amor de Perdição*, observamos uma estrutura bem coesa e orgânica, nos moldes preconizados por Aristóteles, pois sabemos que o autor de novelas não deve somente relacionar os episódios, mas dar vida às personagens, descrevendo o seu quadro espacial e o tempo em que se desenvolve a narração. Esta, por sua vez, precisa seguir o princípio segundo o qual todos os elementos devem desembocar na ação, de modo que eles se encontrem na proporção adequada, tornando os elementos díspares em um conjunto harmonioso (Bourneuf, Ouellet, 1985: 45).

Tal princípio é encontrado na obra de Camilo, pois mesmo as digressões do narrador servem como um elo para a cena seguinte à que ele acabou de nos narrar. Além disso, no desenvolvimento da intriga, Camilo enfatiza menos as personagens do que o encadeamento dos episódios, privilegiando, às vezes, de modo quase matemático a estrutura narrativa.

Tais expedientes são necessários porque uma das características da novela é ser formada por diversas unidades conectadas umas às outras ao longo da narrativa, de modo que todas elas sejam necessárias entre si para a perfeita compreensão do todo, pois o enredo se baseia na noção fundamental de movimento, de mudança a partir de uma situação dada e sob a influência de certas forças. Como diz Bourneuf:

O desenvolvimento central pode dar lugar a várias opções diferentes, a bifurcações e a peripécias mais ou menos relacionadas com a linha principal da narração (Bourneuf, Ouellet, 1985: 60).

Daí procede uma diferença essencial entre a epopéia, de um lado, e o romance e a novela, de outro. O homem épico vive exclusivamente a vida de cada dia. Alegra-se com o dia e sua luz e não se preocupa nem com o fim desse dia, nem com o futuro próximo, enquanto que o homem dramático é um ser que se desenvolve essencialmente numa tensão temporal (Staiger, 1972: 108).

No caso de nosso objeto de estudo, *Amor de Perdição*, a novela pode ser dividida em oito partes interligadas: a primeira parte contém a introdução, o capítulo I e o início do capítulo II, em que Simão começa a namorar Teresa de Albuquerque.

A segunda parte vai da partida de Simão para estudar em Coimbra, no capítulo II, até a sua volta a Viseu, no capítulo IV, quando se hospeda na casa de João da Cruz.

A terceira compreende sua chegada à casa de João, o ferrador, pai de Mariana, até o momento em que Simão mata Baltasar Coutinho, no final do capítulo X, entregando-se à justiça.

A quarta parte começa, no capítulo XI, quando Simão se entrega ao meirinho geral, e termina no capítulo XII, com o desatino temporário de Mariana, ao saber da pena imposta ao acadêmico. A quinta parte começa logo a seguir, no capítulo XIII, quando Teresa está sendo transportada para o convento, em Monchique, indo até o capítulo XV, no qual temos novas notícias de Simão, preso à espera do cumprimento da sentença.

A sexta parte começa, ainda, no capítulo XV e termina no início do seguinte, quando somos informados da situação de Manuel Botelho, o primogênito, indo até o início

do capítulo XIX. A essa altura, vemos Mariana órfã, pois o filho do recoveiro, que João da Cruz matara dez anos atrás, volta para vingar a morte de seu pai, matando o ferrador.

A sétima parte começa exatamente no início do capítulo XIX, com algumas reflexões do narrador acerca da vida, de seus infortúnios e da verdade, indo até a conclusão, na qual somos testemunhas da morte de Simão, acometido pela febre maligna, muito comum na época. Vemos ainda, no capítulo anterior, a morte de Teresa.

Finalmente, a oitava parte da novela é constituída pelos acontecimentos narrados ao longo da conclusão; nesta vemos, além da morte do jovem, o suicídio de Mariana, bem como o resgate da correspondência entre Simão e Teresa, que deveria, segundo a vontade de Simão, ter afundado no mar.

Vamos agora analisar os caracteres das personagens da novela segundo a sua verossimilhança e necessidade: o fato de Teresa e Simão se apaixonarem é perfeitamente crível, pois morando em casas vizinhas podem ver-se com certa freqüência; sendo muitas das ruas de Portugal estreitas, são possíveis as conversas, como as que Camilo descreve em sua novela: dos quartos, as pessoas podem se ver, o que possibilita um diálogo mudo das personagens em questão, assim como os de Teresa e Rita, irmã caçula de Simão, na ausência deste, o que muito enfurece o corregedor, pois como as famílias são inimigas, ele acredita que não deve haver qualquer intercâmbio entre as pessoas da sua família e as de Tadeu de Albuquerque.

Sendo assim, fica fácil perceber como foi possível que os jovens se vissem durante três meses sem que ninguém percebesse, pois, morando próximos, poderiam, se ver e conversar sem levantar maiores suspeitas.

- Venha, que eu deixo-o fugir.
 - Eu não fujo - tornou Simão. - Estou preso. Aqui tem as minhas
 armas.
 E entregou as armas (Branco, 1991: 72-3).

4.3. *ETHOS*, A CHAVE DA AÇÃO

A tragédia é a mimese de uma *praxis* ideal, que se concretiza através de um mito ou argumento, que permite à tragédia tornar-se efetiva e completa (Aristóteles, 1986: 1450b 8). Para Aristóteles a *praxis* é uma ação totalmente humana, oriunda de uma decisão ou eleição, uma *proairesis*, sendo, assim, consciente e reflexiva.

Uma vez que a tragédia se manifesta por meio do mito, podemos dizer, também, que este possibilita à *praxis* tornar-se perceptível por meio de seres humanos atuantes, os atores, que, encarnando personagens, imitam ações. Estes seres humanos atuantes, que tornam a *praxis* sensível, são definidos por Aristóteles como *ethos*.

O caráter (*ethos*) da personagem trágica é marcado pela elevação de sentimento (bondade) e pelo equilíbrio do bom senso (conveniência, semelhança e coerência); a lei do verossímil e do necessário justifica, também, a representação dos caracteres, ou seja, as palavras e atos das personagens escolhidas, assim, como o próprio desenlace do mito trágico deve decorrer do arranjo das ações e, não de fatores estranhos à narrativa.

Traduzir *ethos* como caráter não é, na verdade, exato, pois o *ethos* é uma disposição que não nasceu com o indivíduo, ainda que possa ter, em parte, uma base natural, podendo ser adquirida através da disciplina e do condicionamento mental.

Fazendo uma tentativa de ser fiel ao pensamento aristotélico, nós podemos dizer que é em virtude desse *ethos* que manifestamos um determinado caráter, que se torna evidente através da nossa preferência por certas formas de conduta ou por um determinado

tipo de decisão. “Para Aristóteles, o *ethos* de um homem ou de uma personagem contém a sua mentalidade bem como a sua conduta moral, ou seja, toda a sua personalidade. Assim sendo, a nossa palavra *caráter* tem um sentido mais restrito” (Grube, 1958: xxi).

Segundo Aristóteles, o caráter, ou seja, o *ethos*, evidencia uma eleição ou escolha responsável. Ora, apenas aqueles pensamentos ou palavras que contêm uma decisão adotada ou firmemente embasada revelam um *ethos* (Aristóteles, 1986: 1454a 5 e sgs.).

De acordo com tudo o que foi dito até agora, podemos compreender por que, na tragédia grega, o *ethos* é um coadjuvante da ação: Ele é o meio de se conseguir, no mito, que a seqüência da ação trágica constitua um corpo organicamente conectado, de modo que todo acontecimento secundário na obra dependa, em relação de causa e efeito, de uma única decisão conscientemente tomada, ou seja, de uma genuína *praxis*, realizada de acordo com a inclinação da personagem.

Tudo isso pode-nos parecer muito abstrato, porém, tornar-se-á mais simples se nos lembrarmos de como os gregos concebiam o ser humano. Como muito bem observa Jones, a nossa visão do eu é centrípeta, intensamente dirigida para o nosso interior. A nossa versão do homem se reporta sempre ao eu real subjacente, que persiste através da atividade e do sofrimento, revelando-se, ou ainda, disfarçando-se por meio de suas ações exteriores. Por isso, não compreendemos a vitalidade expressiva do eu discreto e centrífugo, do eu que só se constitui enquanto tal na medida em que se revela nas ações, e que não é mais que essas ações (Jones, 1962: 24-9).

Dizemos isso porque o psiquismo que não atua não é nada mais do que uma potencialidade muda, indeterminação pura de possibilidades que não participam do real de modo pleno, pois está incompleta, segundo o pensamento grego. Para nós, ocidentais, a

Em uma novela, qualquer que seja, vemos um vasto conjunto de ações que muitas vezes ocasionam mudanças ou são, elas próprias, frutos de mudança. No caso da presente novela, temos algumas mudanças que são fundamentais para todo o seu desenrolar. Apenas para exemplificar, podemos citar a mudança de comportamento de Simão Botelho, que, de jovem temido e arruaceiro, passa a ter uma atitude discreta e de recolhimento, o que causa em sua família grande surpresa, até que lhes chega ao conhecimento o motivo de tal alteração: o amor de Simão por sua vizinha Teresa de Albuquerque, cuja família é odiosa a seu pai. Conforme vimos, a mudança é uma espécie de mola propulsora da novela em geral, bem como da que estamos analisando. No estudo da tragédia grega, Aristóteles dá um nome específico para o fato acima exemplificado: peripécia, que é a passagem de um estado de felicidade para o de infelicidade, ou vice-versa.

Assim, sem que os jovens se conhecessem, a novela não seria tal como está escrita, e sim outra. Com isso queremos dizer que Simão e Teresa deveriam ser vizinhos, pois, conforme vimos, na novela, Teresa tem uma vida muito reclusa, o que, na opinião de seu primo Baltasar, contribui para que ela não se esqueça de Simão. Assim, para que a novela fosse possível com este enredo, Teresa e Simão precisam ser vizinhos e seus pais devem ser inimigos, pois, desse modo, a impossibilidade de estarem juntos criará as demais situações do enredo, que serão uma decorrência dessa impossibilidade. Dizendo de outra forma, é necessário que o pai de Simão tenha um temperamento rancoroso e proíba-o de estar com Teresa, assim como é necessário que Tadeu de Albuquerque seja inimigo do corregedor, já que, se tal hostilidade não existisse, os jovens poderiam unir-se sem maiores problemas. No entanto, essa inimizade e a recusa de ambas as partes em reconsiderar a questão são o ponto de partida para o sofrimento dos jovens, o que nos mostra a

necessidade da intervenção de João da Cruz e de Mariana para auxiliá-los a se corresponderem.

Vemos, assim justificada a seguinte afirmação de Aristóteles: “Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação” (Aristóteles, 1986: 1454 a 28). Assim, se os pais não proibissem os jovens de se encontrarem, dando plena vazão às suas mútuas hostilidades, os acontecimentos seguintes seriam diversos dos que a novela coloca.

Tal estrutura é, em nossa opinião, típica da novela, e, assim sendo, encontramos estes dois elementos em *Amor de Perdição*: o esqueleto ou intriga, formado pelas ações e o organismo ou a história (mito), conjunto, devidamente encadeado das ações. Podemos afirmar que Camilo foi um grande conhecedor da novela e um dos autores de maior fôlego, exatamente por dominar o seu modo de construção. A ironia, a paródia e o gracejo são algumas das outras formas de recordar ao leitor a arbitrariedade na escolha dos fatos narrados e a capciosa intenção de Camilo em tornar verossímil o que foi detalhadamente criado como documento, biografia ou história vivida por uma personagem.

Tal emulação só é possível em virtude de um acordo tácito que autor e leitor estabelecem entre si: este acreditará no que é contado, sem questionar as fontes do autor. Esse acordo tácito é fundamentado, de fato, segundo Robbe-Grillet, na plácida certeza de que a realidade é apreensível, e o mundo explicável (Bourneuf, Ouellet, 1985: 48-9).

Em *Amor de Perdição* vemos que Camilo, à semelhança de outros romancistas, emprega igualmente esse acordo, ao dizer, logo no começo: “Desde menino, ouvia eu

contar a triste história de meu tio paterno Simão Antônio Botelho. Minha tia, irmã dele, solicitada por minha curiosidade, estava sempre pronta a repetir o fato aligado à sua mocidade” (Branco, 1991: 13).

Folheando os livros de antigos assentamentos no cartório das cadeias da Relação do Porto, li, no das entradas dos presos desde 1803 a 1805, a folhas 232, o seguinte:

Simão Antônio Botelho, que assim disse chamar-se, ser solteiro, e estudante na Universidade de Coimbra, natural da cidade de Lisboa, e assistente na ocasião de sua prisão na cidade de Viseu, idade de dezoito anos, filho de Domingos José Correia Botelho e de D. Rita Preciosa Caldeirão Castelo Branco; estatura ordinária, cara redonda, olhos castanhos, cabelo e barba preta, vestido com jaqueta de baetão azul, colete de fustão pintado e calça de pano pedrês. E fiz este assento, que assinei - Filipe Moreira Dias.

À margem esquerda deste assento está escrito:

Foi para a Índia em 17 de março de 1807 (Branco, 1991: 17).

Assim, podemos dizer que Camilo Castelo Branco vale-se de um documento, cuja existência, apesar de fictícia, não é questionada pelo leitor. “Estes desenlaces se impõem por sua lógica e sua necessidade, pela riqueza de seu significado e os prolongamentos que deixam entrever; se repetem com eficácia para desenredar as antíteses, as oposições e os conflitos em que se apóiam estas novelas: fracasso e êxito, atração ou fê nas possibilidades do homem, alegria ou sofrimento, morte e amor ou renascimento. Nas últimas páginas de uma novela, o autor nos confia com freqüência a chave do universo que edificou, a menos que escolha escamotear-no-la com uma pirueta, ou alterá-lo” (Bourneuf, Ouellet, 1985: 58).

Vemos que toda intenção ou todo empreendimento planejado tem caráter de uma concepção. O homem que espera ou age, que planeja, está sempre antecipando de algum modo uma existência futura, um porvir. Por isso dizemos que o herói de um drama precisa ser ativo; um herói passivo não é dramático. No entanto, o sentido dessa afirmação

termina quando reconhecemos que algo do futuro precisa ser antecipado. Se for possível conseguir tal antecipação de outra forma, como, por exemplo, por meio do senso de fatalidade do romantismo, os heróis podem continuar passivos, como Teresa e o próprio Simão em alguns momentos da novela.

De Simão podemos afirmar que aqui encontra-se uma vontade ‘dionisiaca’, agressiva, por afrontar as regras de duas famílias e as normas sociais, matando Baltasar Coutinho, Simão vai ao encontro de Teresa, durante a sua mudança de convento, mesmo com a advertência da jovem sobre a inutilidade de lá ir, iludido por sua força e onipotência, disposto a arrostar tudo, unicamente para falar com a jovem. Tal procedimento choca-se com a ordem apolínea “externa e imutável” (Lopondo, 1987: 112), ou seja, com a racionalidade, pois, se Teresa ia fortemente escoltada, de que resolveria a ida de Simão ao encontro dela? Não estaria precisamente aí a falha trágica de Simão? Acreditamos que sim, porque é nessa viagem que Simão mata o fidalgo primo de Teresa. A partir daí, todos os seus maiores infortúnios se iniciam, pois de filho do corregedor, Simão despenca à condição de assassino, sujeito, portanto, às penalidades previstas por lei: o encarceramento, o julgamento e, por fim, a condenação e respectiva pena, embora posteriormente comutada.

3.1.3. PERIPÉCIA E ANAGNÓRISE, OU TRAGÉDIA SIMPLES E TRAGÉDIA COMPLEXA

Dois elementos participam na formação e no estudo da trama: a peripécia e a anagnórise. A peripécia (*peripéteia*) é um sucesso ou uma mudança, que ocorre de modo brusco, repentino ou, em uma palavra, imprevisto, sendo que, na ação trágica, podemos

observá-la como um fato inesperado, que muda de modo radical a direção que a ação tinha até o seu aparecimento.

A anagnórise é o reconhecimento de algo, um cair na conta de alguma coisa de que se havia esquecido ou, talvez, descuidado; é o reconhecimento da identidade de alguém ou até de si mesmo, lembrando que, às vezes, tal reconhecimento se dá não pelo feito da personagem, mas pelo significado da situação, pelo contexto que o fato comporta dentro da trama trágica.

Quando falamos em reconhecimento, precisamos lembrar que o destino é um conceito que não interfere ou não tem lugar na filosofia de Aristóteles, com isso, não existem, para ele, personagens destinadas a algum fim, mas as personagens podem, por suas próprias limitações e escolhas, atingir uma certa definição na obra, de tal forma que esta as conduza a um certo estado ou ação.

Por agir de modo inesperado, o herói é isolado da comunidade em que vive, ou permanece segregado por vontade própria, pois é possível que as suas ações pareçam incompreensíveis aos olhos das outras personagens, o que o leva a estar distante delas até mesmo por ser mal-interpretado, já que muitas vezes ele crê que não tem qualquer explicação a dar por seus atos. Pode ser que, para o herói, tudo esteja muito claro, o que, evidentemente, torna as explicações dispensáveis ou inúteis. A título de ilustração, leiam-se os trechos abaixo:

Se D. Rita lhe censura a indigna eleição que faz, Simão zomba das genealogias, e mormente do general Caldeirão que morreu frito. Isto bastou para ele granjear a malquerença de sua mãe. O corregedor via as coisas pelos olhos de sua mulher, e tomou parte no desgosto dela e na aversão ao filho (Branco, 1991: 23).

Lembrou-se de escrever à mãe. Que lhe diria ele? Como explicaria a sua residência naquela casa? Deste modo não iria ele dar indícios da morte misteriosa dos dois criados de Baltasar Coutinho?

Além de que, sobejamente sabia ele que sua mãe o não amava; e, a mandar-lhe algum dinheiro em segredo, seria escassamente o necessário para a jornada até Coimbra (Branco, 1991: 59).

