



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



WANESSA GUIMARÃES DA SILVA

**A PRESENÇA DO TRÁGICO EM *MEMÓRIAS DE LÁZARO E*
CORPO VIVO:
UM ESTUDO DA NARRATIVA DE ADONIAS FILHO**

Feira de Santana, BA
2011

WANESSA GUIMARÃES DA SILVA

**A PRESENÇA DO TRÁGICO EM *MEMÓRIAS DE LÁZARO E*
CORPO VIVO:
UM ESTUDO DA NARRATIVA DE ADONIAS FILHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Benedito José de Araújo Veiga

Feira de Santana – BA
2011

Copyright © Wanessa Guimarães da Silva
wanessaguima@gmail.com

Defesa pública em 09/05/2011.

Banca examinadora:

Prof. Doutor Benedito José de Araújo Veiga – Orientador (UEFS)

Profª Doutora Rosana Ribeiro Patrício – (UEFS)

Profª Doutora Ívia Iracema Alves (UFBA)

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteadó

S584p Silva, Wanessa Guimarães da
A presença do trágico em Memórias de Lázaro e Corpo vivo: um estudo da narrativa de Adonias Filho./ Wanessa Guimarães da Silva. – Feira de Santana, 2011.
83fl.

Orientador: Benedito Veiga

Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural. Universidade Estadual de Feira de Santana, 2011.

1. Adonias Filho (1915–1990) – Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 3. Trágico. 4. Tragédia. I. Veiga, Benedito. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0(81).09

WANESSA GUIMARÃES DA SILVA

**A PRESENÇA DO TRÁGICO EM *MEMÓRIAS DE LÁZARO E
CORPO VIVO*: UM ESTUDO DA NARRATIVA DE ADONIAS FILHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Aprovada em 09 de maio de 2011.

Prof. Doutor Benedito José de Araújo Veiga
Orientador - UEFS

Prof^ª Doutora Ívia Iracema Alves
UFBA

Prof^ª Doutora Rosana Ribeiro Patrício
UEFS

A Elizabeth Borges Guimarães da Silva (*in memoriam*),
saudade eterna!
e Ibiraci de Alencar Chagas.

AGRADECIMENTOS

Depois de muita dedicação e de um trabalho árduo, chego ao resultado deste estudo com muita alegria e satisfação. Mas a caminhada até aqui, de passos por vezes sofridos e dolorosos, não foi uma caminhada solitária como a de certas criaturas de Adonias Filho, mas sim, uma caminhada acompanhada de muita ajuda, compreensão e solidariedade. Por isso, neste momento, somente tenho a agradecer. Agradecer a todos que, de certa forma, contribuíram para que fosse possível chegar a essa dissertação de mestrado, fruto de uma cuidadosa pesquisa que prezou pelo zelo no trato com a obra desse autor que brinda as nossas letras com uma literatura tão rica, tão profunda, tão grandiosa. Resta-me agradecer, agradecer sempre e sempre, primeiro como quem chega ofegante depois de percorrer uma intensa e difícil trilha, depois como quem vai aos poucos relaxando e recuperando a fôlego para, com serenidade, dizer muito obrigada.

Agradeço a Deus e agradeço a todos, mas, principalmente e especialmente: à minha saudosa mãe Elizabeth, infelizmente não mais presente neste nosso mundo de incertezas, mas que olha por mim das alturas, iluminando minha vida com a sua luz, *saudade eterna*; ao meu pai João, pela força e incentivo; ao meu orientador de pesquisa Professor Doutor Benedito Veiga, agradeço-lhe pela atenção, pelo acompanhamento dos trabalhos e pela grande dedicação; e, como jamais poderia faltar, o meu MUITO OBRIGADA a uma pessoa mais do que especial, ao grande e dedicado companheiro, que esteve e está sempre ao meu lado nas horas de dificuldade e medo de não conseguir, àquele que soube compreender os momentos de reclusão para que fosse possível chegar até aqui, àquele que com carinho e cumplicidade me deu força e muita ajuda, ajuda na correção do texto, nas discussões teóricas, nas indicações de leitura, no diálogo constante, na indicação de caminhos a serem seguidos, àquele que com o abraço apertado me passa paz e força, àquele que foi um grande presente me dado por esse curso de mestrado, Ibiraci de Alencar.

A todos, muito obrigada!

RESUMO

Discutem-se na presente dissertação de mestrado como as manifestações do trágico se fazem presentes na narrativa de Adonias Filho, a saber: *Memórias de Lázaro* (1952) e *Corpo Vivo* (1962). Trata-se da leitura e análise de como o trágico é trabalhado pelo autor, nas obras supracitadas, nos levando aos abismos e infernos da alma humana, provocando sensações catárticas de purgação e alívio pela dor e sofrimento do homem em desdita. Desespero, incestos, parricídios e filicídios (crimes contra o próprio sangue), destino irônico, violência e crimes assustadores, etc., se fazem presentes nas linhas da narrativa de Adonias Filho, amalgama de influência dos temas clássicos, tão marcados na história da literatura universal. Em *Memórias de Lázaro* e *Corpo Vivo*, obras de grande impacto estético pela exploração da linguagem e criação de imagens, os dramas narrados perpassam um plano superior das aspirações humanas, de um modo de ser e estar num mundo de dores e desilusões. Situamos aqui a obra de Adonias Filho numa reflexão maior acerca das ações do homem no mundo, reflexão que se faz presente na composição desesperadora do universo interior dos seus personagens em queda nos abismos de suas próprias almas.

Palavras-chave: Adonias Filho; Trágico; Tragédia.

ABSTRACT

Are discussed in this dissertation as the tragic events are present in the narrative of Adonias Filho, namely: *Memórias de Lázaro* (1952) and *Corpo Vivo* (1962). This is the reading and analysis of how tragic it is worked by the author in the works mentioned above, leading us to the depths of hell and the human soul, producing feelings of purging and cathartic relief for pain and suffering in human misery. Hopelessness, incest, patricide and filicide (crimes against his own blood), ironic fate, scary violence and crime, etc., Are present on the lines of narrative Adonias Filho amalgamates the influence of classical themes, as marked in the history of literature universal. In *Memórias de Lázaro* and *Corpo Vivo*, works of great aesthetic impact the holding of language and images, narrated dramas pervade a higher plane of human aspirations in a way of being in a world of pain and disappointment. Here we place the work of Adonias Filho a broader reflection about the actions of man in the world, thinking that is present in the composition of the desperate inner universe of the characters fall into the abyss of their own souls.

Keywords: Adonias Filho; Tragic, Tragedy.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	01
1 – DA TRAGÉDIA E DO TRÁGICO NA NARRATIVA ADONIANA	04
1.1 – Do conceito de tragédia e de trágico e a obra de Adonias Filho	04
1.2 – Dos aspectos gerais da narrativa de Adonias Filho	22
2 – “MATARAM OS PASSARINHOS DE DEUS”: <i>CORPO VIVO</i> ENTRE O ÉPICO E O TRÁGICO	29
2.1 – Dos elementos trágicos do texto: <i>Corpo Vivo</i> o épico-trágico	29
2.2 – Da violência e crueldade em <i>Corpo Vivo</i> : “o bicho mata para comer, nós matamos para enterrar!”	43
3 – “O HOMEM TAMBÉM MORRE EM VIDA”: <i>MEMÓRIAS DE LÁZARO</i> E O TRÁGICO EM SUA EXPRESSÃO NA OBRA DE ADONIAS FILHO	53
3.1 – Dos elementos trágicos do texto: <i>Memórias de Lázaro</i> e a representação da vida num mundo de sangue e alucinação	53
3.3 – Do desespero trágico: as experiências limites e os espectros de Alexandre	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79

Considerações Iniciais

Discute-se nessa dissertação de mestrado como o fenômeno trágico se faz ainda presente na narrativa contemporânea, mais especificamente, na obra de Adonias Filho. Nosso objetivo é analisar, no texto adoniano, as manifestações trágicas da vida, na qual a morte e a ideia de finitude são uma constante. Com isso, “A presença do trágico em *Memórias de Lázaro* e *Corpo Vivo*: um estudo da narrativa de Adonias Filho” espera compreender como o trágico se faz presente na obra do autor, a saber, nas obras *Memórias de Lázaro* (1952) e *Corpo Vivo* (1962), obras que constituem o nosso objeto de pesquisa. Estudamos o trágico em tais textos numa dimensão substantiva que se relaciona diretamente com a ideia de forma (a tragédia) e adjetiva que se refere ao conteúdo (do trágico). Para tanto, é imprescindível levar em consideração a intensa relação entre os gêneros textuais, o que torna possível um estudo em que se ligam a tragédia clássica grega, o trágico, e a prosa romanesca contemporânea.

Nosso trabalho se torna relevante na medida em que visamos contribuir para as discussões em torno do texto literário, apresentando, assim, novas abordagens e interpretações do nosso *corpus* de pesquisa, contribuindo, também, para a formação da fortuna crítica do autor. Não pensamos, aqui, tais obras apenas orientadas por uma leitura interpretativa e conceitual aristotélica, ou seja, pelo consagrado conceito de tragédia que Aristóteles traz no seu *Poética*. Mas também, a partir do momento em que seguimos um caminho mais verticalizado no que diz respeito à concepção do termo trágico tão presente em nossa realidade e vivências. Com isso, antes de adentrarmos nas questões referentes aos estudos de tais obras, torna-se imprescindível uma discussão mais aprofundada acerca das questões teóricas sobre tragédia e trágico numa dimensão conceitual, o que constitui o nosso primeiro capítulo, seguido dos capítulos de análises específicas do nosso *corpus* de pesquisa, nos quais convergirão os pressupostos conceituais discutidos no capítulo um. Como o nosso objetivo é estudar a presença do trágico nas obras acima especificadas buscamos organizar a nossa abordagem pelo grau em que o trágico se apresenta no nosso *corpus*, e, por isso, não levamos em consideração a ordem cronológica de publicação dos romances, que seria, primeiramente, *Memórias de Lázaro*, em 1952, seguida de *Corpo Vivo*, em 1962. Na composição do nosso trabalho, invertemos essa ordem de modo que o nosso segundo capítulo se ocupa do estudo de *Corpo Vivo* e, o último, de *Memórias de Lázaro*. Isso, porque consideramos que, em *Memórias de Lázaro*, o nosso tema de estudo se apresenta de forma mais significativa, de forma mais abundante e, por isso, reservamos a análise desse romance para o final dessa dissertação.

Dessa forma, a presente dissertação está estruturada de uma maneira em que se buscou tratar o tema visando uma composição harmônica e coerente entre as abordagens aqui propostas. O primeiro capítulo, além de discutir, como dito, as bases conceituais de tragédia e trágico, também apresenta o trágico de uma forma geral na obra de Adonias Filho e as especificidades concernentes a sua narrativa. Com isso, apresentamos a obra adoniana de uma forma mais geral, para que depois fosse possível aprofundarmos a análise do nosso tema nas obras do nosso *corpus* de pesquisa. No segundo capítulo, discutimos como os temas trágicos se fazem presentes no romance *Corpo Vivo* a partir de um discurso épico. Nele, analisamos a influência da tragédia e do trágico na saga de Cajango, e também, como a violência e a crueldade humana, motivadas pela obrigação e desejo de vingança, se fazem presentes nas linhas do romance supracitado através dos elementos trágicos que compõem a narrativa sem deixar de estabelecer um paralelo com a dimensão épica do texto. Já no terceiro capítulo, discutimos como os elementos trágicos se condensam no romance *Memórias de Lázaro*, não apenas no que diz respeito às especificidades temáticas da tragédia, como também pelas vivências trágicas experimentadas por Alexandre, o narrador personagem. Por isso, sinalizamos o romance como amálgama das influências trágico-clássicas presentes na obra do autor.

