



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS VI – POETA PINTO DO MONTEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

HUMBERTO CARNEIRO MONTE JUNIOR

**TRAGÉDIA E REMITOLOGIZAÇÃO EM A BAGACEIRA
DE JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA**

**MONTEIRO - PB
2017**

HUMBERTO CARNEIRO MONTE JUNIOR

**TRAGÉDIA E REMITOLOGIZAÇÃO EM A BAGACEIRA
DE JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à Coordenação do Curso de Letras – Língua Portuguesa – da Universidade Estadual da Paraíba, como pré-requisito para obtenção do título de Licenciatura Plena em Letras.

Área de concentração: Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva

**MONTEIRO - PB
2017**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

M757t Monte Junior, Humberto Carneiro.
Tragédia e remitologização em A Bagaceira de José Américo de Almeida [manuscrito] / Humberto Carneiro Monte Junior. - 2017.

65 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em LETRAS PORTUGUÊS) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Exatas, 2017.

"Orientação: Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva, Departamento de Letras".

1. A Bagaceira (Romance). 2. Édipo Rei (Peça teatral). 3. Tragédia (Gênero literário) 4. Remitologização. I. Título.

21. ed. CDD B869.3

HUMBERTO CARNEIRO MONTE JUNIOR

TRAGÉDIA E REMITOLOGIZAÇÃO EM A BAGACEIRA
DE JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado à Coordenação do Curso de Letras
– Língua Portuguesa – da Universidade
Estadual da Paraíba, como pré-requisito para
obtenção do título de Licenciatura Plena em
Letras.

Área de concentração: Literatura.

Aprovada em: 04/08/2017

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva / UEPB Campus – VI
Orientador



Prof. Ramon de Alcântara Aleixo – UFPB
Examinador



Prof. Ms Simone dos Santos Alves Ferreira – UEPB
Examinador

Àquele que é tudo, Deus.

Àquela que me sustenta, Maria.

Aos que a idade já torna experientes, Pai e Mãe.

Aos que o tempo torna próximos, meus amigos.

AGRADECIMENTOS

Como diria o próprio José Américo no prólogo de A bagaceira, “Se escapar alguma exaltação sentimental, é a tragédia da própria realidade”.

Principio agradecendo a Deus, autor e princípio de tudo quanto existiu, existe e existirá. Mestre e artífice de todo conhecimento e luz que ilumina os caminhos escuros pelos quais passamos. Pai e guia da sabedoria. À Maria, Mãe e mestra da paciência, por ser para mim exemplo de perseverança. À Igreja, mãe que me acolheu, pela história.

Em seguida, ainda como José Américo, “Valem as reticências e as intenções”. Na verdade, contrariando o autor, acredito que a ordem seja de trás para frente: primeiro as intenções e depois as reticências.

Aos meus pais, promotores e incentivadores dos meus estudos, primeiros amigos aos quais sempre volto e sempre voltarei, agradeço pelo impulso que sempre me deram para os estudos e pelo estímulo sempre necessário para manter-se firme nas adversidades.

Aos meus amigos que, pelo caminho por mim trilhado hoje, fazem-se distantes fisicamente, porém espiritualmente estão sempre perto: Emanuel, Hugo, Camila, Rayane, Isadora, Carol, Dany e Luana. Obrigado pelas vezes em que foram mais base do que apoio...

Às minhas amigas de Curso que permaneceram fiéis até o fim (risos): Jéssica, Thê, Winnie e Márcia. Vou sempre lembrar de nossos momentos de desespero e de cópias e etc. (não vou continuar para não complicar a situação).

Aos meus pais espirituais, Pe. Haroldo, Pe. Márcio e Pe. Claudeci, pelo direcionamento que a mim sempre foi caro. Obrigado por tudo.

Aos meus queridos irmãos de seminário, do reitor aos seminaristas, que me aturam todos os dias, os dias todos, pela paciência, compreensão e sobretudo companheirismo em todas as horas.

Não poderia esquecer, de modo algum, meu dileto orientador, Prof. Marcelo, pela paciência (rara) e pelos carinhos (pós-modernos) com que me aturou durante todo esse tempo. Acredito que você seja um exemplo de dedicação para muitos (se não todos) os seus alunos, orientandos e companheiros de profissão. Saiba que levarei em muito essa dedicação na minha vida. Obrigado, de coração...

Aos estimadíssimos professores do Curso que me (e nos) aturaram durante esses anos, agradeço por todo e qualquer conhecimento que nos proporcionaram, sejam para o bem, sejam para o mal.

Por fim, à UEPB, *alma mater*, por ter nos aturado durante 36 meses, 5 férias e 3 greves....

Enfim, a todos os que esqueci de mencionar, mas que foram preponderantes para que eu conseguisse chegar onde cheguei, externo meu agradecimento que brota do coração. A todos, meu muito obrigado.

Sem mais delongas, corramos ao que nos interessa...

“Ver bem não é ver tudo:
é ver o que os outros não veem.”

José Américo de Almeida

RESUMO

O presente trabalho é um estudo do romance *A bagaceira* de José Américo de Almeida. O objetivo é observar esta obra a partir de uma perspectiva que tem como intento verificar como as marcas do trágico potencializam-se no romance. Partindo da hipótese de que *A bagaceira* reatualiza o mito grego contido na peça *Édipo Rei*, de Sófocles, o trabalho aborda, mediante uma análise mitocrítica, a relação existente entre as duas obras. Apresenta-se um excuro histórico das questões relacionadas ao mito da tragédia e da ideia de trágico enquanto elemento constituinte, bem como reflexões teóricas acerca do processo de remitologização, a partir de Aristóteles (2004), Brandão (2009), Costa (1992), Ribeiro (2005), Szondi (2004), Soares (2010), Vernant (1990) e Medeiros (2010). Além disso, após recuperar aspectos históricos e constitutivos do romance de José Américo, apresenta-se uma análise deste romance à luz do mito trágico de Édipo, mostrando como o mito de Édipo marca *A bagaceira*. Finalizando, reafirma-se a importância tanto do estudo da obra de José Américo quanto da análise do processo de remitologização na literatura atual, oferecendo uma conjugação de significados do passado e do presente.

Palavras-Chave: A bagaceira. Édipo Rei. Trágico. Remitologização.

ABSTRACT

The present work is a study of the novel *A bagaceira* of José Américo de Almeida. The objective is to observe this work from a perspective that tries to verify how the marks of the tragic power in the novel. Starting from the hypothesis that *A bagaceira* re-actualizes the greek myth contained in the play *Oedipus King*, by Sophocles, the work approaches, through a mitochristic analysis, the relationship between the two works. It presents a historical overview of the issues related to the myth of tragedy and the idea of tragic as a constituent element, as well as theoretical reflections about the remitologization process, starting from Aristotle (2004), Brandão (2009), Costa (1992), Ribeiro (2005), Szondi (2004), Soares (2010), Vernant (1990) and Medeiros (2010). In addition, after recovering historical and constitutive aspects of José Américo's novel, an analysis of this novel is presented in the light of the tragic myth of Oedipus, showing how the myth of Oedipus marks *A bagaceira*. Finally, it reaffirms the importance of both the study of José Américo's work and the analysis of the remitologization process in the current literature, offering a combination of past and present meanings.

Keywords: A bagaceira. Oedipus King. Tragic. Remitologization.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	MITO, TRAGÉDIA E REMITOLOGIZAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE	15
2.1	O MITO: EXCURSO HISTÓRICO	16
2.2	A TRAGÉDIA E O TRÁGICO	21
2.3	DO MITO À REMITOLOGIZAÇÃO: OLHARES CONTEMPORÂNEOS	29
3	O TRÁGICO NA BAGACEIRA: ÉDIO REVISITADO?	35
3.1	D'A BAGACEIRA: REVISÃO HISTÓRICA	36
3.2	O MITO EM A BAGACEIRA: ÉDIPO REVISITADO	45
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
	REFERÊNCIAS	63

1 INTRODUÇÃO

Como tendes de admitir que *A Bagaceira* já não é só vossa. É de todos. [...] embora convenhamos que a vossa obra, por mais importante que seja, não faz parte da constelação das obras universais e perenes, ninguém nega que seja uma pedra branca imortal na história de nossas Letras [...]. As obras autênticas são como os filhos de grande personalidade. Uma vez formados, o mais que devemos desejar é que não se voltem contra nós. Estou certo que *A Bagaceira* não repudia o pai. Mas também há muito que passou a residir em casa própria... A culpa é vossa. Quem vos mandou criar um estilo novo?¹

O presente trabalho surgiu após uma inquietação acerca dos fatos que se desenrolam no romance de José Américo de Almeida, *A bagaceira* (1928), e insere-se, ao mesmo tempo, no rol de estudos sobre o trágico. Como Tristão de Ataíde afirmou no trecho acima, o romance de José Américo abre um novo estilo literário no Brasil quando, a partir das realidades por ele observadas no estado que, à época, governara², elabora uma narrativa que apresenta a vida dura do sertão paraibano em seu contraste pictórico e burlesco com o brejo, farto pelas chuvas. Porém, enquanto a crítica considera o romance em sua tênue linha entre a denúncia do descaso e a inquietação de um suposto “cio da idade”, inquietava-nos o fato de outras perspectivas analíticas não irem além desse olhar já cristalizado acerca do autor e da obra.

O leitor se sente primeiramente “inserido” no romance quando José Américo elabora personagens cujas características descritas são retiradas da própria realidade dos leitores, ainda que a obra tenha sido elaborada no início do século XX, marcado pelo fim da escravidão. A realidade da decadência dos engenhos e todo o invólucro do ambiente de um Brasil que estava a caminho de erradicar totalmente a escravidão negra dão ao romance ares de realidade. Sendo assim, quanto mais o autor apresenta um modelo ruralista que, de fato, existiu, mais o leitor se sente chamado a imaginar e a presenciar a história – quase verdadeira – que lá se conta.

Além disso, o amor de Soledade com Dagoberto e a infelicidade de Lúcio, ao ver que sua amada também era a amada de outro, é uma típica demonstração de um amor infeliz, destinado a um termo dramático, já que fora vítima do destino preconizado pelos traços

¹ Trecho do discurso de recepção de José Américo de Almeida na Academia Brasileira de Letras (ABL) por Alceu Amoroso Lima (pseud. Tristão de Ataíde) em 28 de junho de 1967. José Américo ocupou a cadeira trinta e oito da ABL em sua quinta posição. Disponível em <<http://www.academia.org.br/academicos/jose-americode-almeida/discurso-de-recepcao>> Acesso em 8 Jun. 2017.

² Em 1930 fora proclamado Interventor do Estado e Chefe do Governo Central do Norte até a posse de Getúlio Vargas. Em 1950 fora eleito Governador do Estado da Paraíba, cargo que ocupou por dois períodos, tendo sido nomeado em 1953 para o Ministério de Viação e Obras Públicas, onde ficou até o ano seguinte, retornando depois ao governo do Estado, deixando-o em 1956. Disponível em <<http://fcja.pb.gov.br/cronologia>> Acesso em 8 Ago. 2017.

físicos da retirante. Não há leitor que não sinta pena de Lúcio quando descobre que o próprio pai o havia traído. A desdita da vida de Lúcio é, ao mesmo tempo, reflexo da vida de muitos casais que descobrem traições impensáveis. O leitor aproxima-se ainda mais da narrativa quando contempla a dor do estudante de direito traído. A dor do personagem é sentida por quem já viveu coisa parecida ou já presenciou. E até aqueles que nunca viram de perto a traição imaginam a angústia e não desejam para si o sofrimento do jovem, traído pelo próprio pai.

O sentimento de aproximação com a desdita e com o sofrimento da adversidade que ocorre com o personagem gera sentimentos profundos de piedade e temor no leitor. Tal fato nos chama atenção pois havia sido estabelecido por Aristóteles, quando, abordando a arte da tragédia, afirma que

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, [...]. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede [...]. (ARISTÓTELES, 1993, p. 71)

Consoante Aristóteles, a arte da tragédia gera sentimentos nos espectadores. Acreditamos que mexer com as emoções do leitor e com seu estado de espírito não é algo apenas provocado pela tragédia. Nesse sentido, podemos afirmar também que os leitores de *A bagaceira* sentem o mesmo. São tomados por tamanha emoção capaz de gerar em si piedade e temor. Diante disso, surgiu a inquietação que gerou nosso trabalho: ao contemplar o momento em que Lúcio descobre tudo, somos tomados por uma atmosfera trágica. O que, de fato, nos chama atenção é que existe um momento trágico que gera os sentimentos experimentados pelos leitores. Este vocábulo “trágico”, no entanto, é, ainda nos dias atuais, causa de muitas discussões, especialmente porque, mesmo Aristóteles definindo-o em sua *Poética*, suscita ainda uma gama de concepções a serem discutidas, uma vez que o vocábulo admite várias interpretações.

Sabendo que o conceito de trágico permanece, ainda em nossos dias, como um ponto que não apresenta uma concepção cristalizada, mas está aberto às discussões, os fenômenos de que participa o trágico não se encontram circunscritos a um momento ou data determinada. Das tragédias gregas a romance e dramas modernos, o trágico se faz um elemento estruturante de muitas narrativas. Considerando-se o exposto, assim como tendo em vista o fato de que muitas narrativas modernas se assentam na ideia de trágico como elemento propulsor da diegese narrativa, nosso trabalho procura fazer uma leitura do romance *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, tomando para tal o trágico como categoria de análise.

Considerada como divisor de águas na literatura brasileira, essa obra foi lida pela crítica literária pelo viés regionalista em virtude de alguns motivos internos à própria narrativa na qual permeiam o sol, a lama, os instintos e o destino, descrevendo a realidade da vida no Nordeste do Brasil, mais especificamente no Engenho Marzagão, cidade de Areia. Dentro desse cenário, marcado, paradoxalmente, pelo flagelo da seca no sertão e pela fartura no brejo, José Américo constrói sua obra prima buscando unir a sua linguagem culta com a realidade pobre dos sertanejos que saem das próprias terras para poderem viver em outra região em busca de uma vida que não foi possível viver em virtude da seca. O autor expõe o seu conhecimento do espaço e do indivíduo da região do sertão e do brejo em suas peculiaridades, enriquecendo a forma com a qual escreve sobre a dor de viver na seca, acentuando a estrutura social repleta de injustiças na sociedade paraibana do final do século XIX.

Entretanto, o objetivo de nossa pesquisa não é ler a referida obra a partir de esquemas de leitura já consagrados. Não negamos a importância regionalista de *A Bagaceira*, mas procuraremos vê-la por uma perspectiva que tem como escopo verificar como o romance de José Américo de Almeida potencializa marcas do trágico e, em certa medida, contribui para a retomada de algumas narrativas míticas que se estruturam a partir do trágico. Para nós, no triângulo amoroso entre Lúcio, Dagoberto e Soledade está um mito antigo: o de Édipo.

O mito de Édipo Rei foi escrito por Sófocles e baseia-se na estória do jovem Édipo, filho de Laio e Jocasta, que, ainda criança, após ter sido banido pelos próprios pais do Reino, foi criado pelo Rei de Corinto. Depois de crescido, Édipo volta a Tebas. No meio do caminho, mata um velho que, na verdade, tempos depois, vem a saber que era Laio, seu próprio pai. Em seguida, como decifrara o enigma da Esfinge, libertando a cidade de tal ser horrendo, recebe como prêmio a mão de Jocasta, com quem com Édipo se casa sem saber que se enlaçava matrimonialmente com a própria mãe. O casal teve um reinado tranquilo até o momento em que Tebas é acometida por uma peste cujo fim só viria quando o assassino de Laio fosse expulso da cidade. Édipo, após buscar encontrar o assassino, acaba descobrindo que ele estava em busca de si mesmo. Vendo que acabara sendo o responsável pela própria desdita, fura os olhos e foge da cidade, já que não conseguira fugir do destino que lhe fora vaticinado desde o nascimento: matar o pai e casar-se com a própria mãe.

A nosso ver, a história trágica de Édipo aparece na estrutura profunda de *A Bagaceira*, de maneira que José Américo, a partir do triângulo entre Dagoberto, Lúcio e Soledade, reatualiza a história do sujeito que procura fugir do que já está traçado pelo Destino e que irá acontecer independentemente da vontade do sujeito: ser a desgraça dos próprios pais.

O recurso à ideia do trágico nesse romance faz parte de um processo conhecido por remitologização e não consiste em novidade alguma, visto que, em todas as épocas e nas mais diversas formas de arte, os mitos se fizeram presentes.

O processo de remitologização faz com que tenhamos, nos dias atuais, uma revalorização do mito enquanto processo histórico e cultural (SOARES, 2010 p. 23). Ribeiro (2008, p. 63) afirma que esse processo na literatura diz respeito “à tendência artística para ressignificar a realidade por meio do imaginário simbólico, com o intuito de realizar sonhos, prioritariamente os que parecem impossíveis, atendendo, assim, ao princípio do prazer, e nada melhor do que os mitos para ensejar tal façanha”. Remitologizar é, por assim dizer, recontar o mito antigo dando-lhe uma nova roupagem, ressignificando para a modernidade aquilo que ele traz como ideia central.

Partindo desses conhecimentos acerca do processo de remitologização e da hipótese de que o romance *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, reatualiza o mito de Édipo Rei, o problema que enfeixa nossa proposta de pesquisa guia-se pelas seguintes indagações: Como o trágico se configura na diegese narrativa de *A Bagaceira*? E, considerando-se que a presença do trágico coloca o romance de José Américo em diálogo com mitos antigos, através do processo de remitologização, como esses mitos antigos são reatualizados dentro da narrativa?

O objetivo desta pesquisa é fazer uma leitura mitocrítica do romance *A Bagaceira* a fim de, especificamente, evidenciarmos como esse romance é marcado por traços do trágico e, por conseguinte, compreendermos como os personagens da obra se relacionam com o mito grego de Édipo, reatualizando-o contemporaneamente.

Para o desenvolvimento de nosso trabalho, bem como para o levantamento de um lastro teórico sobre a configuração do trágico e sobre o processo de remitologização na contemporaneidade, basear-nos-emos nos estudos de Aristóteles (2004), Brandão (2009), Costa (1992), Ribeiro (2005), Szondi (2004), Soares (2010) e Medeiros (2010).

Sendo assim, o presente trabalho divide-se em dois capítulos. O primeiro capítulo aborda os aspectos teóricos que nos nortearam tanto na elaboração do trabalho como um todo quanto na análise crítica realizada, que são: um excuro histórico para termos um contexto situacional da produção do mito grego da tragédia, possamos oferecer apreciações acerca da Tragédia enquanto produção cultural (e/ou teatral) grega; um aporte teórico acerca da noção de trágico enquanto elemento e um estudo do processo de remitologização. No segundo capítulo, após apresentar os aspectos preponderantes para a análise da obra *A bagaceira*

enquanto revisitação do mito grego de Édipo, apontaremos a relação deste contexto e da obra em si com a ação trágica dos escritores gregos.