Pouco depois, um criado de seu pai conduziu-lhe o almoço, dizendo lhe que sua mãe lho mandava às ocultas, e entregando-lhe uma carta dela, cujo conteúdo importa saber. Simão, antes de tocar no almoço, cujo cabaz estava no pavimento, leu o seguinte:

“Desgraçado, que estás perdido!

Eu não te posso valer, porque teu pai está inexorável: Às escondidas dele é que mando o almoço, e não sei se poderei mandar-te o jantar!

Que destino o teu! Oxalá que tivesses morrido ao nascer!

Morto me disseram que tinhas nascido; mas o teu fatal destino não quis largar a vítima.

Para que saíste de Coimbra? A que vieste, infeliz? Agora sei que tens vivido fora de Coimbra há quinze dias, e nunca tiveste uma palavra que disseses a tua mãe...” (Branco, 1991: 76).

Leva o almoço - disse ele.

- Pois não quer almoçar?!

- Não. Nem voltes aqui. Eu não tenho família. Não quero absolutamente nada da casa de meus pais (Branco, 1991: 76).

Essas passagens extraídas da novela mostram-nos claramente o contraste acima apontado em relação ao reconhecimento, pois há o laço de parentesco: afinal, Simão é filho de D. Rita e do corregedor Domingos Botelho; podemos, porém, observar que, a despeito desse elo, Simão reconhece que sua mãe não o ama, chegando, inclusive, a dizer que não tem família, pois se vê abandonado pelos pais. O reconhecimento de Simão, com relação aos pais, ocorre quando ele tem conhecimento do desamor de sua mãe e, posteriormente, na cadeia, quando lê a carta dela, dizendo-lhe que ignorava a sua presença em Viseu. A partir daí, Simão desconsidera os pais, pois ele conhece o que antes não sabia por inteiro: o desamor tanto de sua mãe, quanto de seu pai por ele. Em suma, Simão percebe a

discrepância da situação: seus pais não o amam e ele, por seu turno, também não os ama, apesar dos laços de parentesco.

De fato, nesta narrativa, o reconhecimento é essencial para o enredo, pois é o elemento que permite ao herói perceber o rumo das suas ações; ou seja, enquanto Simão busca estar com Teresa, o movimento que notamos é inverso ao seu intento, já que, ao buscar furtar-se a um certo destino, o herói, Simão, caminha exatamente ao encontro daquilo que mais evitava, a distância de Teresa, pela sua própria ação de matar o fidalgo de Castro-Daire, entregando-se pelo feito, sem utilizar qualquer artifício para livrar-se da acusação de assassinato.

Sintetizando, o herói, num dado momento, reconhece que o seu destino é justamente aquele de que se esquivava energicamente, ao tentar evitar algo. O herói vai precisamente ao seu encontro sem que o perceba, pois o reconhecimento de tal atitude se dá tardiamente, quando já não há meios de evitar o destino. Assim, “enquanto cometia um ato, o sentido de sua ação, sem que ele soubesse e sem que ele compreendesse, se invertia. (...) Ele é, a partir de então, ápolis: encarna a figura do excluído” (Vernant, Vidal-Naquet, 1977: 89).

Simão Botelho amava. Aí está uma palavra única, explicando o que parecia absurda reforma aos dezessete anos.

Amava Simão uma sua vizinha, menina de quinze anos, rica herdeira, regularmente bonita e bem nascida. Da janela do seu quarto é que ele a vira a primeira vez, para amá-la sempre.

Não ficara ela incólume da ferida que fizera no coração do vizinho: amou-o também, e com mais seriedade que a usual nos seus anos (Branco, 1991: 26).

Além do reconhecimento mútuo de Simão e Teresa, há também, o de Mariana, quando Simão se hospeda na casa de seu pai, o ferrador João da Cruz:

O ferrador tinha uma filha, moça de vinte e quatro anos, formas bonitas, um rosto belo e triste. Notou Simão os reparos em que ela se demorava a contemplá-lo, e perguntou-lhe a causa daquele olhar melancólico com que ela o fitava. Mariana corou, abriu um sorriso triste, e respondeu:

- Não sei o que me adivinha o coração a respeito de vossa senhoria. Alguma desgraça está para lhe suceder...

- A menina não me dizia isso - replicou Simão - sem saber alguma coisa da minha vida.

- Alguma coisa sei... - tornou ela (Branco, 1991: 38).

Com isso chegamos à ironia trágica, que começa com o estudo de tal isolamento. Como o herói trágico não tem, obrigatoriamente, qualquer *hamartia* ou obsessão patética, mas é alguém que está isolado, Frye afirma que o princípio central da ironia trágica é o que ocorreu a Aristóteles, quando ele falava da descoberta ou do reconhecimento como elemento essencial para o enredo (Frye, 1990: 41).

Esses conceitos são importantes na medida em que permitem a Aristóteles diferenciar a tragédia simples da complexa. Para o Estagirita, uma tragédia é complexa quando apresenta uma *anagnórise* ou uma peripécia ou, ainda, ambas. Devemos lembrar-nos de que elas não devem estar soltas dentro do mito, pois, conforme vimos, o mito deve possuir uma estrutura coesa e orgânica:

É, porém, necessário que a peripécia e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilmente. Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra (Aristóteles, 1986: X, 17).

Ou, nos dizeres de Frye: “A tragédia é inteligível porque a sua catástrofe é plausivelmente relacionada com a situação” (Frye, 1990: 41).

Se a segunda hipótese aristotélica fosse correta, poderíamos afirmar que o mito ou a narrativa deixaria de ser um todo orgânico, uma vez que a parte retirada ou deslocada não causaria qualquer alteração no conjunto.

Tal distinção nos parece clara, pois se a tragédia implica uma mudança de fortuna, poderemos observar nela, sempre, algo próximo ao que Aristóteles chama de peripécia. E como é parte do fim trágico que a personagem, ao cair em desgraça, esteja consciente de sua *hamartia* e, portanto, de sua queda, parece haver, também, algum grau de *anagnórise* nas obras trágicas.

Aristóteles advertiu-nos disso, ao definir como tragédia complexa a que “é em sua totalidade peripécia e *anagnórise*” (Aristóteles, 1986: 1455b 33-4). Além disso, o Estagirita nos diz: a tragédia ideal deve ser complexa, permitindo, com isso, que os críticos chamem clímax à peripécia de toda e qualquer obra, talvez com um desejo inconsciente de torná-la melhor, sem, de fato, verificar cautelosamente se tal afirmação é válida para a obra em questão (Lucas, 1968: 293).

D. W. Lucas afirma que as diferenças ou os elementos distintivos que Aristóteles coloca na *Arte Poética* caracterizam bem o tipo de drama no qual a ignorância de um determinado fato ou uma identidade é vital, e no qual o ponto alto da crise coincide com a passagem da ignorância ao conhecimento. O critério estará, pois, no significado que a possível peripécia ou *anagnórise* possam ter em relação ao momento mais elevado da trama trágica. (Lucas, 1968: 297).

A peripécia, conforme Aristóteles nos diz, na *Arte Poética*, pode ou não ocorrer juntamente com o reconhecimento. Nesta novela camiliana, observamos que as *anagnórises* (reconhecimentos) conduzem as personagens envolvidas a um desenlace

trágico. Não estamos afirmando que o reconhecimento e a peripécia ocorram ao mesmo tempo, mas sim, que o primeiro elemento conduz ao segundo, após diversos acontecimentos, que não surgem de imediato, mas são desencadeados pela anagnórise das personagens. Se Simão não tivesse conhecido Teresa, o amor indesejado pelas duas famílias, a de Simão Botelho e o pai de Teresa, não teria existido e Simão não viria a conhecer o mestre ferrador João da Cruz e a sua filha Mariana, que acabaria por nutrir pelo acadêmico um amor intenso, que a conduziria à morte.

A mudança do estudante maravilhou a academia. Se o não viam nas aulas, em parte nenhuma o viam. Das antigas relações restavam-lhe apenas as dos discípulos sensatos que o aconselhavam para bem, e o visitaram no cárcere de seis meses, dando-lhe alentos e recursos, que seu pai lhe não dava, e sua mãe escassamente supria (Branco, 1991: 27).

De acordo com Aristóteles, há vários tipos de reconhecimento: seguindo a ordem que o filósofo nos dá, o primeiro é o que ocorre por meio de sinais. Alguns desses sinais são congêntos, outros, pelo contrário, são adquiridos, como as cicatrizes. Mas esses não são os únicos sinais possíveis, já que existem também aqueles que se encontram fora do corpo, como os colares ou algum objeto que a personagem carregue consigo. Mas, esses sinais são os menos persuasivos por serem externos à trama e, portanto, muito artificiais.

Em segundo lugar, vem o reconhecimento criado pelo autor, que também não é artístico, pois certas falas das personagens são criadas não em função do mito (enredo), mas sim para que uma delas diga algo que leve a outra a reconhecê-la, sendo, assim, artificial, uma vez que não atende ao mito enquanto estrutura orgânica, ou seja, não é decorrente dele. Tal artifício pode ser uma carta enviada, como vemos na *Ifigênia*.

Esta forma de reconhecimento não é artística, porque as regras da verossimilhança e da necessidade devem dirigir tanto a ação expressa no mito como as

palavras e as ações das personagens, não devendo, portanto, o autor forjá-las para atender à sua conveniência ou para forçar um reconhecimento.

O terceiro tipo de reconhecimento é aquele que se manifesta pela recordação, quando a visão de algum objeto traz à memória da personagem algum fato, permitindo, assim, que, ao lembrar-se dele, a personagem seja reconhecida.

O quarto tipo de reconhecimento é formado por um silogismo, como o que se encontra na peça *Coéforas*: “alguém que se assemelha a mim acaba de chegar, mas, além de Orestes, ninguém me é semelhante, logo, quem veio foi Orestes” (Aristóteles, 1986: 125-6).

Além das formas citadas há um outro reconhecimento, que é combinado com um paralogismo da parte dos espectadores, sendo este, também, um reconhecimento que implica o uso do raciocínio pela platéia, da mesma forma que o anterior.

Finalmente, chegamos à forma mais artística de reconhecimento, aquela que resulta do próprio desenrolar do mito, a surpresa natural, conforme vemos em *Édipo*, de Sófocles, e na *Ifigênia*. Apenas esse tipo de reconhecimento dispensa os artificios externos como os colares e sinais, sendo seguido por aqueles que se originam de um silogismo.

Aplicando o que vimos acima em nosso estudo de *Amor de Perdição*, vejamos se tais colocações acerca do reconhecimento integram a narrativa, ainda que parcialmente ou não:

No espaço de três meses fez-se maravilhosa mudança nos costumes de Simão. As companhias da ralé desprezou-as. Saía de casa raras vezes, ou só, ou com a irmã mais nova, sua predileta. O campo, as árvores e os sítios mais sombrios e ermos eram o seu recreio. Nas doces noites de Estio demorava-se por fora até ao repontar da alva. Aqueles que assim o viam admiravam-lhe o ar cismador e o recolhimento que o seqüestrava da vida vulgar. Em casa encerrava-se no quarto, e saía quando o chamavam para a mesa.

D. Rita pasmava da transfiguração, e o marido, bem convencido dela, ao fim de cinco meses, consentiu que seu filho lhe dirigisse a palavra.

Simão Botelho amava. Aí está uma palavra única, explicando o que parecia absurda reforma aos dezessete anos (Branco, 1991: 25-26).

3.1.4. A TERCEIRA PARTE DO MYTHOS: O *PATHOS*

Um último elemento compõe o *mythos*: o *pathos*, também chamado de catástrofe. Esse componente não nos parece de difícil compreensão, sendo mesmo simples e de fácil observação na tragédia ou em qualquer outro tipo de obra em que se encontre.

O que é exatamente a catástrofe ou o *pathos*? De acordo com Aristóteles, “a catástrofe é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (Aristóteles, 1986: 1452b 10 ss.).

Posteriormente, no capítulo XIV, Aristóteles analisa quais situações de relações interpessoais do mito são as mais apropriadas para originar as emoções próprias da tragédia: o terror e a piedade, bem como a mudança de fortuna. O filósofo grego conclui que as ações podem ocorrer entre amigos, inimigos ou entre pessoas indiferentes; porém as ações que produzem maior efeito em termos de compaixão e terror são aquelas que se dão entre pessoas muito próximas, como, por exemplo, amigos, familiares, etc (Aristóteles, 1986: 1453b 20 ss.). Cumpre ressaltar que a queda na desgraça ou a destruição da personagem não deve produzir-se necessariamente pela ação direta de outra personagem; e, se assim for, a relação entre a vítima e o causador da destruição pode ser de uma certa indiferença no caso de pessoas inimigas, e, entre as pessoas muito próximas, cabem vários graus intermediários de relação. Assim, temos um caso extremo de emotividade, quando a destruição de uma personagem se produz pela ação de uma pessoa muito próxima da vítima trágica ou relacionada a ela. Aristóteles nos ensina que, na maioria dos casos, a tragédia mais bela é a que acaba em desgraça porque consegue, dessa forma, atingir plenamente a

sua finalidade emocional. Exceto em um só caso: o que é mencionado no capítulo XIV, e se produz quando a destruição da personagem se dá pela ação direta de alguém próximo. Porém, esse caso não contradiz o que foi dito antes, já que o fim emocional da tragédia foi atingido e, portanto, ocorreu a mudança de fortuna.

Quando vemos o herói isolado, num drama comum, o melhor nome para tal sofrimento é *pathos*, que, possivelmente tenha estreita relação com as lágrimas. O *pathos* apresenta o seu herói isolado por uma fraqueza que apela para a nossa simpatia, porque ele está em nosso próprio grau de experiência.

Eu falo de um herói, mas a figura central do *pathos* é com frequência uma mulher ou uma criança (ou ambas), e nós temos todo um processo de sacrifícios femininos patéticos na ficção inglesa comum (Frye, 1990: 38).

Novamente, em contraste com a tragédia clássica, o *pathos* é intensificado pela inarticulação ou incapacidade de expressão da vítima” (Frye, 1990: 38-9).

No caso da novela estudada, temos três personagens que sofrem a ação do *pathos*: Simão, Teresa e Mariana. Observamos, quando da leitura da obra, que as três personagens acrescentam um alto grau de emotividade à novela, pois a destruição delas resulta de atos praticados por pessoas muito próximas, como iremos mostrar nas linhas seguintes.

Falando primeiramente de Simão notamos que a sua queda no infortúnio e seu sofrimento provêm do seu amor por Teresa, já que a família de Teresa é inimiga de Domingos Botelho, pai de Simão. Ao saber que a mudança de comportamento do filho é causada pelo amor que sente pela vizinha, Domingos Botelho abomina o amor do filho pela jovem.

Mas esta quebra de espírito, vergado à angústia física do encarceramento, é passageira; e Simão delira, moribundo, a pensar em Teresa e na felicidade que sonhara gozar com ela (Coelho, 1982: 411).

Do mesmo modo, Tadeu de Albuquerque, não aceita a inclinação da jovem por Simão, proibindo-a de vê-lo, sob a ameaça de interná-la em um convento, para que lá, ela pudesse esperar pela morte do pai, antes de ser desgraçada à sua vontade.

Assim, proibidos de encontrarem-se livremente, não podem dar vazão ao sentimento que os une, bem como não podem, também, expressá-los a seus pais, uma vez que estes são os agentes repressores de tal sentimento. Como se isso não fosse suficiente, é impossível a correspondência entre eles, pois Tadeu de Albuquerque, pai de Teresa, não permite que a filha escreva ou receba cartas. Dessa forma, podemos dizer que eles estão impossibilitados de expressar o seu amor, a não ser às escondidas e de forma velada. O sofrimento (*pathos*) é intensificado pela incapacidade de expressão ou pela inarticulação da vítima, conforme nos diz, Frye (1990: 38-39).

Neste contexto em que as personagens se encontram é que surge uma das mais românticas figuras da novela, Mariana, filha do ferrador João da Cruz, em cuja casa Simão fica hospedado, após ser ferido a bala por um criado da família de Teresa.

As afirmações de Frye são muito pertinentes no caso de Mariana, que sofre não por estar sob o domínio de um tirano, mas por amar Simão, que não pode lhe retribuir o sentimento, como ela merece, mas que age como se fossem apenas irmãos. Assim Simão se expressa: “Os sentimentos do coração só os posso agradecer com amizade” (Branco, 1991: 103).

Nessa conjuntura, é exatamente o amor que causará as mortes de Simão, Teresa e Mariana, revelando-se, deste modo, um sentimento trágico. A tal respeito diz Unamuno:

O amor, leitores e irmãos meus, é o que há de mais trágico no mundo e na vida; o amor é filho do engano e pai do desengano; o amor é

consolo no desconsolo, é a única medicina contra a morte, sendo, como é irmão dela (Unamuno, 1996: 127).

Mariana torna-se, assim, amiga de Simão e jamais deixa de entregar uma só carta dele para Teresa, apesar de seu amor pelo acadêmico, ela faz o possível para que ele e Teresa se correspondam.

Desse modo, podemos dizer que o sofrimento de Mariana, que culmina com o seu suicídio, provém do amor que sente pelo acadêmico e da certeza de que tal sentimento jamais seria correspondido. Além disso, a sua posição social é inferior à de Simão, já que ela poderia ser sua criada. Enquanto Mariana é filha de um simples ferrador, Simão descende de uma linhagem nobre.

Assim, confirmamos a nossa afirmação inicial de que as três personagens sofrem pelas ações de familiares e amigos, uma vez que Simão e Teresa sofrem por serem impedidos de se amarem por suas famílias, e Mariana encontra o seu sofrimento no amor que dedica a Simão, um amigo e hóspede de seu pai, que outrora fora salvo de ser condenado à forca pelo corregedor Domingos Botelho, pai de Simão.