O nosso estudo do trágico na narrativa de Adonias Filho possui base documental e abordagem qualitativa. Não há aqui a preocupação em quantificar dados nem níveis de realidade, mas sim analisar os aspectos concernentes à narrativa adoniana já aqui especificados. Empregar-se-á o método histórico-comparativo numa identificação dos modelos artístico-literários clássicos e a sua influência e presença no nosso *corpus*. Gil em *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social* afirma que o método comparativo é um método que “procede pela investigação de indivíduos, classes, fenômenos ou fatos, com vistas a ressaltar as diferenças e similaridades entre elas” (GIL, 1995, p. 35). O método histórico-comparativo é entendido, aqui, sem esquecermos os ensinamentos da recepção crítica, de Jauss, pois, como bem se questiona o autor, em *Os horizontes do ler*, ao falar, em 1987, no decurso dos 20 anos da provocação metodológica por ele convocada:

A melhor maneira de despedir-se de uma teoria não é distanciar-se historicamente dela e apresentar *post festum* aquilo que, na qualidade de pré-história de um conhecimento, somente pode revelar-se no horizonte de seu desenvolvimento histórico? (JAUSS, 1994, p. 77).

De tal forma, trata-se de um estudo que visa investigar o trágico e a tragédia no obra adoniana realizando comparações e análises para verificar e identificar semelhanças e

divergências entre a tragédia, o trágico e a narrativa contemporânea, possuindo um caráter bibliográfico por se fundamentar em estudos já publicados sobre o tema em questão.

Assim, numa intensa discussão sobre o homem e as mais profundas camadas que constituem a formação do seu ser, será evidenciado nessa dissertação de mestrado como a narrativa de Adonias Filho nos revela personagens em que as suas experiências vividas nos levam a grandes reflexões acerca do nosso modo de estar no mundo. Veremos, nos capítulos que compõem este trabalho, como o autor mergulha no que existe de mais cruel na condição humana. Seus personagens se revelam inseridos num contínuo pesadelo, são o resultado de suas dores e sofrimentos, decepções e angústias, guiados por um ódio que contamina a quase tudo. O discurso adoniano sobre a nação grapiúna é condizente com a maneira de Adonias Filho olhar a terra em que nasceu e isso se torna evidente quando nos deparamos, na sua narrativa, com a constituição da criação do espaço-ambiente da terra do cacau que compõe o universo da região sul da Bahia filtrado pelo imaginário do autor.

1 – Da tragédia e do trágico na narrativa adoniana

1.1 – Do conceito de tragédia e de trágico e a obra de Adonias Filho

Adonias Filho situa-se em nossas letras como autor de uma obra que se singulariza pela grande influência clássica que possui. Destacam-se, na sua carreira de romancista, as vertentes lírico-dramáticas que perpassam a sua narrativa, a saber, sobretudo, a influência de resquícios do clássico, sobretudo da tragédia. Se trilharmos esse caminho na busca do entendimento da sua obra, podemos compreender sua narrativa como amálgama de referências aos mitos clássicos e, sobretudo, à densidade temática das grandes obras da literatura universal. Tal influência não se refere aos aspectos formais da literatura clássica, mas, sim, à composição das tramas, ao aprofundamento de seus personagens em queda nos seus próprios abismos interiores. O relevo trágico na obra adoniana revela uma verticalização do elemento temático trabalhado pelo autor não apenas no que diz respeito à tragédia clássica, Ésquilo, Sófocles, Eurípides, passando por Shakespeare, etc., mas, e principalmente, no sentido do trágico como vivência de homens num mundo no qual se revela o seu lado mais cruel e miserável de desilusão e desespero.

Estudar a obra adoniana a partir da influência trágica se torna possível devido ao avanço das discussões sobre gêneros literários, principalmente a partir dos ensinamentos de Staiger (1997) e Rosenfeld (1985). Fica claro que a pureza dos gêneros é algo absolutamente contestável. O que outrora sofreu uma separação, hoje se mistura com total liberdade, principalmente em termos de experimentação de linguagens e formas que se tornou possível a partir de uma primeira rebeldia romântica da metrificação. O Modernismo, com o seu temperamento até certo ponto radical, e as experimentações vanguardistas do início do século passado, possibilitaram um maior hibridismo linguístico e formal em relação ao texto literário de tal maneira que, hoje, a discussão em torno da pureza dos gêneros permite afirmar que tal pureza não existe, se é que um dia chegou a existir, pois, como não enxergar a presença de elementos trágico-dramáticos nas epopéias homéricas, numa linguagem altamente lírica por ser genuinamente rítmica e condensada? Como não perceber as tênues relações existentes entre os clássicos trágicos, como *Édipo Rei*, *Antígona*, *Hécuba*, *As Troianas*, *Os Persas*, *Electra*, etc. e Homero, numa grande mistura de temas, se tais obras originam-se nas narrativas míticas da antiguidade, numa espécie de sequência das abordagens temáticas de tais

enredos míticos? Podemos, assim, entender que, atualmente, a pureza em matéria de arte não é em si um valor positivo, pelo fato mesmo de não existir em si pureza de gênero em absoluto.

Até que ponto podemos dizer que os gêneros literários se sustentam? Não se pode negar a importância em se conceber as obras literárias classificando-as pelos traços estilísticos que nelas se sobressaem, pelo que mais nítido se revela aos nossos olhos em relação às suas formas e características gerais. Partindo do princípio de que os gêneros não são homogêneos, o texto literário pode ser perfeitamente encarado como híbrido em sua forma. Entretanto, também não podemos deixar de classificar uma obra segundo um determinado grupo textual, pois faz parte do pensamento científico a tendência natural de separar e organizar o seu *corpus* em classes especificadas pelas suas similitudes. Com a literatura enquanto objeto de estudo não seria diferente. Com isso, desde Aristóteles, os textos literários se dividem e subdividem a partir de suas formas e características e, principalmente, a partir da sua dimensão estética. É preciso não abrir mão de entender o que mais se sobressai num texto em relação à sua composição formal para, então, a partir do que nele há de predominante, classificá-lo segundo um determinado gênero. Assim, considerando o texto como híbrido, podemos falar em “predominância” de um determinado gênero em uma obra. Por isso, não podemos exagerar ao ponto de classificar *Memórias de Lázaro* (1952), *Corpo Vivo* (1962) e outras obras de Adonias Filho como *Os Servos da Morte* (1946), *Luanda Beira Bahia* (1971) e *As Velhas* (1975), narrativas em prosa ditas romances como tragédia, mas seguramente adjetivá-las, a partir do que nelas há de predominante, como romances trágicos, ou narrativas trágicas, pela maneira que a essência do trágico se faz presente em suas linhas e enredos.

Entendendo o texto literário contemporâneo como híbrido, encontramos na obra de Adonias Filho uma mistura dos gêneros lírico, épico e dramático. Há um pouco de cada um desses discursos, um certo tom épico na saga de seus heróis, citando, por exemplo, Cajango de *Corpo Vivo* e Tonho Beré de *As Velhas*. Mas grande é a influência do trágico, ou os acontecimentos trágicos, em Adonias Filho e essa influência se dá pelo enredo e pelas especificidades da trama. Segundo Jorge Araújo (2008), o trágico se faz presente na narrativa adoniana, principalmente, no que se refere aos sujeitos e objetos definidos em sua solidão individual. A ação do destino agindo sobre os personagens condenados ao sofrimento é uma constante, os mitos, parricídios e incestos, o destino trágico, a ironia, o homem em seu estado de solidão e barbárie, criaturas que se movem pelo ódio e pela dor, são alguns dos muitos elementos que nos permitem caracterizar boa parte da narrativa adoniana como trágica e essa presença do trágico em Adonias Filho se dá a partir de duas concepções associadas: a tragédia e o trágico.

Buscar uma compreensão sobre o trágico é entender que esse termo se ramifica em duas direções, uma substantiva e outra adjetiva: a primeira orienta para o caminho do clássico que remete às origens do texto trágico como um gênero artístico textual específico, a tragédia ática¹; a outra diz respeito à concepção que a palavra “trágico” assumiu com a modernidade, que não deixa de estar ligada, semanticamente, à sua significação primeira, mas assume uma dimensão mais ampla e adjetiva que faz referência à uma visão de mundo correlacionada às fatalidades e desgraças humana. Desde a sua origem, passando pela obra shakespeariana até a contemporaneidade, a tragédia sofreu uma série de transformações, influenciando e sendo influenciada por diversas produções artísticas. Atualmente, quando se fala em trágico, não o relacionamos, necessariamente, a um tipo de texto específico feito para ser representado em um palco. Assim, pensar o adjetivo trágico implica numa tomada de postura frente ao mundo que nos cerca, numa idéia concebida sobre a nossa realidade independente da sua concepção de gênero artístico textual.

Segundo Paul Harvey em seu *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina* a palavra tragédia (*tragoidia*) parece derivar de *tragoidoi* significando provavelmente um coro grego cujos componentes caracterizar-se-iam por assemelhar-se a bodes, sendo que “o sentido posterior das palavras *tragédia* e *trágico* resultaria do caráter triste das lendas em que se baseavam as peças conhecidas como tragédias” (HARVEY, 1987, p. 498). Tal definição relaciona-se à origem do termo e está associada aos ditirâmbos² ou cantos dionisíacos, ajustando-se à definição de trágico como tragédia, ou seja, um tipo específico de gênero textual. Entretanto, como Peter Szondi (2004) nos traz através do estudo e análise da concepção de vários pensadores, tal conceito foi, durante os séculos, debatido e questionado por figuras como Goethe, Schelling, Hölderlin, etc., que enxergavam no sentido do trágico algo superior. Contudo, essas discussões não conseguem sair do universo da tragédia enquanto gênero, ainda que já apresente uma visão mais subjetiva na experiência trágica. De tal forma, seguindo as concepções modernas dadas ao termo *trágico*, este adquire uma dimensão maior, e assim, também entendemos aqui o termo como algo que se situa no universo da ocorrência subjetiva da mais alta acepção do desespero humano.

Para Lesky “Toda problemática do trágico, por mais vasto que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ele volta.” (LESKY, 2003, p.

¹ Por tragédia ática entende-se tragédia grega.

² Cantos Ditirâmbicos: cantos em homenagem ao deus Dionísio. Segundo o Dicionário Oxford de Literatura Clássica (1987) de Paul Harvey o canto era entoado por um coro de provavelmente cinquenta cantores. O nome, de origem incerta, talvez se relacione com thríambos, o triumphos latino, ou dithýrambos pode ter sido um epíteto não-helênico de Dionísio usado como se fosse um refrão, transformado depois no nome do próprio canto.

23). A partir de tal afirmação, podemos dizer que pensar a tragédia enquanto gênero textual é entender que as suas origens remontam à Grécia antiga e não há como não correlacioná-las com as manifestações ditirâmicas do mito grego de Dioníso. Por isso, Nietzsche (s/d) a entende, primeiramente, como manifestação musical dionisíaca que, juntamente com a forma apolínea, gera o que ele chama de obra superior: a tragédia grega. Para ele, a tragédia em sua origem seria a imagem apolínea de Dioníso, ou seja, a transformação em forma (Apolo) do disforme (Dioníso), e nessa perspectiva o coro dos sátiros seria a primeira manifestação do drama dionisíaco, “[...] quer dizer que a tragédia começa por ser primeiro coro e não drama. Mais tarde feita a tentativa de mostrar o deus como um ser real [...]: então é que começa o ‘drama’ na estrita acepção da palavra” (NIETZSCHE, s/d, p. 59). Uma vez assumindo a forma dramática, a tragédia passa a apresentar uma série de características temáticas, identificada e classificada por Aristóteles como o poético representado.

Em se tratando da necessidade de conceituação do termo, não há como falar sobre a tragédia ática sem recorrer à primeira definição feita por Aristóteles, ainda tão importante para se entender esse gênero textual. A importância do seu *Poética* se dá na medida em que foi o filósofo o primeiro a condensar as especificidades do gênero e, a partir de então, conceituá-lo:

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as suas partes; ação apresentada com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2003, p. 35).