Quando decidimos por analisar o romance de José Américo à luz da ideia do trágico nele contida, pensamos em dar ao romance um novo caminho de análise que não aqueles já pretendidos e percorridos e que, em sua grande maioria, referem-se à ligação do romance com uma crítica social feita pelo autor. Por ser uma obra que apresenta um valor histórico para a literatura, por vezes o enquadramento em “romance de 30” pode minimizá-la a uma única linha de análise, vendo-a como uma obra que busca apresentar o que seria o verdadeiro Brasil. Permeado pela dor, o enredo desse romance aborda, de fato, o êxodo devido às secas nordestinas, os horrores causados por ela e os contrastes sociais entre os sertanejos. A denúncia das desigualdades e injustiças sociais pode ter apontado, de fato, para uma crítica aos modelos econômicos e sociais que excluía(m) o nordeste do Brasil.

Esperamos, com o presente trabalho, contribuir para um alargamento da fortuna crítica da obra de José Américo de Almeida, uma vez que, para a compreensão do problema, este trabalho de pesquisa e análise vai direcionar-se a um aspecto da obra que não foi abordado, substancialmente, em estudos anteriores. Este por sua vez, tem utilidade para o pesquisador fazendo com que não fique restrito somente ao viés regionalista contemplado nas críticas à literatura de José Américo. Diante disso, buscamos apresentar ao leitor, considerando que *A Bagaceira* é uma obra-marco da literatura regionalista, uma nova possibilidade de discussão e observação da presença do processo de remitologização na literatura brasileira, pois este recurso revela mais um aspecto da universalidade dos nossos autores ao construírem uma notabilizada literatura mediante a perfeita conjugação de significados nas idealizações dos personagens.

2 MITO, TRAGÉDIA E REMITOLOGIZAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE

Neste capítulo, apresentaremos um percurso histórico e literário acerca da compreensão do mito, especificamente a partir da herança grega. Segundo Vernant (1990, p.16), o homem grego faz-se próximo dos nossos dias pelas obras que criaram, de modo que podemos, “sem muitos obstáculos, entrar em comunicação com ele, compreender a linguagem que fala em suas obras, atingir [...] os conteúdos mentais, [...], em resumo, uma arquitetura do espírito”. Para o autor, torna-se fácil compreender aquilo que os gregos intuía pela análise mais detalhada das obras que nos foram legadas pela civilização grega. Isso nos leva a entender que, quando analisamos as obras escritas por autores gregos, somos convidados, ao mesmo tempo, a uma atitude de observação do seu cotidiano, dos seus costumes, dos seus desejos, das suas aspirações e, mais ousadamente, do seu passado sombrio, cercado de incertezas advindas até nós por meio de inúmeras lendas, histórias, e mais especificamente, mediante os mitos criados por eles.

Observar, no entanto, o mito enquanto história de um passado, na linha de pensamento grego, nos faz imaginar que esse passado foi marcado, sem dúvida alguma, de fatos observáveis, ainda que apenas mentalmente. Quando o homem passou do pensamento mítico à razão, de um modo mais talhante nos últimos séculos, foi deixado de lado o que era tido como verdade incerta para os pensadores e tratou incisivamente de fatos observáveis (experimentalmente ou não). Porém, mesmo com todo esse “avanço” no modo de pensar, não se conseguiu criar uma forma tão bem elaborada para explicar fatos do passado quanto aquela dos gregos: o mito enquanto história contada do que ocorreu.

Levando em consideração o cotidiano histórico dos gregos, observaremos como a vida destes servia de base para que os escritores pudessem elaborar as tragédias. Buscaremos munir o leitor de um excuro histórico para que, compreendendo a situação da produção do mito grego da tragédia, possamos oferecer apreciações acerca da Tragédia enquanto produção cultural (e/ou teatral) grega.

Após um breve histórico acerca da tragédia grega enquanto gênero literário, passaremos a refletir acerca da noção do trágico, observando-o não apenas como componente estrutural das tragédias, mas como elemento que transcende a natureza desse gênero literário.

Concluindo este capítulo, após compreender o mito criado a partir do cotidiano grego e a ideia de trágico pretendida pelos autores gregos, voltaremos nossa atenção para as marcas existentes do mito na atualidade, baseando-se no princípio do mito, revisitado, mediante o processo que alguns estudiosos chamam de remitologização.

2.1 O MITO: EXCURSO HISTÓRICO

Qual é então a função da memória? Não reconstrói o tempo: não o anula tampouco. Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além ao qual retorna tudo o que deixou à luz do sol. (VERNANT, 1990, p. 143)

O mito foi e ainda é motivo para muitas discussões não apenas no campo acadêmico, como também em diversas esferas da vida e da história. Várias vezes encontramos conversas documentadas, livros, pinturas, filmes dentre outros gêneros nos quais vêm acrescidos contornos míticos. Mas, afinal, o que é o mito?

Em verbete do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, encontramos que mito diz respeito a um “relato fantástico” vivido por personagens que “encarnam, sob forma simbólica, as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana” (HOUAISS & VILLAR, 2001, p. 1936). Não obstante a falta de bases bibliográficas para relatar ou transcrever a utilização e a definição etimológica do mito nas e para as sociedades antigas, sabe-se que muitas das lendas e/ou fábulas das quais ainda nos dias de hoje ouvimos falar têm, em sua maioria, uma gênese mítica. Moisés, discorrendo sobre o mito, afirma que:

Do ponto de vista antropológico, filosófico e teológico, o mito é encarado como um estágio do desenvolvimento humano anterior à história, à Lógica, à Arte. Corresponderia à história do que se passou *in illo tempore*, a narrativa do que os deuses ou os seres divinos fizeram no começo do Tempo”. (MOISÉS, 2004, p.299)

A explicação dada pelo autor acima citado faz-nos remeter à ideia do mito como forma encontrada pelos antigos para explicar fatos cuja gênese era desconhecida e impossível de ser comprovada. E, uma vez que a história “*in illo tempore*” não era conhecida por aqueles, tornar-se-ia mais fácil que esse período, do qual não se tem conhecimento, e é inexplicável para uns, fosse imaginado e apresentado como verdade.

Neste mesmo sentido, Eliade (1972, p.9) afirma que o mito é uma “realidade cultural complexa”, vendo-o como uma fábula criativa. Desta forma, relacionando-o sempre às histórias acreditadas pelos antigos acerca de como tudo começou, o autor afirma que

o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou

simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1972, p.9)

Quando Eliade relaciona os mitos à aura da gênese criadora, percebemos a complexidade do assunto: variadas são as formas de compreensão daquilo que aconteceu ou, mais ainda, como determinado fato começou. O sobrenatural aparece, no entanto, como esse atalho pelo qual o leitor irá compreender esse começo mais facilmente; tal conceito fortalece o mito mediante a utilização de seres cuja naturalidade parece ser mais evidenciada com aspectos observáveis no cotidiano das pessoas. Essa ligação do natural com o sobrenatural, do real com o imaginário, do concreto com o abstrato, faz com que aqueles que apreciam a história compreendam-na como complexa e nela creditem seus pensamentos, passando-os de geração em geração.

Neste sentido, abordar o passado por meio de criações literárias pode parecer-nos algo comum: por exemplo, a bíblia narra a criação de um modo, os antigos egípcios apresentavam várias crenças sobre ela, e os gregos também mantinham uma forma de abordá-la. Utilizamos desse exemplo para demonstrar que são diversas formas de explicar um determinado fato que ocorreu. O mito aqui é visto, pois, como símbolo que surge para dar uma explicação natural (ou não) a fatos do passado.

Discorrendo sobre a questão da evocação do passado, Vernant afirma que:

Em nenhum momento, a volta ao longo do tempo nos faz omitir as realidades atuais. É somente em relação ao mundo visível que, ao nos afastarmos do presente, distanciamos-nos; saímos do nosso universo humano, para descobrir, por trás dele, outras regiões do ser, outros níveis cósmicos, normalmente inacessíveis: embaixo, o mundo infernal e tudo o que o pocoa, em cima o mundo dos deuses olímpicos. O "passado" é parte integrante do cosmo; explorá-lo é descobrir o que se dissimula nas profundezas do ser. (VERNANT, 1990, p.143)

O autor afirma, nesta passagem, que a volta ao passado para tentar explicá-lo não o anula nem o exalta, mas cria uma ponte entre ele e o nosso presente. E é atravessando essa ponte que conhecemos o que houve antes e que o antes vislumbra o que virá. O mito é como que essa ponte que nos proporciona relacionar-se com o passado mediante aspectos conhecidos do nosso presente.

Explicar o mito custa basear-se em preceitos filosóficos. Daí podemos inferir que a utilização do mito é uma forma de explicar um fato sobre o qual não se pode fazer nenhuma conclusão comprobatória, uma vez que o mito se apresenta como uma criação imaginativa de uma mente humana. Como bem resume Chauí (2008, p.34), "um mito é uma narrativa sobre a

origem de alguma coisa”. É, ainda, como afirma Aranha e Martins (2003, p. 72), uma “forma de compreensão da realidade” cuja função é “primordialmente, acomodar e tranquilizar o ser humano em um mundo assustador”. O mito nasce, basicamente, dessa necessidade de, ao mesmo tempo em que dá uma gênese ao desconhecido, faz nascer o desejo de compreender o mundo para, daí, repelir o medo e a insegurança (ARANHA E MARTINS, 2005, p. 125).

Vernant (1990) vale-se das ideias de Platão e afirma que a volta ao passado é uma forma de afirmar a realidade do momento atual. Discorre ele:

Saída do tempo, união com a divindade: encontramos esses dois traços da memória mítica na teoria platônica da *anamnesis*. Em Platão, o relembrar não concerne mais ao passado primordial nem às vidas anteriores; tem como objeto as verdades cujo conjunto constitui o real. (VERNANT, 1990, p.161)

O autor compreende que tocar no desconhecido do passado não é unicamente ter um momento de uma possível nostalgia ou de um simples vislumbre, mas é fazer presente, por meio do que ali está sendo contado, o passado longínquo dando a este um contorno tão real quando o que na realidade temporal seria o seu passado.

A realidade atingida por essa busca no passado, ideia que Vernant (1990) defende apoiando-se em Platão, torna o mito algo perpétuo na medida em que é transformado:

A *antímnese* não tem aí a função de reconstruir e de ordenar o passado; não implica uma cronologia dos acontecimentos, revela o ser imutável e eterno. A memória não é “pensamento do tempo”, é evasão para fora dele. Não visa elaborar uma história individual onde se afirmaria a unicidade do *eu*; ela quer realizar a união da alma com o divino. (VERNANT, 1990, pp. 161-162)

A união das duas realidades, passado e presente, é o que torna o mito uma questão tão complexa de ser observada. Quando o leitor observa o mito apenas como história desligada da realidade, torna-se muito mais difícil de compreendê-lo que ligando este ao seu contexto de produção. Um mito não é criado apenas para explicar, mas é elaborado para buscar uma explicação conjunta do que ocorreu, tentando utilizar-se do que se tem na realidade para ilustrar como aquela realidade pode ser observada no tempo presente.

Moisés (2004, p.298) afirma que o mito “torna-se uma intrincada questão quando se percorrem os seus vários recantos e funções, bem como os vínculos com as categorias filosóficas, estéticas, psicológicas, religiosas, etc.”. O autor põe em relevo que, mesmo utilizando-se a palavra em várias situações, não se concluiu ainda o que seja, etimologicamente, o mito. Referindo-se, no entanto, à questão temporal, o mesmo autor (2004, p.300) afirma que o mito é “ingênuo” e que a consciência do mito conjectura uma determinada unidade entre os seres e o tempo deles de modo que aquela explicação de alguma

gênese, por exemplo, como aludido acima, torna-se mais palpável ou, pelo menos, aproxima-se da realidade.

Nesse ponto, Vernant (1990, p. 164-165) alerta que a distância existente entre o mito grego, enquanto “forma arcaica da memória”, e a memória dos dias de hoje apresenta-nos um caminho longo que para ser percorrido é necessário que se instrumentalize a mente com conhecimentos do passado para poder organizar um “ordenamento rigoroso do tempo”. Isso é explicado pelo fato de que se retirarmos a instrumentalização mitológica da memória grega esta não mais terá como se sustentar, pois, como afirma o mesmo autor, “na mesma medida em que se definirão as relações da memória com o tempo e o passado, essa função perderá o prestígio com que se tinha aureolado na origem” (VERNANT, 1990, p. 164-165). Perdendo, segundo Vernant (1990, p.166), o “Ser como objeto”, a memória esvai-se como princípio das faculdades do homem, pois “entre o entendimento e a percepção do tempo há uma incompatibilidade radical que cerceia a memória da parte intelectual da alma e a conduz ao nível da sua parte sensível”.

Compreendemos, pois, segundo Vernant (1990, p.160), que as lembranças da alma colocam o homem em relação com o universo que o ronda. A alma confere, assim, ao indivíduo, um certo grau de afinidade com os outros seres da natureza e o coloca em circulação que torna o indivíduo capaz de conviver tranquilamente em seu nível de existência.

Essa compreensão deixa transparecer o aspecto do fantástico que ronda os personagens dos escritos dos gregos antigos. De fato, observando a elaboração dos mitos antigos, percebemos que toda a sua elaboração é permeada por aspectos que buscam, ao mesmo tempo, ligar a vida comum de seres humanos a fatos que não ocorrem de forma natural ou provocada. Ao mesmo tempo, uma vez que seus personagens também apresentam caráter divino ou heroico (ESPAÑOLA, 2001, p. 1516), os autores dos mitos aparentam apresentar aspectos divinos em um ser humano comum.

Tal ligação também pode ser entendida como uma projeção, como afirma Moisés:

o mito resulta das projeções de um povo; é substancialmente coletivo. Se, desde Freud, se admite que o distúrbio neurótico é um mito pessoal, o mito da coletividade significa que a visão objetiva da realidade cede lugar às pulsões do inconsciente coletivo, a um só tempo fruto da história, das tendências estéticas e das práticas religiosas de um povo. De onde o mito não se reduz apenas a uma narrativa, uma vez que é “sobretudo o intercâmbio do pensamento, sentimento, imaginação e linguagem [...] que parece haver contribuído para a formação dos estágios originais do mundo”. (MOISÉS, 2004, p.300)

Se o mito resulta das projeções do povo, é básico que também suas emoções, seus pensamentos e sentimentos sejam projetados nos personagens de modo que estes pareçam os

mais reais possíveis. E nisso incluem-se aspectos inerentes à vida humana, tais como o nascimento, o crescimento, a própria vida e a morte. O “intercâmbio de pensamento” citado pelo autor gera, nos leitores, um sentimento de proximidade com uma realidade ou fato que aparentemente não pode acontecer, levando-o a uma consciência de realidade que transcende o leitor e o leva a crer que, de fato, o que está sendo contado ocorreu em verdade.

Além disso, os temas subjacentes ao intercâmbio personagem-leitor mencionados acima têm uma linha tênue: a dor. Do nascimento à morte, a imagem da dor permanece, quase que nas entrelinhas, indissociável e imbricada à vida de modo que dela não se desfaz. Não há vida sem dor. E, por não haver vida sem dor, os mitos desvelam tal realidade.

Citamos alguns: Ícaro foi avisado pelo seu pai Dédalo que não voasse perto demais do sol nem perto demais da água, porém a briga interior fez com que ele mal se visse nos ares, “completamente livre para voar para onde muito bem quisesse, [...] e os conselhos paternos ficam completamente esquecidos”, o que faz com que ele sinta a dor de não ter mais asas para voar rumo à liberdade e cai no mar (TORRÃO, 2002, p. 312); em Orfeu e Eurídice também vemos a realidade da dor, pois, quando no Hades, foi tentado a olhar para trás, buscando curar a dor de perder Eurídice, sua amada e encontrá-la, pelo “fato de Orfeu se arriscar a olhar o que não é permitido aos olhos da condição humana, ele perdeu a sua harmonia” (COELHO DA SILVA, 2005, p. 5).

Eliade (1992) aponta, neste sentido, uma relação do humano com o divino. A utilização de personagens divinos com características humanas, ou que tocam o humano, faz-nos remeter à relação entre o sagrado e o profano e como essa relação altera as noções de tempo, tornando-o “indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível”. Tal concepção aponta para uma correlação entre os deuses e os humanos, que se tocam, de alguma forma conectam-se e mantêm uma relação comunicativa tirando do homem aquilo que lhe faz humano e dando-lhe aspectos divinos:

o homem religioso torna-se contemporâneo dos deuses, na medida em que reatualiza o Tempo primordial no qual se realizaram as obras divinas. Ao nível das civilizações primitivas, tudo o que o homem faz tem um modelo trans humano; portanto, mesmo fora do tempo festivo, seus gestos imitam os modelos exemplares fixados pelos deuses e pelos Antepassados míticos. (ELIADE, 1992, p. 46)

Nesta mesma linha de pensamento, Moisés (2004, p.300) ao indicar que o mito “encadeia-se ao sagrado, traduz o profundo vínculo entre biológico e o religioso, e contém regras para a ação, descortinadas no rito, que é um mito em ação”, entende que a substância do mito está na história narrada pelo próprio mito e não em linguagens ou temporalidades. Por esse motivo, compreendemos o porquê de a crença ser mais valorizada que, unicamente, a

estrutura observada, consoante lição de Aristóteles, que concede, segundo o mesmo autor, ao mito e à tragédia, o privilégio de unificar a existência tornando-a visível.

2.2 A TRAGÉDIA E O TRÁGICO

A tragédia grega é uma forma evoluída e tardia das representações dramáticas míticas. É o produto de um fenómeno que ocorria na Grécia, onde a cosmovisão do povo estava, há muito tempo, estruturada numa religião totalizadora que continha os mitos que lhe deram origem. Ao se percorrer a produção trágica grega, ainda é possível, no entanto, rastrear um sentimento especialíssimo de terror e piedade. (MENEGAZZO, 1994, p. 48)

Nesse conjunto de características exemplares, relativas à forma de agir, as tragédias funcionam como concretizações dos vários mitos que povoaram o imaginário grego. Por essa razão, ao estudá-las, não podemos desvinculá-las do seu contexto de origem. Nesse ambiente no qual o teatro trágico se origina, podemos observar não só o viés religioso, mas também a forma social de expressão dos antigos gregos.

Segundo Piqué (1998, p. 203), “a tragédia grega era na verdade parte de uma das principais festividades religiosas anuais que se realizavam em Atenas, as Grandes Dionísias”, festas celebradas em honra ao deus Dionísio. Nestas festividades, que eram celebradas em âmbito rural e urbano, vários aspectos, segundo o mesmo autor (PIQUÉ, 1998, p. 204), serviram de origem para partes concernentes à tradição do drama grego, como por exemplo o coro, existente tanto na comédia quanto na tragédia, originado de bandos de foliões que nas Dionísias Rurais entoavam canções para o deus grego. Ainda segundo Piqué (1998, p.204), nas Dionísias Urbanas havia uma procissão com a imagem do Deus Dionísio cuja culminância era o sacrifício de um bode “em meio a danças e canções”. Dentro dessa procissão havia participantes ativos que tinham “papéis bem definidos” que também foram apropriados pelo teatro. Observando esses aspectos, “torna-se claro então como as procissões, hinos e danças de caráter festivo-religioso prefiguravam de certo modo as formas que o teatro grego mais tarde assumiria” (PIQUÉ, 1998, p. 205).