Antes, porém, de finalizarmos este item, precisamos deixar claro que as tragédias podem apresentar um conflito trágico ou apenas uma situação trágica. Em um conflito trágico fechado, o herói não tem saída, o seu fim é a destruição. Vamos acrescentar algumas palavras tiradas dos colóquios com Eckermann (28 de março de 1827), que ressaltam ainda mais o conceito de conflito trágico. “No fundo, trata-se simplesmente do conflito que não admite qualquer solução, e este pode surgir da contradição entre quaisquer condições, quando tem atrás de si um motivo natural autêntico e é um conflito

verdadeiramente trágico”. (Lesky, 1996: 35) “Este conflito é aquele a que os estudiosos chamam de conflito trágico cerrado”. (Lesky, 1996: 38)

Desse modo, é até provável que o *pathos* se acenda em decorrência de um ideal, mas ele independe da mediação desse ideal, pois é uma comoção espontânea, sem necessidade de percepção da sua origem ou finalidade. Contudo, apesar dessa ausência de percepção, o *pathos* tem origem e objetivo. O herói patético é conduzido pelo que deve ser, e o seu arrebatamento investe contra a situação vigente (Staiger, 1972: 125).

3.1.5. O OBJETIVO FINAL DA TRAGÉDIA: CATARSE: COMPAIXÃO E TERROR

Ao conceituar a tragédia, Aristóteles estabelece os objetivos ela deve atingir: suscitar o terror e a piedade, os quais produziram a purificação dessas emoções no espectador (Aristóteles, 1986: 1449 b 24). Como esse objetivo se encontra no final da definição de tragédia, cabe perguntar: será que ele faz parte da definição anteriormente apresentada por Aristóteles, uma vez que ele não surge naturalmente da retrospectiva histórica sobre o drama e o significado de purificação é aí deixado sem explicação?

A resposta parece negativa, já que conceituar significa dizer o que é, e não a sua função ou objetivo, embora, nada nos impeça, ao definir um objeto ou esclarecer um conceito, de falarmos, também, sobre a sua finalidade.

Note-se bem que o fim emotivo da tragédia se dá pela compaixão que sentimos perante o sofrimento imerecido; e o terror, pelo sofrimento que recai em alguém semelhante a nós.

Na novela, a catarse é motivada, em primeiro plano, pela morte dos jovens Simão e Teresa. Simão é acometido pela febre maligna, morrendo, ainda, no caminho para a Índia. No entanto, a sua morte se dá de modo angustiante, já que a febre causa o delírio do jovem, que leva diversas horas para morrer, alternando momentos de lucidez com outros de total delírio, nos quais repete partes da sua correspondência com Teresa. Seu sofrimento é tão intenso que causa a compaixão e simpatia do comandante do navio que o levaria ao degredo, de modo que Simão encontra no capitão um amigo, que o trata com toda a consideração possível:

- Peço-lhe que se recolha à câmara. O seu beliche está ao pé do meu.

- É obrigatório recolher-me?

- Para vossa senhoria não há obrigações; há rogos: peço-lhe, não mando.

- Vou, e agradeço a compaixão (Branco, 1991: 112).

- Fale, senhor Simão! – disse o comandante – desafogue e chore.

- Chorei, senhor!

- Eu não tinha imaginado uma angústia igual à sua. A invenção humana não criou ainda um quadro tão atroz. Arrepiam-se-me os cabelos, e tenho visto espetáculos horríveis na terra e no mar.

Acintemente, o comandante estava provocando Simão ao desabafo. Não respondia o condenado. Ouvia os soluços de Mariana, e tinha os olhos postos no maço de cartas, que pusera sobre uma banqueteta (Branco, 1991: 112).

- Bem sei que é cedo ainda para planizar futuros. Desculpe à simpatia que me inspira a indiscrição, mas aceite um amigo nesta hora atribulada (Branco, 1991: 113).

Notamos nesses fragmentos que o autor busca a identificação do leitor com os sentimentos expressos pelas diversas personagens: as palavras e as lágrimas de Mariana, a própria angústia de Simão, as cartas trocadas entre os namorados, além do padecimento e do conhecimento de Teresa acerca da hora exata de sua morte. Com expedientes

semelhantes a esses, Camilo tenta comover o leitor pelo excesso de sofrimentos narrados e pela repetição desses sofrimentos em várias personagens, quer verbalmente, no caso de Mariana, quer por escrito, conforme lemos nos trechos das cartas recebidas de Teresa, que aquele repete parcialmente ao delirar, pouco antes de morrer:

Ao anoitecer desse dia o condenado delirou pela última vez, e dizia assim no seu delírio:

A casinha, defronte de Coimbra, cercada de árvores, flores e aves. Passeavas comigo à margem do Mondego, à hora pensativa do escurecer. Estrelava-se o céu, e a lua abrilhantava a água. Eu respondia com a mudez do coração ao teu silêncio, e, animada por teu sorriso, inclinava a face ao teu seio, como se fosse o de minha mãe... De que céu tão lindo caímos!... A tua amiga morreu... A tua pobre Teresa.

E que farias tu da vida sem a tua companheira de martírio?... Onde irás tu aviventar o coração que a desgraça te esmagou?... Rompe a manhã... Vou ver a minha última aurora... a última dos meus dezoito anos. Oferece a Deus os teus padecimentos, para que eu seja perdoada... Mariana... (Branco, 1991: 117).

Além do sofrimento de Simão, vemos, também, os padecimentos de Teresa no convento. O grande amor que ela nutria pelo jovem, as diversas vezes em que se sentiu desesperançada, em oposição aos tênues momentos de esperança, e “as mil mortes que ali padeceu, de cada vez que a esperança lhe morria” (Branco, 1991: 113). Leiam-se os trechos abaixo, que relatam esse estado de coisas.

A débil compleição de Teresa deperecia aceleradamente. A ciência condenou-a à morte breve (Branco, 1991: 84).

Alguma freira inadvertida lhe disse um dia que uma sua amiga do convento dos Remédios de Lamego lhe dissera que Simão tinha sido condenado à morte.

Teresa estremeceu, e murmurou, sem forças já para a exclamação:

- E eu vivo ainda!

Depois orou, e chorou; mas os costumes da sua vida em paroxismos continuaram inalteráveis (Branco, 1991: 84).

- Custa muito morrer! - dizia algumas vezes a enferma.

Não faltavam piedosos discursos a divertirem-lhe o espírito do mundo.

Teresa ouvia-os, e dizia com ânsia:

- Mas a esperança do Céu, sem ele!... Que é o Céu, meu Deus? (Branco, 1991: 85).

As minhas estrelas!... pálidas como eu... A vida! Ai ! a vida! – exclamou ela erguendo-se, e passando pela frente as mãos cadavéricas. – Quero viver! Deixai-me viver! ó Senhor! (...) Mas, se eu morro... se eu morro, meu Deus!

E com as mãos convulsivamente enlaçadas sobre o seio, Teresa arquejava em pranto.

- Se eu não tenho já forças!... Todos dizem que eu morro, e o médico já nem me receita!... Então melhor me fora ter acabado antes desta hora! Morrer com esperanças, ó Mãe de Deus! (Branco, 1991: 86-87).

Em segundo plano, temos o suicídio de Mariana, após a morte de Simão:

Dois homens ergueram o morto ao alto sobre a amurada. Deram-lhe o balanço para o arremessarem longe. E, antes que o baque do cadáver se fizesse ouvir na água, todos viram, e ninguém já pôde segurar Mariana, que se atirara ao mar.

À voz do comandante desamarraram rapidamente o bote, e saltaram homens para salvar Mariana.

Salvá-la!...

Viram-na, um momento, bracejar, não para resistir à morte, mas para abraçar-se ao cadáver de Simão, que uma onda lhe atirou aos braços (Branco, 1991: 118).

Relacionada às mortes dos jovens e de Mariana, a catarse provoca, pelo seu aspecto duplo de terror e compaixão, uma reação ambígua no leitor: o medo, gerado pela falha trágica de Simão e pela escolha de Teresa, motiva-o a evitar o plano da ação; e, através da compaixão, ele demonstra o desejo de auxiliar e consolar as personagens. Confirma-se, assim o ensinamento de Aristóteles: o fim emotivo da tragédia se dá pela compaixão que sentimos perante o sofrimento imerecido; e o terror, pelo sofrimento que recai em alguém semelhante a nós; ou seja, poderia, de algum modo, ter ocorrido conosco.

Vemos, assim, a conexão entre a catarse e a verossimilhança, pois o que Miguel de Unamuno nos diz, na página 127, nos remete à *Nostra res agitur*, citada por Albin Lesky.

A manifestação da compaixão nos leva a descobrir a nossa semelhança com aquele que sofre; a compaixão, como costuma acontecer, gera um sentimento de identificação entre o leitor e o herói.

Com relação ao sentimento de terror, tudo indica que a tragédia o produz, colocando à vista do espectador a fragilidade e a precariedade da vida humana. Sendo a fragilidade uma condição da existência humana, ela faz parte do que chamamos trágico, dada a abrangência da manifestação desse conceito.

A catarse, na novela, nos mostra que o leitor e algumas personagens compartilham idêntica intuição negativa acerca do romance de Simão e Teresa; sendo que essas personagens, à exceção dos protagonistas, tentam mudar as suas intenções com vistas a preservá-los do triste desfecho. Paralelamente a isso, a catarse nos mostra quão negativa é a visão de mundo camiliana por não comportar a mudança, o novo de modo pacífico, sem a necessidade da desobediência às normas, arriscando-se à exclusão ou até mesmo à morte como forma de se manter a integridade dos princípios individuais.

À transgressão das regras impostas pelas duas famílias, junta-se um outro tipo de transgressão: a de Mariana, que, sendo de origem humilde, ama Simão aberta e desinteressadamente. Pelo que a novela nos indica, ela não poderia nutrir tal sentimento, pois pertence a uma classe social distinta da de Simão:

Simão lançou-se aos braços do ferrador, exclamando:

- Pudesse eu ser o marido de sua filha, meu nobre amigo!

- Qual marido!... – disse o ferrador com os olhos vidrados das primeiras lágrimas que Simão lhe vira. – Eu nunca me lembrei disso, nem ela!... Eu sei que sou um ferrador, e ela sabe que pode ser sua criada, e mais nada, senhor Simão; mas... sabe que mais? Eu desejo que os meus amigos sejam desgraçados como havia de ser o senhor se casasse com a pobre rapariga! (Branco, 1991: 94-95).

(...)

Já Manuel tinha reparado em Mariana, e da beleza da moça inferira para formar falsos juízos.

- E quem é esta menina? – tornou Manuel.

- É um anjo... Não lhe sei dizer mais nada.

Mariana sorriu, e disse:

- Sou uma criada do senhor Simão e de vossa senhoria (Branco, 1991: 96).

Na obtenção do efeito catártico, o mito é um elemento muito importante, pois é através do seu desenvolvimento que aparecem os sentimentos de terror e piedade. De acordo com o Estagirita, “os principais meios por que a tragédia move os ânimos também fazem parte do mito; refiro-me a peripécias e reconhecimentos” (Aristóteles, 1986: 1450a 34).

A *Arte Poética* considera que o terror e a compaixão são os sentimentos apropriados para o espectador atingir a catarse. Catarse significa purificação. Os primeiros comentários da *Arte Poética* interpretaram a catarse como purificação de estados ou tendências morais desviados; ou, em outras palavras, como purificação ou melhoramento de tipo ético (Samaranch, 1982:1099). Porém, devemos nos lembrar do que Aristóteles diz sobre o caráter da personagem trágica, colocando-a um tanto acima da média das pessoas, o que torna semelhantes comentários imprecisos, já que a questão não é de ordem moral, pois o herói passa da felicidade à desgraça por causa de uma falta, de uma escolha errada, mas não moralmente condenável.

No entanto, desde o trabalho de Bernays, de 1857 (*Grundzüge der verlorenen Abhandlung des A. über Wirkung der Tragödie*) tem-se aceito a idéia que a catarse é um conceito oriundo da medicina. Maggi, nos anos de 1546 e 1550, tentou explicar a catarse à luz do que disse Aristóteles no livro VIII da *Política*:

Pois aquela emoção que se produz fortemente em algumas almas se produz, também, em todas, só que em diferentes graus de intensidade, como, por exemplo, a compaixão e o terror, e assim mesmo o entusiasmo; e posto que alguns são propensos a este movimento ou turbação, vemos que estes, em consequência das melodias sagradas, quando se expõem à influência das músicas orgiásticas, atingem um estado de assentamento ou sossego, como se houvessem recebido um tratamento médico e uma purificação ou catarse. E os que são propensos à compaixão e ao temor, e os que são altamente emotivos, sofrem necessariamente a mesma experiência, e em todos se produz uma certa catarse e um sentimento de alívio (termo médico) acompanhado de prazer. (Cap. 7, 1341b 32 e sgs.)

Esta passagem é referente à música. No entanto, como o Estagirita nos promete um tratamento mais extenso dessa questão em seu trabalho sobre a poesia, no qual nada consta, podemos concluir que, se tais sentimentos se aplicam à música, são válidos, também, para a tragédia.

Investigações posteriores voltadas para as soluções propostas por Weil e Bernays relacionaram a catarse com as teorias médico-fisiológicas do tempo. Um grande excesso de bÍlis negra conduz à loucura total. Uma quantidade média cria uma certa instabilidade emocional e uma sensualidade, como as que com freqüência estão vinculadas ao temperamento artístico.

Sem dúvida, a compaixão e o temor estão vinculados a um certo excesso de bÍlis negra. A um aumento de bÍlis negra corresponde um aumento de tensão emocional. A tensão se cura por homeopatia: uma orgia emocional conduz a um apaziguamento. Assim, quanto maior a tensão emocional, maior será o prazer sentido com o relaxamento da tensão. A medicina hipocrática pára por aqui. O que ignoramos é se a esse prazer, Aristóteles aliava um outro prazer mais intelectual, uma capacidade mais ampla de compreensão da ordem cósmica e da vida humana.

4. ASPECTOS DA TRAGÉDIA EM *AMOR DE PERDIÇÃO*:

2ª PARTE

No capítulo anterior, examinamos os pressupostos teóricos mais evidentes na tragédia, que, porém, não são os únicos presentes na *Arte Poética*. Outros elementos teóricos encontram-se na obra, embora nem sempre em evidência.

4.1. A *PRAXIS*

Conforme vimos, a tragédia é a imitação de uma ação, ou ainda, é a mimese de uma *praxis*. O que significa para Aristóteles uma *praxis*? A *praxis* é uma ação incomum, pois não é executada ao acaso, mas com um propósito definido e concluída em busca de um determinado objetivo, pois a uma personagem podem suceder, às vezes, diversos fatos que independem da sua intervenção. Daí a necessidade de diferenciar a *praxis* desse tipo de acontecimento.

Uma *praxis* é, portanto, uma ação completa, ou seja, vemos nela o seu começo, meio e fim. Devido à sua completude, ela pode trazer consigo uma série encadeada de atos subordinados. Por ser uma ação isenta de casualidade, a *praxis* surge sempre acompanhada por uma eleição, uma vez que uma “*proairesis* ou eleição é o princípio de uma *praxis*” (*Ética nicomaquea*, VI, 2, 1139a 31 ou *Ética eudemiana*, II, 6, 1222b 19).

Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade (e infelicidade; mas, felicidade) ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso, as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa (Aristóteles, 1986: cap. VI, 32).

Aristóteles, no capítulo VI da *Arte Poética*, confirma esta noção de *praxis*, ao dizer que “a tragédia é uma imitação, não de seres humanos, senão de ação e de vida” (Aristóteles, 1986: 1450a 16). Com isto, dizemos que as personagens assumem caracteres para executar ações, ou seja, elas se tornam, assim, sujeitos humanos atuantes (Aristóteles, 1986: 1449b 36-37); no entanto, não estamos falando de um ser humano, mas de um momento ou de uma manifestação desse ser humano, ou seja, os caracteres são uma espécie de fonte de onde emanam as ações, o que significa que os caracteres são, também, atuantes, pois, sem ações, não haveria qualquer argumento que o poeta trágico pudesse usar na composição da obra.

Como a tragédia é imitação da vida, a somatória ação e vida adquire um poderoso caráter de universalidade até porque, ao imitar as ações da vida, a tragédia adquire, de certo modo, a riqueza de possibilidades que a vida nos oferece, riqueza esta que a tragédia imita através do argumento ou mito, que é “como que a alma da tragédia” (Aristóteles, 1986: 50 a 37).

Ainda de acordo com Aristóteles, a *praxis* é a forma utilizada pelo trágico, e que este deverá realizar com a máxima perfeição, caso o autor queira escrever uma boa tragédia.

Quando falamos em ação, precisamos nos lembrar de que ela acarreta uma ou mais conseqüências. Com relação a elas, o medo e a piedade podem ser favoráveis ou não ao julgamento que sobrevém à ação. Tal julgamento é importante para a tragédia, sem ser, no entanto, central, como nos diz Frye:

O acontecimento especial, a tragédia, que ocorre com o herói trágico, independe de seu *status* moral. Se ela é causada por alguma coisa que ele fez, como geralmente é, a tragédia está na impossibilidade de evitar as conseqüências do ato, não em sua significação moral enquanto ação. (Frye, 1990: 38).

Aparentemente, Aristóteles cria uma certa duplicidade de sentido quando nos fala sobre a ação imitada pelo autor trágico no mito, pois ele (*mythos*) é a trama, o argumento que torna sensível a ação que vai ser imitada na tragédia. Neste ponto, a duplicidade de que falamos se torna clara, pois a tragédia é a imitação de uma ação genérica, enquanto que o mito é a imitação de uma determinada ação, escolhida pelo escritor para ser o tema de sua tragédia. Desse modo, tragédia e mito só poderiam parecer equivalentes num primeiro momento.

De fato, Aristóteles nos permite essa conclusão que, na verdade, não corresponde ao seu modo de pensar. Se quisermos compreender essa aparente *aporia*, precisamos nos apoiar no pano de fundo metafísico utilizado por ele. Lembremo-nos, antes de mais nada que, para Aristóteles, o mundo verdadeiramente real não é o da Idéia ou a Forma. Não existe, em sua metafísica, qualquer forma que possa operar no nível puro de substância segunda, mas apenas no nível individualizado de substância primeira. (Samaranch, 1982: 1091). Se a forma utilizada pelo trágico é a ação ou *praxis*, esta é, também, inoperante para a realização da tragédia, porque esta *praxis* é um tipo de ação

humana genérica ou universal, com os seus requisitos específicos; única ação que pode constituir a essência do trágico (Samaranch, 1982: 1091).