É com essa definição que podemos também pensar a tragédia pelo conceito, do próprio Aristóteles, de *catarse*, pois nas tragédias o nó, ou tensão narrativa, conduz a trama ao fim trágico ou à *catarse* trágica. A *catarse* pode ser entendida num sentido aristotélico como na citação acima, como purgação de sentimentos pelo terror e compaixão. Assim, partindo de Aristóteles, a tragédia seria um gênero artístico que suscitando o terror e a piedade do homem infeliz em suas ações desgraçadas, opera no leitor e/ou espectador a purgação e purificação dos sentimentos pela dor e sofrimento do homem em desdita. Destarte, apontamos que há um aprendizado pela dor, pela compaixão, medo, terror e pelo exemplo do outro. Na medida em que as emoções humanas se deslocam frente ao exemplo do erro dos homens junto ao divino, e ao mesmo tempo em que tais emoções são purgadas, há também um certo julgamento moral do coletivo sobre o homem errante. Esse homem, ou herói, geralmente, sai da fortuna à desdita e a sua queda pode ser entendida a partir de duas vertentes interpretativas. Em ambas

está a ação do destino como elemento catalisador, o que as diferencia é a maneira de se conceber a ação da *Moirá*. A primeira é a teoria interpretativa que, seguindo as idéias de Frye (1973), num enredo trágico clássico o herói pode já nascer com o seu destino traçado e não tem como fugir a esse caminho; a segunda teoria diz que esse herói só tem a *Moirá* trabalhando em sua desgraça individual após cometer uma falta grave: “o ato que desencadeia o processo trágico deve ser primariamente uma violação da lei moral, [...] a de que a *hamartía* ou falha trágica aristotélica deve ter uma ligação essencial com o pecado ou com o mal” (FRYE, 1973, p. 207). Assim, por conta da *hýbris* (*soberba, desmedida*) o herói comete uma *hamartía* (falha trágica) desencadeando o processo trágico. A seguir ultrapassa o *métron* (medida) e alcança a *Moirá* (fado) que passa a tecer o seu destino de punição e desdita. Nesse momento, não há nada que o impeça ou o livre de cumprir o seu destino trágico e tudo que esse herói venha a fazer só o conduzirá cada vez mais à realização de tal destino, tudo cairá sobre si próprio, desgraçadamente. Com isso, é pelo erro cometido que o herói sofre o fim trágico.

Associadas todas essas premissas, podemos entender o porquê de ser possível conceber a tragédia pelo objetivo catártico e por uma certa função pedagógica que possui. Entretanto, isso é discutido e questionado, pois segundo Lesky (2003), ao fazer referência à pesquisa feita por Wolfgang Schadewaldt, “Terror e Compaixão?”, esse conceito de catarse aristotélico se deve, em primeira instância, ao domínio da medicina, e esse seria então um alívio combinado ao prazer dos sentimentos referidos, não estando, assim, as definições de Aristóteles ligadas a nenhum efeito moral, logo não podendo haver aprendizado, mas apenas purgação. Orientando-nos aqui pelas idéias de Frye, na medida em que entendemos ser – partindo, em primeira instância, do conceito aristotélico – um efeito da tragédia a aprendizagem através da purgação das emoções. Isso porque se o herói comete a falha trágica, errando perante os deuses e os homens, este erro serve também como exemplo do que não deve ser feito, o exemplo que não deve ser seguido, e é por isso que aqui subjaz um sentido pedagógico na tragédia clássica. Os exemplos são vários, mas nos basta, por ora, pensar no caso de Electra, na *Electra* de Eurípedes, persuadindo Orestes a cometer a falha trágica contra a lei moral que preside as relações entre homens e deuses ao praticar o matricídio. Orestes passa a ser, por isso, perseguido pelas *Fúrias* (divindades que perseguem os criminosos que cometem crimes contra o próprio sangue). Assim, o homem ao cometer a falha trágica provoca a cólera divina e tem os deuses contra si, logo, é preciso respeitá-los para não cair em desgraça, afinal, segundo Schiller “a primeira lei da arte trágica era a representação da natureza padecente. A segunda é a representação da resistência moral” (SCHILLER, 1992, p.

117). Enfim, polêmicas à parte, a tragédia suscita um sentimento catártico através da dor, do terror e da piedade para com um herói que sai da felicidade para a infelicidade e, quanto a isso, não há dúvidas. Numa desilusão ou sonho perdido, o herói trágico não tem como se libertar de sua queda e danação. Esse, segundo Frye (1973), encontra-se entre o divino e o demasiado humano e ao mesmo tempo em que é grande pela força e nobreza, torna-se pequeno pelo erro cometido sendo punido, caindo em solidão e danação individual. O fato é que a tragédia singulariza-se das demais produções artístico-literárias pela abordagem dos fundamentos do caráter humano. Mas, isso não dá conta de fazer da tragédia um tipo específico de texto, pois tantas outras formas textuais podem igualmente abordar tal temática. O que a faz tragédia é, não apenas isso, mas a maneira singular, através da qual, esses fundamentos do caráter humano são apresentados.

Muitos são os que entendem a tragédia enquanto forma segundo o conceito aristotélico de gênero dramático, não deixando de fazer referência ao filósofo grego, a pensar, por exemplo, Frye (1973), Lesky (2003), Nietzsche (s/d), Abbagnano (1982) etc., vejamos como Schiller a define no diálogo com a *Arte Poética*:

Dessa maneira, a tragédia será uma imitação poética de uma seqüência concatenada de acontecimentos (de uma ação completa), mostrando-nos seres humanos em estado de sofrimento e tendo em mira suscitar a nossa compaixão. (SCHILLER, 1992, p. 104).

Assim, definimos a tragédia como um gênero dramático textual específico e a tragédia enquanto gênero possui uma série de especificidades temáticas como: fado, catarse, elementos sobrenaturais, ação vingativa e a ironia em seu sentido de rebaixamento e armadilha do acaso inexplicável, aliados esses elementos aos enredos que se cruzam com as narrativas dos mitos (sobretudo os gregos que remontam à tragédia em sua origem), parricídios, matricídios, incestos, etc. Entretanto, não se faz necessário, até o presente momento, adentrarmos na discussão acerca de cada um dos elementos acima referidos como concernentes à tragédia, pois, por ora, a nossa preocupação é apenas conceitual. A discussão de tais elementos temáticos da tragédia enquanto forma dramática será feita nos próximos capítulos (mesmo que façamos referências aos mesmos em alguns momentos desse capítulo inicial) na medida em que tais elementos sejam identificados nas obras adonianas que compõem o nosso objeto de estudo: *Corpo Vivo* e *Memórias de Lázaro*. A atenção dispensada até aqui à ação do destino e à catarse como elementos da tragédia se deu apenas para justificar o porquê de podermos entendê-las, também, a partir da função pedagógica já aqui especificada.

Saímos agora do conceito de tragédia e passamos ao trágico. Como já foi dito, ao longo da tradição ocidental, consolidou-se um modo de conceber a tragédia essencialmente centrada em sua dimensão formal e na funcionalidade de sua ação. Enfatizou-se, dessa forma, tanto as circunstâncias estruturais subjacentes à economia interna do texto trágico, quanto o caráter cênico deste texto. Segundo Glenn Most, no seu artigo *Da tragédia ao trágico*, “Na filosofia e na crítica literária antigas parece não haver nada correspondente à noção filosófica moderna do ‘trágico’ com dimensão fundamental da experiência humana, mas em seu lugar apenas teorias da ‘tragédia’ como gênero específico” (MOST, 2001, p.25). Certamente, esta ênfase encontra-se em sintonia com a própria evolução da civilização ocidental. Como observou Harold Bloom (2001) datam do século XVI os primeiros experimentos em literatura que abarcam uma experiência genuinamente humana. De fato, é com o início da modernidade que surgem as primeiras tentativas de devassar o universo interior do ser humano. São deste período as inquietações de Hamlet, os caprichos de Cleópatra, os delírios do Quixote e os desvarios de Orlando. Na filosofia, é do século XVII a “revolução copernicana” que se opera no pensamento ocidental, uma revolução análoga à operada por Sócrates frente aos pensadores que lhe antecederam ao transcender a dimensão naturalista e inaugurar a esfera moral da reflexão filosófica. Como bem observa Locke no seu *Ensaio acerca do entendimento humano* (1997), ao invés de seguir o caminho tradicional de reflexão sobre as questões clássicas da filosofia, seria necessário, antes, examinar as faculdades cognitivas de que dispõe o homem para chegar ao conhecimento de tais questões. Também Descartes, um pouco antes, no *Discurso do método* (1996) estabelece a associação entre dúvida, pensamento e existência, por meio da sua dúvida metódica. Com ela, o filósofo francês defende que apenas a capacidade de duvidar – um fenômeno subjetivo – acerca da validade de uma afirmação, já é razão bastante para afirmar a realidade do pensamento e da existência. É, contudo, a partir do século XIX, com o estabelecimento da sociedade do capitalismo industrial, que a subjetividade adquire uma importância de fato crucial. Assim, na trilha destas investigações que se voltam para o universo interior humano, passamos a discutir o conceito de trágico.

Ainda seguindo a concepção aristotélica da tragédia, percebemos que a vivência catártica vincula-se àquilo que se costuma chamar de “experiência limite”. O movimento das paixões alcança o ápice de sua intensidade ao longo do texto em que o trágico predomina, conduzindo seus personagens aos limites extremos da própria sanidade. Sustentamos, aqui, que a essência do trágico, entendido enquanto fenômeno subjetivo, alcança a sua mais perfeita e plena manifestação, na categoria anímica do desespero. Segundo Lesky somente “quando

nos sentimos atingidos nas profundas camadas do nosso ser, é que experimentamos o trágico” (LESKY, 2003, p. 33). A ideia de Lesky, – de que sermos atingidos nas profundas camadas do nosso ser é o que se desencadeia a partir da experiência limite, o descontrole das emoções que leva ao desespero, – nos faz lembrar Kierkegaard e o seu *O desespero humano* (2001). Kierkegaard, no seu estudo sobre o desespero a partir do universo teológico cristão, nos trouxe importantes contribuições para o presente estudo do trágico enquanto categoria do desespero. Para ele, o desespero no sentido da desesperança é uma doença da alma, por isso o desespero é uma doença, o grau zero da desesperança que leva à morte do “eu”. Ao tratar o desespero numa perspectiva teológica ele não deixa de explorar o desespero enquanto categoria subjetiva das vivências humanas, e logo, como algo próprio à condição humana. Nessa relação o pensador explora o desespero como autoconhecimento, como revelação do indivíduo a si mesmo, e, dentre outros, o que nos interessa diretamente aqui, explora também o desespero sob a ótica da consciência, pois quanto mais o homem entende a sua realidade mais alimenta a sua consciência do que lhe acontece e, logo, vai gradativamente aumentando o seu desespero. Assim, o desespero humano também é fruto, ou resultado, da nossa própria consciência. Todavia, sem necessitar aqui aprofundar o estudo do complexo pensamento de Kierkegaard, basta-nos por ora, saber que o desespero humano é fruto da consciência que o homem tem de si, do que lhe acontece e do seu modo de estar no mundo a partir das experiências limite que vive.

Se do ponto de vista do universo interior dos personagens, a vivência do trágico se apresenta enquanto desespero, personagens como Hécuba e Édipo que assistem ao processo gradativo e inexorável de destruição de suas vidas, reagem às circunstâncias extremas, aos terríveis acontecimentos que fazem seu mundo vir a baixo, por meio da sensação desesperadora. A tragédia, entendida enquanto manifestação do sublime na arte, brota de uma vivência marcada pelas mais intensas, pelas mais poderosas paixões, tão fortes que subvertem a razão e abrem a percepção ao fluxo de conteúdos primitivos que jazem nos subterrâneos da alma, ou do que hoje chamaríamos de inconsciente. O elemento principal na construção do percurso destes personagens que incorporam a essência da vivência trágica encontra-se, como é típico deste tipo de narrativa, na precipitação de uma condição de enorme ventura para um estado de perda e degradação completas. Hécuba passa da condição de rainha à de escrava do seu pior inimigo, Odisseu, presenciando, ao longo do processo, a destruição completa de sua cidade e de sua família. Édipo, de rei e pai de uma família venturosa, torna-se, por fim, culpado dos crimes de incesto e de parricídio. É, pois, o desespero que o conduz ao extremo de privar-se da visão, perfurando os olhos com as presilhas de ouro do manto de Jocasta. Já

Hécuba, igualmente presa do desespero, é fulminada a princípio por um desmaio, o qual, sem causas físicas, mostra-se o ponto de culminância de uma situação em que o desespero torna-se insuportável para a estrutura psíquica do indivíduo, denunciando o máximo da experiência de dor e perda vivida pelo personagem.