Nesse ambiente religioso, também é importante a figura de Dionísio:

Dionísio é um deus que está associado ao fruto carnudo e suculento, como a uva ou o figo. [...] O fruto carnudo e doce, [...], é coletado diretamente e, portanto, é uma dádiva da natureza. Dionísio é então esse Deus do contato direto, sem esforço, com o prazer (PIQUÉ, 1998, p.2005).

Aí reconhecemos e começamos a entender aspectos que subjazem ao teatro grego. Também nas representações da linguagem e do ritmo, Dionísio foi sempre associado à ideia de irregularidade. Em geral, nas apresentações poéticas dionisíacas, segundo Piqué (1998, p.

206), passava-se uma música “executada no modo frígio, reforçando um dos mitos de uma origem não-grega do deus”. Os versos utilizados nestes hinos, além de assumir “a forma de uma dança coral acompanhada de gestos e de movimentos ilustrativos”, atraíam outros seres, como por exemplo, os sátiros, representantes das forças da natureza. Um outro aspecto importante diz respeito ao uso das máscaras nos cultos de Dionísio que se tornou um ícone da dramatização no teatro grego:

a máscara representa o elemento de transformação, de perda de identidade e é nela por seu turno que se baseia também a essência da representação dramática, dando ao teatro grego uma peculiaridade não encontrada nos demais gêneros e que foi mantida até os dias de hoje (PIQUÉ, 1998, p.2007).

Até aqui vimos como se davam as celebrações religiosas ao deus Dionísio que contextualizam a religiosidade da origem da tragédia grega. Mas também é importante destacarmos a influência do ambiente social vivido pelos gregos à época das criações desse tipo do teatro. Segundo Piqué (1998, p.207-209), na Atenas do século VI a.C., o poder era das famílias ricas que o expunham na forma de um regime monárquico ou oligárquico. No entanto, uma série de crises no âmago dessas famílias levava alguns nomes a tomar o poder de forma tirana, mas que tinha apoio de outras classes populares, os chamados “tiranos populares”. Um deles foi Psístrato que tomou e perdeu o poder por três vezes seguidas e durante o último período do seu governo estabeleceu as apresentações teatrais em Atenas de modo público, uma vez que, até aí, as apresentações teatrais eram apenas de cunho privado e não eram abertas a um público maior. Psístrato então determinou que também houvesse apresentações teatrais nas festas Dionísias utilizando-se da religião para subverter a aristocracia. Começavam a aparecer aí os grandes tragediógrafos dos quais três nomes se sobressaiam: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. O público também conta nesse aspecto do contexto social, pois era, em geral, amplo e composto, em sua maioria, de estrangeiros residentes em Atenas, mulheres e escravos.

Percebemos então que o surgimento das tragédias gregas esteve unido a uma conjuntura religiosa: as festas ao deus Dionísio e um sistema de crise política – os regimes tirânicos populares. Talvez por ter passado por entre esse contexto social e religioso, as tragédias apropriaram-se disso para enredar as suas tentativas de prender o público:

Muitos autores associam a tragédia ao sacrifício de um animal. Como vimos, nas Grandes Dionísias era sacrificado um bode a Dionísio e bode em grego é *tragos*. [...] O animal abatido precisa ser apaziguado de certa forma para que não perturbe o seu matador. Em geral, uma série de rituais ou atitudes tem essa função. (PIQUÉ, 1998, p.2010).

Aliado a isso, outro aspecto a ser considerado relacionado ao contexto final das tragédias gregas diz respeito aos espectadores que, por serem diversos, havia diversas recepções das tragédias, muito embora, em geral, o público era tomado por um vínculo entre ele e os personagens da cena. Nesse mesmo viés, o público diverso contribuía para a formação de um “espírito nacional” em Atenas que fez com que os Grandes Dionísios crescessem nessa região e inspirassem cada vez mais a participação popular.

Aristóteles foi quem primeiro pensou acerca da tragédia como arte Poética dando-lhe definição e diferenciando-a da epopeia. Segundo Brandão (2009, p.12), a definição dada por Aristóteles em sua *Poética*, “possui duas palavras chaves que tantas interpretações tem provocado: [...] “mímesis” e “kátharsis” [...]”. De fato, essas duas palavras caminham como trilhas percorridas pelas tragédias gregas.

A “mímesis” é a que a imitação de fatos do cotidiano que são relevantes para a história que se pretende contar. Levando em consideração o cotidiano dos gregos na época das encenações das tragédias, podemos afirmar que estas, sendo utilizadas como forma de diversão, levavam os espectadores a uma dupla sensação: a tragédia, como encenação de uma história triste que terminava com um ato trágico, fazia com que os espectadores tivessem prazer ao assisti-las. Sobre essa palavra, Brandão nos indica uma reflexão:

A tragédia é a imitação de realidades dolorosas, porquanto sua matéria prima é o mito, em sua forma bruta. Acontece, todavia, que essa mesma tragédia nos proporciona deleite, prazer, entusiasmo. Que tipo estranho de prazer pode ser esse? Um deleite motivado por realidades dolorosas? Mais: tais obras adquirem seu perfil pela história relatada – um catálogo de cenas dolorosas que tem um desfecho trágico, as mais das vezes, trágico, infeliz. A tragédia é, não raro, a passagem da boa à má fortuna. (BRANDÃO, 2009, p.13).

Aristóteles faz-nos perceber também que não apenas a imitação faz parte da definição da tragédia em sua totalidade, mas também é necessária para que a ação se desenrole em um encadeamento do começo ao fim, sem que se perca a sua relação de uma parte com outra. A esse respeito, Costa e Remédios (1988) afirmam que:

A unicidade e a extensão da ação exigidas pelo mito dependem da organização interna das partes que o compõem, selecionadas e arranjadas conforme os critérios de necessidade e verossimilhança. A ação imitada deve formar um todo uno e coeso a ponto de, havendo deslocamento ou supressão de qualquer um de seus componentes, ocorrer alteração ou confusão na ordem do todo. (COSTA E REMÉDIOS, 1988, p.10)

As autoras identificam um aspecto que é preponderante nas tragédias gregas e que diz respeito à sua extensão. Podemos perceber que a ação da tragédia por exigir uma “unicidade”

em sua elaboração, torna-se ou apresenta-se de forma limitada, fato que, de acordo com a análise da *Poética* feita por Costa (1992, p.18), é o que difere a tragédia da epopeia.

E não apenas isso. A necessidade de limitar a extensão da tragédia pela imitação, ainda segundo Costa (1992, p. 19), “impõe a necessidade de as personagens que agem e se apresentam serem também qualificadas pelo caráter e pelo pensamento”. Nota-se que os personagens não se apresentam com definições demasiado reduzidas ou extensas, mas encontram-se nesse limiar de expectativas e definições dadas pelo próprio autor para que o leitor o diferencie de outros personagens. Um exemplo é o próprio Édipo: ele desconhece seu passado, mas o autor leva os leitores a fazer inferências sobre o passado para pensar em como se dará o seu futuro, já que os fatos ocorridos na época em que Édipo era criança foram preponderantes para os fatos que se sucederiam em sua vida.

A forma pela qual os personagens se apresentam também indica o segundo ponto da definição dada por Aristóteles e que é sintetizado por Brandão (2009, p.12): a “kátharsis”. Segundo este autor,

Catarse, kátharsis, significa na linguagem médica grega, de que se originou, purgação, purificação. Diz Aristóteles que a tragédia, pela compaixão e terror, provoca uma catarse própria a tais emoções, isto é, relativa exclusivamente ao terror e à piedade e não a todas as paixões que carregamos em nossa alma. [...] Destarte, os sentimentos em bruto da realidade passam por uma filtragem e a tragédia “purificada” vai provocar no espectador sentimentos compatíveis com a razão. Assim poderá Aristóteles afirmar que a tragédia, suscitando terror e piedade, opera a purgação própria a tais emoções, por meio de um equilíbrio que confere aos sentimentos um estado de pureza desvinculado do real vivido. (BRANDÃO, 2009, p.13-14).

A catarse é o aspecto que, podemos dizer, mais distingue a arte da tragédia. O conceito de purificação proeminente na tragédia em muito nos ajuda a compreender todo o desenrolar das ações dos personagens. Estes, enquanto sujeitos situados em uma história, apresentam um desenrolar de ações que vão culminar em um ponto específico em que, por meio do reconhecimento da culpa que tiveram, chegam a um acontecimento que “purifica” a desdita em que se encontravam. Do efeito da catarse surgem todas as partes do mito que segundo Costa (1992, p. 24) foram definidas por Aristóteles: o reconhecimento, a peripécia e a catástrofe.

Como em *Édipo Rei*, a catarse se dá, em específico, no momento em que ele descobre o que havia feito matando o pai e casando-se com a mãe. Esse fato, segundo Brandão (2009, p.42), é “o início do funcionamento da máquina infernal da maldição familiar que esmagou Édipo e esmagará seus filhos”. Édipo, de certa forma, purifica os seus males se punindo, mas

a punição não é o suicídio: é a cegueira e o exílio. É a vida na noite profunda, na purgação contínua de seus crimes; na negação de todo conforto, de todo devaneio; na lembrança constante da própria culpa, como um açoite fustigando – sem necessidade da intervenção divina. [...] Não importam os deuses, não importa o destino, não importa a maldição. Importa a consciência diante da culpa (CAMPOS, 1976, p. 19).

A consciência da culpa é o cerne da catarse. E essa consciência dá-se em Aristóteles, como posto acima, em um momento de piedade e de terror sentidas pelos espectadores. Em Édipo, o sentimento de terror em seu personagem que chega a cegar-se e exilar-se, em um momento em si da purificação pelo assassinato do seu Pai e pelo incesto com a mãe.

A mimese e a catarse formam como que o âmago das tragédias gregas. Caminhando por entre a imitação do cotidiano e o reconhecimento das culpas por meio de um acontecimento situado, a tragédia grega aponta um aspecto unívoco. E nesse interim de estudos sobre a tragédia, um aspecto em particular está sendo observado na literatura das tragédias ao mesmo tempo em que se torna motivo de abordagem teórica de diversos autores: a ideia de trágico.

Os dicionários concebem-no, em sentido figurativo, a partir daquilo que traz a morte, ou desventuras, ou algo que infunde medo ou terror. Contudo, acreditamos que chamar de trágica a morte de Jocasta ou o triste “fim” de Édipo na famosa tragédia de Sófocles “*Édipo Rei*” é reduzir as expressões diegéticas dos personagens a pessoas que, por um desvio de conduta, mereceram um triste fim. Por qual motivo, então, podemos afirmar que em tais obras aparece destacado aquilo que chamamos de trágico? O que é, em si, a ideia de “trágico”?

Abordar a ideia do trágico faz-nos remeter indubitavelmente às tragédias gregas. Luna (2005, p. 38) nos convida a ir mais além, indicando-nos que o caminho mais seguro pelo qual devemos iniciar o estudo do trágico é mediante a conexão entre o surgimento da arte trágica grega e a vida dos gregos na época em que as primeiras luzes trágicas aparecem nas frestas da janela do teatro grego.

A mesma autora (LUNA, 2005, p. 40-41) afirma que tal conexão necessita ser realizada para que se chegue à compreensão de que existe uma relação entre a arte trágica e a vida cotidiana dos gregos; como por exemplo, um dos pontos que podemos relacionar com as tragédias gregas é a “purificação” que está presente naquela sociedade, especificamente nos rituais domésticos, como nas núpcias, onde “a preparação para o casamento iniciava-se com um rito de purificação”, e nos funerais que também “tinham início com um rito de purificação”. Além disso, as performances faziam-se presentes em várias das ocasiões gregas, sejam elas públicas, sejam privadas, como nas reuniões restritas aos homens, ou ainda, na vida pública, com as grandes assembleias nas quais se concretizava a democracia grega,

especialmente no que diz respeito à “dramaticidade que se instauravam nessas reuniões [...] que bem poderiam ser adaptadas a uma peça teatral”.

O aspecto “performático”, como lembra Luna (2005, p. 47), não era encontrado apenas “no domínio de suas vidas privadas e nas esferas política e jurídica”, mas também na “movimentada vida pública ateniense” que, continua a autora, “fervilhava também nos debates públicos”: as apresentações dos discursos eram representações significativas de “teatralização do sujeito em por extensão, teatralização da vida”. De um caso ao outro, percebemos que a vida na sociedade grega era já permeada por um ambiente teatral, performático, no qual se inseriam aspectos políticos, jurídicos e trágicos. Competições, colóquios, falas, argumentações na democracia, apresentações, e até o próprio teatro manifestam o reflexo do que estava sendo propagado a partir daquela sociedade e que perduraria até hoje: o teatro como reflexo da vida na sociedade.

Como pudemos perceber, Luna (2005, p. 47) apresenta uma valiosa contribuição no que diz respeito à relação da sociedade grega com a arte trágica, tendo como base a manifestação do trágico no teatro grego como reflexo do que viviam no cotidiano. Aqui, as emoções dos espectadores afluíam mesmo em meio à ficção, pois, segundo Luna (2005, p. 151), “não surpreende, nessa perspectiva, que fossem superdimensionadas as emoções do público”. Ela acredita que a ligação entre o público e a tragédia encenada começava quando o tragediógrafo inseria um “universo dramático acessível ao espectador” e mesmo quando esse universo altera o que se é conhecido no mundo real, o espectador não consegue sair do universo da ficção, pois o universo dramático concebido pelo tragediógrafo o faz acreditar que aquilo também faz parte da sua vivência. Nesse ponto, a autora chama atenção de que “nem o mais absurdo universo dramático ou ficcional consegue se livrar de sua relação com a realidade já que depende desta para ser apreensível”, em outras palavras, buscando ligar o trágico da ficção com o trágico da vida real, torna-se difícil exaurir um do outro já que este trágico está presente no cotidiano dos dois.

O trágico salta-nos, de tal maneira, que não mais podemos analisá-lo apenas à luz de um simples erro ou culpa que alguém tenha cometido, como afirmado no início, mas é necessário separá-lo de sua concepção inicial, uma vez que esta era voltada ao âmbito religioso, no qual Luna (2005, p. 168) acredita que a tragédia teve a sua gênese.

Buscando evidenciar tal conceito, a autora acredita que

a racionalização do trágico se dá através da atribuição de responsabilidades aos homens por ações cometidas e embora os deuses sejam muitas vezes os responsáveis

diretos pela tragicidade das tramas, a ordem humana tem lá seus pontos fracos que contribuem para acionar a máquina trágica. (LUNA, 2005, p. 171)

Ressalvar, pois, o personagem do erro trágico que agia como “contrapeso” de sua extirpação é buscar explicar qual o destino final que ele havia de encontrar mediante as suas ações ou pelo trabalho de outros.

O trabalho de Aristóteles em sua *Poética* é aqui relevante, pois destina dezessete dos vinte e seis capítulos para tratar da teoria da tragédia. Porém, deter-nos-emos em apenas um ponto elencado pelo filósofo quando disserta acerca do mito complexo, enviesando-se pela estrutura da tragédia: a situação do trágico. Segundo Costa, na *Poética*,

Aristóteles expõe situações possíveis para o trágico: envolvendo implicitamente dois fatores: a presença da felicidade/infelicidade, como parâmetros naturais do sentido da reviravolta, e a qualificação ética das personagens, por meio da virtude/vício ou da bondade/mediocridade. [...] não devem ser representados homens nem muito bons e nem muito maus, que passem da boa para a má fortuna, nem dá má para a boa fortuna. **A rejeição dessas situações é justificada pelo fato de elas não satisfazerem do ponto de vista dos efeitos exigidos pela tragédia ou, ainda, porque se afastam dos sentimentos humanos.** (COSTA, 1992, p. 26, grifo nosso)

Costa (1992) segue o pensamento inicial de Aristóteles e confirma sua base de entender que o homem trágico equilibra em suas ações as ambivalências citadas, felicidade/infelicidade ou virtude/vício e bondade/mediocridade. Mas este homem trágico é, ao mesmo tempo, defectível e cai em desgraça por causa de um erro que cometeu. Percebe-se que o erro aqui não é visto em sua irredutibilidade, mas é fruto de uma situação sequencial de vida que favorece a queda em um deles por meio de uma desdita entre as dualidades propostas.

Esta sequência de fatos que culminam em um determinado acontecimento dito trágico é sublinhada por um ambiente de mistério. Talvez pelo contexto histórico de concepção literária abordado, a desgraça que ocorre com os personagens em muito colabora para que o próprio espectador daquela encenação também tome para si o que ali está ocorrendo: sentimentos, ações, medos e lamúrias acompanham aqueles que presenciam ou leem uma cena de alguma tragédia.

De acordo com Moisés (2007, p. 148), o trágico em sua interioridade e relação com o espectador provoca neste, a partir da aproximação total com a desdita e com o sofrimento decorrente do infortúnio dos quais são acometidos os personagens, sentimentos profundos de piedade e temor, consoante lição antiga de Aristóteles, quem primeiro pensou acerca do trágico:

Como a composição das Tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade [...] evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna [...], nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna [...]. 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 da humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; [...] Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna [...] (ARISTÓTELES, 1993, p. 69).

Para Szondi (2004, p. 29-75), autores como Schelling, Solger, Schopenhauer, Nietzsche e Scheler dentre outros enviesam uma concepção de trágico para o conflito de si mesmo direcionado por uma manifestação da realidade inesperada que culmina numa autodestruição, satisfazendo a si próprio, e, concomitantemente, no aniquilamento de si mesmo. Aliado a isso, Lesky (1971, p. 39) afirma que, segundo Aristóteles, o que realmente causa o trágico tem seu cerne num “sofrimento imerecido”. A respeito dessa situação de gênese trágica, Medeiros afirma que

como o trágico diz respeito àquele evento de intenso dinamismo que irá acontecer e que não podemos evitar, ele é este **acontecer cujas desgraças nós não podemos evitar, pois é fruto de um infortúnio do Destino ou de um erro nosso**, eis o perigo com que convivemos, dos quais podem nascer a desgraça e o sofrimento. Em conversação normal, o predicado trágico é, portanto, associado a acontecimentos que apresentam as seguintes características: são geralmente tristes; envolvem uma perda irreparável de um indivíduo único; tendem a envolver morte, particularmente a morte inesperada. (MEDEIROS, 2010, p.10, grifo nosso)

Neste sentido, somos convidados a observar esse aspecto do sofrimento imerecido na própria construção de *Édipo Rei* (1976), de Sófocles, especialmente nos acontecimentos ocorridos anos antes da morte de Jocasta ou do isolamento de Édipo no esquecimento sem fim. Tais fatos já têm início na morte de Laio por Édipo e do casamento deste com Jocasta, a sua própria mãe; obviamente que Édipo foi infelizmente por não conhecer o seu passado e quem eram realmente seus pais, o que o fez matar aquele homem que desconhecia (e que era seu Pai) e casar-se com uma mulher que era prêmio seu por ter resolvido o enigma da Esfinge (e que era a sua mãe). Como vimos, o fim trágico de Édipo tem seu início na sua infância de gênese desconhecida para ele, que é a história do sujeito que procura fugir do que já está traçado pelo Destino e que irá acontecer independentemente da sua própria vontade: ser a desgraça dos próprios pais.