Somente a *praxis* pode ser a essência do trágico, porque ela é uma ação espontânea e conscientemente exercida pela personagem, demonstrando a sua personalidade e o seu modo de pensar. Com isto evidencia-se o seu erro (*hamartia*), que a conduz ao sofrimento trágico, oriundo da ignorância de algo que ela deveria saber antes de tomar uma atitude, ou seja, antes de efetuar a *praxis*.

A tragédia, em seu conjunto, é a imitação ou a representação de uma *praxis*. Esta *praxis*-forma, por sua vez, precisa ser imitada ou concretizada por meio de um mito. O mito não é a tragédia, já que esta, a tragédia, é uma forma genérica e típica da criação humana, enquanto que o mito é uma estrutura concreta de feitos e personagens as quais, em cada caso específico, colocaram, de um modo único e, portanto, individual, a forma trágica.

Com tudo o que dissemos, podemos perceber que Aristóteles, apesar de, em alguns aspectos, concordar com Platão, toma uma direção diferente da de seu mestre. Conforme já vimos, se um mito bem construído “manifesta uma verdade de índole geral acerca do tipo de ação realizada por determinados homens, a poesia é, na célebre frase (1451, 5) mais importante e filosófica do que a história, uma representação de vida universalmente válida” (Lucas, 1968: 266).

Já não estamos mais diante de uma simples representação de um acontecimento accidental, mas de algo que possui, a seu modo, uma verdade potencial que é compreensível por si própria, porque é uma ação humana planejada, na qual cada etapa se liga à outra por uma relação de causalidade, ou seja, cada etapa da ação justifica-se e explica, de fato, a seguinte.

4.2. A PRAXIS NA NOVELA

“Uma obra poética tem de justificar-se a si mesma. Onde não fale a ação, pouco ajudará a palavra” (Schiller, 1964: 65). Conforme vimos, a novela tem um ponto em comum com o teatro: a ação. Desse modo, dizemos que o que movimenta a novela é a ação, pois das personagens só nos é dito o que for essencial para que possamos compreender as suas ações. Conforme Aristóteles nos ensina em sua *Arte Poética*, os atores assumem caracteres para representar ações praticadas na vida real e não o contrário.

Na novela, vemos que o centro da atenção é a ação, por conferir-lhe um grande dinamismo, próprio desta modalidade de prosa, conforme veremos em breve.

Desse modo, em termos de espaço, só importam os lugares ou pontos geográficos em que algo inédito, trágico ou pitoresco esteja acontecendo. O espaço da novela é apenas um cenário para o desenvolvimento da ação (*praxis*) das personagens. E é este o aspecto mais importante da novela: a ação (*praxis*). Tudo o mais, incluindo-se o espaço físico, não tem maior importância, uma vez que só a ação cria as peripécias e o novo, que caracterizam o desenrolar da novela.

Assim, dizemos que “a novela é a narrativa da ação por excelência” (Moisés, 1985: 65). Daí decorre uma certa superficialidade na caracterização das personagens e da sua interação, pois elas não são extraordinárias, mas vivem, em certos momentos, situações incomuns ou excepcionais de algum modo, o que lhes confere uma espécie de aura mágica ou de excelência diante das circunstâncias. Dessa maneira, podemos dizer que a novela é essencialmente movida pela ação e, portanto, ativa, sem a preocupação de analisar as personagens e as situações criadas por elas, detendo-se apenas nos pontos essenciais para o desenvolvimento da trama.

Com tudo isso que acabamos de apontar, podemos dizer que, pelo fato de a novela visar tão somente a uma ilusão passageira, é que se impõe a necessidade de uma aparência de verdade, a verossimilhança, que suavemente se coloca no lugar da verdade (Schiller, 64:67).

A verossimilhança, tão importante para o escritor de novelas, tem, portanto, a sua razão de ser: oferecer ao leitor uma impressão que seja a mais real possível dos fatos narrados, de modo a torná-los possíveis e, assim, críveis para o leitor, de tal forma que a narrativa o retire, temporariamente, da vida real, mergulhando-o na fantasia criada pelo autor.

Podemos falar de várias formas sobre a aplicação da *praxis* na novela. Assim sendo, nós optamos por iniciar este tópico com uma pequena colocação de Aristóteles: “*proairesis* ou eleição é o princípio de uma *praxis*” (*Ética nicomaquea*, VI, 2, 1139a 31 ou *Ética eudemiana*, II, 6, 1222b 19).

Esta afirmação é muito pertinente ao enredo da novela, pois aponta um fato verificável em diversas circunstâncias.

No contexto de *Amor de Perdição*, vejamos como isso ocorre.

Simão e Teresa apaixonam-se, apesar de pertencerem a famílias rivais:

O pai de Teresa não embicaria na impureza do sangue do corregedor, se o ajustarem-se os dois filhos em casamento se compadecesse com o ódio de um e o desprezo do outro. O magistrado mofava do rancor do seu vizinho, e o vizinho malsinava de venalidade a reputação do magistrado.

Este sabia da injuriosa vingança em que o outro se ia despizando; fingia-se invulnerável à detração; mas de dia para dia se lhe azedava a bília; e é de crer que, se o não contivessem considerações de família, sofreria menos, desabafando pela boca dum bacamarte, arma de predileção dos Botelhos Correias de Mesquita. Seria impossível o reconciliarem-se (Branco, 1991: 27-8).

Até aí tudo estaria bem. No entanto, este fato traz consigo uma série de outros acontecimentos subordinados a este primeiro.

As famílias se opõem totalmente ao namoro dos jovens, o que os leva a verem-se às escondidas. Antes, porém, Tadeu, pai de Teresa, pede a seu sobrinho Baltasar Coutinho que despose Teresa, cuja reação é de repulsa pelo primo. Neste ponto da narrativa, vemos duas escolhas feitas: a primeira é a de Tadeu, que procura forçar a filha a desposar Baltasar; a segunda escolha é a de Teresa, que se nega a fazê-lo.

Quando Baltasar fala em casamento, a reação de Teresa é negativa. Podemos considerar o diálogo com o seu primo, um modelo de calma, firmeza e inteligência. No primeiro momento, Teresa esquivava-se às insinuações do primo, procurando não despertar a sua ira; depois, rebate altivamente cada colocação dele, e finalmente, atinge uma desabrida irritação. Diante do pai, conserva-se respeitosa, mas não menos firme. O pai quer tirá-la do convento, temendo a proximidade de Simão: Teresa nega-se com o desassombro do desespero.

- Sei que tenho dezoito anos; as leis não sei quais são, nem me incomoda a minha ignorância. Se pode ser que mão violenta venha arrancar-me daqui, convença-se, meu pai, de que essa mão há-de encontrar um cadáver. Depois... o que quiserem de mim. Enquanto, porém, eu puder dizer que não vou, juro-lhe que não vou, meu pai. (...) A minha glória neste longo martírio seria uma força levantada ao lado do assassino (Branco, 1991: 88).

Logo abaixo, vemos a passagem em que Teresa recusa-se a casar com o primo:

- Não me respondes, Teresa?! - tornou Tadeu, tomando-lhe cariciosamente as mãos.
 - Que hei de eu responder-lhe, meu pai? - balbuciou ela.
 - Dás-me o que te peço? Enches de contentamento os poucos dias que me restam?
 - E será o pai feliz com o meu sacrifício?
 - Não digas sacrifício, Teresa... Amanhã a estas horas verás que transfiguração se fez na tua alma. Teu primo é um composto de todas as

virtudes; nem a qualidade de ser um gentil moço lhe falta, como se a riqueza, a ciência e as virtudes não bastassem a formar um marido excelente.

- E ele quer-me, depois de eu ter me negado? - disse ela com amargura irônica.

- Se ele está apaixonado, filha!... e tem bastante confiança em si para crer que há de amá-lo muito!...

- E não será mais certo odiá-lo eu sempre? Eu agora mesmo o abomino como nunca pensei que pudesse abominar! Meu pai... - continuou ela, chorando, com as mãos erguidas - mate-me; mas não me force a casar com meu primo! É escusada a violência, porque eu não caso!

Tadeu mudou de aspecto, e disse irado:

- Há de casar! Quero que cases! Quero... Quando não, serás amaldiçoada para sempre, Teresa! Morrerás num convento! Esta casa irá para teu primo! Nenhum infame há de aqui pôr um pé nas alcatifas de meus avós. Se és uma alma vil, não me pertences, não és minha filha, não podes herdar apelidos honrosos, que foram pela primeira vez insultados pelo pai desse miserável que tu amas! Maldita sejas! Entra nesse quarto, e espera que daí te arranquem para outro, onde não verás um raio de sol.

Teresa ergueu-se sem lágrimas, e entrou serenamente no seu quarto (Branco, 1991: 33).

Nas passagens citadas, vemos duas decisões ou escolhas (eleições) firmemente realizadas, ambas com propósitos bem definidos: a de Teresa é não casar com ninguém, exceto com Simão, enquanto que a de seu pai é puni-la por rejeitar o primo em favor do filho de seu grande inimigo, encerrando-a num convento.

Podemos dizer que pai e filha agem no sentido de concretizar os seus respectivos objetivos; embora ambos tenham propósitos firmes, as suas escolhas encontram-se em campos opostos.

Constatamos, assim, que Teresa e seu pai efetuam, cada um uma *praxis*, cujas conseqüências se manifestarão ao longo da novela.

Algumas outras personagens fazem escolhas que são, de certo modo, decisivas e definitivas, como Simão, que, ao matar Baltasar, não se esconde e, além disso, se entrega, como o assassino do fidalgo, sem alegar insanidade, como lhe fora sugerido.

Vejamos o que diz o crítico a respeito da decisão de Simão: - “Se Simão dispara dois tiros em Baltasar é, no entender do narrador, por brio, por um ímpeto de honra ferida, após um diálogo em que se mostrou contido e em que o outro o insultou, até lhe chamar infame, vilão e canalha. Neste momento, o leitor compactua insensivelmente com o herói (Coelho, 1982: 409-10).

Podemos dizer que esta é uma *praxis* completa, já que Simão eleva-se a nossos olhos pelo seu caráter, entregando-se à justiça sem aceitar qualquer privilégio por ser filho do corregedor. O meirinho geral diz-lhe que o deixa fugir; Simão, entretanto, nega-se a fazê-lo, aceitando as conseqüências do seu ato.

Eis as passagens a que aludimos:

(...) As quatro senhoras, seguidas de Baltasar, tinham saído do átrio do convento, e deram de rosto em Simão Botelho, encostado à esquina da rua fronteira.

Teresa viu-o... adivinhou-o, primeira de todas, e exclamou:

- Simão!

O filho do corregedor não se moveu.

Baltasar, espavorido do encontro, fitando os olhos nele, duvidava ainda.

- É crível que este infame aqui viesse! - exclamou o de Castro-Daire.

Simão deu alguns passos, e disse placidamente:

- *Infame* ... eu! e por quê?

- Infame, e infame assassino! - replicou Baltasar. - Já fora da minha presença!

- É parvo este homem! - disse o acadêmico. - Eu não discuto com vossa senhoria... Minha senhora - disse ele a Teresa, com a voz comovida e o semblante alterado unicamente pelos afetos do coração. - Sofra com resignação, da qual eu lhe estou dando um exemplo. Leve a sua cruz, sem amaldiçoar a violência, e bem pode ser que a meio do seu calvário a misericórdia divina lhe redobre as forças. (Branco, 1991: 72)

Notamos a calma de Simão em absoluto contraste com a agitação de Baltasar ao vê-lo. Com semelhante expediente, o narrador nos mostra a grande diferença entre os

pretendentes de Teresa; o primeiro, calmo e destemido, levado pelo sentimento de amor; o segundo, que, de alegre passa ao estado de agitação, até causar violenta briga, da qual resulta a sua própria morte, pois ofendera gravemente Simão.

(...) Baltasar Coutinho lançou-se de ímpeto a Simão. Chegou-lhe a apertar a garganta nas mãos; mas depressa perdeu o vigor dos dedos. Quando as damas chegaram a interpor-se entre os dois, Baltasar tinha o alto do crânio aberto por uma bala que lhe entrara na frente. Vacilou um segundo e caiu desamparado aos pés de Teresa. (Branco, 1991: 72)

Veremos na passagem abaixo que Simão se mostra generoso, pois evita envolver em sua ação o ferrador, poupando-o de novos problemas com a justiça. Simão pede a João da Cruz que se vá, pois, ao matar Baltasar Coutinho, se sente indigno do amor de Teresa, por tê-lo manchado com tal crime. Desse modo, o acadêmico renuncia a qualquer possibilidade de salvação, já que não havia mais pelo que ansiar. Segundo os seus rígidos princípios oriundos de seus pais, a dignidade e o respeito às leis, ele perdeu o direito de estar com Teresa, por ser, a partir de então, um assassino.

(...) - Fuja que a égua está ao cabo da rua - disse o ferrador ao hóspede.

- Não fujo... Salve-se e depressa - respondeu Simão.

- Fuja, que se ajunta o povo e não tardam aí os soldados.

- Já lhe disse que não fujo - replicou o amante de Teresa, com os olhos postos nela, que caíra desfalecida sobre as escadas da igreja.

- Está perdido! - tornou João da Cruz.

- Já o estava. Vá-se embora, meu amigo, por sua filha lho rogo.

Olhe que pode ser-me útil; fuja...

Abriram-se todas as portas e janelas, quando o ferrador se lançou na fuga até cavalgar a égua.

Um dos vizinhos do mosteiro, que, em razão de seu ofício, primeiro saiu à rua, era o meirinho geral.

- Prendam-no, prendam-no, que é um matador - exclamava Tadeu de Albuquerque.

- Qual? - perguntou o meirinho geral.

- Sou eu - respondeu o filho do corregedor.

- Vossa senhoria! Disse o meirinho, espantado; e, aproximando-se, acrescentou a meia voz:

ação ou a atividade é uma dissipação do eu. Já para Aristóteles e os antigos em geral, a ação é o único meio viável de identificação e de conhecimento do ser humano. Por isso, a situação trágica só pode se originar de uma *praxis* que será sempre uma decisão concreta, em circunstâncias específicas e com um sentido preciso.

Assim, o *ethos* serve como um meio de nos mostrar, através da inclinação que a personagem apresenta, o sentido que será dado a essa determinada *praxis*. Dizendo de outra forma, a *praxis* é a concretização ou a objetivação do *ethos*. O trágico das ações não nasce de uma pessoa especial ou fora do comum, já que o único fator extraordinário é a situação em que a personagem se encontra, ou seja, o contexto em que o seu *ethos* a leva a executar ações incomuns.

Voltemos a *Amor de Perdição*. No início da novela, Simão é visto pelo leitor como uma personagem ainda sem problemas, voltada quase que exclusivamente para exercer seu forte temperamento, através das brigas, agindo, via de regra, como um destemido líder de badernas e pancadarias. É possível que tal atitude visasse alterar uma ordem insatisfatória, que se manifestará, por exemplo, na limitação da relação amorosa com Teresa, devida à antiga rivalidade entre as duas famílias, buscando uma outra, assentada, talvez, na fidelidade a si próprio, na igualdade e na honra, pois o acadêmico recusa todos os expedientes para isentar-se da responsabilidade de seu ato de matar Baltasar Coutinho. De acordo com o desembargador Mourão Mosqueira, amigo de D. Rita e do corregedor Domingos Botelho:

“Simão matou e confessa soberbamente que matou. Não consente mesmo que se diga que em defesa o fez. É um doido desgraçado com sentimentos nobilísimos!”
(Branco, 1991: 97)

Simão procura, através do destemor, o seu modo de ser e o seu espaço, tentando viver segundo os seus princípios. As atitudes de valentia são um degrau para a sua ascensão como herói, rumo à afirmação de sua personalidade, num ambiente hostil, que o guia para a extinção de suas crenças e valores. No decurso das brigas, o herói sobrepõe-se aos demais, confirmando a sua individualidade. Quando Simão recusa a proposta de fuga oferecida pelo meirinho geral, podemos observar algo do que Aristóteles nos fala ao tratar do conceito de *ethos* e de *praxis*, uma vez que ambos nos parecem interligados: Simão mata Baltasar Coutinho, o que é uma ação de proporções desastrosas para o jovem; como se isto não bastasse, recusa-se a fugir, como o aconselharam João da Cruz e o meirinho. Com esses dados, podemos afirmar que Simão escolhe, elege uma ação (matar) e o seu prosseguimento (entregar-se às autoridades como o autor do crime). Assim sendo, temos que o herói age, de acordo com uma *proairesis*, a qual, por seu turno, se relaciona ao caráter de Simão, ao seu modo de ser e de pensar, em suma, à sua dignidade, que ele não permite que seja conspurcada por qualquer ato de covardia, como a fuga, por exemplo. Desse modo, podemos dizer que cabem, aqui, algumas palavras de Frye, que nos parecem oportunas: a atitude de Simão revela “um ato livre de *proairesis*, um uso da liberdade, para perder a liberdade”, ou seja, Simão livremente escolhe o direito de se imputar o crime cometido, perdendo, assim, a sua própria liberdade, pois como o próprio desembargador ressalta, na passagem anteriormente citada, Simão recusa-se, até mesmo a dizer que matou em legítima defesa, abrindo mão de sua liberdade, entregando-se ao meirinho para ser preso.

4.4. MUDANÇA DE FORTUNA E *HAMARTIA*

Aristóteles, no capítulo VI da *Arte Poética*, nos fala de um elemento que deve estar sempre presente em toda a *praxis* trágica: a mudança de fortuna ou peripécia. O que significam estes termos? Significam a passagem de um estado de felicidade para a desgraça ou vice-versa. Com isso, podemos dizer que este conceito é dinâmico, por incluir em si a noção de movimento, ou seja, a ação sofre um deslocamento inverso ao sentido que estava até então tendo, de modo que, se ela caminhava para a felicidade, fará, agora, o trajeto inverso e, se a ação seguia o curso da infelicidade, caminhará para a felicidade. Para que este fato ocorra, é necessário que a personagem trágica não seja excepcionalmente boa, porém, tampouco má, pois, como já sabemos, a tragédia retrata personagens superiores à média dos seres humanos.