Entendendo o trágico como experiência humana percebe-se que nele a paixão alcança um estado de paroxismo inexprimível e, uma vez (pelo sofrimento e descontrole das emoções) privada do recurso da perda da consciência, certamente conduziria a razão à sua subversão completa, inaugurando o tempo da loucura e do desligamento do real. A dor, obrigada a perdurar, encontra válvula de escape nos gritos, nos lamentos puros, no discurso ao qual não interessa referente e que nasce das mais profundas regiões, que surge do centro do ser. As soluções definitivas seriam a morte e a insanidade; as momentâneas, o desmaio, os lamentos desmedidos de angústia intolerável, por vezes quase animais, e também, insanidade e a possibilidade do retraimento, do emudecimento/ensimesmamento, ou do “desespero contido” que leva aos delírios e pesadelos. Temos, pois, o terror suscitado diante da ameaça direta de terríveis infortúnios, os quais, rapidamente precipitados, conduzem à experiência maior do desespero entendido enquanto experiência extrema, aqui dita experiência limite. Os valores, a cosmovisão do indivíduo e suas matrizes simbólicas, desarranjam-se pressionados pelas forças psíquicas acionadas a partir das circunstâncias extremas, intoleráveis, ocasionando, possivelmente, uma experiência de insanidade momentânea, ou, talvez, definitiva. Sendo indivíduos singulares, figuras de destaque social (em se tratando do trágico clássico) em cujo ser têm lugar provações grandiosas às quais um ser humano pode se expor, o personagem trágico percorre o caminho emocional completo da perda e do sofrimento moral, com cada uma das suas funestas estações. Por isso, identificamos aqui o trágico a partir de uma concepção mais ampla que, segundo Most, “não define um gênero literário mas a essência da condição humana, em sua estrutura imutável ou como se manifesta em circunstâncias excepcionais, catastróficas” (MOST, 2001, p.25).

Assim, pensar a tragédia e o trágico é entender a relação intrínseca que os move, uma relação de forma e conteúdo. A tragédia enquanto forma torna possíveis os acontecimentos trágicos, revela-se como forma para o conteúdo trágico e esse, por sua vez, nada mais é do que uma dimensão subjetiva, o universo interior dos homens, e é justamente isso que possibilita ao trágico se fazer presente em outros gêneros que não a tragédia ática. Podemos, então, afirmar que na tragédia encontramos o trágico, mas nem todo trágico é exclusivamente uma tragédia, isso porque, como já fora dito, o trágico possui uma dimensão mais ampla. A partir de então se torna mais claro perceber o porquê de estudar a obra adoniana a partir da

influência da tragédia/forma (em suas temáticas) e do trágico/conteúdo (dimensão subjetiva) que se fazem presente em sua obra. Esclarecida tais concepções, passemos agora a nos concentrar na obra adoniana.

Adonias Filho estréia na carreira literária em 1946 com *Os Servos da Morte*, romance que abre a sua chamada “Trilogia do Cacau”, (composta por *Os Servos da Morte*, *Memórias de Lázaro* e *Corpo Vivo*), no qual uma família singulariza-se pela barbárie que possuía, geração de desgraçados a espalhar maldade e sofrimento. Na estréia do autor, o ambiente do cacau é o cenário para a criação da saga maldita de uma família de criaturas selvagens, prontas para, em uma atmosfera criada numa dimensão quase sobrenatural, se debaterem nas garras dos instintos animais e numa violência que os tornam subumanos. *Os Servos da Morte* inaugura o mundo bárbaro e misterioso da narrativa de Adonias Filho, no qual a violência também predomina como marca da caracterização dos personagens. No romance encontramos as desgraças vividas pelos personagens, a saber, principalmente, de Celita, Elisa e seu filho Ângelo (espécie de ser endemoninhado a infernizar, supostamente com o espectro de sua mãe Elisa, a vida da casa, um lar de seres animais e raivosos).

Não podemos comparar a estréia do autor em relação à qualidade estilística e ao aprofundamento da dimensão psicológica dos personagens com as obras que se seguem após a sua primeira publicação. Mas, também não podemos deixar de notar no livro o indício do que seria a obra adoniana em relação à sua temática trágica e à sua verticalização no interior dos personagens, pois:

Em *Os Servos da Morte*, ainda, Adonias Filho materializa um certo pensamento discursivo, preocupado o autor com o comportamento analítico de seus personagens. Mas logo em seguida, a dimensão humana de sua criação vem única e exclusivamente através dos personagens, sem as interferências “pensamentais” do autor onisciente. É esta a dimensão ficcional que pode dar, sem discurso ou observações “inteligentes” ou “pomposas”, a psicologia, a filosofia, a moral, o trágico e o lírico, o que quiserem, de uma comunidade. (BRASIL, 1969, p. 26-27).

Acima, Brasil já aponta *Os Servos da Morte* como início do que seria a obra de Adonias Filho em relação à composição da dimensão humana de seus personagens. N’*Os Servos da Morte*, Paulino Duarte, ser animal e selvagem, é o “louco”, déspota a gerar descendentes igualmente feras enraivecidas. As ações narrativas na Trilogia do Cacau concentram-se, cada uma, no seio de apenas uma única família e, no caso do romance citado, dá-se da união de Paulino Duarte com Elisa. Essa personagem encontra em Paulino a salvação

financeira para a sua família e o seduz para se entregar à vida de dor e sofrimento alimentada pela violência constante deste homem brutal:

Paulino Duarte, a fisionomia parada de animal, imprecando, abriu a mão calejada. Ela sentiu a compressão desfeita e, logo depois, a mão do marido, já fechada, bater na sua boca. Mordeu os lábios doloridos e ainda pode saber que sangravam, que o sangue descia na garganta seca. Instintivamente, cega pelo ódio, dobrou-se sobre o corpo do homem, e não percebeu que os dentes mordiam, feriam o peito rígido do marido. Sentiu uma pancada surda na cabeça, talvez um murro, e caiu desacordada, a respiração leve como a brisa que acariciava os seus cabelos... (*Os Servos da Morte*, 1986, p. 8).

Esse enlace matrimonial, essa “bodas de sangue”, gera os monstros que povoam a narrativa de barbárie e ódio. Aqui há uma quebra da concepção romântica do enlace matrimonial, no qual o homem e a mulher unem-se pelo sentimento que nutrem um pelo outro. Contudo, essa quebra não se dá num sentido realista³ de jogo de interesse e hipocrisia. Mesmo que Elisa se junte a Paulino Duarte por questões econômicas (salvar o patrimônio da família) as suas núpcias não se caracterizam pelos moldes realistas, mas, muito mais que isso, pela agressividade dos nervos e instintos de Paulino Duarte, pelo ódio que sentia pelo marido, um ódio e um desprezo nunca escondidos. Frutos desse enlace “grotesco”, os filhos do casal são caracterizados pelo ódio que possuem de tudo, de todos e de si próprios. Como resultados de uma união na qual não havia amor, mas ódio, violência física e psicológica, eles não podem crescer se não odiados pela mãe, entregues ao acaso e ao desprezo dos pais:

Elisa não conseguia, por mais que lutasse, por mais que sofresse, libertar-se da animosidade que a separava dos filhos. Criava-os abandonando-os. Entregues à própria sorte, corriam pela casa, arrastavam-se na poeira do chão. Livres como animais desconhecidos da menor carícia, só respeitavam o pai. Paulino Duarte espancava-os por qualquer coisa, empurrava-os com os enormes pés, ferindo-os por qualquer coisa com os sapatos sempre enlameados. (*Os Servos da Morte*, 1986, 27).

Isso faz de Elisa uma espécie de Medéia resignificada, odeia os filhos da mesma forma que odeia o pai deles “Ouvii a gritaria das crianças. Sentiu que odiava aqueles meninos robustos, indomáveis, brutos como o pai...” (*Os Servos da Morte*, 1986, p. 8). Depois de casada e surrada, Elisa lembra o que ouviu da mãe em relação ao que simbolizava o conhecido louco Paulino Duarte e o ódio que sentia do marido só faz aumentar a desgraça de sua vida trágica, de um sacrifício que considera ter sido grande demais.

Ganha extremo destaque na narrativa a figura de Ângelo. Ele é a própria vingança, fruto da traição de Elisa com Anselmo, concebido como meio encontrado por ela para vingar

³ Fala-se aqui do Realismo enquanto tendência artístico-literária da segunda metade do século XIX.

a vida que levava com Paulino, entregar-se a outro como punição moral ao marido. Entretanto, mesmo que não possuindo o sangue dos Duarte, Ângelo não foge à regra dos moradores da casa, não foge à crueldade dos outros, ao contrário, nele a crueldade e o ódio (herdado da mãe) são friamente calculados e articulados pelo psicopata⁴ que é. Ironicamente, seu nome de anjo revela uma alma perdida e atormentada. A capacidade de pensar e articular a maldade são o que o faz diferente dos demais irmãos, seres que agem pelos instintos animais que possuem. A sua aparência doentia e fraca apenas disfarça a terrível força e capacidade de odiar. Atormentado pelo constante estado doentio (o ódio que adoece as carnes e os nervos), o personagem é assombrado pelo suposto espectro de sua mãe que clama por vingança. Tal qual Hamlet vive o tormento do clamor de vingança do espectro de seu pai, Ângelo vai ser a ferramenta que destrói os Duarte. Ao matar Paulino de forma cruel e bárbara desmonta o eixo de sustentação familiar. Odiando o suposto pai, os irmãos e amando a cunhada Celita, vivendo no seu eterno pesadelo, Ângelo sucumbe ao seu próprio ódio e termina abandonado, isolado e exilado nas terras que abrigavam o corpo de sua mãe:

Abriu os braços e caminhou em direção a Quincas. Tateou os dedos no vazio na parede, gritou como um possesso: “Quincas, Quincas!” o vento batendo nas telhas, fundindo-se nas trevas que cobriam o campo. Não, ninguém havia mais sobre a terra insensível da *Baluarte*. Todos fugiram, talvez os pássaros se fossem, recuasse o próprio sol, e a natureza se fizesse uma rocha agreste e deserta. Ele, sem conhecer mais ninguém, sabendo-se uma visagem, como procurar as estradas, como falar com os homens? Era o espectro, desprotegido, desabrigado na própria carne. (*Os Servos da Morte*, 1986, p. 247).

Luís Costa Lima afirma que *Os Servos da Morte* termina “como uma obra de cunho fantástico, orientada pela idéia de que os mortos comandam a vontade dos vivos...” (LIMA, 1999, p. 557). Contudo, uma concepção mais precisa do “fantástico” não é aclarada. Referindo-se à obra de Adonias Filho, ele afirma: “A pergunta então a ser feita a propósito desse universo é a de se há uma transcendência dos atos cruéis a que se dedicam as criaturas. Ou seja, a de se a violência aponta e integra, de fato, um plano significativo ou de se, ao invés, ela não ultrapassa o plano da urdidura.” (LIMA, 1999, p. 557). A noção exata de

⁴ Por psicopata entende-se uma pessoa que apresente uma desordem de comportamento para com outros indivíduos ou para com a sociedade, na qual a realidade é normalmente percebida fora das obrigações morais, sendo que o indivíduo se vê isento de quaisquer responsabilidades sobre seus atos. Esse desvio de comportamento pode se manifestar de forma edonista (atos criminosos, uso de drogas, perversão sexual, ou atividade que conduza a uma imediata satisfação pessoal, especialmente, quando se acredita que a punição pode ser evitada); por indiferença passiva (como por apatia, conduta traiçoeira, vagar sem rumo); ou ao contrário, por um fanático zelo pseudo social e que é normalmente um modo de vida mais ou menos permanente, que recusa tratamento, sendo freqüentemente, considerado uma desordem constitucional.

transcendência permanece obscura, pois não sabemos se o autor se refere à passagem para um plano mediúnic no qual a relação entre os vivos e mortos seria um fenômeno comum, objetivo e natural ou se, ao contrário, a transcendência refere-se à superação da pura e casual experiência individual e à presença de um plano geral de forças do destino, a governar o rumo das existências de cada pessoa, como se dava na tragédia clássica, em particular em Ésquilo e Sófocles.