Na opinião de Medeiros (2010, p.10), Szondi propõe ver o trágico ainda como um evento inevitável,

um modo de aniquilamento iminente ou consumado [...]. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável (SZONDI, 2004, p.84-85 apud MEDEIROS, 2010, p.10)

Szondi, por exemplo, cita que:

A errância épica da pré-história é condensada, na tragédia, em uma missão de reconhecimento dramático. O infortúnio não espera o rei como faz um estranho na beira da estrada, mas encontra-se na meta de seu próprio conhecimento. Assim, nos três destinos que compõem ao mesmo tempo um só destino, os oráculos marcam uma gradação trágica, em que os elementos antagônicos ficam cada vez mais ligados, a duplicidade sendo reduzida à unidade de modo cada vez mais inexorável: Laio foge de seu assassino pelo caminho que o leva ao encontro dele [...] **o rei Édipo busca os assassinos de Laio, temendo que eles se tornem seus assassinos, e encontra a si mesmo.** (SZONDI, 2004, p.94, grifo nosso)

Seguindo a linha de pensamento e pondo o acento sobre a questão inescapável de uma suposta (in)definição do trágico, percebemos que

buscar uma conceituação normativa do trágico moderno e uma definição excludente dessa categoria é, [...], deparar-se inexoravelmente com a desilusão, pois inúmeras são as visões hermenêuticas sobre o trágico, muitas deles coexistindo em conflito entre si (MEDEIROS, 2010, p. 10).

A ideia do trágico adotada para este trabalho baseia-se no fato de podermos considerar algo como “trágico” quando um ou mais personagens entram no conflito consigo mesmo ao passo que tal conflito é direcionado por uma manifestação da realidade inusitada que culmina numa autodestruição, num aniquilamento, como afirma Szondi (2004, p.84) e, como tal, satisfaz a si próprio, mesmo sabendo que toda desdita e sofrimento passados foram causas geradas por um sofrimento imerecido como afirma Aristóteles (LESKY, 1971, p. 39).

2.3 DO MITO À REMITOLOGIZAÇÃO: OLHARES CONTEMPORÂNEOS

“Se a literatura oral vem a muito alimentando a literatura escrita sob a forma de recontos atualizações e paródias, ou seja, indo de uma ficção em formato menos tangível para outro formato mais valorizado e mais perene, o da palavra impressa, ela também tem efetuado um caminho inverso ainda que pouco frequente” (SILVA, 2012, p. 30)

Optamos por iniciar esta parte do capítulo I com essa afirmação de Silva (2012, p. 30) que muito nos é oportuna. As formas de recontar experiências, causos, histórias de medos e de alegrias sempre permearam o nosso ambiente de leitura. Em vários momentos as pessoas utilizaram-se de histórias já contadas antes para, a partir delas, formular suas próprias narrativas e isto teve, obviamente, uma influência sobre a nossa literatura atual.

Evidenciamos, por exemplo, o período renascentista como primordial para essa ressignificação do mito a ser aprimorado na nossa contemporaneidade. Neste sentido, podemos aqui mencionar diversos exemplos que mostram como a atualização de histórias é algo presente aos nossos dias e que em muito contribuem para que tenhamos um leque de novos conceitos e um acervo do qual poderemos desfrutar.

Burlamaque e Zanatta (2012, p. 92) afirmam que há uma atualização do conto de fadas *Rapunzel* dos Irmãos Grimm em *Enrolados*, filme da Walt Disney Pictures:

Todos os princípios analisados sob a luz da teoria que aborda a personagem de ficção e cinematográfica, reflexões sobre narrativas contemporâneas e conto de fadas intimista, características das narrativas modernas e relevância dos contos de fadas para o desenvolvimento humano das crianças, analisados no conto de fadas *Rapunzel* e no filme *Enrolados*, permitem uma **interface entre cinema e literatura, numa abordagem específica sobre aspectos que convergem e divergem nos protagonistas das respectivas histórias**. (BURLAMAQUE E ZANATTA, 2012, p. 92, grifo nosso)

No trecho citado acima, as autoras consideram um aspecto importante no que se refere à construção de ambas as histórias contadas no conto e no filme: existe uma interface entre as duas histórias em questão, e é essa interface que permite as conexões entre um e outro. Na interação entre um elemento narrativo e outro os autores permitem que se estabeleça uma linha tênue entre o que se desenrola em um e o que se conta noutro. Pontos específicos fazem com que a história assistida no filme *Enrolados* seja (ou tenha) o mesmo pano de fundo do conto *Rapunzel* e faça com que as duas histórias se comuniquem, estejam “enroladas”, ainda que tenham surgido em épocas diferentes.

Percebemos por esse exemplo que o trabalho de utilizar-se de fatos e contextos já conhecidos há muito permeia o nosso imaginário como uma forma de resgate, seja de histórias enquanto fio narrativo, seja de valores enquanto análise da consciência dos sujeitos inseridos neste mesmo contexto. Pensando nesse aspecto de uma suposta “visita” a histórias passadas, podemos indicar o mito como fonte principal ou gênese de tais histórias recontadas. Os mitos fizeram e fazem-se presentes durante toda a história da humanidade. Neste sentido, Moisés (2004, p.299) considera que “o mito é encarado como um estágio do desenvolvimento humano [...]. Corresponderia à narrativa do que os deuses ou os seres divinos faziam no começo do Tempo”. Entendendo o mito como história do que primeiro ocorreu nos estágios da evolução humana, de forma poética, compreendemos que tal forma de textualizar o que supostamente ocorreu nas origens ou não, é revestir as histórias contadas pelos povos antigos de uma aura literária com um fundo de verdade. Um fundo de verdade porque as próprias

histórias contadas nos mitos remetem, como afirmado anteriormente, a uma certa atemporalidade que nos faz desconhecer a continuidade dos ciclos temporais.

Relacionando tempo e consciência dos seres e das coisas, considera-se também as palavras de Moisés (2004, p. 300) levando a entender que

a consciência mítica pressupunha uma unidade entre os seres e as coisas, entre sujeito e objeto, entre a sua “presença em si e a presença no mundo, unidade originária da consciência e do mundo, prévia ao divórcio da reflexão, que é desdobramento antes de ser enriquecimento”. De onde a fusão inextricável, na substância formadora do mundo, entre o visível e o invisível, o natural e o sobrenatural, uma indistinção que confere ao mito o “princípio de realidade. Só ele autoriza e outorga o ser”

Em outras palavras, Moisés (2004, p. 300) permite um direcionamento do mito como princípio da realidade, ou melhor, como “cada realidade veio à existência”, ou ainda, como cada ponto da vida humana foi explicada em sua gênese. Os mitos desvendam a totalidade do mundo explicando-a por elementos empíricos da própria experiência do ser humano que os criou, mas, ainda assim, segundo Moisés (2004, p. 300), o simples fato de existir destina-se unicamente a obedecer a seres divinos que detinham os poderes.

Por sua natureza de gênese de sentimentos e sentidos dos personagens, muitos autores direcionam sua escrita mediante aspectos comuns dos mitos antigos para elaborar tramas e construir psicológica e literariamente personagens centrais de narrativas, não de forma a copiar o que já havia sido escrito, mas para ter essa construção do mito como ideia central na elaboração dessas narrativas. A tal processo, dá-se o nome de *remitologização*.

A afirmação de Brunel (2005, p. 387) que o mito “modifica-se, recuperado e metamorfoseado pelas exigências e pelo imaginário do momento” é-nos aqui muito cara. E, como o próprio nome nos indica, re-mitologizar é um recurso muito utilizado na literatura para fazer com que uma história seja contada aos moldes de um mito antigo conhecido, dando a este uma conotação e um final semelhantes, ainda que passem por curvas de enredo diferentes. São aspectos fecundos ressaltados dentro dos textos que baseiam-se em arquetípicas “morais” míticas para que o universo constitutivo dos personagens, do cenário, do tempo e do momento dos acontecimentos tornem-se, ao mesmo tempo, memória e revelação, alegria e sofrimento, dor e comemoração. Compreendemos isso refletindo que o mito em si, dos gregos aos modernos, torna-se o elemento norteador de muitas narrativas.

O processo de remitologização indica uma revalorização do mito enquanto processo histórico e cultural ainda nos dias atuais, de um modo revalorizado (SOARES, 2010 p. 23). Aqui cabe a nós remetermos à afirmação de Ribeiro (2008, p. 63) de que esse processo na literatura diz respeito “à tendência artística para ressignificar a realidade por meio do

imaginário simbólico”. Remitologizar é, por assim dizer, recontar o mito antigo dando-lhe uma nova abordagem, ressignificando para a modernidade aquilo que ele traz como ideia central.

Segundo Ribeiro, o trabalho com a remitologização na literatura é:

um processo de **dinamização de construções** simbólicas adequadas à descrição dos eternos modelos de comportamento individual e social, de certas leis essenciais do cosmo, que torna extremamente atual o **problema do imaginário e a investigação dos motivos psicológicos** nas narrativas literárias. (RIBEIRO, 2005, p. 91, grifos nossos)

Pela citação registrada compreendemos melhor como se dá a utilização do processo de remitologização na literatura. Nesta citação dois aspectos chamam a atenção do leitor: o primeiro se refere à “dinamização de construções” que se fazem no contexto da obra enquanto construção simbólica adequada a um momento significativo; depois, tal momento que culmina em um determinado problema e que é, talvez, o cerne do que está sendo narrado indica traços e aspectos que, por dedução, significam um determinado personagem ou uma determinada atitude deste.

Em outras palavras, todos os personagens de uma determinada história demonstram, no desenrolar dela e dentro da diegese narrativa, um leque de aspectos que são característicos. Nestes aspectos estão incluídas as suas virtudes, os seus desleixes e os seus pontos negativos, incluindo nestes felicidades e infelicidades, prazeres e desprazeres, conhecimento ou falta deste, esperteza ou lentidão, traços que, por mais comuns que sejam aos espectadores (em se tratando das tragédias gregas), apontam também para a peculiaridade enquanto pessoa de cada um destes personagens. São aspectos que podemos mencionar como sendo os “motivos psicológicos” por meio dos quais, de acordo com Ribeiro (2005, p.91), se podem conceber novas construções sem que se perca a essência do que foi este ou aquele personagem.

Ribeiro (2005, p.92) afirma que “sem dúvida, o imaginário mítico é a fonte da riqueza literária da humanidade”. Pensando no imaginário enquanto parte constitutiva do pensamento atual, podemos ver a citação de Ribeiro no universo da literatura e direcioná-la pelas concepções observadas nas diversas obras literárias. Isso ocorre especialmente quando os autores partilham dos mesmos pensamentos, não os copiando, mas dando-lhes nova roupagem.

Dessa forma, observando as diversas apresentações literárias da contemporaneidade, constatamos que a construção dos mitos antigos serve como base na elaboração dessas apresentações literárias. Afirmamos isso não com o discurso de que toda a literatura contemporânea é apenas um reflexo do que foi escrito na Grécia ou Roma ou quaisquer outras

sociedades literárias antigas. O que queremos apontar nesse estudo é que muitos dos aspectos dos inúmeros personagens de obras dos tempos mais recentes mantêm traços da personalidade e até da história que a mitologia grega abordou no passado.

Não é utilizar-se de uma história já elaborada para mutilá-la em uma concepção mais recente; não é fazer de um mito uma espécie de alicerce para a edificação literária de obras do presente. É mais que isso: o processo de remitologização busca observar, nos mitos existentes, aspectos que, mediante o aprofundamento do imaginário, fazem com que as obras atuais manifestem o que temos como mito a partir da construção do “eu” de cada personagem. Ao mesmo tempo, busca analisar como esse “eu” vai agir tendo em vista que as peculiaridades de cada personagem mitológico apontam para uma determinada forma de agir.

Corroborando essa ideia de que existe uma união de um pensamento de um personagem atual com o eu de um personagem mitológico, Ribeiro (2005) afirma que

caracteriza o processo de remitologização a soma e a identificação de sistemas mitológicos inteiramente diversos, cuja finalidade é acentuar o eterno sentido metamitológico. Uma criação poética assimila, repete/recree ou degrada o imaginário antigo adaptando-se ao estilo e aos meios de produção e recepção no tempo, espaço e cultura a que pertence, fazendo analogia com mitos tradicionais paralelos gerados por outro estágio do desenvolvimento histórico. (RIBEIRO, 2005, p.93-94)

Não existem limites para o alcance do pensamento mitológico grego. Não podemos pensar que a produção grega foi estanque e concentrada apenas no período antigo. A forma de pensar dos gregos invadiu e fez germinar as formas de pensamento do cotidiano de forma tão intensa e duradoura que se torna difícil não analisar fatos, aspectos e obras do cotidiano sem retornar ao pensamento grego. Essa comunicação do antigo com o atual é o que torna essa literatura de mitologia um aspecto que merece atenção especial. Nesse ínterim, o que mais nos surpreende na literatura em si, principalmente no que se refere às produções artísticas de literatos do século XVIII para os nossos dias, é esse retorno às tradições do mito grego para, mediante aspectos do imaginário e da cultura inerentes aos personagens gregos antigos, elaborar as suas próprias histórias e fazer delas ícones da nossa literatura enquanto produção artística e cultural. Símbolos, imagens, as próprias elaborações arquetípicas (uma das quais, inclusive, Ribeiro (2005, p.94) cita), são fruto de um desenvolvimento das ideias já postas pelos gregos antigos.

O processo de remitologização vem apontar para a vitalidade dos mitos. As tragédias apontam para o desenvolvimento do pensamento grego e indicam também a sua importância enquanto arte literária. Esses mitos deixam de ser simples histórias locais para adquirirem status de histórias universais. E dentro do universo de imitação da realidade vivida e

observada no cotidiano dos gregos, percebemos que aquelas obras constituem verdadeiros reflexos da sociedade grega, ao mesmo tempo em que assumem status de arquétipos que podem nos ajudar a compreender o ser e o existir da humanidade.

3 O TRÁGICO NA BAGACEIRA: ÉDIPO REVISITADO?

Neste capítulo vamos analisar, à luz do aporte teórico discutido no capítulo anterior, os aspectos que concernem à ideia de trágico e sua aplicação à obra de José Américo de Almeida. Baseando-nos no lastro teórico apresentado no capítulo anterior, observamos que os aspectos do trágico expõem a realidade dos personagens cujo direcionamento se dá para um momento de expurgação. Diante desse aspecto preponderante do imaginário trágico, podemos observá-lo, em sua feição mais objetiva, como um momento – ou o conjunto de ações que formam esse momento – no qual os personagens passam por uma descoberta espantosa de algo misterioso, porém indesejado, que eles mesmos evitavam, mas cuja realização não podem impedir. Ou seja, a forma pela qual a trama atinge seu ponto alto passa por um certo silêncio dos personagens, um silêncio que diz respeito ao “assombro” dos personagens diante de um acontecimento inesperado por eles.

Para entender a afirmação acima, é necessário que voltemos à definição de trágico defendida por Walter Benjamin e citada por Szondi (2004, p.78) de que “a atuação trágica expõe em seus personagens uma ‘opressão muda’”. Podemos defini-la, no entanto, como um momento “X” da trama narrativa, em que o(s) personagem(ns) percebem que algo indesejado está para acontecer e que, por mais que se tente evitar esse acontecimento, ele, inevitavelmente, chegará a termo. A tragicidade encontra-se, então, não apenas na “ação de desgraça”, mas está em todo o contexto do acontecimento dessa desgraça ou desse infortúnio.

Compreendemos que o trágico salta aos olhos dos leitores apenas no momento “X” onde determinado evento ocorre; mas é importante mencionar que para que aquele fato – dito trágico – ocorra é necessário que algo aconteça antes, de uma determinada forma e com determinadas pessoas. Isso pode ser constatado ao observar a narrativa de *Édipo Rei*: a sucessão de acontecimentos com Édipo, no fim da tragédia grega, só pôde ocorrer por conta de fatos vividos desde o seu nascimento, quando seu Pai e sua Mãe ouviram do oráculo qual seria o futuro do filho deles. Desse momento em diante, a vida de Édipo foi marcada por uma gama de acontecimentos que o levaram ao momento da descoberta de quem ele era, do que ele havia feito e por qual erro ele era o culpado.

Porém, o fato narrado na história de *Édipo Rei* não ficou reservado apenas a ela, nem tampouco ultimou-se com a derradeira tragédia grega. Quando analisamos as construções narrativas atuais, percebemos que fazem parte de algumas delas o mesmo sentimento de culpa e o momento de expurgação. É essa culpa e esse momento de expurgação que marca em

especial as tragédias. Talvez seja por isso que os fatos narrados não se concluíram; Luna (2008) afirma que

interessante é notar como nem a potenciação da subjetividade nem o seu arrefecimento produzem mudança na sintaxe mais profunda da dramaturgia trágica. As tragédias da modernidade também oscilam entre, por um lado, a culpabilização (ou mesmo a criminalização) de indivíduos, por outro lado, a culpabilização de quadros sociais e/ou valores institucionais. (LUNA, 2008, p. 267)

É perceptível que os autores contemporâneos trazem a marca da culpa do trágico em sua literatura. Autores como Luna (2008, p. 268) afirmam que a noção dos “erros” que desencadeiam o momento trágico permeia sempre a “estratégia de racionalização” dos livros escritos nesses últimos tempos. Esse erro transformado em culpa é, como afirma a autora, o resultado de não apenas atitudes pessoais, mas reflexo de um contexto de vivências e acontecimentos que culminam em um momento trágico.

Se o motivo pessoal não deve ser considerado em sua totalidade, é necessário que compreendamos como o contexto produziu ou culminou em tal momento. Se quisermos analisar como o trágico se manifesta na literatura atual, é necessário que observemos cada aspecto do contexto pessoal e social dos personagens em questão. Dessa forma (e partindo de uma revisão histórica do livro que pretendemos analisar), observaremos aspectos que se apresentam como preponderantes para o estudo de *A bagaceira* (2005) enquanto revisitação do mito grego de Édipo. Por fim, após compreender a situação da construção do romance, apresentaremos a relação deste contexto e da obra em si com a ação trágica dos escritores gregos. Em outras palavras, analisaremos o retorno ao mito de *Édipo Rei* no romance de José Américo, indicando pistas de reflexão para entender a construção dos personagens de *A bagaceira* (2005) de acordo com os traços do mito.