Na tragédia, a ficção da queda do líder (ele tem que cair, porque este é o único meio de um líder ser isolado da sociedade em que vive), é uma mistura do heróico com o irônico. No romance a mortalidade do herói é principalmente um fato natural, o signo de sua humanidade; na tragédia clássica é também um fato social e moral (Frye, 1990: 37).

A *hamartia* de Aristóteles, ou a “falha”, portanto, não é necessariamente um ato incorreto, muito menos fraqueza: ela pode ser simplesmente a questão de uma personalidade forte em uma posição exposta, como Cordélia, ou como Simão e Teresa. A posição exposta é usualmente o lugar de liderança, no qual um caráter é excepcional e isolado ao mesmo tempo, dando-nos aquela curiosa combinação do inevitável e do impróprio que é peculiar à tragédia (Frye, 1990: 38).

Isto significa que a mudança de fortuna se dá não pela maldade da personagem, mas por um erro de julgamento, pela falta de um conhecimento necessário para tomar uma

decisão correta, ou, ainda, por um erro de apreciação mental de uma dada questão. Com isso, temos, aqui, um novo elemento envolvido, a *hamartia*.

Assim, se a personagem cai em desgraça não em virtude de um vício ou de algum ato maléfico, temos que nos fazer a seguinte pergunta: O que saiu errado, se a personagem está um tanto acima da média e não praticou qualquer ato com intenção maléfica? É neste ponto que surge a *hamartia*, um erro, uma falha sim, porém não de ordem moral, pois, se assim fosse, a personagem não seria eticamente melhor do que a média das pessoas.

O problema que temos na compreensão da *hamartia*, está, em parte, no aspecto ético que atribuímos à palavras como erro e falha, que o Novo Testamento enfatiza de forma totalmente negativa, uma vez que o termo *hamartia*, aí, significa pecado. Tal diferença apenas nos mostra quão distante o grego utilizado por Aristóteles está do que figura no Novo Testamento.

Estamos associando esses dois conceitos porque o modo como a *hamartia* nos é mostrada na *Arte Poética*, sugere que ela é a causa específica da mudança de fortuna. Sabemos que a relação de causa e efeito deve ser seguida, rigorosamente, para que a noção de estrutura organicamente conectada de Aristóteles se verifique na tragédia.

A esta altura, se nos perguntarmos acerca do possível significado de *hamartia*, veremos que ele está bem distante do sentido que lhe atribuiu o Novo Testamento. *Hamartia* significa possivelmente “a crença ou opinião errônea que pode levar a determinadas ações equivocadas” (Samaranch, 1982: 1096). Acreditamos que este é, também, o significado que Aristóteles conferiu ao termo, pois, em seu livro, o sentido moral está descartado, já que a personagem deve ser boa, ainda que não em demasia.

Em alguns momentos, Aristóteles trata da natureza da *hamartia* e sempre podemos perceber que as suas origens se encontram, de algum modo, na ignorância, no desconhecimento de algo. A ignorância dos fins, por exemplo, permite que suponhamos uma aberração moral, sendo que, de algum modo, o homem pode ser, em um grau variável, responsável pela ignorância que o conduz ao erro. No entanto, precisamos nos lembrar de que ser responsável, em parte, pela ignorância não equivale à realização premeditada de atos errôneos ou malévolos.

O termo *hamartia* tem uma tradução diversificada não só em grego, mas também em diversos idiomas, como em inglês, por exemplo, conforme nos indica Storm, pois nessa língua *hamartia* significa cálculo incorreto ou impreciso, erro ou fragilidade, bem como engano. A *hamartia* é interpretada com frequência como uma falha no caráter trágico, que torna este caráter mais propenso aos acontecimentos trágicos (Storm, 1998: 47). Com base na estatura e elevação de caráter que se espera de uma personagem trágica é que podemos analisar a *hamartia* e seus efeitos sobre tal personalidade. A *hamartia* é mais do que uma imperfeição do caráter ou do comportamento, ela é um componente crítico do *status*, da identidade e do destino da personagem, ou, no dizer de Northrop Frye, a *hamartia* não é a causa do tornar-se ou porvir, mas uma condição da existência ou do ser (Frye, 1957, 213). Dessa forma, apesar de podermos deduzir que a *hamartia*, vista sob esse ângulo, diminui a estatura da personagem trágica, impedindo-a de ser inteiramente boa, podemos encará-la, também, como um fator que aumenta a complexidade do caráter trágico bem como da tragédia em geral. No entanto, a despeito de aumentar o alcance e a amplitude da caracterização da personagem trágica, a *hamartia* predispõe, simultaneamente, este mesmo caráter para a fragmentação interna (desmembramento) (Storm, 1998: 48-9).

Tal falha no caráter trágico permanece latente até ser trazida à tona pela *hamartia*, no momento em que a ação trágica é acentuada; pois é somente quando a personagem age que o fator caótico de seu temperamento, a falha, é conhecido através de sua efetivação que vemos na *praxis* (ação) da personagem. Assim, a *hamartia* empresta à figura trágica uma associação cósmica, quando se conjuga perfeitamente o erro de cálculo do herói com a totalidade da obra, com as suas circunstâncias, ironias e, inclusive, com a peripécia e o reconhecimento (Storm, 1998: 47-8).

Todo o impacto da força que a *hamartia* exerce sobre o caráter é adequadamente expresso por Vernant na passagem em que ele afirma que a “*hamartia* significa, em seu próprio sentido, cegueira. Tal fato encontra-se além do homem, cai sobre ele, impedindo-o de ver as coisas como elas são, assim, ele toma o bom por mau, comete um crime e é, então, punido por este crime. Sua cegueira, seu ato criminoso e a punição não são realidades separadas. É o mesmo poder sobrenatural, a cegueira, *atê*, loucura, *hybris*, que adquire diferentes aspectos enquanto permanece sempre a mesma” (Vernant, 1977, 258-286). A *hamartia*, como a cegueira que atinge uma personagem em especial, pode ser interpretada como um possível ponto de partida para a análise da força trágica em sua manifestação dionisiaca (Storm, 1998: 48-9).

Acreditamos que seja neste contexto que nós podemos localizar mais especificamente a implicação trágica deste componente citado por Aristóteles, pois é este elemento que, em primeiro lugar, nos permite levar em conta a vulnerabilidade espiritual e mental de um certo indivíduo, que o torna mais vulnerável ao desmembramento interior.

Aristóteles diferencia, ainda, ações praticadas por uma ignorância inevitável, chamadas *atychémata*, ou seja, frutos da má sorte, e as que são oriundas de uma ignorância,

que, com previsão, poderiam ter sido evitadas, a *hamartémata* (ver *Ética nicomaquea*, 1135b 16; *Retórica*, 1374b 6. Ver também D. W. Lucas, op. cit., Ap. IV, 301-2, de quem depende primariamente o estudo terminológico precedente), termo que tem um sentido próximo ao da *hamartia*, sem, no entanto, se confundir com o erro que a personagem poderia evitar.

Na *Arte Poética* vemos que a *hamartia* é originária de uma ignorância totalmente isenta de intenção maléfica. Esta não é uma simples ignorância ou *agnóia*, mas a falta de um conhecimento necessário para se tomar uma decisão correta.

Duas razões nos permitem pensar na *hamartia* como um simples erro de julgamento mental: a primeira delas tem origem no fato de Aristóteles falar da *hamartia* durante o estudo dos elementos essenciais à estrutura da trama, sem nada nos dizer sobre ela no estudo do *ethos* das personagens. A segunda é que parece contraditório enxergar a *hamartia* como uma debilidade moral, se Aristóteles nos ensina que as personagens envolvidas na peripécia são eticamente um tanto melhores do que o usual, posto que não excessivamente boas, pois se o fossem, o espectador ou o leitor não conseguiria identificar-se com elas, (ou seja, a situação que se desenrola diante do espectador deve interessá-lo e comovê-lo). Assim sendo, a *hamartia* deve ser entendida como a causa específica da peripécia ou mudança de fortuna, pois se for compreendida desse modo, a lógica da relação de causa e efeito será cumprida, rigorosamente, de tal forma, que o todo seja uma obra organicamente estruturada; já que sem ela a peripécia não existiria, pois que não haveria qualquer erro de julgamento que conduzisse a personagem à mudança de fortuna.

Na novela, podemos observar que a *hamartia* se configura quando Teresa está para ser transferida de convento. Como escolta da jovem vai o primo Baltasar, e como

acompanhantes, as irmãs do fidalgo. Simão já está à espera de Teresa. O fidalgo de Castro-Daire o insulta de tal modo que Simão não poderia deixar de responder às ofensas, até que há uma luta na qual Baltasar chega a apertar o pescoço de Simão, perdendo rapidamente o vigor, pois fora mortalmente baleado pelo adversário. A falha trágica de Simão consiste em matar Baltasar Coutinho, pois a partir daí o jovem herói será um criminoso, abandonado, *inclusive*, por seu pai, que se recusa a fazer qualquer esforço para livrar o filho de ser condenado à forca erguida no local do crime.

Quando lemos Frye e vemos que ele diz: o ato que desencadeia o processo trágico deve ser primeiramente uma violação da lei moral, seja humana ou divina; em suma, a de que a *hamartia* ou falha aristotélica deve ter uma ligação essencial com o pecado ou o mal, percebemos que, embora tal afirmação mencione a questão da moral, ela tem uma aplicação concreta no caso de Simão, já que o jovem transgrediu uma lei moral – não matar o próximo, sendo, assim, estigmatizado tanto pela lei humana, através da sua condenação, como pela lei divina, pois tirar a vida de um semelhante é considerado um pecado.

Não estamos, com isto, dizendo que não há nobreza no caráter de Simão e, sim que ele, a despeito de sua coragem ou dignidade, cometeu uma falha trágica, tendo, assim, uma diminuição da estatura de seu caráter. Em outras palavras, de filho do corregedor Domingos Botelho, ele passa a ser um assassino, uma vez que seu pai, ao saber do crime, diz não ser pai, mas magistrado, chegando ao extremo de afirmar que nada faria pelo filho, porque o que mancha a imagem de uma família são as más ações e não o desconhecimento de sua linhagem:

- Eu não determino nada. Faça de conta que o preso Simão não tem aqui parente algum.

- Mas, senhor doutor corregedor – disse o juiz de fora com tristeza e compunção - vossa senhoria é pai.
- Sou um magistrado (Branco, 1991: 74).

Simão, ao matar o fidalgo de Castro-Daire, torna-se um indivíduo indesejado pela comunidade, pois, além de ultrapassar os limites da razão quando avisado por Mariana e seu pai, João da Cruz, assume, sem qualquer subterfúgio, o crime cometido, sendo não somente um infrator da lei, mas também, perante a sua família, um transgressor de uma norma, visto a rivalidade das famílias dele e de Teresa. É provavelmente por esse motivo que Domingos Botelho insiste em dizer que a lei não foi feita apenas para os que ignoram o nome de seu avô, mas para todos os infratores:

Passados sete meses, soubemos que Simão tinha sido condenado a morrer na forca, levantada no local onde fizera a morte. Fecharam-se as janelas por oito dias; vestimos luto, e minha mãe caiu doente.(...) Meu pai a todos respondia com estas palavras: - A forca não foi inventada somente para os que não sabem o nome do seu avô. A ignomínia das famílias são as más ações. A justiça não infama senão aquele que castiga (Branco, 1991: 79).

O rigor com que Domingos Botelho refere-se ao filho é, também, reflexo da desmedida de Simão, já que a regra imposta por seu pai foi desrespeitada, gerando, assim, a punição, ou seja, o ato de abandonar Simão aos rigores da lei, sem fazer valer a sua influência como corregedor.

Quando Simão se entrega à justiça, podemos dizer que “o homem trágico tem a coragem da culpa já existente na essência humana” (Staiger, 1972: 151). Tal afirmação é inteiramente comprovada pela atitude de Simão logo após a morte de Baltasar, pois ele não foge e, tampouco, aceita a oferta do meirinho geral de deixá-lo fugir (Branco, 1991: 73), bem como recusa-se a alegar legítima defesa ou qualquer outra coisa:

- Perguntei-lhe se foi em defesa, e fiz-lhe sinal que respondesse afirmativamente. Respondeu que não; que, a defender-se, o faria com a ponta da bota, e não com um tiro. Busquei todos os modos honestos de o levar a dar algumas respostas que denotassem alucinação ou demência; ele, porém, responde e replica com tanta igualdade e presença de espírito, que é impossível supor que o assassinio não foi perpetrado muito intencionalmente e de claro juízo. Aqui tem vossa senhoria uma especialíssima e triste posição. Queria valer-lhe, e não posso (Branco, 1991: 74).

Enfim, comutada a pena, o pai, “instigado mais do seu capricho que do amor paternal, alcançou do príncipe regente a graça de cumprir o condenado a sua sentença na prisão de Vila Real”; Simão recusa o favor e prefere que o seu nome vá para o rol dos degredados (Branco, 1991:106).

5. ASPECTOS DO TRÁGICO EM *AMOR DE PERDIÇÃO*

5.1. A ESSÊNCIA DO TRÁGICO

Apresentados os aspectos da tragédia clássica, passemos agora aos aspectos do trágico. O primeiro passo deverá ser o de verificar se existe uma teoria do trágico e, caso exista, ver em que base ela está fundamentada: como distinguimos o trágico da tragédia? Se há uma essência do trágico, através de que método nós a encontraremos? O método indutivo pode nos fornecer o caminho para a solução deste problema? Devemos reunir toda espécie de acontecimentos e de fatos que nos parecem trágicos e, em seguida, nos perguntarmos o que eles têm em comum? O método psicológico, que começa pela análise das impressões do espectador de um acontecimento trágico, pode nos fornecer a essência do trágico? Depois de solucionado o problema do método, devemos determinar com precisão quais são estes elementos e qual é a sua função na teoria do trágico. Mas o estudo deste fenômeno e a determinação da sua essência apresentam tantas dificuldades que Albin Lesky afirma:

Não se pode pensar em desenvolver aqui o problema do trágico em toda a sua extensão e profundidade; trata-se antes de, afora alguns aspectos de importância secundária, iluminar em tal extensão uma questão, sem dúvida central. (...) E cabe também indicar que não nos propomos sem mais fixar numa simples formulação a essência do trágico, mas tentamos evidenciar uma parte importante de uma problemática que, por muitos lados, continua aberta (Lesky, 1996: 21).

Para ilustrar esta dificuldade, Albin Lesky recorre a vários estudiosos, dentre os quais destaca Benno von Wiese, que, em seu trabalho sobre *A Tragédia Alemã de Lessing até Hebbel* (1948), afirma ter renunciado, até mesmo dentro desse campo relativamente limitado, a encontrar uma fórmula mágica de interpretação. Lesky, ao renunciar à tentativa de encontrar, numa simples formulação, uma interpretação da essência do trágico, limita-se a procurar o lugar que ele ocupa na história do pensamento ocidental (Lesky, 1996: 23). Apesar destas dificuldades, poderemos encontrar uma fórmula de interpretação do trágico situando-o na esfera dos valores? Será que a interpretação do trágico desta perspectiva responde às nossas exigências de formular uma interpretação significativa deste conceito?

Apesar das divergências de interpretação do fenômeno trágico, encontramos, entre os intérpretes, um ponto em comum. Todos reconhecem que ele não se limita à arte e, em particular, à encenação teatral, embora esses intérpretes encontrem nas tragédias gregas uma de suas maiores expressões. Mas a primeira dificuldade surge quando analisamos a real dependência do trágico em relação à tragédia grega. Ao tratar deste problema, Max Scheler nos diz que “não está em questão neste estudo nenhuma das formas de arte, onde o trágico nos é apresentado. Qualquer benefício que leve ao conhecimento do que é trágico, a meditação de todas as formas deste gênero, o fenômeno do trágico não nos é, portanto, revelado inicialmente pela via da arte” (Scheler, 1952: 107). Domenach, ao discutir o problema da culpabilidade, limita-se, neste ponto, a seguir Scheler e conclui que o “trágico não é somente um adjetivo associado à tragédia (“Sófocles, autor trágico”); a palavra recobre uma realidade mais vasta e mais profunda” (Domenach, 1967: 21). Porém a discordância surge com Albin Lesky, para quem “toda a problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática

e a ela volta” (Lesky, 1996: 23). Mas as dificuldades apontadas por Albin Lesky para encontrar numa formulação a essência do trágico não inviabilizam a tentativa de interpretá-lo no campo dos valores, pois a determinação da sua essência e a enumeração dos seus aspectos, dependem de como o interpretamos. Até mesmo a possibilidade ou a impossibilidade de formular uma teoria do trágico depende da via interpretativa que adotamos. Assim, a nossa dissertação segue, em seus traços centrais, as seguintes interpretações:

1) Para Nietzsche, o trágico surge através dos conflitos entre os valores da aristocracia, de um lado, e os valores do socratismo e o platonismo, de outro, conflito que se expressa através de Apolo e Dioniso (Nietzsche, 1998: 27-32 e 84-91). Em *Amor de Perdição*, o conflito entre apolíneo e dionisíaco pode ser expresso nas seguintes passagens:

- Diga-lhe que vou de madrugada para o convento de Monchique, do Porto. Que não se aflija, porque eu sou sempre a mesma. Que não venha cá, porque seria inútil, e muito perigoso. Que vá ver-me ao Porto, que hei de arranjar modo de lhe falar. Diga-lhe isto, sim?

(...) - Não se esqueça, não? Vir cá, por modo nenhum. É impossível fugir, e vou muito acompanhada. Vai o primo Baltasar e as minhas primas e meu pai e não sei quantos criados de bagagens e das liteiras. Tirar-me no caminho é uma loucura com resultados funestos. Diga-lhe tudo, sim? (Branco, 1991: 66).