Encarando a possibilidade de o teórico estar pontuando o fantástico como ação de fenômenos de explicação não natural, questiona-se a caracterização da obra como fantástica, pois, não há na narrativa nenhuma certeza em relação à veracidade da presença do espectro de Elisa que faz parte apenas dos delírios de Ângelo. É apenas nele e por ele que ela se faz presente, e isso nos leva a acreditar ser o fantasma um ser que povoa apenas o imaginário doentio do personagem, não tendo a obra, por isso, nenhuma explicação de cunho realista fantástico, pois segundo Todorov (1975), o diferencial em relação ao fantástico é o fato de que um texto para ser fantástico deve levar tanto o personagem quanto o leitor a uma hesitação, hesitação esta movida pela incerteza dos acontecimentos que parecem escapar ao natural, sendo esta uma dúvida que é experimentada por um ser que somente conhece o natural, inquietação e incerteza em face de um comportamento supostamente sobrenatural. Para Todorov, o fantástico ocorre nessa incerteza e na medida em que o leitor ou o personagem rompe com essa incerteza, o fantástico se desconfigura e então o texto parte para uma outra classificação, a depender da sua explicação final, se racional ou não. Há na literatura fantástica um fenômeno estranho aos olhos do homem acostumado com a sua realidade, fenômeno este que só pode ser explicado de duas formas: por meio de princípios naturais ou não-naturais. O fantástico está associado ao momento de tensão, de uma interrogação à percepção ambígua que tem o leitor ao se defrontar com o que lhe parece estranho e duvidoso. Quando o fenômeno que provoca tal hesitação se esclarece a partir de uma explicação lógico-racional, este deixa de se constituir como fantástico e passa a se denominar estranho, pois:

Se ele [o leitor] decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1975, p. 48).

Com isso, não entendemos aqui o romance como fantástico uma vez que a presença de Elisa se dá apenas nos devaneios de Ângelo, nenhum outro personagem a percebe ou sofre

sua influência. Em os *Servos da Morte* os personagens estão inseridos num primitivismo bárbaro no qual o ódio é a maldição herdada que segundo Araújo (2008) faz com que estes se tornem Adônis sertanejos animalizados e conformados com o destino trágico, nos quais o ódio contamina a tudo e a todos, os homens agem como que manipulados por Hades semeando a violência e a estupidez gratuita numa servidão à morte. O demasiado ódio de Ângelo ao suposto pai e o seu parricídio cometido, as vozes, os espectros, ruídos, sombras, maus presságios coletivos, sujeitos brutalizados pela animalidade, aliados à visão pessimista do mundo e dos destinos humanos, ao destino marcando as ações desgraçadas dos Duarte, às alucinações, delírios, naturezas diabólicas, loucura e violência são os indícios trágicos que compõem as páginas do livro. Por tudo isso, por se tratar de seres que nasceram para viverem na pele as desgraças de suas vidas, com violência e solidão tanto de corpo como de espírito, podemos entender que o autor de *Os Servos da Morte*, já inicia a sua carreira com a temática trágica.

Após a publicação de *Memórias de Lázaro* e *Corpo Vivo* –, as obras que compõem o nosso *corpus* de análise, nas quais estudaremos, nos próximos capítulos, a presença do trágico na narrativa de Adonias Filho de forma verticalizada – é lançado *O Forte* (1965), uma das poucas narrativas em que o autor se desloca do sul da Bahia para a capital Salvador, podendo, por isso, ser entendido, até certo ponto, como romance urbano. Há, no romance, uma tendência maior para o lírico, sem que a temática trágica se perca, mas, se torna mais diluída, assim como em *O Largo da Palma* (1981), livro de narrativas curtas, também deslocado para a capital do Estado, no qual as narrativas acontecem em um mesmo lugar, o bairro Largo da Palma, na qual o autor dá a sua contribuição para o que ele entende de representação do local, mas sem fazer alusão às tais consagradas “marcas de baianidade”⁵ e sem perder o lírico-trágico que o caracteriza. N’*O Forte* encontramos uma temática mais pacífica do ponto de vista das ações trágicas que compõem as obras anteriores, porém o saldo de sangue e violência está à altura da “Trilogia do Cacau”. Dizemos de uma tendência trágica mais “suave”, levando em consideração o terror, violência e os pesadelos das narrativas anteriores. Aqui, o estilo apurado de Adonias Filho se encontra na maturidade alcançada em *Corpo Vivo* e segundo Octavio de Faria em artigo publicado no Suplemento Literário do *Jornal Diário de Notícias*:

⁵ Entende-se aqui por “marcas de baianidade” aos elementos comuns à cultura baiana consagradas pela obra amadiana: a religiosidade afro descendente, a culinária, o carnaval, a sensualidade da mulata, a fitinha do Senhor do Bonfim, a capoeira, a figa, o berimbau, etc.

Em artigo anterior, aqui mesmo neste Jornal, chamamos a atenção para a curva ascética que trouxe o Adonias, marcadamente dionisíaco de “Os Servos da Morte” (1946) até o Adonias Filho predominantemente apolíneo de “O Forte” (1965) [...] E sublinhamos que essa espécie de ascese se traduzia “não só no terreno da fabulação e da construção, como no próprio estilo e em seus múltiplos reflexos. (FARIA, 1965, p. 1).

Léguas da Promissão (1968), também um conjunto de narrativas curtas, segundo Assis Brasil, segue na linha lírico-trágica do autor, “com tendências para a sublimação do fatalismo e das coisas inadiáveis” (BRASIL, 1969, p. 87), aqui também encontramos o homem em sua profundidade e tragédia existencial, a volta do autor à terra do cacau do ambiente primitivo e trágico. As narrativas são apresentadas nas cantorias dos cegos narradores das tragédias acontecidas em Itajuípe em pequenas estações de trem, uma espécie de simbologia da figura do aedo da tradição clássica. A selva, os homens animalizados e embrutecidos, heroísmo e vingança, o assassinato e a profundidade interior dos personagens perdidos na danação e solidão de seus destinos desgraçados, são os pontos trágicos da obra comuns à narrativa adoniana, mesmo que em “Simoa” a temática se volte para uma discussão modernista racial das questões coloniais de nossa formação identitária.

Em *Luanda Beira Bahia* (1971) o mar simboliza o veículo trágico das ações de João Joanes e seus filhos Iuta e Caúla, tematizando a ação do destino, o incesto e filicídio. Aqui, a ação do destino a conduzir os personagens para o fim trágico situa o romance, também, na vertente trágica do autor. O fim irônico do casal que se descobre irmãos ao, juntos, reencontrarem o pai, com o filho incestuoso sendo gerado, juntamente com o filicídio praticado por João Joanes – o pai, espécie de Édipo às avessas⁶ – faz de *Luanda Beira Bahia* um romance que traz algumas significativas marcas da influência trágica que o autor possui. O romance se estabelece em dois grandes eixos: a trama principal familiar singularizada na ação do destino sobre os personagens principais (João Joanes e seus filhos Caúla e Iuta); e o desenho de um mapa geográfico, estabelecido pelas quatro cidades descritas a partir de suas naturezas e semelhanças, numa espécie de correlação entre cidades/irmãs. Aqui se torna possível avançar em uma leitura da obra segundo os direcionamentos culturalistas, numa nítida referência à colonização portuguesa nos continentes americano e africano, pois na narrativa percebe-se claramente as cidades descritas como semelhantes. Entretanto, esse aspecto não pode ser entendido como o principal ponto de sustentação do romance, pois em Adonias Filho a maior preocupação no nível do enredo é a discussão aprofundada dos males e

⁶ Essa expressão é originalmente usada por ARAÚJO (2008).

desgraças humanas, e para tal, não perde de vista as dimensões mais cruéis do humano, o lado trágico e irônico da vida.

As cidades citadas referem-se respectivamente a Ilhéus, Salvador, Luanda e Beira e são descritas como unidas e separadas pelo “mar”. Esse, por sua vez, apresenta-se não apenas como rota/caminho e ponto de encontro espacial entre as cidades, mas, e, sobretudo, personificado, como elemento vivo a conduzir os personagens em seus destinos miseráveis. É também uma espécie de elemento catalisador das desgraças das mulheres dos marujos que perdem os seus maridos, homens que não resistem ao chamado do mar, ao chamado demoníaco do mar que leva para o desconhecido. O mar de *Luanda Beira Bahia* é, sim, o mar do desespero, do fatídico, da tragédia com tubarões. Ainda que meio de subsistência, essa, quando há, é pela violência da matança das baleias, da caçada aos tubarões em Beira e de seres possuidores de uma maldade sombria como a nativa que Caúla possui em meio às suas ondas e espumas, uma selvagem mistura de encantos, desejos, desespero, ódio e beleza.

Não apenas o mar, mas toda a natureza personificada na obra serve como testemunha ocular das ações narradas, elemento místico interferindo na vida dos personagens pelas impressões que esses sentem diante de si. O céu se fecha carregado de um cinza desesperador quando os dois irmãos estão se aproximando do Pontal em Ilhéus para a descoberta de suas desgraças. A árvore Jindiba que, mais do que personagem, torna-se um elemento central na narrativa é a grande amiga-mãe, que tudo vê, sente, e que, ironicamente, bem ao gosto do autor, servirá de caixão para os corpos do pai e dos filhos, pai que levantou a casa que ela viu se erguer, filho que ela viu crescer, a brincar em sua sombra, a correr para a praia e para os braços da mãe: “As paredes, a sala, os dois quartos, a cozinha, a varanda. Tudo, inclusive as telhas arrumadas, tudo a Jindiba viu. / O pequeno jardim em frente, a dez metros da sua sombra, os móveis, o caixote com as panelas de barro, os sacos com roupas. Tudo viu [...]” (*Luanda Beira Bahia*, 1979, p. 4).

João Joanes ao se tornar marujo se envolve com o contrabando de diamantes no porto de Salvador. Isso o leva a uma desesperada fuga da morte, percorrendo os oceanos Atlântico e Índico em um caranguejar na costa africana. Ironicamente, é justamente essa fuga constante da morte que o direciona ao próprio encontro com ela, embora no retorno ao lugar de origem. É também ironicamente, como que, guiado por uma vontade superior, seu filho Caúla, inconscientemente segue os mesmo passos do pai, para desposar a própria irmã em Luanda, e para se reconhecer desgraçadamente perdido num abismo incestuoso revelado para si e para a amada no desfecho da narrativa. Mais uma vez pensamos em Édipo que, inconscientemente, tenta fugir ao destino e, no entanto, cada vez mais se aproxima dele até consumá-lo.

Nesse momento, a narrativa alcança o seu alto ponto catártico, revelando o fim trágico dos personagens que se acabam em seus infernos interiores: irmão e irmã a se possuírem como marido e mulher, gerando o sangue maldito no ventre fecundado. Mortos pelo próprio pai a tirar-lhes a vida para salvá-los da dor e do sofrimento de tal descoberta, num tiro de misericórdia que lhes elimina a dor e a herança maldita. O mesmo pai que é objeto de busca dos filhos durante todo o texto, é ironicamente reencontrado por eles em momento de profunda miséria interior e, ao mesmo tempo, o mesmo pai que passa a vida a fugir da morte é o responsável pelo encontro com ela: suicídio como punição para tamanha desgraça causada pelo destino em suas vidas. O mesmo sangue misturado a correr nas veias de pai, filhos e neto, e a escorrer no chão após a tragédia:

Mortos no chão eles estavam, Caúla e Iuta quase abraçados de tão unidos, João Joanes acurvado, o revólver na mão, o Sardento. Atirara, o poço completamente fechado, atira para matar. O seu próprio sangue nos sangue dos filhos, seco nas tábuas, ele ainda o vira a escorrer antes de atirar em si mesmo. E o tiro, na cabeça, como de misericórdia. (*Luanda Beira Bahia*, 1979, p. 138).