3.1 D'A BAGACEIRA: REVISÃO HISTÓRICA

A Bagaceira é o poema do sertão nordestino, ou melhor, o poema da humana vaga sertaneja, em seu perpétuo rolar do sertão definido, heroico e idílico, às terras mestiças, sensuais, dispersivas, cruéis e sentimentais, que se abeiram da inconstância do mar. E as duas paisagens, que se limitam, os dois homens que se mesclam no amor passageiro, no amor definitivo, assim como na rusga de momento e no ódio mortal. (SOBREIRA, 1977, p. 41)

A Bagaceira (2005), romance do escritor José Américo de Almeida, é considerada um divisor de águas na literatura brasileira, sobretudo porque instaura uma nova fase dentro do regionalismo literário brasileiro. Na obra, permeiam o sol, a lama, os instintos e o destino, descrevendo a realidade da vida no Nordeste do Brasil, mais especificamente no Engenho

Marzagão, cidade de Areia. Observando o flagelo do sertão e a fartura do brejo, José Américo constrói sua obra prima buscando unir a sua linguagem culta com a realidade pobre dos sertanejos que saem de suas terras para poder viver em uma outra região.

Por ter vivido no Sertão quando fora promotor de justiça, ele expõe o seu conhecimento do espaço e do indivíduo daquela região em suas peculiaridades. Mas não só vemos a dor de viver na seca. No “triângulo amoroso” de Dagoberto, Lúcio e Soledade, observamos quais podem ser os destinos dos que, para amar, precisam embeber-se em mentiras e jogos de sedução. Destinos estes que, no livro, não passaram de um “cio da idade”, fogo da paixão adolescente de um rapaz que se vê traído pelo seu próprio Pai.

Para que possamos compreender os fatores contextuais da escrita do livro, é necessário que observemos o que antecedeu a escrita da obra: cinco anos antes de publicar *A bagaceira*, José Américo havia publicado *A Paraíba e seus problemas* ao tratar de temas como o clima, a seca e estudos sobre as relações humanas e sua correlação com a vida árdua na seca. Dessa forma, *A bagaceira* (2005) torna-se, além de um romance único, um livro de denúncia das injustiças sociais que permeavam as autarquias sertanejas no final do século XIX. A esse respeito, Proença (1968, p. 42) afirma que o livro

Era uma denúncia. E só o desmedido talento do Romancista poderia ter conseguido fazê-lo, antes de tudo, um verdadeiro, um grande romance, que, na época, foi impacto violento na literatura brasileira, ainda engatinhando nos caminhos do modernismo. *A bagaceira* apareceu em 1928, revelando ao resto do Brasil o drama da seca, principalmente sob o aspecto da humilhação do ser humano e da deterioração de seus volumes morais. [...] (PROENÇA, 1968, p. 42)

Em 1930, dois anos após a sua primeira publicação, estoura a Revolução³, que buscava renovar a face do país. Da mesma forma (PROENÇA, 1968, p. 43), José Américo intenciona “protestar” contra a maldade dos grandes querendo subjugar os pobres que saíam de suas moradias para buscar melhores condições de vida em uma nova terra e nela nada encontram, apenas trabalho e poucas condições, isso pode ser observado já nas primeiras páginas, quando afirma que “Há uma miséria maior do que morrer de fome no deserto: é não ter o que comer na terra de Canaã” (ALMEIDA, 2005, p. 3).

Com tais aspectos, a obra é considerada como porta de entrada para o regionalismo brasileiro. Neste período, a literatura estava centrada na realidade observável como ponto inicial para as manifestações contra as crises sociais, surgidas principalmente após a

³ “A Revolução de 1930 foi um movimento armado, liderado pelos estados do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba, insatisfeitos com o resultado das eleições presidenciais e que resultou em um golpe de Estado, o Golpe de 1930. O Golpe derrubou o então presidente da república Washington Luís em 24 de outubro de 1930, impediu a posse do presidente eleito Júlio Prestes e colocou fim à República Velha”. Disponível em <<http://www.sohistoria.com.br/ef2/eravargas/p3.php>> Acesso em 8 Ago. 2017.

implantação do Estado Novo na época do Governo de Getúlio Vargas e da Primeira Guerra Mundial. Os escritores desse período passaram a observar com certa criticidade as relações entre o homem e a sociedade brasileira. Especialmente entravam em pauta a região nordeste, a seca e o descaso das autoridades com a miséria da região.

Permeado pela dor, o enredo desse romance aborda o êxodo devido às terríveis secas nordestinas, os horrores causados por ela e os contrastes sociais entre os sertanejos, representados pelos personagens Valentim, Soledade e Pirunga, e os brejeiros (povo dos engenhos), representados por Dagoberto, Lúcio e Manoel Broca. Por meio destes, o autor explora a visão brutal e autoritária dos senhores de engenho e o confronto entre sertanejos e brejeiros.

Em virtude do período de longas secas que assolavam a região, Valentim Pereira, juntamente com sua filha Soledade e o seu afilhado Pirunga decidem abandonar a fazenda do Bondó, na zona do Sertão e se dirigem às regiões dos engenhos, localizado no brejo, onde encontram acolhimento no engenho Marzagão, que é propriedade do senhor Dagoberto Marçau, cuja mulher falecera no nascimento do único filho, Lúcio.

O filho de Dagoberto, Lúcio Marçau, estudava fora. Por morar na cidade grande, apresentava a humanidade que seu pai não tinha bem como a modernidade que se encontra nestas cidades longe do interior e do Marzagão. Lúcio, passando as férias no engenho, conhece Soledade, retirante recém-chegada, por quem se apaixona. Lúcio retorna à academia e, quando de férias volta para a companhia do pai, toma conhecimento de que o sertanejo Valentim Pereira se encontrara preso por ter assassinado o feitor da fazenda, Manuel Broca, acusando-o de seduzir e desonrar sua filha Soledade.

A beleza de Soledade era singular e inspirava os homens que com ela convivessem. Soledade seduziu Lúcio, filho do feitor, Dagoberto, pai de Lúcio, e Pirunga, que, apesar de não falar, a amava desde sempre.

Lúcio, já formado em advocacia, resolve defender Valentim e informa ao pai de sua decisão de casar-se com Soledade, que por sua vez não aceita a decisão do filho. Então como forma de impedi-lo lhe esclarece tudo, revelando-o que Soledade é sua prima e ele mesmo, Dagoberto, foi quem realmente a seduziu. Ao tomar conhecimento dos fatos, Pirunga comunica ao padrinho (Valentim) a história e este lhe pede, sob juramento, não se vingar de Dagoberto, até que ele possa executar o seu "dever": matar o verdadeiro sedutor de sua filha.

Soledade e Dagoberto, acompanhados por Pirunga, deixam o engenho e se dirigem à fazenda do Bondó. Cavalgando pelos tabuleiros da fazenda, Pirunga, apesar do juramento, provoca a morte do senhor do engenho Marzagão, este herdado por Lúcio, com a morte do

pai. Em 1915, outro período de seca, Soledade, já com a beleza destruída pelo tempo, vai ao encontro de Lúcio, para lhe entregar o filho, fruto do seu relacionamento com Dagoberto.

Os personagens centrais do romance trazem uma imagem bem formada de dois mundos diferentes dentro do Sertão. Uma parte representa simbolicamente a vida bruta e atrasada, a outra o poderio e modernidade que exerce poder sobre aqueles. No romance, o proprietário do engenho Marzagão, Dagoberto Marçau, ocupa a posição de “senhor” e é dono das terras, e de tudo aquilo que se encontra na terra, e isso inclui os trabalhadores; utilizando-se de passagens do próprio romance, podemos constatar esse fato,

E como era de seu natural, o senhor de engenho, não encarava essas figuras ressequidas. Talvez tivesse medo de comover-se. Ou o olhar para o seu conceito de autoridade era excessiva benevolência. E esbravejou: - O que já disse está dito! (ALMEIDA, 2005, p. 11)

Dagoberto traduz em si o autoritarismo dos senhores de engenho em comparação à fraqueza dos trabalhadores do Marzagão, revelando o seu distanciamento social e moral daqueles trabalhadores.

Há também Valentim Pereira, homem sertanejo, orgulhoso, destemido e que luta pela honra de uma mulher, principalmente por ela ser sua filha, e Pirunga, filho de criação de Valentim, que, assim como Valentim, simboliza o sertanejo como homem valente, altivo, honrado e leal. Soledade, como as mulheres da estória, traz o estereótipo do erotismo com a beleza agreste e toda feminilidade sertaneja.

Dagoberto, por ser o senhor de engenho e dono das terras, apresenta a mentalidade do dono, e o que está sob o jugo desse dono inclui tudo: terras, animais, pessoas, pensamentos e sentimentos. A chegada dos retirantes no Engenho Marzagão também criou um clima amoroso entre o filho de Dagoberto e Soledade. Soledade, porém, despertou a paixão não só do Filho, mas também do Pai, que havia perdido sua esposa no parto do seu filho, Lúcio, e o ciúme entre pai e filho cresceu ainda mais por divergências políticas.

Há um aspecto muito importante no que se refere à ligação entre os personagens. Para Lima (2007, p. 5), o Marzagão não é apenas o Engenho de Dagoberto, mas é “a verdadeira teia que envolve as personagens através dos valores éticos, morais e sócio-econômicos”. Tudo é interligado por ele, desde o Senhor de Engenho até os pobres brejeiros, seus escravos, que ao mesmo tempo em que demonstram a força do trabalho, deixam transparecer para o leitor alguns elementos da cultura popular que foram recontados pela linguagem do autor. Essa é também uma das marcas modernistas na obra: a pluralidade de linguagens a partir da qual o livro foi escrito. Vê-se tanto uma linguagem culta e erudita do autor quanto uma linguagem

simples dirigida pelos fatores sociais (vida no engenho) e culturais (sociedade patriarcal), o que para Lima marca também a proximidade da linguagem culta com a pregação: “Uma ressurreição de cemitérios antigos – esqueletos redivivos, com o aspecto terroso e o fedor das covas podres” (ALMEIDA, 2005, p. 8).

É pertinente afirmar que a vida de um sertanejo em tempos de seca não era nada fácil naquela época – nem nos dias atuais, pois não desfrutavam de nenhum aparato para encontrar água e muito menos dispunham de condições físicas para trabalhar e cuidar dos pastos e dos animais que possuía. Para Lopes (2010, p. 21-22), esta é apenas uma das visões do Nordeste brasileiro – e talvez a que mais prevaleça – dentre tantas outras que foram construídas ao longo do tempo: o Nordeste açucareiro, o Nordeste algodoeiro e pecuarista, foi também o Nordeste obrigado a sair da seca que assolava o sertão em busca da prosperidade brejeira, fugindo de uma paisagem que se tornara cadavérica, de “mortos mais que de vivos”.

Tais discursos sobre a pobre realidade do sertão fomentaram ainda mais a vontade por parte de vários outros autores de descrever como vivia o pobre sertanejo e como ele convivia com a seca e unindo a esta também as histórias e causos amorosos. Em *A bagaceira*, a realidade do sertão protagonizada pelos retirantes que chegam ao Engenho Marzagão não só expõe a dura realidade na qual viviam, mas também expõe uma certa diferença entre o sertão castigado e o brejo de clima mais ameno e propício para a vida. São, portanto, duas realidades que se contrastam: a do sertanejo Valentim, trabalhador, sua filha Soledade e o agregado Pirunga, fugidos da seca e por ela vencidos, livres, porém ligados à terra; e a do brejeiro Dagoberto, dono do engenho e senhor das terras; do seu Filho Lúcio – que aqui também representa a cidade civilizada -, e Manoel Broca, o feitor, egoísta e humilhados (não humildes) pelo peso de uma falsa escravidão que ainda nos tempos atuais mostra seus resquícios.

Como o cerne de *A bagaceira* era a dura realidade do Nordeste do Brasil, vê-se acentuada na obra uma visão de denúncia do próprio José Américo do descuido das autoridades com os pobres que sofrem por conta da seca. E essa perspectiva de denúncia e de crítica aos políticos que não olham para a realidade – norte do movimento regionalista, pode ser vista em dois trechos já no prólogo “Antes que me falem”:

Há uma miséria maior do que morrer de fome no deserto: é não ter o que comer na terra de Canaã. [...] É um livro triste que procura a alegria. A tristeza do povo brasileiro é uma licença poética... O regionalismo é o pé-do-fogo da literatura. [...] Mas a dor é universal, porque é uma expressão da humanidade. E nossa ficção incipiente não pode competir com os temas cultivados por uma inteligência mais requintada: só interessará por suas revelações, pela originalidade de seus aspectos despercebidos. (ALMEIDA, 2005, p. 3-4)

O período no qual a história se passa também colabora para aquilo que José Américo chama no livro de “escória de mestiçagem”: a abolição da escravatura. Sabe-se que alguns engenhos ainda mantiveram por vários anos após a assinatura da Lei Áurea em 1888 e este, naturalmente, deve ter sido um deles.

Na parte final do romance, quando Lúcio assume o Engenho Marzagão, José Américo de Almeida insere, no contexto do fim da escravidão, a modernização do Engenho e, por conseguinte, do modo de trabalho. O reconhecimento por parte dele de que era necessário dar bons ares ao trabalho e criar um “próprio mundo” faz com que ele traga máquinas, campos cultivados, casas caiadas, organização financeira da produção, leis de higiene, enfim, tudo para que a antiga visão escravocrata fosse ofuscada pela beleza natural do moderno.

As estruturas sociais interferem na formação dos membros que as ocupam. No romance em questão, percebemos a todo instante que os meios sociais de onde vieram os personagens formam-nos estereótipos; estes, de acordo com o personagem e sua posição também levam a perceber já desde o começo qual a personalidade que estes hão de desenvolver. Se houve uma “modernização” no Engenho, é porque havia um espaço social marcado por tristezas e dores e a mudança nesses espaços gera também uma mudança na mentalidade dos indivíduos.

Já nas partes iniciais do romance, a mudança de morada dos retirantes também dá ao senhor de engenho, para os padrões que vigoravam na época, o poder de fazer o que quiser com aqueles que eram seus servos ainda que a escravidão já tivesse sido abolida. O instinto de um homem maduro, que perdeu a esposa e necessita de uma companhia que não seja sua propriedade ou seus animais leva Dagoberto a seduzir Soledade. Na verdade, na discussão dele com Lúcio – quando ele revela que a violentou – percebe-se que ele queria Soledade unicamente para ele e não dividiria ela com o filho: “- Não! Não casará com a retirante! Corto a mesada, boto pra fora de casa!... Tinha que ver!...” (ALMEIDA, 2005, p. 114)

O discurso de Dagoberto o revela ainda mais. Todas as vezes em que ele tenta se livrar e impedir que Lúcio case com Soledade, complica a própria situação, até que acaba confessando ao filho que, na verdade, Soledade era de sua família. O que mais chama atenção é a projeção que o Pai fez em Soledade, uma vez que ele foi seduzido por Soledade porque esta parecia com sua falecida esposa: “- Não meu filho, ela não pode ser tua esposa porque... Eu profanei a memória de tua mãe, mas foi tua mãe que amei nela” (ALMEIDA, 2005, p. 115).

O ideal para Dagoberto era a figura da mãe de Lúcio, e, portanto, procura em uma mulher aquilo que lhe foi tirado “pelo próprio filho” e como Soledade era da família da mulher de Dagoberto, trouxe consigo os traços físicos da falecida.

Proença (1968, p. 41), em introdução à obra, afirma, como destino, que Soledade fosse violada, uma vez que, de acordo com o romance, nos primeiros dias que os retirantes chegaram e Dagoberto viu Soledade, o senhor de engenho sentiu reacender em si o amor que havia perdido com o falecimento de sua esposa. Sendo assim, e tendo Soledade os mesmos traços físicos da falecida, como mencionado anteriormente, a retirante seria agora o repositório do amor de Dagoberto, o que fez reabrir as portas do coração do Senhor de Engenho, que haviam sido cerradas pela dor da perda, como nos apresenta o texto:

Dagoberto despercebia-se do desfile macabro. A seca infundia-lhe um sentimento contrastante.

Era uma inquietação seródia, como a brasa remanescente que procura acender o cinzeiro.

Num período de vida em que o homem realiza o que sonhou, ele voltava a sonhar. Amor — pólvora que se acaba com a primeira explosão. Amor que sabe a frutos apodrecidos. Era como o caminheiro que, fatigado da jornada, estuga o passo para chegar antes de anoitecer.

Beirava uma idade em que o instinto sexual instigado se difunde por todos os sentidos e é mais imaginação que materialidade, como a saudade do que se não gozou. Crise das uniões retardatárias.

Havia coisa de 18 anos, inveterava-se na viuvez desconfortada, por uma jura indiscreta:

— Mas eu não encontro outra mulher assim...

E gabava-lhe com minúcias de formas os caracteres da beleza e as prendas ocultas:

— Mulherão! mulherão!

Os dias do campo decorriam-lhe recreativos. Mas, à noite, quando as portas se cerravam, cerrava-se-lhe o coração.

A solidão entretinha intimidades desiguais. (ALMEIDA, 2005, p. 9-10)

Mesmo sabendo que seu Filho se apaixonara por ela, Dagoberto a vê tomando banho na cachoeira, e, como senhor da terra e de tudo o que lá estava, “incluindo a retirante”, “escondeu-lhe a roupa” e “violentou-a”. A memória remanescente da mãe de Lúcio ainda pairava sobre Dagoberto e sua atitude violenta talvez tenha sido feita sem remorso algum, como para qualquer casal. Como um ato de misericórdia, para que o Pai não morresse só, Lúcio deixa Soledade para o Pai, relacionando isso com a sua mãe: “Eu matei, nascendo, minha mãe. Foi por minha causa que o Senhor perdeu sua mulher; agora não seja também por mim que perca sua amante. Não diga mais que nem bonita é... É bonita e é sua” (ALMEIDA, 2005, p. 116).

Mesmo deixando Soledade para o Pai, Lúcio corre enfurecido para matar Soledade, mas o olhar dela para ele quebra toda vontade de matá-la, pois ele ainda a queria. A questão de guardar a mulher para apenas depois do casamento pode ser notada nesta parte da obra pois

Lúcio a considera como morta, “alma da seca”: depois de Dagoberto ter violentado a jovem ela não tinha mais valor, era uma pobre alma seca, que seria sempre amante de um dono de engenho.

Curiosamente, no final do romance, Soledade volta velha e acabada pelo tempo e pela vida, para deixar com Lúcio, novo Senhor do Engenho, a criança que havia concebido com o pai dele, seu irmão, portanto. O fato de Soledade estar velha faz com que Lúcio não sinta remorso por tê-la perdido para seu pai, mas fá-lo sentir vergonha por ela ter se deixado seduzir pelos encantos de quem só queria ver nela o molde daquilo que havia perdido. Soledade termina o romance só, pois Lúcio já havia se casado e remodelado o trabalho no engenho: era um homem novo, porém o passado não se apaga.