- Chora com pena de mim, Mariana? – disse Simão, enternecido.

- Choro, porque me parece que não o tornarei a ver; ou, se o vir, será de modo que oxalá que eu morresse antes de o ver.

- Não será, talvez, assim minha amiga...

- Vossa senhoria não me faz uma coisa que eu lhe peço?

- Veremos o que pede, menina.

- Não saia esta noite nem amanhã.

- Pede o impossível, Mariana. Hei de sair, porque me mataria, se não saísse.

(...) - Então adeus, senhor Simão. Eu fico pedindo a Nossa Senhora que vá na sua companhia.

O acadêmico parou, e ouviu a voz íntima que lhe dizia: - “O teu anjo da guarda fala pela boca daquela mulher, que não tem mais inteligência que a do coração, alumiado pelo amor”.

- Dê um abraço em seu pai, Mariana - disse-lhe Simão – e adeus... até logo, ou...

- Até ao juízo final... atalhou ela (Branco, 1991: 69-70).

Observamos, nos dois exemplos acima, a prudência de Teresa, que é a de Mariana, ao aconselhar Simão a não ir ao encontro da fidalga, em oposição à férrea vontade de Simão de tirá-la de sua jornada ou de, ao menos falar-lhe, a despeito de saber da forte escolta que acompanharia Teresa. No pedido de Teresa, secundado e reforçado por Mariana, vemos a ordem externa sobrepondo-se ao desejo, ou seja, vemos o elemento racional ou apolíneo, ao passo que, na inquebrantável vontade de Simão, que a todo tipo de advertência ignora, percebemos uma força agressiva que o empurra adiante, sem qualquer cautela. Em outras palavras, notamos em Simão uma vontade agressiva e impermeável aos fatores externos e racionais, ou seja, uma vontade dionisiaca. Apesar de sentir que as palavras de Mariana deveriam ser ouvidas, o jovem não consegue deixar-se guiar pela razão, vindo a cometer a falha trágica, pelo fato de ignorar algo que deveria ponderar: a grande escolta que acompanharia Teresa até Monchique.

2) Max Scheler situa o trágico na esfera do movimento dos valores, pois “tudo o que merece o epíteto de trágico revela a esfera de valores e o intercâmbio entre valores” (Scheler, 1952: 112.).

3) Não podemos deixar de nos referir ao trabalho de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet que, ao procurarem as condições sociais e psicológicas da possibilidade do trágico na Grécia, ressaltam o problema do conflito dos valores: “Não basta notar que o trágico traduz uma consciência dilacerada, o sentimento das contradições que dividem o

homem contra si mesmo; é preciso procurar descobrir em que plano se situam, na Grécia, as oposições trágicas, qual é seu conteúdo, em que condições vieram à luz” (Vernant, Vidal-Naquet, 1977: 12).

4) Também importante, mas não decisiva para o nosso trabalho, é a interpretação de Albin Lesky, que analisa a evolução do conceito do trágico no Ocidente. Avaliando o trágico enquanto princípio filosófico, o autor nos coloca diante de Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Scheler e Jasper, mas sempre em conexão com a tragédia grega, em que o trágico encontrou uma de suas maiores expressões.

5) Num grau ainda menor destacamos as obras de Paul Ricoeur e Jean-Marie Domenach, às quais nos opomos por se basearem numa interpretação metafísica, já que não é esta visão que a novela em questão nos permite. A queda do herói no infortúnio e no abismo do trágico é causada, segundo Aristóteles, por uma ignorância de algo essencial para a sua escolha e ação, independente, portanto, da interpretação metafísica. A despeito da nossa divergência, ressaltamos que os autores citados não deixam de lado a problemática dos valores, apesar de não situarem o trágico no campo dos conflitos dos valores elevados.

Ao dizer “é trágico”, a propósito de um incidente inofensivo, eu ponho em movimento uma metafísica: a maneira que os acontecimentos chegam, que o homem concebe a sua existência e a sua relação com os outros, com ele mesmo, com Deus, - uma sabedoria excessiva, pode ser, mas uma sabedoria (Domenach, 1967: 21).

Ao situarmos o problema do trágico no campo dos valores e, mais precisamente, no campo dos conflitos dos suportes de valores elevados,² resulta a discussão

² Max Scheler define o conceito de suporte de um valor positivo elevado da seguinte maneira: “nós chamamos positivos os valores que são os bens por oposição aos maus, o bom por oposição ao mau, o bonito por oposição ao feio. Todos os valores com efeito - abstração feita de seu lugar, classe do ponto de vista da superioridade e da inferioridade - são caracterizados assim por esta oposição e esta dualidade (Scheler, 1952: 114). A definição de Scheler é ambígua pois, inicialmente, ele define o conceito através da oposição entre os bons por oposição aos maus, o bom por oposição ao mau e o bonito por oposição ao feio ,e, algumas

dos seguintes problemas éticos, que, em si mesmos, não são necessariamente trágicos e não se caracterizam como aspectos trágicos: ³ mancha, pecado, culpa, angústia, mal, destino e liberdade, tristeza e morte. ⁴ O trágico não se manifesta se o homem de bem luta contra o mal e é derrotado, se um homem feliz é vítima de uma desgraça e assim fica exposto à culpa, à angústia, ao mal, à tristeza, e à morte, como tem defendido Jean-Marie Domenach. O trágico não surge também do conflito da nobreza e da vulgaridade ou, como expressa Camilo, o amor de Mariana e de Simão não é trágico só porque pertencem a classes sociais diferentes.

- Ouça-me, Mariana: que espera de mim?
- Que hei de eu esperar!... Por que me diz isso o senhor Simão?
- Os sacrifícios que Mariana tem feito por mim só podiam ter uma paga, embora mos não faça esperando recompensa.
- Que quer que eu lhe diga?
- Conhece a minha vida tão bem como eu, não é verdade?
- Conheço. E que tem isso?
- Sabe que estou ligado pela vida e pela morte àquela desgraçada senhora?
- E daí? Quem lhe diz menos disso?!
- Os sentimentos do coração só os posso agradecer com amizade.
- E eu já lhe pedi mais alguma coisa, senhor Simão?! (...).
- Não me compreendeu... Sou infeliz por não poder fazê-la minha mulher. (Branco, 1991: 103-4)

linhas adiante, no mesmo parágrafo, define o mesmo conceito, não mais através da oposição de valores contrários, mas através da oposição de valores igualmente elevados, isto é, uma certa concepção de bem em oposição a uma outra concepção de bem.

Dada esta ambigüidade, vamos utilizar o conceito de suporte de um valor elevado unicamente em seu segundo sentido.

³ Domenach relaciona os seguintes aspectos trágicos: culpabilidade, o mal, destino e liberdade.

⁴ “É certo que todo trágico é triste de qualquer maneira, e triste num sentido notável. No que respeita ao destino, no que respeita ao acontecimento, ele próprio é envolvido pela qualidade do triste - de tal modo que se pode encontrá-lo também em uma paisagem, por exemplo, ou em um rosto; de outra parte, ele desperta a tristeza no coração do homem: ele torna a alma triste.

Mas não é menos evidente que tudo que é triste e que dispõe a tristeza não tem um caráter trágico. Toda morte é em si triste e ela entristece às vezes os vivos; mas é indubitável que cada morte não é trágica” (Scheler, 1952: 115).

Observamos no trecho citado que não há nada de trágico no fato de pertencerem a classes sociais diferentes. O trágico reside na impossibilidade de Simão amar Mariana, não por sua origem humilde, e sim porque ele ama Teresa. A grande barreira, na novela, se encontra na rivalidade das famílias de Simão e de Teresa. Na eventualidade de existir um impedimento de pessoas de diferentes classes sociais se envolverem, tal não constitui o ponto central da narrativa.

Menos ainda o trágico se caracteriza por causalidades absurdas dadas por um mundo transcendente, e assim negamos que ele “aparece sem dificuldade como o pressentimento de uma culpabilidade sem causas precisas” (Domenach, 1967: 23). Domenach, ao situar o problema do trágico no plano metafísico, isto é, na oposição de valores de dois mundos distintos, um mundo material e outro espiritual, não explica este fenômeno, mas o envolve em dificuldades insolúveis, pois o afasta das condições sociais e psicológicas que lhe deram origem. Assim, não podemos buscar as respostas aos problemas que envolvem o trágico num mundo transcendente, mas em nosso mundo imanente, e é nesse sentido que se orientam as interpretações de Max Scheler, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, nas quais nos baseamos. Logo, o trágico somente surge se as forças que destroem o valor positivo superior emanam de suportes de valores positivos, e se manifesta com a máxima nitidez e pureza quando os suportes de valores *igualmente* elevados parecem, por assim dizer, condenados a se suprimir mutuamente. Da mesma maneira estas tragédias são as mais potentes mediadoras do fenômeno trágico, nas quais não somente cada um tem razão, mas também cada uma das pessoas e das forças que se encontram em conflito representa os direitos igualmente elevados ou parece ver e preencher as tarefas também nobres.

O conflito entre os valores das duas famílias rivais em *Amor de Perdição*

expressa esta concepção do trágico:

O pai de Teresa não embicaria na impureza do sangue do corregedor, se o ajustarem-se os dois filhos em casamento se compadecesse com o ódio de um e o desprezo do outro. O magistrado mofava do rancor do seu vizinho, e o vizinho malsinava de venalidade a reputação do magistrado. Este sabia da injuriosa vingança em que o outro se ia desplicando; fingia-se invulnerável à detração; mas de dia para dia se lhe azedava a bilis; e é de crer que, se o não contivessem considerações de família, sofreria menos, desabafando pela boca dum bacamarte, arma de predileção dos Botelhos Correias de Mesquita. Seria impossível o reconciliarem-se (Branco, 1991: 27-8).

Como o próprio narrador nos informa, é impossível um entendimento entre as duas famílias, o que torna a relação de Simão e Teresa inviável, sem qualquer possibilidade de êxito, já que ambos os lados agem como senhores feudais excessivamente zelosos de seus pergaminhos ou de sua linhagem, de tal forma que a mistura delas constituiria uma ofensa para os dois lados.

Sem dúvida, o método desempenha um papel fundamental na determinação do fenômeno trágico. Assim, se queremos atribuir-lhe o caráter de objetividade, se buscamos evitar que ele seja determinado e caracterizado pelo subjetivismo das impressões do espectador, temos que negar que o trágico resulte do método psicológico, pois ele não nos diz em que consiste este fenômeno, mas apenas qual é a sua ação.⁵ Ao contrário, como tem enfatizado Max Scheler, é necessário saber já o que é trágico, para descrever os sentimentos

⁵ “Nós descartamos aqui...todas as questões relativas ao simples efeito do trágico sobre a nossa sensibilidade, e nós não perguntamos como podemos “sentir prazer” em sua representação artística. Pois tudo isso não nos diz o que ele é em si mesmo. Este método “psicológico” usual, que começa pela análise das impressões do espectador ou da testemunha de um acontecimento trágico, e que a partir daí, procura descobrir e descrever as “condições objetivas” e por assim dizer estimulantes destas impressões, este método, eu digo, nos afasta da própria coisa e não a esclarece. Ele mostra somente qual é a ação do trágico, e não o que ele produz (Scheler, 1952: 107-8).

que ele produz. E é neste sentido que Camilo escreve *Amor de Perdição*, pois é necessário que ele tenha um conhecimento *a priori* do trágico e dos seus efeitos para poder representar os sentimentos que ele quer produzir em suas personagens e em seus leitores. Também pelas mesmas razões não podemos encontrar na indução a solução deste problema. Não podemos aceitar o método utilizado por Jean-Marie Domenach de analisar os casos particulares, por exemplo, o assassinato de John Kennedy e o suicídio de Marilyn Monroe e, em seguida, por generalização, encontrar a sua essência;⁶ afinal, por qual razão devemos confiar na opinião comum, e reconhecer o que é efetivamente trágico ou o que ela assim denomina. Aqui o número de vezes não constitui de modo algum uma garantia. E como, sem saber o que é trágico, decidimos qual é a afirmação que prevalece? Supondo que, de algum modo, nós tenhamos uma justificativa para reunir desordenadamente numerosos exemplos merecedores de serem chamados “trágicos, que há de comum a todos, que autorize este juízo?” (Scheler, 1952:109) Assim, os casos particulares não podem nos fornecer os fundamentos de uma operação que formaria por indução o conceito do trágico.⁷

No estudo do trágico e da tragédia grega, temos que distinguir dois momentos:

1) Sem dúvida que a *Arte Poética* de Aristóteles faz uma análise da estrutura das partes e

⁶ “Todos os fatos diversos que se chamam trágicos não representam a mesma intensidade fenomenal que o assassinato do Presidente Kennedy, mas se encontra aí mais ou menos o mesmo mecanismo e no espectador a mesma mistura de surpresa e de secreta espera, de indignação e de consentimento, - consciência rude do trágico, que se acompanha freqüentemente de ressentimento bastante vil, de uma satisfação ligeiramente sádica, pois ela é agradável tanto aos pequenos quanto aos grandes, os ricos e os felizes são surpreendidos no coração pelo seu resultado” (Domenach, 1967: 22).

⁷ “Os exemplos possíveis (e também as declarações de outrem) não devem nos fornecer as bases de uma operação indutiva que formaria por abstração o conceito do trágico - mas eles devem nos preparar somente para ver na direção que nos oriente a significação da palavra “trágico” - a qual fenômeno “corresponde” essa significação, - e isto, qualquer que seja o indivíduo que emprega a palavra, qualquer que seja o propósito para o qual ele a emprega, e quais são os sentimentos na ocasião em que o fenômeno acede ao lugar de dado. Os exemplos não são para nós fatos aos quais o trágico está ligado como uma propriedade, mas somente qualquer coisa que deve conter as condições constitutivas de sua manifestação, e que nos dá ocasião de descobri-las e de ver nelas o próprio trágico” (Scheler, 1952: 109).

dos elementos constituintes da tragédia. Logo, devemos perguntar-nos se Aristóteles se restringe a uma leitura estrutural da tragédia ou se ele também a insere numa cosmovisão. 2) Independentemente das análises do Estagirita, podemos afirmar que as peças gregas apresentam uma visão de mundo e não se limitam unicamente à encenação teatral sem qualquer reflexão sobre a existência, a relação entre o destino e a liberdade, as relações dos homens entre si e finalmente a relação do homem com os deuses? Assim, podemos nos perguntar: é possível afirmar que há um embrião do trágico na *Arte Poética*? Podemos encontrar também o germe do trágico nas tragédias gregas? Será que a exposição de Aristóteles sobre a catarse como finalidade da tragédia não contém a resposta à nossa pergunta sobre a essência do trágico? Qual é a relação entre a catarse como finalidade da tragédia e a essência do trágico? Na *Arte Poética*, Aristóteles define a tragédia como a “imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), (imitação que se efetua) não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (Aristóteles, 1986: 1449 b 28). O final desta definição, que foi denominada catarse, deu origem a diferentes exegeses, devido à sua ambigüidade. A *Arte Poética* considera que o terror e a piedade são um meio para chegar à catarse. Os primeiros comentários desta obra consideraram que Aristóteles falava de *purificação das paixões* em sentido moral, como uma espécie de sublimação obtida mediante a eliminação do que nelas é mau. Johnson-Boswell, Müller e Butcher consideraram que, com o terror e a piedade vividos na contemplação da tragédia, o elemento penoso que há no terror e na piedade que inspira a realidade fica purificado. (Samaranch, 1982: 1099 e Reale, 1994: 491 v. 2) Bernays, em 1857, se esforçou para

demonstrar que a teoria da catarse procedia da medicina e ela foi interpretada no sentido de *remoção ou eliminação temporária das paixões*, em sentido quase fisiológico e no sentido de libertação das paixões (Samaranch, 1982: 1099 e Reale, 1994 : 491). Também Wolfgang Schadenwaldt, em seu artigo intitulado *Terror e Compaixão*, mostrou que o discutido conceito de catarse deve a sua origem ao domínio da medicina e estabeleceu que o sentido atual do termo é um alívio, combinado ao prazer, dos citados afetos. Juntamente com Albin Lesky nós também seguimos as orientações de Bernays e de Wolfgang Schadenwaldt de que a catarse não está ligada, para Aristóteles, a qualquer defeito moral. Por outro lado, ela lhe parece totalmente inofensiva, e aqui ele entra em clara contradição com Platão, que banuiu com rigor a tragédia de sua República ideal, por considerá-la nociva aos cidadãos. (Lesky, 1996: 28-29).

Há na *Política* duas passagens que nos ajudam a entender este conceito:

Ao tratar do papel da música na educação dos jovens e dos cidadãos, Aristóteles afirma: ⁸ “Además, la flauta ⁹ no tiene ninguna influencia moralizante, sino más bien un carácter orgiástico, de manera que solo ha de utilizarse en ocasiones en que el espectáculo debe producir más bien una kázarsis que una enseñanza” ¹⁰ (Aristóteles, 1976: 1341 a).

A próxima passagem é mais significativa e por isso vamos citar um texto maior:

⁸ Comparamos as edições brasileira e espanhola da *Política* e optamos pela última, cuja tradução ressalta a interpretação em que nos apoiamos e que expressa as pesquisas mais recentes do conceito de catarse.

⁹ “Es decir, la flauta no posee carácter moral, sino que está destinada a provocar, en circunstancias tales como la celebración de los Misterios, ese estado de ánimo específico de la *mania* sagrada. De hecho, era el instrumento empleado en los cultos de cibeles y Diónysos, por ejemplo.” Nota do tradutor Samaranch, Francisco de P., p. 989, n.40.

¹⁰ “La flauta implica um “espetáculo” - no meramente una “audición” - porque el flautista acompañaba su interpretación con gestos y contorsiones corporales. Su función “Katártica” no tiene nada a ver, dice Aristóteles, con la educación de los jóvenes.” Nota do tradutor Samaranch, Francisco de P., p. 989, n 41.