Temos aqui claramente estabelecidos os mitos clássicos do incesto e do parricídio. Segundo Jorge Araújo em *Luanda Beira Bahia* “o pai errante será o responsável inconsciente e trágico pelo desfecho e reencontro com o interdito. Amaldiçoado pelo incesto, é um Édipo pelo avesso, assumindo a culpa pela errância e matando os filhos incestuosos” (ARAÚJO, 2008, p. 160). Comprovando o gosto peculiar do autor pela temática trágica dos dramas clássicos, lê-se abaixo o desfecho da tragédia familiar:

– Ele é meu pai – Caúla disse.
 – É meu pai – Iuta disse. [...]
 – Pai dos infernos!

Um poço, estavam no fundo, ninguém podia socorrer ninguém. Eco doido aquele grito de Caúla que rodava entre eles. Garanhão do demônio, o pai! Pé-de-Vento soube, a irmã grávida do irmão, um ao outro se pertencendo como carne e ossos do mesmo corpo, soube e coragem não teve de ficar. Saiu a correr, a chuva agora pesada e forte, o mar já agitado, o vento a sacudir a jindiba. Corria, a pensar em Morena, a mulher de João Joanes, mãe de Caúla, felizmente morta com a graça do padroeiro de Ilhéus. (*Luanda Beira Bahia*, 1979, p. 133).

As Velhas (1975) reúne nas quatro anciãs, simbólicas parcas gregas, ódio, aventura, vingança e dor nas ações realizadas por onde elas passaram. Seus destinos cruzados enlaçam a narrativa que chega a alcançar um tom épico na busca de Tonho Beré pela ossada de seu pai. A narrativa concentra ódio, vingança, violência, na experiência altamente perigosa que caracteriza a vida nas narrativas adonianas. As quatro anciãs se destacam pela força espiritual

que possuem, espécie de chefes de clãs isolados, no qual a ética e o compromisso com o sangue tornam possível o enredo. Todas sofrem a morte de seus homens: Tari Januária perde o marido violentamente assassinado por Zefa Cinco que o mata para vingar a morte dos seus dois filhos comidos pela onça que o marido de Tari Januária caçava; Zonga vê o marido morrer assassinado por conta da briga pela posse da sua terra e plantação de cacau; Lina de Todos se diferencia das outras pelo ódio ao marido que a aposta como objeto no jogo e a perde para o adversário, e também por ser, de certa forma, responsável pela sua morte, enquanto as outras sofrem a morte dos seus homens pelo resto da vida, Lina induz os homens a matar o seu:

Serei de todos! – exclamou, gritando, a ordenar – Matem o Raposa, agora, com as mãos ou a machado, que serei de todos.
Sabe Deus, testemunha de tudo, que não estou mentindo. O Raposa recuou, tropeçou na fogueira, a trempe caiu, a carne no barro. Os brutos avançaram, braços como cordas, as mãos abertas. Gritos, o silêncio depois dos gemidos, índios não fariam melhor com as bordunas. No chão, esmagado pelo linchamento, sem vida, alguns dos homens com sangue nas munhecas, nas caras e nos peitos. (*As Velhas*, 1975, p. 102).

Pelo fragmento acima dá para perceber que, nas linhas de *As Velhas*, Adonias Filho não foge à violência e desespero das narrativas que marcam o início de sua obra. A morte do marido de Tari Jauária repete a crueldade e a violência tão comuns ao estilo temático do autor. Sofrimentos, mortes, isolamento e solidão, a presença do destino como meio de unificação das quatro “velhas”, etc., são os elementos que nos fazem conceber tal romance na mesma linha trágica de *Os Servos da Morte*, *Memórias de Lázaro*, *Corpo Vivo*. Intercalados às obras citadas aqui, o autor publica ensaios, críticas, uma narrativa infantil, *Fora da Pista* (1978) e uma peça teatral *Auto de Ilhéus* (1981). Finaliza a sua carreira com a publicação do seu último romance, *Noites sem Madrugada* (1983), que se caracteriza como uma exceção em sua obra, pois aqui o autor sai literalmente do universo baiano e se desloca para o Rio de Janeiro. Em seu último romance, Adonias Filho nos põe diante da maciça brutalidade da acusação policial sofrida por um homem e uma mulher, num extremo drama psicológico, no qual a ação brutal e a violência permanecem como uma constante.

De uma forma geral podemos ver como o trágico compõe as obras de Adonias Filho, ainda que esse relevo seja mais significativo em algumas narrativas como *Os Servos da Morte*, *Memórias de Lázaro*, *Corpo Vivo*, *Luanda Beira Bahia* e *As Velhas*, e em outras não, cedendo maior espaço para o lírico como em *O Forte*, *O Largo da Palma*, *Noites sem Madrugada*, e algumas novelas de *Léguas da Promissão*. Adonias Filho começa a sua carreira

com a vertente trágica e essa se faz presente de forma significativa até *As Velhas*, sendo abrangida em *O Forte* e em *Léguas da Promissão*, obras em que podemos dizer que há nuances trágicas, mas não o trágico em toda a sua grandeza como nas outras narrativas já aqui especificadas.

Adonias Filho recria a realidade e mundos numa perspectiva artística própria de cataclismos e desgraças, mas sem que esses mundos estejam afastados do que o homem entende como natural, segundo a concepção convencional que temos da realidade. Assim, as categorias tradicionais de espaço e tempo, o princípio da causalidade e outros parâmetros que norteiam a nossa compreensão quotidiana acerca do funcionamento da realidade regulam igualmente o universo no qual interagem as personagens adonianas. Nele inexistem seres fantásticos, fenômenos que contrariam as relações formais de causa e efeito, ou quaisquer outras ocorrências que pudessem subverter a ordem convencional das coisas. Em *Adonias Filho*, os temas são sempre instaurados sobre um plano superior das aspirações humanas; o autor discute e reflete acerca das ações do homem no mundo, em sua maldade e crueldade num mundo que lhe é superior, conduzido pelo destino cruel, e ao aprendizado pela dor e pelo sofrimento. A ação constante do destino irônico, parricídios, homens em solidão e isolamento, o homem que sai da felicidade para o infortúnio, incestos, vingança, fim trágico-catártico, referências aos mitos clássicos, são os temas que tornam possível afirmar a influência da tragédia ática na obra do autor. Assim, podemos dizer que a presença da tragédia e do trágico na obra de Adonias Filho se dá na medida em que encontramos em sua narrativa a temática trágica dos elementos descritos acima (em se tratando da tragédia no sentido substantivado), e, na medida em que seus homens vivenciam a dor, o desespero pela experiência limite em seu mais alto nível, da experiência subjetiva das experiências trágicas (em se tratando do trágico no sentido adjetivado) em que se movimentam e agem movidos pelo ódio gratuito que sentem de tudo e de todos.

1.2 - Dos aspectos gerais da narrativa de Adonias Filho

Como já fora dito, Adonias Filho publica seu primeiro romance em 1946 e sua narrativa se afasta do que podemos chamar de narrativa de costumes. Isto nos leva a dizer que Adonias Filho é um dos autores que menos influência sofreu do regionalismo dos nossos romances de 30. Entendemos por romances de costumes as narrativas que trazem a sua maior atenção voltada para a descrição do dia-a-dia do homem na sociedade burguesa. Tais

romances tematizam não apenas a descrição dos costumes urbanos, mas também dos acontecimentos das zonas rurais, os conflitos dos homens desamparados socialmente. Assim, pensar as narrativas de costumes é buscar entender o estudo das relações sociais humanas pelo conjunto de abordagens de tipos sociais, seus usos, costumes, paisagens naturais e urbanas, cenas e épocas, focalizando o indivíduo em grupo e a sua ação social. Esse romance, que também pode ser entendido como romance pequeno-burguês, tornou possível, no início do século XX, mais precisamente no período que corresponde à nossa segunda geração modernista, aos conhecidos romances regionais, os quais se caracterizam por focalizar a sua atenção no modo de vida interiorano de uma paisagem natural e humana denunciando a realidade de regiões desamparadas socialmente. O romance regionalista atinge, assim, um tom jornalístico, no qual o foco de atenção está diretamente voltado para os problemas sociais de modo a denunciá-los, trazendo os excluídos para o cenário literário nacional. Podemos entender o romance regionalista como romance de costumes na medida em que este também descreve os hábitos, a interação dos grupos sociais que compõem o universo das suas narrativas, suas características, seus modos de vida, sua aparência física e a organização social das diversas regiões culturais brasileiras. Assim, podemos dizer que a descrição dos costumes urbanos e interioranos são características próprias dessa narrativa que predominou em nossas letras a partir do final do século XIX (de orientação realista-naturalista), passando pela chamada narrativa regionalista da segunda fase de nosso modernismo.

Entretanto, a geração de escritores da chamada fase pós-modernista é marcada pela tentativa de renovação formal do romance. As narrativas são planejadas e escritas seguindo um padrão estrutural que marca o estilo do autor. Isso leva Adonias Filho a aprimorar a sua técnica narrativa que sai dos passos iniciais de *Os Servos da Morte* para alcançar o aprimoramento e o brilho de *Corpo Vivo*. Se pensarmos na renovação formal e estética que o romance sofreu após as primeiras fases do Modernismo, poderemos entender como o romance adoniano também rompe com o típico texto pequeno-burguês, pois a sua literatura excede o social e atinge o mundo interior e misterioso dos homens, estando ligada aos dramas mais elevados da condição humana, ao que há de mais profundo na alma de homens e mulheres, a um drama existencial que é parte de um mundo caótico e miserável no qual os homens perecem em suas agonias e solidão. Os escritores que se destacaram após a geração de 30 se caracterizam, dentre outros aspectos, pela tentativa de, ao romper com o romance de costume, voltar a atenção para o lado introspectivo do homem, a citar, por exemplo, Clarice Lispector e Guimarães Rosa (mesmo que este último também aborde questões regionais). E é por isso que Adonias Filho não se preocupa com a descrição do dia-a-dia do homem em seu meio social,

com a pequenez do ambiente burguês, mas desloca seus personagens para um ambiente afastado dos grandes centros no qual seus seres podem viver em intensa solidão física. Esse é o grande diferencial em relação a Adonias Filho. Sua obra pode ser entendida, como nos diz Araújo (2008), num significativo paralelo com Dostoiévski na medida em que nos traz um grande aprofundamento do universo interior de personagens mergulhados em sua condição psicopatológica. Em Dostoiévski esse mergulho no universo humano se dá em personagens psicopatológicos inseridos no ambiente urbano e, por isso, o seu romance não rompe com o universo pequeno-burguês devido às condições sócio-econômicas dos seus tipos. Em Adonias Filho, ao contrário, a maioria de seus homens está no meio da mata, seus personagens estão presos dentro de si (ainda que bastante ligados ao meio), em contínuo estado de solidão e é justamente isso que o faz se aproximar da literatura trágica clássica. Apesar da dificuldade de se encontrar verossimilhança em alguns tipos adonianos – pois é difícil aceitar que indivíduos exilados nas matas de Camacã alcancem o refinamento espiritual que caracteriza, por exemplo, o narrador de *Memórias do subsolo* (2000) de Dostoiévski, – os dramas interiores vividos pelos personagens de Adonias Filho, alcançam, por intermédio da força maior do desespero, os limites últimos da condição humana. A recriação de uma terrível realidade em agonizante sintonia com seus personagens desgraçados e quase inumanos; a força avassaladora de um destino absurdo e cruelíssimo que parece querer, por fim, descobrir os limites extremos aos quais a sanidade de homens e mulheres pode resistir, estas marcas individuais caracterizam o enfoque literário de Adonias Filho e proporcionam aos seus textos um vigor que fascina e assombra. Já em Dostoiévski, a construção da narrativa acha-se em sintonia com os romances realistas característicos do século XIX, tanto na construção dos espaços ocupados pelos personagens nos contextos urbanos, conforme já mencionado anteriormente, quanto no longo percurso vivido, em complexa interação com outros indivíduos como, por exemplo, na passagem: “Já faz muito tempo que vivo assim: uns vinte anos. Tenho quarenta, agora. Já estive empregado, atualmente não. Fui funcionário maldoso, grosseiro e encontrava prazer nisso. Não aceitava gratificações; no entanto, devia premiar-me ao menos desse modo” (*Memórias do Subsolo*, 2000, p. 15). Como o ponto de partida de Dostoiévski é, comumente, um meio urbano quase sempre frívolo os abismos interiores vêm à tona de um modo diferenciado ao de Adonias Filho.