Por fim, no tronco em que os dois haviam escrito os nomes deles, “tinham desaparecido as primeiras sílabas. Só as últimas permaneciam, com um sentido diverso, indiscretamente, numa denúncia significativa: EDADE CIO...” (ALMEIDA, 2005, p. 139). A denúncia era, no entanto, o reconhecimento de que todo aquele amor perpetrado em Lúcio na sua adolescência era Cio da Idade, força do instinto de dois jovens que estavam começando a descobrir o mundo e também a descobrir-se.

Como percebemos, as relações elaboradas por José Américo no romance de sua autoria apresentam, em resumo, a infelicidade de Lúcio que se vê traído pelo próprio Pai quando este lhe rouba o amor de sua vida, Soledade. Lúcio encarna em sua trajetória enquanto personagem a figura do homem que vive em si a tragédia de não conhecer o próprio passado e dele ser refém. Quando Lúcio descobre que Soledade o havia traído com seu próprio Pai, ele se vê esmaecido e sem razão para viver, caso continuasse morando no Engenho. Ele, como forma de punir-se pelo que havia feito, sai da casa do Pai e vai viver no exílio de seus pensamentos, agora sem o amor da sua vida. E, ainda que ele voltasse para o Marzagão e, por meio das tecnologias em avanço na época, mudasse o estilo de vida, as marcas da traição do Pai e de Soledade sempre estariam ali, especialmente de Soledade, quando restam no tronco da árvore, o que foi motivo de sua ruína: o cio da idade.

Subserviência dos dominados e loucura dos afetos. De um modo ou de outro, somos circundados por uma aura de mistério e de fatos já imaginados. Na verdade, o autor já inicia seu livro dando pistas de que o romance a ser contado aponta para uma suposta “verdade”, cuja “aparência de mentira” encanta o leitor e o leva a pensar se tal fato não poderia ter ocorrido na vida real, como vemos no prólogo “Antes que me falem”:

Há muitas formas de dizer a verdade. Talvez a mais persuasiva seja a que tem a aparência de mentira. * Se escapar alguma exaltação sentimental, é a tragédia da

própria realidade. A paixão só é romântica quando é falsa. * [...] A alma semibárbara só é alma pela violência dos instintos. Interpretá-la com uma sobriedade artificial seria tirar-lhe a alma. (ALMEIDA, 2005, P. 3)

Na verdade, este aspecto de uma imitação/recriação da realidade já vem preconizado por Proença, na introdução à 41ª edição. Para ele, José Américo:

considera o romance, “aparência de mentira”, a maneira mais persuasiva de dizer a verdade. [...] “Romântico”, para ele, se aplica não às características do movimento literário, mas ao sentimentalismo doentio, desonestamente buscado para comover leitores simples. Recurso de má qualidade, com desmerecimento da leal comunicação que deve existir entre autor e leitor. Pois, arte é recriação da realidade e, nessa recriação, o artista verdadeiro tem a medida seletiva e avaliadora do que de fato importa. (PROENÇA, 2005, p. 21)

Em outras palavras, considera que o texto de *A Bagaceira* traz a marca do romance não pelo estilo, mas pelo episódio de amor narrado. Episódio este que, na simplicidade do acontecimento, faz-se próximo da realidade do leitor, fazendo-nos pensar no personagem como um “ser” cuja dor é sentida pelo leitor. Um ser cuja ruína ocorre logo após um súbito momento de exaltação. Um ser dotado de superioridade que não permite rebaixamento, mas que, por ser refém do passado, cai em sofrimento. Poderíamos afirmar que o autor se utilizou de uma arte quase mimética, aos moldes de Aristóteles na Poética, quando representa “ações de homens de caráter elevado, expressa por uma linguagem ornamentada, através do diálogo e do espetáculo cênico” (COSTA, 1992, p. 18).

Mas a proximidade aos leitores não se dá apenas pela via dos sentimentos. Para Lima (2011, p. 5), a forma naturalizada unida ao conhecimento de mundo que Américo apresenta no romance, além de aproximar o leitor da realidade social vivida, também situa a obra após o Romantismo de José de Alencar:

Já no propósito romântico de ver o Brasil, representado literariamente, em sua totalidade cultural e territorial, Alencar, como Almeida, alicerçava a afirmação da linguagem brasileira na comunhão com o conhecimento da realidade do Brasil. Em termos românticos, isto significava a elaboração da linguagem do herói como reflexo da linguagem da natureza. Na constituição de um romance do final da década de vinte e início da década de trinta, esta imbricação entre língua e conhecimento do país se traduziu na montagem de um enredo capaz de trazer à baila, sem tradução tautológica, a linguagem dos oprimidos, em especial aqueles que viviam em estado de submissão arcaica no interior do Brasil. (LIMA, 2011, p. 5)

José Américo recriou um mundo utilizando-se de aspectos os quais ele mesmo tinha conhecimento. A partir da elaboração de personagens tão próximos ao leitor, Américo utiliza-se ainda de ideais que ultrapassam a barreira do tempo e apresentam, na nossa literatura, aspectos do romance que fazem com que meios do passado tornem-se algo “real” e palpável à sociedade da época.

3.2 O MITO EM *A BAGACEIRA*: ÉDIPO REVISITADO

Por trás da permanência de aspectos estruturais e substanciais do trágico, talvez esteja, ao lado das crises que convulsionaram os momentos históricos geradores dos conflitos, o espanto que causa ao homem a sua própria violência e a consciência de coexistir com seus semelhantes num espaço comum incógnito, que pode até ser absurdo. (COSTA E REMÉDIOS, 1988, p. 51)

Muitos dos aspectos observados no romance de José Américo, *A Bagaceira*, podem ser observados à luz do mito grego. Podemos afirmar que a própria teia que une os personagens e suas histórias contadas e faz os personagens coexistirem num ambiente cercado de silêncios e traições apresenta fios que interligam o romance de José Américo à tragédia narrada em *Édipo Rei* de Sófocles. Considerando, no entanto, que esses fios que ligam uma obra à outra não são uma mera cópia servil, compreendemos que existem pontos significativos do mito grego foram ressignificados pelo romance de José Américo de Almeida.

Antes de prosseguirmos em nossa análise, é importante deixar registrado que nosso trabalho não se configura como sendo uma análise dos motivos psicológicos dos personagens de *A Bagaceira* à luz do Complexo de Édipo, como conhecido na psicologia freudiana; nosso trabalho investiga, por meio da análise dos fatos narrados no romance de José Américo, como se observam e se recontam alguns dos aspectos narrados na tragédia de Sófocles, independentemente da análise de motivos psicológicos.

Os estudos sobre a tragédia grega, como por definição apontada pelos pesquisadores, em especial à guisa da *Poética* de Aristóteles, sintetizam a definição da situação da tragédia por meio da imitação e da catarse. Ou seja, por meio do desenrolar das ações apresentadas, os personagens manifestam aspectos que imitam o cotidiano dos gregos, ao mesmo tempo em que apresentam ações que, por uma desdita, culminam em um ponto específico de “purgação” ou “purificação”. Estes dois aspectos delineiam não apenas o imaginário trágico grego, mas também são percebidos na literatura recente, a partir da análise das narrativas que se apresentam permeadas de histórias cuja ligação com a realidade observa-se de forma mais forte, o que aproxima o leitor da história apresentada.

Em *A Bagaceira* não é diferente. O primeiro fator a ser observado diz respeito ao ambiente ou lugar onde a história se passa. O ambiente apresentado pelo autor em muito favorece que o leitor se coloque naquela situação para que ele faça e/ou crie situações mentais nas quais ele mesmo se faça presente na história contada. A seca em José Américo está dividida entre duas realidades distintas: o sertão, lugar do qual imigram os retirantes no

período das secas, e que apresenta o aspecto da necessidade de coragem e força para sobreviver nesse local; e o brejo, região que é favorecida pela constância de chuvas e fartura, mesmo em épocas de seca, e que, ao mesmo tempo, sinaliza para o local de conforto que, mesmo com as dificuldades, sempre apresenta sinais de segurança.

Existe um porém: José Américo coloca o sertão como repositório da boa moral e da guarda da mulher em sua completude, o que engloba a beleza e a dignidade antes do matrimônio, o que já não pode ser observado no brejo, que apenas é o lugar onde estes aspectos não se observam em sua totalidade. Os imigrantes, nas figuras de Valentim, Pirunga e Soledade, encontram no sertão não apenas o espaço de onde saíram, mas o reduto de sua relação familiar e proteção, principalmente no que se refere à guarda de seus costumes e defesa de seus pensamentos. Por esse motivo, foi tão difícil para eles três (bem como aos outros retirantes que com eles fugiram) acostumar-se com as “regras” de vida no brejo. O sertão então passa a ser o lugar de refúgio para os retirantes ao mesmo tempo em que se torna o capataz do destino dos personagens. Para sobreviver lá, era necessário que se fizessem renúncias, entre elas, conviver com o pouco que tinham e que plantavam. O brejo, em contrapartida, tornara-se, por sua forma de trabalho, velho e caindo em desgraça.

Quando compreendemos que o sertão e o brejo apresentam essa diferenciação, fica mais claro para entender por que Valentim, Soledade e Pirunga nunca se assentaram em sua relação com os outros que viviam no Marzagão. E, ainda que todo o desenrolar das ações do final ocorram no engenho, que se localizava no brejo, eles ainda guardam uma saudade velada pelo sertão que ainda era o seu local sonhado, mas que era abafada pela fartura do brejo.

Essas duas realidades – brejo e sertão – são o primeiro elo que podemos criar entre *A Bagaceira* e *Édipo Rei*. Na história de Édipo, Sófocles põe todo o plano de fundo nas cidades de Corinto e Tebas. Tebas é o local onde toda a ação e história trágica de Édipo acontece. Ao mesmo tempo é o lugar para onde ele foge quando é avisado em profecia da desdita que lhe havia de ocorrer em vida. Corinto passa, assim, a ser o local da procedência – em pensamento – de Édipo e local também que é berço da verdade contada na história toda.

Como em Corinto, o sertão parece ser a gênese do sentimento de defesa da honra inculcado na mente de Valentim. Se na tragédia sofocliana Édipo vê em Corinto o repositório do seu destino, Valentim nos dá a perceber que o sertão guarda e expõe sua maior função: defender a honra de Soledade, ainda que esta lhe custe alto preço. Essa busca para defender a honra da sua filha por parte de Valentim pode ser observada em vários momentos, como, por exemplo, no momento em que Soledade entra no engenho e é cobiçada pelos trabalhadores e Valentim a alerta que saia do local por estar se tornando motivo de desejo dos trabalhadores, e

na situação em que Valentim é informado da violação de Soledade por Dagoberto e pede a Pirunga que não tome atitudes quanto a isso, deixando para ele a guarda da honra da filha.

E não apenas isso. Corinto é o local de onde parte o emissário que anuncia o desejo daquela população que Édipo volte para ser o rei. Sendo assim, torna-se o local de onde Édipo, passado o tempo de sua constante inquietude com a profecia lá recebida, dirige-se a Tebas para governar e concluir os anos de sua vida. Como na tragédia, o sertão é também o local para onde Soledade volta com Dagoberto, contrariando o seu Pai, preso ainda, e onde Dagoberto morre por não conseguir controlar os seus ímpetos de desbravador.

Tebas, onde se desenrola toda a cena trágica de Édipo Rei, é apresentada como a cidade que estava sendo corrompida pelo mal de um governante que havia sido morto – até então – de modo cruel e o autor do delito não era conhecido. A velha Tebas havia se tornado de difícil convivência por esse mal com ela carregado e necessitava de ser restaurada; essa restauração só se daria pela mudança no governo, já que o seu rei era o próprio causador dos males. Ao mesmo tempo, Tebas foi o local para onde Édipo rumou após ter ouvido a terrível profecia de sua vida.

Como na tragédia, o brejo é o local aonde se destinam os retirantes, e também palco dos fatos ocorridos na vida destes. Mas também o brejo, simbolizado na figura do velho engenho de cana – o Marzagão – é apresentada como um lugar sombrio e de icônica representação de um poder velho e ultrapassado, que é o do Senhor de Engenho, detentor de uma hierarquia não mais cabível aos modelos da época, já que se tinha a escravidão abolida, e que não mais se tornara símbolo, carecia de uma nova roupagem que o diferenciasse da velha. Esse cenário só foi mudado quando Lúcio voltou decidido a transformar os velhos costumes, o que trouxe a paz ao local e tornou o Marzagão um local de novas perspectivas. Relacionado a isso, Sófocles escreve em sua obra que Tebas era um local comparado a um barco que “não consegue levantar a proa”. Ao passo que quando fosse descoberto o verdadeiro assassino de Laio, a cidade poderia retornar à paz dos seus costumes.

Brejo e sertão reencarnam os acontecimentos da tragédia. No brejo, conhecido pela fartura, ocorre o inesperado e conflituoso infortúnio da vida de Valentim, Pirunga e Soledade, e no sertão, conhecido pela gente forte, que guarda a calma e evoca o local de saída que sempre espera o retorno. Nesta mesma linha, compreende-se que a fuga dos retirantes do sertão também evoca a viagem de Édipo, depois que o oráculo diz qual o seu destino, para Tebas quando este se encontra com aquilo de que procura fugir. O Engenho seria, nesse mesmo contexto, a pequena Tebas. Concomitantemente, a imagem fixada das duas regiões com destinos diferentes também aponta para a tragédia grega. Reaparece aqui o que

conhecemos como imagens arquetípicas observadas nas duas regiões (brejo e sertão): o brejo farto, incerto e conflituoso recria Tebas e o sertão calmo, forte e solidário recria Corinto.

Ares de honra e defesa permeiam o ambiente de *A Bagaceira* e José Américo conseguiu fazer a diferença nessa nova literatura que desde então surgira. A nítida diferença entre as realidades sociais, porém, não é o núcleo de nosso estudo, pois não apenas o ambiente é preponderante na análise que aqui se faz. Como numa linha tênue, o ambiente no qual se encontram os personagens em muito dizem a respeito do que eles vão protagonizar. Neste sentido, os personagens manifestam a sua relação com o mito antigo de Édipo, apresentando, no entanto, uma nova roupagem. A história que liga Dagoberto, Lúcio e Soledade traz, nessa linha de pensamento, muito mais motivos para discussão.

Como linha de análise, utilizaremos da divisão proposta por Costa e Remédios (1988, p. 70) para encaixar os personagens de José Américo na tragédia de Sófocles, baseando-se no fato de que, na tragédia em questão, encontramos um herói trágico (Édipo), três personagens direcionais (Tirésias, Jocasta e pastores) e dois personagens configurantes (Creonte e o coro).

O herói trágico de Sófocles é, sem dúvida, Édipo. Ele se enquadra perfeitamente no que se espera de um homem trágico que equilibra em suas ações a felicidade de ser rei por mérito próprio e a infelicidade de descobrir que matou o próprio pai e casou-se com a mãe, a virtude de conseguir ao povo o bem que a cidade precisava e o vício em querer sempre desvendar os mistérios que acabaram por colocá-lo em um caminho de morte e isolamento e a bondade de suas ações que conflitam com a mediocridade dos seus atos.

Édipo é a típica imagem do filho rejeitado pelo pai por aparentar querer “derrubá-lo”, uma vez que era mais inteligente e mais forte que ele, e que, mesmo assim, consegue soerguer-se e governar um povo. Ao mesmo tempo, Édipo é infeliz por desconhecer o seu passado e acreditar durante toda a sua existência e reinado, ser filho de quem não era seu pai. O infortúnio de Édipo consiste no fato de que ele mesmo causou o próprio exílio e cegueira porque não sabia que as ações dele no passado fariam conta da sua vida no presente:

[...] Quanto a mim, quero só que a minha Tebas,/ cidade de meus pais, não seja
maís/ constrangida a me ver entre os que a habitam:/ deixa que eu vá morar pelas
montanhas/ do Citerão, que dizem pertencer-me/ porque meus pais há tempos o
escolheram/ para eu morrer por lá/ [...] Mãos de quem, sem saber nem indagar,/ se
fez pai vosso com a própria mãe./ E os meus olhos, embora sem visão,/ têm lágrimas
de sobra a derramar/ quando penso nos erros e malícias/ que os homens contra vós
cometerão [...] (SÓFOCLES, 1976, p. 88)

Mais uma vez o trágico retorna ao romance de José Américo. Lúcio é o rapaz estudioso e de futuro promissor que tem no Pai a sua imagem antagonica. O próprio nome Lúcio aponta para o ablativo latino da palavra luz em latim: *lux - luce*; a aura de luz está

implícita no nome do filho do Senhor de Engenho, que se distingue deste por ser um rapaz honesto, íntegro e que respeita os costumes, mas não faz destes uma lei de enquadramento, e busca sempre meios de tornar o espaço de engenho que estava em declínio, em um ambiente mais humano e onde as pessoas pudessem ter boas relações:

Lúcio não se dissociava do problema humano do Marzagão. Sua nova sensibilidade tinha uma direção mais útil e um ímpeto criador. [...] Tinha a intuição dos reformadores; tentava assimilar os melhores estímulos da luta pela vida. Mas seu instinto de ação ainda era inutilizado pelas sentimentalidades emolientes. [...] Com o risco de se malquistar com o pai, ensaiava objetivar esse vago talento de iniciativas. [...] Dagoberto era o pé-de-boi do engenho chinfrim. Desdenhava: – Aquele gragazá só tem palanfrório. Não se pode dar um tipo mais lelé. Por ele eu já tinha me acabado. (ALMEIDA, 2005, p. 80)

Lúcio entra em embate com o Pai várias vezes por esses mesmos motivos. Sua bondade e humanidade não deixavam que Dagoberto agisse de modo impiedoso com os retirantes, não permitia que ele tratasse os trabalhadores de forma desumana, e muito menos permitiu que um homem permanecesse sem defesa, como o foi no caso da prisão do pai de Soledade, Valentim. Ao mesmo tempo, a mediocridade de sua posição mediana, entre a opulência do Engenho e a pobreza dos trabalhadores o tornava motivo de ódio do seu pai, que o via como uma afronta ou até um inimigo.

Se observarmos com cuidado, também nos daremos conta que o embate de Lúcio com Dagoberto para tornar o Marzagão um lugar melhor e de humanas condições de vida, ou quando Lúcio decide lutar pelo pai de Soledade, é quase como um embate da força humana com a divina – pensando na força divina como uma lei inviolável especialmente com a tutela do Senhor de engenho. Lúcio encontra o caminho de sua ruína quando decide, por amor à Soledade, defender Valentim e soltá-lo da prisão.