Pues aquella emoción que se produce fuertemente en algunas almas se produce también en todas, solo que en distinto grado de intensidad, como, por ejemplo la compasión y el temor, y así mismo el “entusiasmo” y puesto que algunos son propensos a este movimiento o turbación, vemos que estos, a consecuencia de las melodías sagradas, cuando se exponen a la influencia orgiásticas, llegan a un estado de “asentamiento” (término médico), ¹¹ como si hubieran recibido un tratamiento médico y una “purificación o kázarsis”. Y los que son fáciles a la compasión y al temor, y en general los que son altamente emotivos, necesariamente sufren la misma experiencia, y en todos se produce una cierta kázarsis y un sentimiento de alivio (término médico) acompañado de placer (Aristóteles, 1976: 1341 b 32).

Estas duas passagens demonstram que Aristóteles não atribui à catarse o sentido de purificação moral, mas de purgação, no sentido fisiológico. Também ele não a reduz a um fato puramente psicológico. É provável ou, em todo caso, possível que, embora com oscilações e incertezas, Aristóteles entreviesse naquela aprazível libertação operada pela arte algo análogo ao que nós hoje chamamos prazer estético. Platão condenou a arte, entre outros, também pelo motivo de que ela desencadeia sentimentos e emoções, enfraquecendo o elemento racional que as domina.

A problemática platônica da arte está estreitamente relacionada com a sua metafísica e a sua dialética, pois somente a partir de tal conexão torna-se plenamente inteligível. ¹² Ao determinar a essência, a função e o valor da arte, Platão preocupa-se somente com a seguinte questão: como estabelecer o seu valor de verdade? Esta questão pode ser reformulada e dividida em três questões:

- 1) Se, e em que medida, ela se aproxima do verdadeiro?
- 2) Ela torna o homem melhor?

¹¹ A observação entre parênteses é do tradutor.

3) Ela possui valor socialmente educativo?

Platão responde negativamente a estas questões:

1) A arte não desvela, mas oculta o ser verdadeiro, porque não o conhece.

2) Não melhora o homem, mas o corrompe porque é mentirosa.

3) Não educa, mas deseduca porque se dirige às faculdades irracionais da alma, que são nossas partes inferiores.

Mas quais são exatamente as razões que levaram Platão a condenar a arte?

Logo nos primeiros diálogos, Platão assume uma atitude negativa diante da poesia, considerando-a inferior à filosofia. O poeta nunca é tal por ciência ou por conhecimento, mas por intuição irracional. Quando compõe, o poeta é inspirado, está fora de si, está inconsciente. Não sabe dar a razão do que faz nem sabe ensiná-lo a outro. O poeta se constitui enquanto tal por sorte divina, não em virtude do conhecimento (Platão, 1975: 99 dss.). Em vários diálogos, ao longo de sua evolução intelectual, Platão defende a tese que o *Fedro* expressa de uma forma clara e precisa.

(...) A terceira manifestação de possessão e de delírio provém das Musas: quando se apodera de uma alma delicada e sem mácula, desperta-a, deixa-a delirante e lhe inspira odes e outras modalidades de poesia que, celebrando os numerosos feitos dos antepassados, servem para educar seus descendentes. Mas, quem se apresenta às portas da poesia sem estar atacado do delírio das Musas, convencido de que apenas com o auxílio da técnica chegará a ser poeta de valor, revela-se só por isso de natureza espúria, vindo a eclipsar-se sua poesia, a do indivíduo equilibrado, pela do poeta tomado pelo delírio (Platão, *Fedro* 1975: 2445 a.).

No Livro X, da *República*, Platão desenvolve com mais precisão a sua concepção de arte, segundo a qual todas as suas manifestações (poesia, arte pictórica e

¹² Sobre a concepção platônica de arte nos apoiamos em: Crombie, I.M., *Análisis de las doctrinas de Platón*. I. *El Hombre y la Sociedad*, pp. 197-216; Grube, G. M.A., *El Pensamiento de Platón*, pp. 274-316; Reale,

plástica), do ponto de vista ontológico, se caracterizam como mimese, isto é, como imitações de coisas e de acontecimentos sensíveis. Tanto a poesia como as artes figurativas em geral descrevem homens, fatos e acontecimentos de vários tipos, procurando reproduzi-los com palavras, cores e relevos plásticos. Ora, sabemos que as coisas sensíveis são, do ponto de vista ontológico, não o ser verdadeiro, mas a imitação do ser verdadeiro: são imagens do paradigma eterno das idéias e, assim, distam do verdadeiro na medida em que a cópia dista do original. Ora, se a arte é imitação das coisas sensíveis, segue-se, então, que ela é uma imitação de uma imitação, uma cópia que reproduz uma cópia, estando mais distante do verdadeiro de quanto o estão as coisas sensíveis:

- Considera então o seguinte: relativamente a cada objeto, com que fim faz a pintura? Com o de imitar a realidade, como ela realmente é, ou a aparência, como ela aparece? É imitação da aparência ou da realidade?

- Da aparência.

- Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição (Platão, 1975: 598 b.).

A arte figurativa imita a mera aparência e, assim, os poetas falam sem saber e sem conhecer aquilo de que falam.

- Por conseguinte, o imitador não saberá nem terá uma opinião certa acerca do que imita, no que toca à sua beleza ou fealdade.

- Parece que não.

- Será um encanto esse imitador em poesia, quanto à sua maestria nos assuntos que trata!

- Nem por isso?

- Contudo, fará as suas imitações à mesma, sem saber, relativamente a cada uma, em que é que ela é má ou boa; mas, ao que parece, aquilo que parecer belo à multidão ignara, é isso mesmo que ele imitará.

- Pois que outra coisa há-de-fazer?

- Logo, quanto a estas questões, estamos, ao que parece, suficientemente de acordo: que o imitador não tem conhecimentos que valham nada sobre aquilo que imita, mas que a imitação é uma brincadeira sem

seriedade; e os que se abalançam à poesia trágica, em versos iâmbicos ou épicos, são todos eles imitadores, quanto se pode ser.

- Exatamente (Platão, 1975: 602 a-b).

Platão considera a arte corruptora e por isso deve ser eliminada do Estado perfeito, a menos que se submeta às leis do bem e do verdadeiro (Platão, 1976: livros II e X).

Aristóteles se esforça para inverter a interpretação platônica: a arte não nos carrega, mas nos alivia da emotividade, e o tipo de emoção que ela oferece não só não nos prejudica, mas nos beneficia.

Desenvolvemos o problema da catarse aristotélica para mostrar que ela não pode ser interpretada no sentido moral. No capítulo XIII da *Arte Poética*, em que desenvolve a sua teoria da mudança do destino enquanto cerne do mito trágico, ao defender a sua concepção dos caracteres médios como sendo os mais adequados à tragédia,¹³ Aristóteles diz que o “homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro” (Aristóteles, 1986: 1453 a). A queda no infortúnio, caso deva ser considerada trágica, não é decorrente de um defeito moral. Se não se trata de uma falha moral, então de que se trata?

¹³ “Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna - caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância - nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão” (Aristóteles, 1986: 1453 a).

Trata-se da *hamartia*¹⁴ (falha), no sentido da incapacidade humana de reconhecer aquilo que é correto. A *hamartia* é a decorrência de uma ignorância isenta de qualquer má intenção. Não se trata de uma simples ignorância, uma *agnóia*, senão a falta de um conhecimento que era necessário para tomar uma decisão correta. Aqui seria o caso de nos perguntarmos se as palavras de Aristóteles não indicam uma condição naturalmente trágica do homem.

Como subsídio para evitar uma interpretação incorreta da *hamartia*, Aristóteles nos diz, ainda no capítulo XIII da *Arte Poética*, que a reviravolta que conduz da fortuna à desgraça deve levar em conta que o homem, que é vítima da queda trágica não pode ser nem moralmente perfeito nem reprovável, mas, ao contrário, precisa ter no essencial nossos traços, devendo mesmo ser um pouco melhor do que somos. A ênfase que Aristóteles atribui ao caráter médio do herói trágico não nos possibilita interpretar a *hamartia* no sentido de culpa moral. De modo algum podemos interpretar a *hamartia* no sentido da culpa cristã, pois Aristóteles nos diz, com toda clareza, que nossa compaixão só pode surgir quando observamos uma desgraça imerecida.

Se não podemos determinar a essência do trágico a partir do conceito aristotélico de catarse, o qual não tem, para Aristóteles, qualquer significado moral, também não nos ajudam muito as seguintes palavras que Goethe, em 6 de junho de 1824, disse ao Chanceler von Müller:¹⁵ “Todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão

¹⁴ “Se ha dado al término griego el sentido de defecto de carácter o falta; as veces acentuando aún más el aspecto ético del término, com en el inglés *flaw* - véase Butcher, por ejemplo - , más agudamente en el *Schuld* o culpa de muchos editores germanos. Sin duda este llegó a ser el sentido que el término adquirió en el griego del Nuevo Testamento: *hamartía* equivale a “pecado”, sin más. Pero hay un largo trecho entre el griego de Aristóteles y el del Nuevo Testamento” (Samaranch, 1982: 1096).

¹⁵ Segundo Albin Lesky quatro aspectos devem estar presentes para que o efeito trágico se manifeste em uma obra: dignidade da queda, possibilidade de relação com o nosso próprio mundo, o sujeito do ato trágico deve

logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico”. E como acréscimo a esta contradição inconciliável, acrescentamos algumas palavras tiradas dos colóquios com Eckermann (28 de março de 1827), que ressaltam ainda mais o mencionado conceito: “No fundo, trata-se simplesmente do conflito que não admite qualquer solução, e este pode surgir da contradição entre quaisquer condições, quando tem atrás de si um motivo natural autêntico e é um conflito verdadeiramente trágico.”¹⁶ Ora, a falta de solução para o conflito trágico, como bem tem notado Albin Lesky, foi convertida por algumas teorias modernas em ponto central e em requisito indispensável para a realização da autêntica tragédia. Mas as palavras de Goethe não encontram total expressão no mundo grego, pois no final da *Oréstia*, de Ésquilo, por exemplo, não assistimos ao fracasso do homem diante do caráter insuperável das contradições existentes, porém uma conciliação que, em espantosa proporção, não só envolve os homens que sofrem, mas também o mundo dos deuses. A obra de Ésquilo não é o único exemplo na literatura grega. Há, também, em *Édipo em Colono*, de Sófocles, um desfecho conciliador. Aqui cabem algumas perguntas: se não era necessário que a tragédia fosse uma peça triste, porque Aristóteles não nos informou desse pormenor em sua *Arte Poética*?

Porque, então, Eurípedes era visto como o mais trágico pelos finais catastróficos de suas peças? Até que ponto podemos chamar de tragédias os dramas gregos que não são “peças tristes” e não se enquadram na definição apresentada por Goethe? Obras como a trilogia de Ésquilo, que terminam em reconciliação, não cabem na definição do trágico dada por Goethe, porque esta aponta exclusivamente para o conflito trágico cerrado.

ter alçado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente e contradição inconciliável (Lesky, 1996: 32-34).

Apesar disso, chamamo-las tragédias, e isto só para indicar sua pertinência a determinado gênero da literatura clássica, e pelo seu conteúdo trágico, que dentro dessas peças se configura em sua situação trágica. Diante das dificuldades de encontrar uma fórmula para definir a essência do trágico, Albin Lesky conclui: “eis, portanto, nossas aplicações e delimitações do conceito postas em desordem, pois nem queremos incorrer no paradoxo de dizer que a *Oréstia* de Ésquilo não é uma tragédia, nem podemos refutar Goethe em seu tempo” (Lesky, 1996: 36).

O ponto de partida para a solução do problema do trágico é a análise da tragédia. Sem entrar na história das suas origens,¹⁷ devemos ressaltar que ele se configura, no teatro grego, como um conflito entre duas forças em que cada uma pretende impor seu valor positivo elevado¹⁸ sobre a outra, tendendo a se suprimir mutuamente, mas pode perfeitamente, como já observamos anteriormente, acabar em reconciliação. A tragédia confronta os valores do herói mítico, isto é, as representações religiosas arcaicas com o pensamento jurídico, que está sendo elaborado na *polis*, mas que ainda não se distingue claramente do pensamento religioso, ao qual deve sua origem.¹⁹ Na *Antígona*, por exemplo,

¹⁶ Apud Lesky, 1996: 35.

¹⁷ O problema das origens é, pois, em certo sentido, um falso problema. Seria mais válido falar de antecedentes. Dever-se-ia ainda notar que eles se situam em um certo plano que é bem diferente do plano do fato a explicar. Eles não estão à sua altura; não explicam o trágico como tal. Um exemplo: a máscara sublinharia o parentesco da tragédia com as mascaradas rituais. Mas, por sua natureza, por sua função, a máscara trágica é coisa bem diferente de um transvestimento religioso. É uma máscara humana, não um disfarce animal. Seu papel é estético, não mais ritual (Vernant, Vidal-Naquet, 1977: 11).

¹⁸ Ver definição deste conceito na nota 2.

¹⁹ “É que o direito não é uma construção lógica; constitui-se historicamente a partir de procedimentos “pré-jurídicos” de que se libertou e aos quais se opõe, embora permaneça solidária com eles. Os gregos não têm a idéia de um direito absoluto, fundado sobre princípios, organizado num sistema coerente. Para eles há como que graus de direito. Num pólo, o direito se apóia na autoridade de fato, na coerção; no outro, põe em jogo potências sagradas: a ordem do mundo, a justiça de Zeus. Também coloca problemas morais que dizem respeito à responsabilidade do homem (Vernant, Vidal-Naquet, 1977: 13).

este conflito dos valores se expressa na concepção de lei: a lei da *polis* versus a lei antiga.²⁰ De uma forma geral, este conflito é encenado pelo coro e pelo herói: o coro representa os valores da *polis*, e o herói trágico representa os valores arcaicos. Conflito que é simbolizado, como tem observado Vernant e Naquet, pela máscara,²¹ a qual nos mostra que tal disputa de valores não é estática, mas se situa na esfera do movimento destes (Scheler, 1952: 112), sendo que, no quadro da *polis*, o herói, que nos mitos era um modelo, torna-se agora, para si mesmo e para os cidadãos, um problema. Assim, encontramos-nos diante de dois dos aspectos trágicos ao ressaltarmos, de um lado, os valores de duas épocas diferentes em conflito e, de outro lado, a posição do indivíduo perante a sociedade. As oposições entre indivíduo e sociedade podem ser expressas nas seguintes passagens de *Amor de Perdição*:

O magistrado e sua família eram odiosos ao pai de Teresa, por motivos de litígios, em que Domingos Botelho lhes deu sentenças contra. Afora isso, ainda no ano anterior dois criados de Tadeu de Albuquerque tinham sido feridos na celebrada pancadaria da fonte. É, pois, evidente que o amor de Teresa, declinando de si o dever de obtemperar e sacrificar-se ao justo azedume de seu pai, era verdadeiro e forte.

²⁰ Em *Antígona* vemos uma disputa acirrada entre duas leis: a primeira delas é a lei da polis, criada por Creonte, novo rei de Tebas, na qual consta a proibição do sepultamento de Polinice, considerado inimigo de Tebas, por sua tentativa de tomá-la e a segunda é a lei arcaica que não permite que se deixe insepulto um parente, pois ele não receberia as honras que lhe fossem devidas no Hades. Assim, como poderia Antígona deixar seu irmão Polinice insepulto à mercê dos abutres, apesar de saber do édito real proibindo o sepultamento do inimigo da cidade? E como poderia Creonte desdizer-se e não punir a jovem por sua desobediência?

²¹ “A máscara... pode servir para sublinhar a distância, a diferenciação entre os dois elementos que ocupam a cena trágica, elementos opostos, mas, ao mesmo tempo, estreitamente solidários. De um lado, o coro: a princípio, ao que parece, não mascarado, mas apenas disfarçado, personagem coletiva, encarnada por um colégio de cidadãos; de outro lado, a personagem trágica, vivida por um ator profissional, individualizada por sua máscara em relação ao grupo anônimo do coro (...) A máscara faz da personagem a encarnação de um desses seres excepcionais cuja lenda, fixada na tradição heróica contada pelos poetas, constitui para os gregos do século V uma das dimensões do seu passado – passado longínquo e acabado, que contrasta com a ordem da cidade, mas que, apesar disso, continua vivo na religião cívica onde o culto dos heróis ... ocupa um lugar privilegiado. Polaridade, portanto, entre dois elementos na técnica trágica: o coro, ser coletivo e anônimo cujo papel consiste em exprimir em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica; personagem individualizada cuja ação forma o centro do drama e tem a figura de um herói de uma outra época, a quem sempre é mais ou menos estranha a condição normal do cidadão” (Vernant, Vidal-Naquet, 1977: 11-12).

E este amor era singularmente discreto e cauteloso. Viram-se e falaram-se três meses, sem darem rebate à vizinhança, e nem sequer suspeitas às duas famílias (Branco, 1991: 26).

Vemos acima a oposição que os pais fizeram ao envolvimento dos jovens, obrigando-os a agir cautelosamente a fim de não atrair quaisquer suspeitas de seu namoro.

Tal oposição fica muito clara na conversa que o desembargador Mourão Mosqueira tem com Tadeu de Albuquerque:

Há grandeza neste homem de dezoito anos, senhor Albuquerque. Se vossa senhoria tivesse consentido que sua filha amasse Simão Botelho Castelo Branco, teria poupado a vida ao homem sem honra que se lhe atravessou com insultos e ofensas corporais de tal afronta, que desonrado ficaria Simão se as não repelisse como homem de alma e brios. Se vossa senhoria se não tivesse oposto às honestísimas e inocentes afeições de sua filha, a justiça não teria mandado arvorar uma forca, nem a ida de seu sobrinho teria sido imolada aos seus caprichos de mau pai (Branco, 1991: 90).