Muito embora grande parte das suas narrativas seja ambientada na região sul baiana, é preciso pensar como a sua narrativa mesmo sendo de uma dada região específica (a terra baiana do cacau, compreendida entre Itajuípe, Itabuna, Ilhéus, Camacã, dentre outras) aborda as tensões do homem em conflito com o seu mundo interior numa inadequação à vida. Em

Adonias Filho as tensões, dores e dramas humanos são temas universais ambientados nas matas fechadas do sul baiano em cidades ainda em formação, como Camacã, Coaraci e Ubaitaba, etc, numa relação metafórica entre a mata fechada e os recônditos humanos, fechados em suas dores, fechados em suas matas, em sua terra. A terra se torna mais um lugar, até certo ponto demoníaco (a citar, por exemplo, o Vale do Ouro de *Memórias de Lázaro*), e em muitos casos interagindo com os homens como elemento também responsável pelas tragédias e desgraças acontecidas, na qual se torna possível aos seus personagens viverem os seus dramas pessoais.

Assis Brasil (1969) aponta o fato de Adonias Filho não se limitar ao regional não apenas pela temática, mas também pela linguagem. O romancista coloca seus personagens numa região específica, a região do cacau, mas não procura ser realista e fiel à linguagem local, tal qual como prega o regionalismo de 30. Essa é uma das críticas que o autor recebe, pois os seus “matutos”, sua gente simples, apresenta uma linguagem coloquial, mas até certo ponto, elaborada. Brasil afirma que: “[...] Para aqueles que querem classificações fáceis, a obra de Adonias Filho, em se passando no interior brasileiro, não traz um cabedal de termos regionalistas suficiente para identificá-lo como romancista regional [...]” (BRASIL, 1969, p. 55). Brasil parte em defesa da linguagem utilizada por Adonias Filho em suas narrativas afirmando que o autor trata o coloquial a partir de uma realidade recriada, e como sua obra não se limita à descrição do real, trazer para a narrativa o falar verossímil se torna desnecessário.

Adonias Filho possui uma maneira peculiar de capturar o real que é pelo poético, pelas imagens poéticas. A sua linguagem caracteriza-se, dentre outros, por uma sintaxe exata, seca, assim como são os personagens que se encontram em constante contato com a natureza bárbara e cruel, e por significativos traços líricos, como na passagem que se segue de *As Velhas*: “Sozinha, acurvada e trêmula, tecendo esteira, gasta as tardes na sala. Pés nas peles das onças como a esperar que o chão se abra e os meninos saiam debaixo da terra. *Deixa cair as fibras, por vezes, e quando a respiração se faz muito leve é porque cochila.*” (*As Velhas*, 1975, p. 54) (*grifo nosso*). Além do lirismo, há a constante presença da catarse como experiência vivida pelo leitor a partir do texto, e nessa perspectiva não podemos deixar de identificar esse fato como mais uma influência clássica em Adonias, isso se levarmos em consideração o conceito aristotélico de catarse. Há que se entender aqui a catarse como um sentimento que leva o leitor a uma tomada de consciência, a uma reflexão, e, até mesmo, mudança. Segundo Regina Zilberman:

A catarse constitui a experiência comunicativa básica da arte, explicitando sua função social, ao inaugurar ou legitimar normas, ao mesmo tempo que, corresponde ao ideal a arte autônoma, pois libera o espectador dos interesses práticos e dos compromissos cotidianos, oferecendo-lhe uma visão mais ampla dos eventos e estimulando-o a julgá-los. (ZILBERMAN, 2009, p. 57).

Quando a catarse é percebida e sentida na obra, entra em cena a função do texto para o leitor. Mudando de visão de mundo a partir do texto, tomando uma posição em relação ao mesmo, sendo arrebatado por ele, o fato é que a catarse como fenômeno literário leva o leitor a viver a obra comungando com as dores, sofrimentos e sensações dos personagens. Em *Luanda, Beira, Bahia*, por exemplo, o fim trágico da família de João Joanes é o grande momento catártico da obra, no momento da descoberta do incesto e da ação filicida de João Joanes.

O homem em Adonias Filho está com o seu destino ligado à terra, sobrevive ou perece a partir da fúria da natureza e de seus instintos. As matas fechadas da região sul baiana, a cruel luta pela vida imposta pelas leis da natureza onde apenas o mais forte sobreviverá, estão dentro do homem e este dentro da mata. A cidade, em se tratando dos primeiros romances do autor, sobretudo os que compõem a chamada “Trilogia do Cacau”, é quase sempre, apenas, uma citação, um momento passageiro em suas tramas, no qual o homem tem um pequeno contato com a civilização. É no meio da mata que encontramos os homens e mulheres adonianos, interagindo com ela e sendo também vítimas de um ambiente selvagem e primitivo que se torna mais um elemento personificado a influenciar os que nela residem do que propriamente um cenário para as suas tramas. Por isso, grande é a preocupação que o autor tem ao lidar com o meio, pois:

este não é senão uma possibilidade de desvelamento dos problemas do ser humano, que, entretanto, acham-se tão indistintamente ligados ao seu espaço físico que nada seriam sem esse pacto às vezes mortífero. Daí a humanização permanente da natureza, o processo antropomórfico de dimensões cósmicas, em que o relato da cosmogonia corresponde ao relato do drama humano meio à exuberância selvagem e às vezes assassina, em que as regras do jogo situam-se além da decisão individual, apesar do livre arbítrio relativo das caminhadas das personagens. (PARANHOS, 1989, p. 21-22).

O espaço adoniano é em si uma criatura monstruosa que agarra os seres enterrando-os em suas dores e fúrias. Podemos pensar isso com o próprio Alexandre sendo sugado pelo Vale do Ouro em *Memórias de Lázaro*; pelas paredes e máscaras a se contorcerem, a fazerem caretas durante o ato incestuoso de Caúla e Iuta em *Luanda Beira Bahia*, “Os vasos cabindas e luenas, cabeças deformadas de sobras como tampas, adquiriram vida. Olhos enxergavam,

contraídas as bocas, máscaras sem espanto, talhos nas bochechas...” (*Luanda Beira Bahia*, 1971, p. 117). Ou as terríveis nuvens a enegrecer o céu na hora da chegada, do encontro com o pai e da descoberta do incesto, além da forte chuva que testemunha o filicídio que se segue após a descoberta do terrível destino dos filhos e pai; ou ainda a fazenda dos Duarte a esmagar Ângelo de *Os Servos da Morte* em sua solidão e desespero após o abandono dos irmãos e da constante e infernal presença do espectro de sua mãe a lhe endemoninhar e perturbar com o forte vento que sopra os seus murmúrios ouvidos por Ângelo; toda a floresta de Camacã em *Corpo Vivo*. Os exemplos são muitos, mas há tempo ainda para vermos como se inicia a narrativa de *As Velhas*:

Mortalhas, aquelas aves, cortam o ar frio em vôos altos. Fora dali, na distância, escuro de não enxergar-se uma polegada em frente com o céu trancado pela folhagem. Um rio perto, as cobras já saíram para matar a fome, as onças na caça. O homem, então, faz o que deve ser feito. Junta os gravetos secos, acende a fogueira, limpa a terra em torno e, com o chão nu por baixo, arma a rede entre as árvores. (*As Velhas*, 1975, p. 1).

Espaço e homem compõem o ambiente trágico do autor num enredo no qual a sociedade criada é extremamente ficcional. Por isso, não podemos esperar do autor personagens comuns, mas seres em que a concepção de existência, na qual o sofrimento vence toda ação, e a solidão, a angústia a dor e o terrível medo constituem o meio pelo qual o autor nos coloca diante dos problemas existenciais humanos das experiências desgraçadas de indivíduos perdidos em solidão e sofrimento.

O trabalho cuidadoso que o autor tem com o texto revela uma eficiência grandiosa na mudança do foco narrativo, e isso pode ser claramente entendido como característica do autor em relação às especificidades estilísticas. Para isso, o tempo narrativo é constantemente alterado, e recursos como retorno ao passado através do processo de memória fazem com que os fragmentos narrativos se alternem por diversas vozes. O autor faz uso da exploração da memória dos personagens que ao dialogarem ou ao refletirem sobre suas histórias, ainda que sejam seres de pouco falar, fazem seguir o fluxo narrativo. As narrativas sempre iniciam com um episódio que nos faz, pelo processo de retorno ao passado pela memória, conhecê-lo e explicar o presente. Nesse ir e vir do tempo narrativo, se traça a trama adoniana de forma enxuta, sem exageros. Todos os tempos percorrem suas linhas e se cruzam de forma harmônica no todo da narrativa e esse estilo narrativo serve para fazer vir à tona seres perdidos em si mesmos, inadequados ao ambiente social e desgraçados de corpo e alma.

Avanços e recuos nas narrativas são uma constância e tornam a sua narrativa não-linear, na qual os “focos” estão voltados para a variação temporal. Se é presente ou passado,

não importa, o que interessa é que esses elementos garantem, junto com o espaço, o ambiente em que as vivências trágicas dos personagens se tornam uma realidade para o leitor em cenas nas quais o autor “consegue atingir o clímax pelo acúmulo de incidentes e intensidades do fluxo da consciência” (PARANHOS, 1898, p. 27). O enredo trágico em Adonias é estruturado através da trajetória que os seus personagens fazem na vida em um tempo e espaço fragmentados, que como estilhaços compõem a vida petrificada de seus homens e mulheres. Nessa perspectiva, numa espécie de colagem/montagem o todo vai tomando forma. Fica clara essa maneira adoniana de compor, por exemplo, em *As Velhas*. As narrativas dentro da narrativa de Adonias Filho se ligam e juntas formam o todo do romance adoniano, como por exemplo, em *Luanda Beira Bahia* no qual as histórias de João Joanes, Iuta e Caula, compõem a tragédia familiar do romance.

A dimensão interior humana conduzida aos seus limites é a grande preocupação de Adonias Filho e as especificidades concernentes à sua narrativa descritas acima servem como meio através do qual o autor consegue dar forma a esse mergulho no universo interior do homem. Se identificarmos na narrativa adoniana a constante presença do trágico, tanto no seu sentido de vivência subjetiva do desespero quanto nos temas trágicos clássicos, uma narrativa que explora os males humanos, suas dores e sofrimentos podemos notar o quanto a literatura contemporânea ainda se ocupa do desespero humano. Dentre tantas funções e definições que podemos mencionar como pertencentes à literatura, uma parece se fazer presente independentemente da orientação teórica escolhida: a capacidade que o texto literário possui, como obra de arte, de deleitar, de provocar prazer. Se a literatura é uma imitação da realidade, sem deixar de fazer referência à *mimese* aristotélica, ou uma resignificação do real, isso significa que tudo o que está à nossa volta e faz parte da condição humana é assunto da literatura, inclusive o que há de ruim no homem, de sofrido, de desgraças e maldades, alucinações e delírio que, como no caso já estudado de Ângelo de *Os Servos da Morte*, conduzem, e tornam possível, o desespero humano.