Poderíamos até dizer que foi um erro involuntário de Lúcio, uma vez que, comunicando isso a Dagoberto, gera no Senhor de Engenho o sentimento de revolta, imaginando ele que, se Lúcio soltasse Valentim, conseguiria o amor de Soledade, e perderia a sertaneja para o próprio filho. Mesmo sendo Dagoberto quem transgrediu a lei sertaneja da honra de Soledade, é Lúcio quem toma para si o ódio do pai por ter tirado dele o seu amor, e não apenas isso, mas também por descobrir que, se estivesse com Soledade, estaria incorrendo em incesto, relacionando-se com sua prima.

As mesmas características observadas na peça de Sófocles para Édipo se aplicam a Lúcio: um rapaz bondoso, de bons estudos, orgulhoso do que faz, decidido; o Édipo de José Américo – por assim dizer – assimila as características do seu “antepassado”. E não apenas isso. Na tragédia grega, matando o Pai, Édipo assume o reinado de Tebas e dá um novo ânimo

à cidade. Da morte de Laio, Édipo cria para si um novo estilo de vida. Nesse ponto reside a diferença entre os dois personagens. Tebas passava por um momento difícil por conta dos males de Édipo e não do seu Pai, já o engenho estava em declínio por conta de Dagoberto e não do seu Filho. Aqui podemos perceber a utilização do processo de remitologização: por meio da troca entre os causadores do declínio tanto da cidade quanto do engenho, observa-se que se manteve o mesmo ambiente de declínio/soerguimento, porém com os “causadores” alterados. A imagem arquetípica da cidade em ruínas foi recriada na imagem do engenho velho e decaído e a solução para os dois casos foi dada por um acontecimento trágico para ambos os causadores.

Se, como afirma Medeiros (2010, p. 10), “o trágico diz respeito àquele evento de intenso dinamismo que irá acontecer e que não podemos evitar, ele é este acontecer cujas desgraças nós não podemos evitar, pois é fruto de um infortúnio do Destino ou de um erro nosso”, a sequência de fatos que precede o momento em que os dois personagens descobrem quem são e o que fizeram é permeada em um ambiente de mistério e os dois entram em conflito interno. O momento de purgação, ou da catarse, ocorre semelhante para ambos os personagens. Eles se deparam com uma realidade inusitada para ambos e que há uma autodestruição, um ponto de purificação para ambos: enquanto Édipo fura os olhos e se exila, vagando na noite escura da impossibilidade de enxergar, após um debate dramático de pedidos e descobertas, Lúcio também se aparta do pai e vai embora do engenho, inconformado porque perdeu o amor da vida para o seu pai:

[...] E o estudante lhe temia a veemência, embora lhe evitasse o olhar. – Meu pai, o senhor está mentindo para me dissuadir!... – Ah, meu filho, antes fosse mentira! Mas a gente tem duas idades de perder a cabeça... [...] Lúcio recuou: – Eu queria rasgar aquele destino. Meu amor encarnava todo o sofrimento da seca. Dirigiu-se ao pai: – Tome-a para o senhor. Já é sua... E, como lhe percebesse um gesto de renúncia: – Eu matei nascendo a minha mãe. Foi por minha causa que o senhor perdeu sua mulher; agora, não seja também por mim que perca sua amante. Não diga mais que nem bonita é... É bonita e é sua. Saiu a cambalear. (ALMEIDA, 2005, p. 116)

Ambos assumem para si a responsabilidade dos atos que cometeram, ainda que inocentemente. Se “o triunfo de Édipo é sua destruição” (COSTA e REMÉDIOS, 1988, p. 56), o que seria a conquista do amor e a libertação de um homem, para Lúcio foi sua ruína. Assumindo a culpa, os dois agora pagariam pelo erro cometido. Lúcio sai do Engenho com o coração magoado e Édipo fura os olhos e foge de Tebas.

Aqui também podemos voltar a mencionar a “luz”. Essa que Proença (2005, p. 26) afirma ser o ponto de convergência de todas as palavras relacionadas à cidade de Areia, que era “inundada pelo sol, flutuando na luz [...] resplandecia com a cal do casario branco,

dourado pelo sol montanhês”. Lúcio traz no nome essa luz que “brilha para os namorados e para os tristes” (PROENÇA, 2005, p. 26), e é a mesma luz que ele perde com a morte que Soledade, traindo-o, causara (ALMEIDA, 2005, p. 117) e que Édipo perde quando fura os olhos.

Aqui também vimos necessária a menção de uma outra obra de Sófocles, Édipo em Colona, uma “continuação” da história. Nela vemos que, depois de expulso de Tebas por Etéocles e Polínices, Édipo, após chegar em Colono, purificou, por assim dizer, a sua vida, como o mesmo afirma à Ismene, sua filha:

[...] Talvez digas que esse então era o meu desejo e que a cidade me fez apenas um favor ao me punir. Mas não; naquele dia infausto, n o momento em que a minha alma fervia e certamente teria sido mais suave para mim morrer apedrejado, ninguém avançou para ajudar-me, a mim que só queria a morte. Depois, quando amadureceu a minha dor e percebi que a minha ira me levava longe demais, punindo-me por velhos erros, Tebas banuiu-me [...] passei a viver errante por terras estranhas, exilado, como mendigo. [...] (SÓFOCLES, 1998, p. 126)

O exílio purificou a vida de Édipo tornando-o, mesmo após a cegueira, um homem que sabe aceitar o que o tempo o proporcionar. Ao mesmo tempo, vemos que a purgação em Lúcio fez todo sentido, já que, quando ele voltou à cidade e ao engenho, voltou decidido a mudar tudo e retirar a imagem do Pai que o havia destruído:

O dr. Lúcio Marçau viera arrecadar a herança paterna. [...] Ele refugia a esse meio social intermediário, à vida sem sabor e mexeriqueira das pequenas cidades, onde a gente se enerva, sem a doçura do campo nem a sedução das capitais, como na intimidade de uma grande família desunida. (ALMEIDA, 2005, p. 131)

Lúcio observava o caráter de Areia, sua feição original, diferente dos outros povoados do interior que, maiores ou menores, eram todos iguais. O ar antigo dos sobrados de azulejo dominava as habitações mais novas com uma orgulhosa decadência. O ambiente preguiçoso não se lhe comunicava ao temperamento árdego e cioso de ação. (ALMEIDA, 2005, p. 132)

Só pelo nome se reconhecia o antigo Marzagão. [...] A obra de um homem era maior que toda a obra de um povo. O fator espiritual que o vitalizava tinha aparelhado essa transformação. Lúcio achava o sentido da vida, amando-a; a vida só premiava a quem a amava. (ALMEIDA, 2005, pp. 135-136)

A partir de Lúcio, herói trágico, podemos observar que os outros personagens participam e direcionam a análise para os eventos que ocorreram em sua vida. Neste sentido, os três personagens periféricos direcionais, Jocasta, Tirésias e os pastores, também em muito nos dizem respeito no entendimento da obra de Sófocles. Costa e Remédios (1988, p.70) definem os personagens periféricos direcionais naqueles que “em determinado momento, procuram alterar a trajetória do mito, conseguindo-o ou não”. Em outras palavras, são os personagens que, de uma forma ou de outra colaboram para que o mito tome um determinado

rumo em sua construção e que podem ou não fazer com que esse mito tome um caminho diferente do que foi pensado.

Jocasta, a mãe de Édipo e concomitantemente sua esposa, aparenta a todo o tempo saber de tudo o que está se passando, mas prefere resignar-se a pedir que Édipo esqueça o seu pensamento de ser o assassino do Pai. “Pobre de ti! ... – Que nunca descubras quem és!” foram as palavras de Jocasta a Édipo quando este insiste em saber quem é seu Pai indagando Jocasta a este respeito. Ela quem tentou mudar o destino do marido quando este ouve a profecia de que seria morto pelo filho. Amargurada por pensar que perderia o marido por ataque do próprio filho, Jocasta nos é apresentada como uma peça central no entendimento e no desenrolar da história.

Poderíamos até mencionar que a causadora dos males de Édipo foi sua própria mãe quando, querendo matá-lo, deu início aos eventos que o filho descobriria por si só. O assassinato falho de Édipo fê-lo inocente do futuro que lhe aguardara. Isso porque como Édipo ainda era criança, não podia após ser resgatado com vida, lembrar quem seriam seus pais de verdade. Jocasta, que pretendia ter uma vida tranquila, imaginando que seu filho havia morrido, agora se vê felicidade e algoz do mesmo. Sua morte apenas veio a confirmar as suspeitas do filho.

Soledade aqui nos vem da mesma forma que Jocasta como peça chave, porém com uma nova roupagem, o que também nos aponta o processo de remitologização. A começar pelo seu nome (Sol + idade) percebemos que sua presença no romance de José Américo vem para iluminar ou aquecer como o sol aqueles que dela se aproximassem. Em uma vertente erótica, Soledade nos faz imaginar em como uma bela jovem pudesse atrair os olhares daqueles que dela estivessem perto. José Américo não economiza nas palavras ao descrever a beleza da puberdade da menina quando ela se encontra com Lúcio enquanto este desenhava um cajueiro (ALMEIDA, 2005, p. 34-35).

Mas ela carregava consigo, ao mesmo tempo, uma mistura de beleza e tragédia. Ela era sertaneja. E por ser sertaneja fez despertar no pai de Lúcio a paixão que ele havia sepultado com sua esposa. Ela, assim como Soledade, era do sertão e fora uma retirante na última seca que assolara aquela região. O capítulo que aborda a cena em que Soledade se depara com o retrato da mãe de Lúcio aponta para essa proximidade existente entre as duas. Naquele momento, Soledade percebeu que a mulher do retrato era também sertaneja e tinha traços dela mesma, muito embora não quisesse aceitar, por achar a mulher do retrato mais feia (ALMEIDA, 2005, p. 71).

E foi a figura do retrato que fez Lúcio entender que era Soledade o motivo do amor de Dagoberto. Ao questionar-se quem seria a mulher do retrato, Soledade é tomada pelo Pai de Lúcio e, quando acredita que tudo aquilo ia passar, Lúcio descobre tudo, inclusive que ela era sua prima e que com ela não poderia ter nenhuma relação, momento em que ele passa a conhecer o passado e a impossibilidade de prosseguir seu amor com Soledade:

[...] Lembrou-lhe o cajueiro da alameda — o de galhos nascidos do mesmo tronco com destinos desiguais. E revelou: — O pai de Soledade não é irmão do pai de minha mãe? Pois, então? Dagoberto desconcertou-se: — É a pura mentira! E Lúcio não retrucou: limitou-se a esticar o dedo para o retrato desbotado. E, como permanecesse o silêncio pesado, comparou: — Veja aquela boca... aquela testa! Eram os caracteres físicos da consangüinidade sertaneja, da raça que se fixara estreme de cruzamentos impuros. O senhor de engenho confessou, evocativo: — Como de fato. Ele veio em 77... Mas emendou o efeito dessa confissão, formando o contraste: — Era um sertanejo de condição. Trouxe haveres. Não era um leguelhé... [...] Mas, concentrou-se, tirou o retrato da parede, mirou-o, remirou-o e murmurou abatido: — Eu devia ter adivinhado... Quando a vi pela primeira vez, foi essa semelhança que me levou a lhe dar morada... E com um ar hesitante: — Eu não tinha encontrado outra mulher assim [...] (ALMEIDA, 2005, p. 115)

O próprio fim de Soledade é quase como uma morte para ela. O exílio no sertão e a aparência vetusta e funérea que ela apresentou no fim da vida (ALMEIDA, 2005, p. 141) atestam que sua vida perdeu todo o sentido porque Dagoberto morreu e Lúcio não mais a queria como mulher.

Soledade foi, assim como Jocasta, uma personagem direcional no sentido de ter sido ela quem instigou o amor de Lúcio e provocou o desejo de Dagoberto, culminando na briga dos dois e na descoberta de quem ela era e quais eram os seus genitores. Percebe-se que Soledade aparenta-se como uma Jocasta renovada e recriada em outro ambiente. Se na tragédia de Sófocles, ela era a mãe, agora – em Soledade – ela era a prima de Lúcio e causadora do seu sofrimento imerecido; se na tragédia Jocasta busca matar o menino para que não viesse a sofrer, no romance Soledade busca esconder de Lúcio a sua verdadeira relação de parentesco com ele e de sua tia com o pai dele; se na tragédia, Jocasta se mata por não ter conseguido matar o filho, no romance Soledade vai embora para o sertão por não ter o amor de Lúcio e também por ter gerado um filho que não era dele.

Tirésias, o adivinho cego, representa “a palavra sábia e poderosa” (COSTA E REMÉDIOS, 1988, p. 57). Podemos dizer que ele assume características divinas, especialmente pelo fato de adivinhar, mas também que, mesmo com a cegueira, consegue enxergar os fatos em que Édipo não acredita e que são realidade; como se conhecesse tudo aquilo e toda a história dele.

O diálogo de Tirésias e Édipo apresenta ambiguidades que confundem o jovem, perturbado com o pensamento de ser o assassino do Pai (COSTA E REMÉDIOS, 1988, p. 57). No meio da troca de palavras afiadas entre um e outro, Tirésias acaba revelando que Édipo matara o homem cujo assassino ele, Édipo, procurava. Diante desse fato, pode-se dizer que foi o ponto em que Édipo percebeu que ele cumpria tudo aquilo que os oráculos predisseram ao seu respeito. E, sendo assim, inicia seu processo de purgação pelos males que fez, ainda que inocentemente, matando o pai e se casando com a mãe.

Tirésias então se apresenta como aquele que desvela o trágico na vida de Édipo. Foi esse adivinho cego que revelou ao jovem rei o que de mal havia feito para que a sua cidade passasse por tormentos. Tirésias fez com que Édipo percebesse a gravidade dos atos que ele mesmo desencadeou inocentemente. Se, por um acaso, Édipo não buscasse insistentemente em saber quem era seu pai ou ainda quem assassinou Laio, talvez o destino dele fosse morrer sem compreender quem era e o que havia feito. No entanto, Tirésias direcionou o mito de tal forma que o que veio a ocorrer no desfecho trágico do herói foi causado pelo que falou diante do seu rei.

Novamente nos vemos cercados pelo ambiente recriado. Dagoberto é o típico senhor de engenho que ainda guarda resquícios da sociedade que, à época em que se passa o romance, entrava em decadência. Rígido e ignorante no agir, ele apresenta-se como sendo a imagem do homem intrépido, telúrico e ao mesmo tempo preso à forma de governo familiar dos séculos XVIII e XIX. Em todas as descrições oferecidas pelo narrador, Dagoberto resguarda a figura, transmitida no decorrer dos séculos, do pai de família cuja prepotência o distingue dos outros moradores da casa:

[...] Vivia ele, desse jeito, entre trabalhadoras e ócios, como o homem-máquina destas terras que ou se agita resistentemente ou, quando pára, pára mesmo, como um motor parado. Como que cobrara medo ao vazio interior. Não há deserto maior que uma casa deserta. Entrava afobado, comia, ou, antes, engolia, de cabeça descaída, o repasto invariável e ou saía de golpe ou ficava a espiar para fora [...]. (ALMEIDA, 2005, p. 5)

Com esses atributos, Dagoberto apresenta-se como um personagem divino, detentor dos bons costumes e velhos padrões hierárquicos e que, ao mesmo tempo, não ousava ser questionado. Mas um fato lhe perturbou: a chegada da bela Soledade. Quando ele a viu, teve uma visão que o remeteu à sua esposa, pelos traços que a jovem carregava consigo.

Nesse ponto, voltamos a observar os aspectos da remitologização para recriar o mito: na tragédia grega, Tirésias, mesmo cego, sabia que, na verdade, Édipo era filho da esposa-mãe, Jocasta, mas hesitava em dizer, por saber quais seriam as consequências; e mesmo que

tenha dito, foi embora da presença de Édipo sem receio das ameaças do rei. Dagoberto, no entanto, abusa de Soledade projetando nela a pessoa de sua esposa falecida; ele conhece e sabe quem é a jovem retirante incluindo o grau de parentesco com sua família, e, ainda que quisesse esconder de Lúcio, acaba revelando-o sem pestanejar nem se abalar com o fato – tanto que toma Soledade como “mulher” e com ela vai para o sertão onde vivem como casados.

Por fim, o pastor também se apresenta como personagem direcional da obra de Sófocles. O pastor é de suma importância para o entendimento do destino de Édipo; ele fora da corte de Laio e levou o menino para ser pendurado pelos pés numa árvore, o pastor, porém, entrega o menino a um compadre que, por sua vez, leva-o à Políbio, rei de Corinto. Vemos que o infortúnio de Édipo não se deu apenas pela profecia sobre ele a seus pais proferida. Édipo, ao invés de morrer, foi entregue ao rei de Corinto, e, por ser criança, não recordava ainda da imagem de quem eram seus verdadeiros pais. O pastor a quem Laio entregou o filho não agiu conforme o rei lhe pedira e desencadeou os fatos que tornariam trágica a vida de Édipo.

No romance de José Américo, encontramos um pastor revisitado: Pirunga. Simples sertanejo, criado por Valentim, sempre foi obediente às ordens do seu criador. Mas, por um possível amor escondido por Soledade, tomou para si as dores de Valentim e matou o feitor de engenho Manuel Broca, sem o consentimento do pai de Soledade:

Pirunga estava alapardo atrás de uma cajazeira coma garrucha aperrada. Não se bulia; parecia um tronco morto. Como que tinha os olhos escorvados. E uma ideia fixa na mira. Tudo mais lhe era indiferente. Valentim procurou dissuadi-lo com bons modos:

– Se fosse uma coisa que ele tivesse feito mal a ela...

E, com um regougo:

– ... aí, eu seria o primeiro!...

Simulou brandura:

– A gente não deve pegar em tudo. Vamos e venhamos, se fosse em nossa terra...

Largue mão dessa besteira!... Uma coisa de nada...

Pirunga relutava. Desobedecia pela primeira vez.

(ALMEIDA, 2005, p.101)

Esse fato, como em Édipo Rei, gerou todos os acontecimentos seguintes do romance, pois quem pagou pelo assassinato foi o próprio Valentim e, vendo-o preso, Lúcio, por amor a Soledade, tenta defendê-lo. Essa presença de motivos, temas de mitos antigos em textos contemporâneos, conforme o pensamento de Ribeiro (2005, p. 91), faz parte de um processo de “dinamização de construções simbólicas” que reatualiza as construções antigas nas obras atuais, o que constitui o cerne da remitologização.

Também os outros personagens da tragédia de Sófocles, os periféricos configurantes, apresentam-se de forma a não mudar a história contada, mas a fazer parte da história de forma a permear o ambiente da tragédia.

Creonte, o irmão de Jocasta, é quem traz a resposta do oráculo de Delfos quanto à situação vivida em Tebas, iniciando assim a peça de Sófocles e dando início ao declínio de Édipo. Não podemos afirmar que Creonte foi um personagem direcional, pois ele apenas teve a incumbência de trazer a mensagem do oráculo e repassá-la a Édipo e ao povo que aguardava de frente ao palácio. Ele, enquanto irmão de Jocasta, apenas viveu os fatos que sucederam na tragédia, sem influenciar nem mudar a ordem dos acontecimentos.