Com os exemplos acima, percebemos que, se a oposição dos pais não fosse um fato, não haveria também a oposição da sociedade, que se expressa através da pena de morte na forca para Simão, pois não teria ocorrido homicídio algum, ou seja, sem qualquer obstáculo à realização de seu amor, Simão teria mantido a contenção de sua índole. Como o seu desejo foi contrariado, vemos a manifestação da sua dualidade, pois o seu temperamento agressivo e violento emerge com grande intensidade, negando a sua índole anterior de contenção, como ele acreditava que os apaixonados deveriam ter para merecer o amor de uma fidalga como Teresa Clementina de Albuquerque.

Tal homicídio diminui a estatura do herói, o que torna Simão Botelho alguém indesejado pela sociedade e que como tal, deve ser banido ou afastado do convívio com seus semelhantes, surgindo, assim, não só uma oposição ao seu amor por Teresa, como também um repúdio por parte da sociedade, pois não existe apenas a proibição dos pais a tal

amor, mas também um obstáculo social à realização dele, com o julgamento de Simão. Como Simão poderia, ainda que cumprisse a sua pena, viver dignamente com Teresa? Haveria sempre uma mácula em seu amor, pois o aspecto sanguinário de seu temperamento mancharia as suas lembranças, recordando o assassinato do primo de Teresa.

Os jovens debatem-se, não contra a diferença de classe ou de riqueza, mas contra o ódio implacável, apenas compreensível em uma velha cidade provinciana, entre duas famílias zelosas de seus pergaminhos.

Tal ódio imprime, desde o princípio, uma feição épica à história, que, aos olhos do leitor contemporâneo, parece desenrolar-se numa época quase lendária. Se a época fosse outra mais remota, poderíamos crer que os Montechios e os Capuletos ressuscitaram, tamanha é a rivalidade entre as famílias.

É claro que não podemos atribuir ao herói trágico as características do indivíduo burguês, do herói romântico, pois “essa individualização, de forma alguma, faz do portador da máscara um sujeito psicológico, uma pessoa individual. Ao contrário, a máscara integra a personagem trágica numa categoria social e religiosa bem definida: a dos heróis” (Vernant, Vidal-Naquet, 1977: 12). Mas a máscara, por si só, não é suficiente para mostrar em que consiste e em que plano se situam as oposições trágicas. Precisamos procurar seus fundamentos, como tem demonstrado Vernant e Naquet, no pensamento social da *polis* e, mais precisamente, no pensamento jurídico, que está em pleno trabalho de elaboração. Encontramos, nas obras dos poetas trágicos, “um vocabulário técnico de direito (...), que sublinha as afinidades entre os temas prediletos da tragédia e certos casos sujeitos à competência dos tribunais. (...) Os poetas trágicos utilizam esse vocabulário do direito jogando deliberadamente com suas incertezas, com suas flutuações, com sua falta de

acabamento: imprecisão de termos, mudanças de sentido, incoerências e oposições que revelam discordâncias no seio do próprio pensamento jurídico, traduzem igualmente seus conflitos com uma tradição religiosa, com uma reflexão moral de que o direito já se distinguira, mas cujos domínios não estão claramente delimitados em relação ao dele” (Vernant, Vidal-Naquet, 1977:13). “Desse ponto de vista, a própria *dikê* pode aparecer opaca e incompreensível: comporta, para os humanos, um elemento irracional de força bruta. Nas *Suplicantes* também se vê a noção de *krátos* oscilar entre duas acepções contrárias: ora designa a autoridade legítima, um domínio fundado juridicamente, ora a força bruta no seu aspecto de violência mais oposto ao direito e à justiça. Da mesma forma, em *Antígona*, a palavra *nómos* pode ser invocada pelos diferentes protagonistas com valores exatamente opostos” (Vernant, Vidal-Naquet, 1977)

O que a tragédia mostra é uma *dikê* em luta contra uma outra *dikê*, um direito que não está fixado, que se desloca e se transforma em seu contrário. A tragédia, bem entendido, é algo muito diferente de um debate jurídico. Toma como objeto o homem que em si próprio vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco” (Vernant, Vidal-Naquet, 1977: 13). Nas obras, percebemos a luta de um direito contra outro, quando observamos que Simão não é livre para amar. Simão e Teresa não estão apenas fisicamente impossibilitados de exercer a sua liberdade, mas também emocionalmente, pois o seu mútuo amor lhes é proibido. Assim, cada um deles, a seu modo, luta pelo direito de liberdade: Simão tenta ver Teresa a qualquer preço e acaba por matar Baltasar Coutinho, sendo condenado e preso. Teresa quer tão somente poder amar Simão. Tal amor resulta na clausura imposta pelo pai em dois conventos diferentes, até a sua morte.

Por outro lado, Tadeu de Albuquerque e Domingos Botelho acreditam estar certos em sua rivalidade, pois não pretendem ver o seu sangue misturado e, tampouco, a sua linhagem ofendida por semelhante amor. Vejamos:

Meu pai diz que me vai encerrar num convento por tua causa.
Sofrerei tudo por amor de ti (Branco, 1991: 27).

Numa dessas conversações, Rita descuidara-se, e levantou de modo a voz que foi ouvida de uma irmã, que a foi logo acusar ao pai. O corregedor chamou Rita, e forçou-a pelo terror a contar tudo que ouvira à vizinha. Tanta foi a cólera, que, sem atender às razões da esposa, que viera espavorida dos gritos dele, correu ao quarto de Simão, e viu ainda Teresa à janela.

- Olé – disse ele à pálida menina. - Não tenha a confiança de pôr olhos em pessoa de minha casa. Se quer casar case, com um sapateiro, que é um digno genro de seu pai (Branco, 1991: 28).

A última passagem confirma tudo o que dissemos acima, já que ela demonstra claramente a rivalidade das famílias, através das palavras do corregedor, que denotam o seu ódio à família de Teresa, bem como a impossibilidade da realização do amor dos jovens que se expressa por meio da proibição e, portanto, da falta de liberdade para a realização desse amor.

6. CONCLUSÃO.

A novela *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, pode ser lida de inúmeras maneiras. Escolhemos, porém, interpretá-la numa dupla perspectiva.

Apesar da distância que separa Camilo de Aristóteles e a novela e a tragédia serem gêneros literários diferentes, verificamos que muitos dos preceitos da *Arte Poética* se aplicam com relativa precisão em *Amor de Perdição*.

Amor de Perdição só é possível com este enredo e este desfecho em virtude da cosmovisão camiliana, que se traduz numa visão trágica da existência humana. O conflito entre os valores, numa sociedade fechada e estagnada, a forte oposição entre os valores do indivíduo e os da sociedade dão os ingredientes para o conflito trágico cerrado, para o qual a única saída que preserve a integridade e identidade do herói é a morte. Assim podemos interpretar *Amor de Perdição* segundo a concepção do trágico de Max Scheler, que se expressa no conflito entre valores.

Um terceiro ponto a ressaltar é a concepção camiliana de herói. Apesar das distâncias que separam o herói grego e medieval do herói romântico burguês (diferença que não é objeto de estudo de nossa dissertação), Simão pode ser analisado segundo o que Aristóteles nos ensina em sua *Arte Poética*.

Simão, o herói trágico, provoca a mudança da situação, sobretudo em virtude da dubiedade de seu caráter, bipartido entre funções dramáticas diversas: a junção da

nobreza de sua personalidade com os seus instintos violentos, impulsivos e, até mesmo sanguinários (Branco, 1991:23-4).

Simão representa o paradigma de um caráter desesperado, pela má sorte decorrente de suas próprias escolhas. Após a comutação da pena, Simão tem já grande ânsia de viver longe das grades; no entanto, ao escolher o exílio, o herói incorpora o papel que lhe coube representar, destruindo-se, já que a febre maligna, típica dos mares, o atinge e o mata. Se olharmos para Simão como alguém que, de certo modo, escolhe a morte a caminho do exílio, podemos dizer que um possível desenlace é o que mostra um Simão que se dá por vencido, ou seja, aquele que deixou de realizar as suas maiores aspirações para colocar a vingança da honra em primeiro plano:

E há de tudo acabar assim? - pensava ele, com a face entre as mãos, encostado à sua banca de estudo. - Ainda há pouco era tão feliz!... Feliz! - repetiu ele, erguendo-se de golpe. - Quem pode ser feliz com a desonra dum a ameaça impune?!... Mas eu perco-a! Nunca mais eu hei de vê-la!... (Branco, 1991: 34).

A coincidência entre o desenlace e a catástrofe - o afastamento da sociedade e a conseqüente morte das personagens em virtude da sua *hamartia*, permite falar em ironia trágica, pois todos vão ao encontro do destino, quando tentam evitá-lo. O elemento inovador em Camilo reside no oferecimento voluntário das personagens ao sacrifício, com o objetivo de manter intactos os traços da sua personalidade, isto é, não corromper aquilo que as diferencia do grupo em que vivem. Simão busca manter a sua honra a todo custo, precipitando o seu fim trágico, pois não poderia aceitar ouvir as ofensas de Baltasar sem tomar uma iniciativa, ainda que a mais extrema delas.

Ao temerem a desordem lutando contra aquilo que julga ser a ordem estabelecida, as famílias de Simão e de Teresa passam a representar um universo

impermeável a qualquer mudança do *status quo*. Responsáveis pela mudança, que leva ao reconhecimento, Simão e Teresa precipitam o desfecho trágico: ele, por amar uma jovem indesejada por seus pais, e Teresa, por devotar intenso amor ao filho do maior inimigo de seu pai. Assim, os jovens colocam o seu amor além deste mundo, e a força desse pobre amor que sofre sob o jugo do Destino os leva a intuir outro mundo em que não há outra lei que a liberdade do amor, outro mundo em que as barreiras inexistem porque não há o limite físico. Porque nada embebe mais da esperança em outro mundo do que a impossibilidade de que um nosso amor frutifique, de fato, neste mundo de carne e de aparências.

7. BIBLIOGRAFIA

ALBÉRÈS, R. M., *Histoire du Roman Moderne*, Albin Michel, Paris, 1962.

_____, R. M., *Métamorphoses du Roman*, Albin Michel, Paris, 1966.

ALLOTT, Mirian. *Los Novelistas y la Novela*, Seix Barral, Barcelona, 1966.

AMARÓS, Andres. "Perspectiva y Novela", in *Historia y Estructura de la Obra Literaria* (Obra Colectiva), C.S.I.C., Madrid, 1971.

AGUIAR E SILVA, Vítor M., *Teoria da Literatura*, 2ª edição, Livraria Almedina, Coimbra, 1969.

ANZIEU, Didier, *Oedipe avant le complexe* (Ou de l'interprétation psycanalitique des mythes), in: *Psycanalyse et Culture Grecque*, Belles Lettres, Paris, 1980.

ARISTOTE, *Poetics*, Introduction, Commentary and Appendix by D. W. Lucas, Oxford University Press, 1990.

ARISTÓTELES. Obras, tradução de Francisco De P. Samaranch, Aguilar, Madrid, 1982.

ARISTÓTELES. *Politica*, in Obras, Aguilar, Madrid, 1982.

ARISTÓTELES, *Poética*, Tradução de Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

AUERBACH, Eric, *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*, Perspectiva, São Paulo, 1971.

BOULTON, Marjorie. *The anatomy of Drama*, Hillary House, New York, 1961.

BOURNEUF, R. e R. OUELLET, *L'Univers du Roman*, P.U.F., Paris, 1972.

BOYER, Phillipe et alii., *Atualidade do Mito*, Duas Cidades, São Paulo, 1977.

BRANCO, Camilo Castelo, *Amor de Perdição*, Editora Ática, São Paulo, 1991.

BRANDÃO, Junito de Sousa. *Mitologia Grega*, volume II, 4ª edição, Vozes, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1991.

_____, *Mitologia Grega*, volume III, 3ª edição, Vozes, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1990.

BUTOR, Michel. *Essais sur le Roman*, Gallimard, Paris, 1972.

COELHO, Jacinto do Prado. *Problemática da História Literária*, Ática, Lisboa, 1972.

COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2ª edição refundida e aumentada, 2 volumes, Temas Portugueses, 1982.

CORMEAU, Nelly. *Physiologie du Roman*, Nizet, Paris, 1967.

DIEL, Paul, *O Simbolismo na Mitologia Grega*, Attar Editorial, São Paulo, 1991.

DOMENACH, Jean-Marie. *Le Retour du Tragique*, Éditions du Seuil, Paris, 1967.

DUMÉZIL, Georges, *Do Mito ao Romance*, Martins Fontes, São Paulo, 1992.

DURÁN, Armando. *Estrucutura y Técnica de la Novela Sentimental Y Caballeresca*, Gredos, Madrid, 1973.

ELIADE, Mircea, *Mito e Realidade*, Perspectiva, São Paulo, 1972.

ÉSQUILO, *Sete Contra Tebas*, Editorial Estampa, 1975.

_____, *Oréstia, Agamêmnon, Coéforas e Eumênides*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1991.

FORSTER, Edwin M., *Aspectos do Romance*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1967.

FOUCAULT, M., *A Verdade e as Formas Jurídicas*, Nau Editora, Rio de Janeiro, 1996.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*, Penguin Books, Middlesex, England, 1990.

_____, *Anatomia da Crítica*, tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Cultrix, São Paulo, 1973.

GOULD, Jonh, *Tragedy and Collective Experience*, in: Silk S. M., *Tragedy and the Tragic – Greek Theatre and Beyond*, Clarendon Press – Oxford, 1996, pp. 217-243.

GOLDHILL, Simon. *Collectivity and Otherness – The Authority of the tragic Chorus: Reponse to Gould*, in: Silk S. M., *Tragedy and the Tragic – Greek Theatre and Beyond*, Clarendon Press – Oxford, 1996, pp. 245-255.

GREEDLEY, Bernard. *Comedy and Tragedy – Inevitable distinctions: Response to Taplin*, in: Silk S. M., *Tragedy and the Tragic – Greek Theatre and Beyond*, Clarendon Press – Oxford, 1996, pp. 203-216.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, 2ª edição, tradução de Victor Jabouille, Editora Bertrand Brasil, S.A., Rio de Janeiro, 1963.

GUAL, Carlos García. *Los Orígenes de la Novela*, Colección Fundamentos 26, Ediciones, Istmo, Madrid, 1972.

GULLON, German. *El Narrador en la Novela del Siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1976.

HERÓDOTO, *História*, Livro III, 50 - 54; Livro IV, 145 - 164; Livro V, 92. Tradução de Brito Broca, Ediouro, s/d.

JARA, René e MORENO Fernando. *Anatomia de la Novela*, Ediciones Universitarias de Valparaiso, Universidad Católica de Valparaiso, Chile, 1972.

JONES, John, *On Aristotle and Greek Tragedy*, Stanford University Press, 1980.

KITTO, *Greek Tragedy. A Literary Study*, 3ª edição, Londres, 1961.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literária*, 3 vol. Editorial Gredos, Madrid, 1994.

LESKY, Albin, *A Tragédia Grega*, Perspectiva, São Paulo, 1976.

LOBO, Luiza. *Teorias Poéticas do Romantismo*, Ed. Mercado Aberto, 1987.

LOPONDO, Lilian, *O Duelo: Tragédia Clássica?* Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 1987.

MACHADO, Álvaro Manuel. *As Origens do Romantismo em Portugal*, Biblioteca Breve, 1985.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*, Cultrix, São Paulo, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, tradução de J. Guinsburg, Companhia das Letras, São Paulo, 1998.

OLSON, Elder. *Tragedy and the theory of Drama*, Waine State University Press, Detroit, 1961.

ORTIGÃO, Ramalho. *Quatro Grandes Figuras Literárias: Camões, Garret, Camilo e Eça*, Livraria Fluminense, LDA, s/d.

PIZARRO, Narciso. *Análisis Estructural de la Novela*, Siglo Veintiuno de España Editores S.A, Madrid, 1970.

PLATÃO, *A República*, tradução de Carlos Alberto Nunes, Universidade Federal do Pará, Pará, 1976.

_____, *Fedro*, tradução de Carlos Alberto Nunes, Universidade Federal do Pará, 1975.

REALE, Giovanni. História da filosofia antiga, Volume 2, tradução de Henrique Cláudio de Lima Vaz e de Marcelo Perine, Edições Loyola, São Paulo, 1992.

REINHARDT, Karl, *Sophocle*, Les Editions de Minuit, Paris, 1971.

_____, *Eschyle/Euripide*, Les Editions de Minuit, Paris, 1972.

REYES, Alfonso, *La Critica en la Edad Ateniense*, Mexico, El Colegio de Mexico, 1941.

RIBEIRO, Aquilino. *Camões, Eça e Alguns Mais*, Livraria Bertrand, 1975.

ROMILLY, Jacqueline, *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, 1961.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O Trágico na Obra de Georg Büchner*, Publicação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, São Paulo, 1961.

SARAIVA, Antônio José e LOPES, Oscar. História da Literatura Portuguesa, Porto Editora, Porto, 1985.

SCHELER, Max, *Mort et Survie suivi de Le Phénomène du tragique*. Aubier, Paris, 1952.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*, Coleção Pensamento Estético, Editora Herder, São Paulo, 1964.

SHAKESPEARE, Wiliam, *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, Editor Víctor Civita, São Paulo, 1978.

SÓFOCLES, *A Trilogia Tebana*, Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígone, 2º edição, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1972.

STORM, William. *After Dionysus – A Theory of the Tragic*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1998.

TAPLIN, Oliver, *Comedy and the tragic*, in: Silk S. M., *Tragedy and the Tragic – Greek Theatre and Beyond*, Clarendon Press – Oxford, 1996, pp. 188-202.

TELES, Alberto. *Camilo Castelo Branco na Cadeia da Relação do Porto*, Livraria Ferreira, Lisboa, 1917.

UNAMUNO, Miguel de. *Do Sentimento Trágico da Vida*, Martins Fontes, São Paulo, 1996.

VERNANT, J. P. e NAQUET, P.V., *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, volume 1, Duas Cidades, São Paulo, 1977.

_____, *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, volume 2, Editora Brasiliense, São Paulo, 1991.

XAVIER, Alberto. *Camilo Romântico. Precedido de um Panorama das Origens e da Evolução do Romantismo*, Portugália Editora, Lisboa, s/d.