Como Creonte, o coro apresenta-se na peça como personagem porque, segundo Costa e Remédios (1988, p. 58), “existe como entidade viva e participa da ação de procura que a peça representa”. Pensando, neste sentido, em conformidade com Luna (2005, p. 113), que lembra, ademais de outros aspectos observados nas outras tragédias nas quais o coro está presente, que melhor seria:

pensar no coro como um recurso flexível, uma estratégia dramática capaz de facilitar uma série de influências não lineares, agente individual ou representação do coletivo, mais ou menos diretamente participante da ação, mas sempre nela implicado, pronto a escapar dos limites espaço-temporais das narrativas dramáticas, de qualquer forma, sempre merecedor de atenção nas análises das tragédias em que aparecem. (LUNA, 2005, p. 113)

O próprio “ritmo trágico” dos acontecimentos que se desenrolam a partir da resposta trazida por Creonte é marcado pelo coro que intervém constantemente como que compondo um cenário mental com novas percepções. O coro, na tragédia, apresenta, por assim dizer, o mito de Édipo, ao mesmo tempo em que lembra o parricídio e o incesto.

No romance de José Américo encontramos ambos os personagens citados acima – Creonte e o coro – revisitados em sua participação nos personagens Valentim e Manuel Broca. É interessante notar que a forma como são apresentados esses personagens no romance em muito diferem do sentido dado por Sófocles em sua tragédia; porém, um fator preponderante para a compreensão destes no romance em questão diz respeito à participação quase ingênua tanto de Valentim, pai de Soledade, quanto de Manuel Broca, feitor do engenho.

Valentim, mesmo estando presente em quase todo o romance, tem uma única intervenção no romance: lutar pela guarda da honra de sua filha, fato que o levou à prisão. Esse fato, preponderante para o entendimento do momento em que Lúcio descobre o que o seu pai havia feito, acaba por não interferir de forma direta nos acontecimentos que viriam a

acontecer. Isso porque a prisão de Valentim foi apenas um fato secundário que escondeu o principal. Como na tragédia de Sófocles, Creonte discute com Édipo sem ter culpa do assassinato do seu pai, Valentim é preso inocentemente pela morte do feitor Manuel Broca, quando quem havia assassinado o feitor, de fato, havia sido Pirunga.

Já Manuel Broca apresenta aspectos revisitados do coro, uma vez que, morto inocentemente, encarna em si o acesso pelo qual Dagoberto violentara Soledade. Como o coro sofocliano que cria um ambiente de tragédia, Manuel Broca favorece com que o clima do romance se aproxime mais de um desfecho trágico, já que conhecia, pelas conversas que tinha com Valentim e Pirunga no engenho, o sentimento de defesa da honra da mulher, em especial por ela ser filha.

Por fim, um comentário acerca da obra como um todo. A história narrada em *A bagaceira* (2005) faz-se em si uma história trágica. Compreendemos no capítulo passado que o trágico em sua noção observada pelos diversos pesquisadores está sempre direcionado para uma quebra da realidade natural, marcando um personagem pelo infortúnio e pela desdita do próprio destino. Quando trazemos o ideal trágico para a obra de José Américo percebemos um encaixe quase perfeito: o herói, que se vê traído pelo próprio pai, é vítima dos acontecimentos do passado. Como em Sófocles, Lúcio é vítima do erro do Pai e sofre pelo resto da sua vida, pagando o preço de não ter mais a sua amada Soledade.

O próprio título da obra – *A bagaceira* – ainda que registre o local dos acontecimentos que desembocaram na morte do feitor e da defesa da honra de uma filha, também aponta para, como o próprio José Américo menciona no Glossário ao final do livro, para o que ele chama de “ambiente moral” do engenho. Entendendo a bagaceira como o resto da cana moída, lembramos do fim de Lúcio que, com sua paixão roubada e condenado a viver sem ela, com a vida extenuada pelos acontecimentos, dele resta apenas o sentimento de ódio do pai e da amante, e a vontade de renovação do engenho no qual vivia.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bendisse o lance emocional do seu desencanto. Fora preciso sofrer uma grande dor para curar todas as dores menores. Tinha sido imunizado por uma mortal decepção: o ridículo, quando não mata, cura. Sentia ainda o ressaibo dessa abençoada desilusão. [...] Lúcio notava que havia gerado a felicidade, mas suprimira a alegria. (ALMEIDA, 2005, p. 139)

Concidadãos de Tebas, pátria nossa, olhai bem: Édipo, decifrador de intrincados enigmas, entre os homens o de maior poder – aí está! Quem, no país, não lhe invejava a sorte? E agora, vede em que mar de tormento ele se afunda! Por esta razão, enquanto uma pessoa não deixar esta vida sem conhecer a dor, não se pode dizer que foi feliz. (SÓFOCLES, 1976, p. 91)

Chegando ao término do trabalho, esperamos ter apresentado uma visão de como o processo de remitologização foi utilizado no romance de José Américo. Abarcando os conceitos utilizados e tidos como preponderantes para esta pesquisa, além de analisar a construção dos personagens e dos elementos relacionados a eles, buscamos aumentar a fortuna crítica do autor em especial no que tange ao seu romance expoente. Afirmamos que não fizemos julgamento de valor das obras em questão nem muito menos enaltecemos uma em detrimento de outra; ao contrário, compreendemos que, no decorrer do nosso trabalho, levamos ao leitor a necessidade de dar importância às duas obras pela comunicação existente entre seus enredos e entre a construção dos seus personagens separados por um abrangente espaço de tempo. Quando José Américo atualiza o mito de Édipo, ele não se utiliza de uma mera cópia de conceitos, mas vai muito além da pura cópia, trazendo ao leitor do romance o mesmo ambiente trágico grego sem sair da realidade nordestina.

De fato, os mitos do passado estão em constante contato com o mundo atual. Os autores gregos, ao construírem seus personagens, a partir de determinados “arquetipos universais”, por meio do estilo de vida peculiar de cada criação, permitiram à literatura atual uma fonte inesgotável de ideias e possibilidades de elaboração de tramas e dos personagens em si. E, neste sentido, a volta ao passado para recuperar aspectos tidos como definidores, cria um elo entre o presente e o passado ao mesmo tempo em que projeta para o futuro a importância de sempre pensar que existe uma atmosfera mítica no mundo de cada obra literária da atualidade.

Neste sentido, o entendimento do mito, enquanto comunicação, também lança nosso olhar para o diálogo existente entre os aspectos humanos existentes. Édipo – como em questão – nos apresenta um ser humano falível pelo erro e que sofre as mesmas dores que um ser humano comum pode sofrer ao decidir se punir pelo que cometeu. Ainda neste viés, vimos que a tragédia percorre esse caminho de unificação da existência da dor tornando-a visível nos

seus personagens. A mimese e a catarse aristotélicas são dois pontos preponderantes para se entender a ligação que existe entre a dor lida e a dor sentida: a imitação de fatos do cotidiano e o terror e a piedade gerados em quem aprecia a tragédia.

O diálogo, no entanto, não para por aqui, pois o mito apresenta o aspecto da atemporalidade. Sua utilização para explicar aspectos do presente faz-se uma fonte de inúmeras obras literárias atuais tornando-o, ao mesmo tempo, ambiente para compreender o porquê de determinadas histórias apontarem para determinados desfechos. Com isso, o processo de remitologização – palavra-chave para o nosso trabalho – nos coloca à porta de uma gama infinita de possibilidades de “encontrar” o mito nas histórias de hoje: aspectos peculiares de cada personagem da literatura de hoje também podem ser formas arquetípicas de personagens míticos do passado. Há, de fato, na literatura, uma união de um pensamento do “eu” de um personagem atual com o “eu” de um personagem mitológico.

Enquanto história ressignificada e não copiada, também determinadas noções e marcas apresentadas no mito fazem-se presentes nas obras literárias de hoje. As noções de trágico, de erro e de culpa presentes no imaginário mítico também são pontos que dão aos personagens um ponto nevrálgico entre o antigo e o ressignificado. Para analisar como a ideia do trágico se manifesta na literatura atual, foi necessário que observássemos cada aspecto do contexto pessoal e social dos personagens em questão. Para avaliar como o erro ocorreu nos personagens, foi preciso também observar como a vida dos personagens o gerou. Para pensar qual a culpa existente nos personagens, precisamos analisar quais as consequências do erro na vida dos personagens. Todas essas três noções estão presentes no nosso corpus de análise.

Neste trabalho afirmamos que *A bagaceira* é um romance que vai além da sua época e faz contato com outras obras em tempos passados e que podem ser ressignificados em obras do futuro. De fato, quando abordamos o ambiente e os acontecimentos do romance, somos a todo o tempo instigados a pensar na forma trágica em que se deu o destino dos personagens, em especial, o de Lúcio, Soledade e Dagoberto. A ideia de purificação do erro está quase que impregnada na mente de quem lê o romance: o pai que quer relembrar a esposa falecida na retirante e o filho que, após perder o amor de sua vida para o pai e aguardar sua morte, busca dar à sua vida uma nova feição. As relações elaboradas por José Américo no romance apresentam a traição de Lúcio pelo próprio Pai quando este lhe rouba Soledade, o que faz com que ele encarne a tragédia do homem que é refém do próprio passado por não o conhecer. E aqui está a porta para entender a atualização dos personagens de *Édipo Rei* em *A bagaceira*, a partir da noção de trágico, que é o problema que enfeixa a nossa pesquisa.

Por meio das ações apresentadas, vimos que os personagens manifestam aspectos que retomam ou atualizam o espaço dos gregos. Neste sentido, o primeiro pormenor (atualizado) diz respeito ao ambiente onde *A bagaceira* se passa: a seca, dividida entre o sertão e o brejo. O sertão além de ser o local de onde partem os retirantes, parece ser a gênese do sentimento de defesa da honra de Valentim, da mesma forma que em Corinto, na obra de Sófocles, o local de onde Édipo veio é o lugar de origem da verdade contada na história toda. Já o brejo é o local aonde se destinam os retirantes, e também palco dos fatos ocorridos na vida destes, além de, tendo o simbolismo do engenho, é apresentado como um lugar sombrio e de icônica representação de um poder velho e ultrapassado, cujo cenário só foi mudado quando Lúcio voltou decidido a transformar os velhos costumes, o que trouxe a paz ao local assim como na tragédia em que Tebas é apresentada como, além de ser o palco dos eventos ocorridos em *Édipo Rei*, a cidade corrompida pelo mal de um governante e necessitava de ser restaurada pela mudança no governo, além de ser o local para onde Édipo rumou após ter ouvido a terrível profecia de sua vida.

Em seguida observamos a atualização no que tange aos personagens: Lúcio, Soledade, Dagoberto, Pirunga, Valentim e Manuel Broca. Começando por nosso herói trágico, vimos que as mesmas características observadas na peça de Sófocles para Édipo se aplicam a Lúcio: bondoso, orgulhoso, decidido. Além disso, e aqui outra chave de nosso entendimento, o momento de purgação, ou da catarse, citado por Aristóteles enquanto tragédia, ocorre semelhante para ambos os personagens, pois eles se deparam com uma realidade inusitada para ambos culminando em um momento de autodestruição: enquanto Édipo fura os olhos e se exila, Lúcio também se aparta do pai e vai embora do engenho. Assumindo a culpa, os dois agora pagariam pelo erro cometido.

Soledade nos salta aos olhos como a mesma peça chave que Jocasta foi na obra de Sófocles. A retirante instigou o amor de Lúcio e provocou o desejo de Dagoberto, gerando o desacordo entre os dois. Enquanto uma apresenta-se como a mãe do herói trágico, a outra é a sua prima, ambas causaram o sofrimento imerecido pelos heróis trágicos. Inclusive ambos os desfechos apresentam um quê de purificação do erro: enquanto Jocasta se mata por não ter conseguido matar o filho, Soledade vai embora para o sertão por não ter o amor de Lúcio.

Dagoberto, simbólico homem intrépido, poderoso e detentor da sabedoria pode ser observado a partir de Tirésias que, mesmo cego, sabia tudo sobre toda a história. Isso é evidente quando recordamos que, na verdade, Édipo era filho de Jocasta, mas hesitava em dizer, por saber quais seriam as consequências, ao mesmo tempo que Dagoberto, que conhece e sabe quem é a jovem retirante incluindo o grau de parentesco com sua família.

Pirunga atualiza o pastor que teve a incumbência não realizada de matar Édipo. Pirunga sempre foi obediente às ordens do seu criador, Valentim, mas tomou para si as dores dele e matou o feitor de engenho Manuel Broca: esse fato, como em Édipo Rei, gerou todos os acontecimentos seguintes. Ou seja, enquanto na tragédia o pastor teve a incumbência de matar Édipo e não o matou gerando conseqüentemente tudo aquilo que o oráculo já preconizava a respeito da vida do filho de Laio, foi a desobediência de Pirunga à Valentim que direcionou o romance para que Lúcio descobrisse a traição do pai.

Por fim, Creonte e o coro são atualizados nos personagens Valentim e Manuel Broca. Valentim é culpabilizado inocentemente pela morte do feitor assim como na tragédia de Sófocles, em que Creonte é também culpabilizado pela morte de Laio; ambas as discussões acarretam uma descoberta: uma de um assassinato e outra de uma traição. Bem como Manuel Broca, que, ao facilitar os encontros da retirante com o Senhor de engenho, cria um ambiente de tragédia, o coro sofocliano tem a função de, na tragédia, favorecer esse clima trágico.

Após compreender como se dá a atualização podemos também responder a outra pergunta proposta para este trabalho, pois o ideal trágico encaixa-se na obra de José Américo: o herói, traído pelo próprio pai, é vítima dos acontecimentos do passado e é destinado a pagar pelo resto da vida pelo erro involuntário. Dessa forma, confirmamos a hipótese apontada de que o romance *A bagaceira* reatualiza o mito de Édipo Rei por meio do processo de remitologização quando, assimilando a noção de erro trágico, José Américo recria o imaginário antigo de Sófocles e o adapta ao estilo e ao ambiente nordestino de modo análogo ao ambiente grego.

Acreditamos que o presente trabalho incentiva o aumento da fortuna crítica acerca do processo de remitologização na literatura atual por meio da pesquisa sobre a importância e a influência da mitologia grega na construção das obras literárias dos últimos tempos. Essa nova possibilidade de discussão das obras literárias atuais abrirá uma gama de outras noções que também merecem ser observadas interligando os mitos gregos antigos com as características peculiares da literatura atual. Ao mesmo tempo, este trabalho busca oferecer uma contribuição para a análise da obra de José Américo de Almeida que, na maioria das vezes, encerra-se no ideal da crítica social, excluindo uma análise mais profunda dos personagens e de sua relação com outras obras.

Muito embora a crítica enviesse a análise apenas em um caminho, não podemos diminuir a importância que este caminho favorece para o entendimento do romance de José Américo. *A bagaceira* apresenta uma crítica social que insere no contexto dos seus personagens a realidade da seca e das dificuldades existentes. É uma obra que, enquanto

produto de uma sociedade necessitada de condições, ofereceu-nos uma aproximação de nossa própria realidade, fato que talvez tenha marcado o romance como ícone da literatura enquanto marcas da vida sofrida do povo e daqueles que, para conseguirem o que querem, precisam aprender a conviver com o próprio passado, ainda que indesejado. Entretanto, no compasso do tempo, devemos reconhecer o esforço do escritor de, conjugando significados antigos e sempre novos, dar-nos uma nova visão da literatura enquanto marca de contato do passado com o presente.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Américo de. **A Bagaceira**. 41.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

ANACLETO, Marta Teixeira; OLIVEIRA, Fernando Matos (orgs.). **O trágico**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2010.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando: introdução à Filosofia**. 3. ed. rev. São Paulo: Moderna, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. de Eudoro de Sousa. 2. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

BURLAMAQUE, Fabiane Verardi; ZANATTA, Deisi Luzia. Entre cinema e literatura: Rapunzel em nova roupagem. In.: AGUIAR, Vera Teixeira; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (orgs.). **Conto e reconto: das fontes À invenção**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. Pp. 81-92.

CAMPOS, Geir. **Sófocles: Édipo Rei**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2008.

COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança**. São Paulo: Ática, 1992.

COSTA, Lígia Militz; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **A tragédia: Estrutura e história**. Série Fundamentos. n. 28. São Paulo: Ática, 1988.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESPAÑOLA, Real Academia. **Diccionario de la Lengua Española**. Tomo 2. Madrid: Editorial Espasa Calpe S. A., 2001.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

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

LIMA, Elaine Aparecida. A bagaceira: desmontando visões críticas. In: **XII Congresso Internacional da ABRALIC**, 2011, Curitiba. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0482-1.pdf>>. Data de acesso: 1 Jun. 2017.

_____. O narrador de A bagaceira e a denúncia social. **Revista Boitatá**. Universidade Estadual de Londrina, n. 4, 2007. <<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/Artigo%20Elaine.pdf>>. Data de acesso: 4 fev. 2017.

LOPES, C. A. M. **Uma representação do nordeste no romance A Bagaceira do escritor paraibano José Américo de Almeida**. 2010. 61f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História)- Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2010.

LUNA, Sandra. **A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno**. João Pessoa: Ideia, 2008.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica: o legado grego**. João Pessoa: Ideia, 2005.

MEDEIROS, Marcelo. Variações do trágico em Carolina Nabuco: apontamentos para sala de aula. In: **III Encontro Nacional sobre Literatura Infanto-Juvenil e Ensino**. Campina Grande: Bagagem, 2010

MENEGAZZO, Carlos M. **Magia, mito e psicodrama**. São Paulo: Ágora, 1994.

MOISÉS, Massaud. **A Criação literária: Prosa – II**. 20 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

_____. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia: proveniente do espírito da música**. Trad. de Marcio Pugliesi. São Paulo: Madras, 2005.

PROENÇA, M. Cavalcanti. A bagaceira. In: ALMEIDA, José Américo de. **A Bagaceira**. 41.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. Pp.19-63.

RIBEIRO, Maria Goretti. Da literatura aos mitos: a mitopoética na literatura de Lya Luft. In: ABRALIC, XI Congresso Internacional da. **Tessituras, Interações, Convergências**. USP – São Paulo, 2008.

RIBEIRO, Maria Goretti. O imaginário mítico-simbólico e o processo de remitologização na literatura contemporânea. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da. **Imaginários na cultura**. Campina Grande: EDUEPB, 2005. Pp. 91-116

SILVA, Vera Maria Tietzmann. Sobre contos e recontos. In.: AGUIAR, Vera Teixeira; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (orgs.). **Conto e reconto: das fontes à invenção**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

SOBREIRA, Ivan Bichara (Org.). **José Américo: o escritor e homem público**. João Pessoa: A União, 1977.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**. trad. Mário da Gama Kury. 8 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. **Édipo Rei**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

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

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Trad. de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.