2 – “Mataram os passarinhos de deus”: *Corpo Vivo* entre o épico e o trágico

2.1– Dos elementos trágicos do texto: *Corpo Vivo* o épico-trágico

Quando iniciamos a leitura de *Corpo Vivo* não temos a menor dúvida em relação ao caráter épico que o romance possui. A saga de Cajango contra os assassinos de sua família, numa tentativa de desesperada vingança, nos comove e impressiona, sobretudo, pela qualidade do texto e pelas especificidades desse herói vingador. O romance já começa com fortes cenas que nos dão a dimensão da guerra que será narrada, e choca pela crueldade das ações dos homens que agem na narrativa. Não há dificuldade em levantar as características que fazem de *Corpo Vivo* um romance de “tom” épico. Cajango é o menino, o “Corpo Vivo” filho de pequenos produtores de cacau que vê sua família inteira ser dizimada pelos capatazes da família Bilá, que segundo a narrativa “tinha um exército no rifle” e que, após certas brigas com Januário (pai de Cajango), tinham lhe jurado tomar as terras. Cajango vê os irmãos e pais serem mortos, a irmã estuprada e assassinada e é no sangue de sua família que se arrasta para fugir na escuridão do ambiente e refugiar-se na mata. Sobrevive escondido e somente aparece após perceber que seu padrinho Abílio o procurava. Surge da mata transfigurado, com o sangue dos “seus” seco em suas mãos e corpo, revelando que teve de se arrastar sobre as poças de sangue no chão da casa em penumbra para escapar depois de ter ouvido tudo o que se passara em seu lar. Esta é a desgraça sofrida pelo menino e também a sua sentença, pois, como único sobrevivente, voltariam para lhe buscar. Nessa hora, sem vacilar um só momento, seu padrinho resolve escondê-lo, e é para o meio da mata de Camacã⁷ que leva o menino à presença e aos cuidados do tio Inuri, índio que vivia na floresta como bicho.

O menino recebe a herança maldita de vingar a morte dos pais e irmãos, sendo adestrado para a crueldade, educado para matar sem compaixão e remorso, ouvindo dia-a-dia a sentença de seu destino, “quando crescer, se crescer, tem de matar os assassinos do pai”, e/ou a máxima dita pelo tio Inuri no meio da mata, “não pode viver quem não vive para vingar o pai e a mãe”, repetida insistentemente para que se fixe no espírito do único sobrevivente de uma família o desejo de fazer justiça com as próprias mãos. Cajango torna-se homem e, pronto para por em prática a sua vingança, recruta seus homens, os mais cruéis e

⁷ Cidade da região sul do estado da Bahia pertencente ao momento de apogeu do cultivo do cacau.

ferozes homens excluídos do mundo, “bichos da terra” possuidores de um ódio terrível por tudo, facínoras capazes das maiores brutalidades.

Segundo o conceito clássico de épico, este seria o gênero de uma narrativa que exalta e descreve grandes acontecimentos nacionais e grandes fatos e personagens heróicos, tratando de um tema quase sempre de cunho mais amplo, de uma ação grandiosa em linguagem grandiloquente protagonizada por um herói. O herói é o grande centro que conduz a narrativa na qual não poderá ficar de fora virtude e honra, abnegação e coragem. No épico, tudo possui uma dimensão grande e valiosa, o narrado quase sempre se refere às buscas, guerras, confrontos, à coragem, à força e honra de um homem ou povo. Em *Corpo Vivo*, o tom épico está na saga de Cajango, o herói justiceiro que vingará o seu sangue matando todos os culpados pela morte de sua família; está na grande guerra de tocaia e combates violentíssimos; e, principalmente, está na dimensão grandiosa da ação empreendida pelo herói vingador. Mas, se estudarmos o romance de forma mais detalhada, podemos perceber que por trás do discurso épico, há, na narrativa, especificidades que nos fazem pensar em outros elementos que não apenas épicos, mas, sobretudo, trágicos. Para que possamos discutir a presença do trágico em *Corpo Vivo* é preciso estudar detalhadamente a figura de Cajango como personagem que encarna o papel de herói, como também, buscar entender que tipo de herói ele seria.

De acordo com o ideal clássico, o herói seria aquele que se distingue dos demais homens comuns pelo caráter nobre, pela moral, pela dignidade, coragem e honra. Estava sempre acima do trivial e, por isso, não poderia ser um homem que não pertencesse à aristocracia. Suas ações de coragem e valentia lhe garantiam a superioridade, pois, segundo Werner Jaeger, “o valente era sempre o homem nobre, o homem de posição. *A luta e a vitória* são para ele a *distinção mais alta e o conteúdo próprio da vida*” (JAEGER, 2001, p. 40) (*grifos nossos*). Cabe aqui, para ilustrar as palavras de Jaeger, lembrar o grande Aquiles que escolhe o destino heróico de uma morte em batalha à tranquilidade de uma vida e morte comuns. Para Aquiles, como grande herói que a *Ilíada* nos mostra, a honra e a glória de um grandioso destino, a ação superior a ser desempenhada na vingança da morte de Pátroclo, a consagração da sua figura como o maior dentre os maiores guerreiros, permanecendo para sempre na memória do povo, são mais importantes que a própria vida, tornando-se o sentido da sua existência. É a cólera de Aquiles e o seu triunfo sobre Heitor (o maior de todos os troianos) o elemento central da *Ilíada*.

É importante não deixar de fora o fato de que os gregos nos deixaram grandes amostras do que seria esse herói clássico como ideal determinado. O herói é sempre aquele

que pela honra é capaz de realizar feitos inimagináveis e, por isso, está mais perto dos deuses que dos homens pela força, coragem e, principalmente, pela elevada estima e virtude (Odisseu); é o que não hesita diante da decisão a ser tomada, dando o exemplo a ser seguido e orientando o caminho a ser trilhado. Entretanto, esse herói ainda conserva muito do humano, daí a sua aproximação ao semideus, aquele que está entre o divino e o demasiado humano. Segundo Campbell o herói

é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, idéias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humano. *Eis porque falam com eloqüência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce* (CAMPBELL, 1995, p. 28). (grifo nosso).

O que Campbell faz na citação acima nada mais é que descrever o caráter singular do herói como sujeito-modelo, aquele que é o ideal, que atinge o ideal humano e se encarrega de, como exemplo, reciclar a sociedade a partir da idéia de nobreza e superação pessoal. Essa figura heróica capaz de abnegar-se em favor de uma causa maior, capaz da superação dos seus próprios limites, sobrevive na Idade Média como o ideal de cavaleiro medieval. Aqui, o herói continua com as características de honra, nobreza, virtude, coragem e dedicação a uma grande causa (que pode ser pessoal ou coletiva) como podemos ver no clássico *El Cid*⁸ de Corneille, tragédia de Dom Rodrigo e Ximena, o herói espanhol que em nome da honra de cavaleiro e lealdade ao seu rei, abnega-se da convivência com o seu amor e sua família para vencer os mouros, dando a sua própria vida pelo reino, como nos versos: “Por meu rei – por Ximena, e obtê-la – que não faço? / Que podem me ordenar que não, que não me obtenha o braço? / E ainda que o mal da ausência eu tenha que aturar, / Ventura me há de ser o poder esperar.” (*El Cid*, s/d, p. 87).

O Romantismo, com a sua tendência ao exagero e à idealização, reúne na figura do bom rapaz, forte, valente, ético, virtuoso e destemido, ainda muito do herói clássico. O herói romântico é aquele capaz de tudo por um amor ou por um ideal e continua sendo a figura exemplo de honra, virtude, etc. Nele também permanece a imponência do cavaleiro medieval (isso pela tendência de inspiração medievalista do Romantismo). É o homem capaz do auto-sacrifício em nome do amor ou dos ideais. Entretanto, com a queda do Romantismo, com as

⁸ A tragédia *El Cid*, muito embora trate de um tema medieval, pertence ao século XVII. A escolha da tragédia como ilustração para o modelo de herói medieval se deu por conta de se tratar da história do Cavaleiro Dom Rodrigo Diaz de Bivar que viveu no período entre os anos de 1030-1093, tendo as suas façanhas celebradas em romances populares durante os séculos.

mudanças de rumo e ideologias culturais da sociedade moderna, principalmente com a tendência do Modernismo de negação ao ideal clássico e ao exagero idealista romântico, e com as especificidades práticas da vida burguesa (como o desenvolvimento da ciência e tecnologia, a correria própria e característica da vida moderna, a desenfreada busca por acúmulo de riquezas comum ao então sistema capitalista de intensa produção), esse herói perde espaço. O homem é concebido a partir do real, como ele realmente é e não como deveria ser. Fala-se aqui do anti-herói, o indivíduo comum capaz de empreender ações “baixas”, possuidor de desvios ético e morais, pois já não cabe na sociedade moderna os modelos idealizados de honra, virtude, nobreza e coragem do herói clássico. É por isso que Joyce constrói uma figura como a de Leopold Bloom, um personagem ligado às trivialidades do dia-a-dia, ao cotidiano da vida moderna. Entretanto, quando se trata de Adonias Filho, não devemos ignorar o fato dele pertencer a um momento em que o nosso Modernismo adquire novas facetas, um momento de revalorização da estética da linguagem literária e, sobretudo, da retomada da importância do clássico. Por isso que, o escritor, consciente do caráter híbrido dos gêneros, pode construir suas narrativas segundo o modelo clássico-trágico e, assim, (como, por exemplo, em *Corpo Vivo*) nos trazer de volta a figura do herói inspirado no modelo clássico e colocá-lo na região sul baiana, pois como afirma Araújo: “Adonias cumula sua obra de mitologia e tragédia gregas servindo-lhe de campo experimental do universo dramático de instintos humanos pré-figurados...” (ARAÚJO, 2008, p. 155).

Voltemos à discussão sobre a figura do herói clássico. Como não podemos conceber limites entre os gêneros, mesmo nas obras clássicas homéricas, podemos perfeitamente perceber que na epopéia o épico é predominante mas não exclusivo, visto que na *Ilíada* narra-se com a grandiloquência própria do gênero em questão, a fúria de um herói que em verdade é tanto um herói épico quanto trágico. O herói épico é aquele que, possuidor de todos os atributos heróicos já especificados aqui, triunfa sobre o mal, o baixo, o vulgar e somente caminha para a genuína glória: é a história do vencedor pela demonstração de força, honra e poder. Ao passo que o herói trágico é aquele que cai, é aí que está o seu lado mais trágico, aquele que mesmo sendo possuidor da honra e da virtude, ou comete uma falta grave e cai em desgraça ou já nasce com o seu destino de queda e desventura traçado. Quanto maior o nível social desse herói, maior seria o tombo e a punição da falha cometida. Frye nos diz que: “A tragédia, no sentido fundamental ou imitativo elevado, a ficção sobre a queda de um chefe (tem de cair porque é o único meio pelo qual um chefe pode ser afastado de sua sociedade), mistura o heróico ao irônico.” (FRYE, 1973, p. 43). O herói trágico é aquele que, como dito do primeiro capítulo, pela *hýbris* (*soberba*) comete uma *hamartía* (falha trágica) e cai em

infortúnio na medida em que for chegando mais baixo em sua queda, atingindo, assim, um maior grau de “humanidade”, pois, citando mais uma vez Frye “o típico herói trágico situa-se nalgum lugar entre o divino e o ‘demasiado humano’” (FRYE, 1973, p. 204). O que entendemos aqui por humanidade diz respeito a um conjunto de atributos próprios da condição de ser humano, em relação ao seu oposto, o animalesco; como por exemplo, a capacidade de amar, odiar, mentir, julgar, vingar, a complacência, benevolência, compaixão, a sua capacidade de possuir e expressar subjetividade e não a mera ação instintiva comum ao animal, e, principalmente como aponta Bloom (2001), a capacidade de hesitar, uma das maiores características do ser humano, própria da manifestação de sua subjetividade. Entretanto, pensando no trágico contemporâneo (em seu sentido de vivência de uma experiência limite e não numa concepção estética formal) podemos entender que, como afirma Lesky (2003), não se pode mais esperar como principal característica de um herói trágico a sua alta posição social, mas sim, considerar como requisito principal de sua caracterização, o que o autor chamou de “considerável altura da queda”.

É assim que, em *Corpo Vivo*, o discurso é épico, mas o herói é também trágico, como o é Aquiles (o que tudo perde: a escrava, o amigo, e a vida). No diálogo com a citação acima podemos, perfeitamente, pensar em Cajango como o herói da narrativa, mesmo que não venha de uma linhagem nobre, que não seja um membro da elite social. Além do mais, o grande diferencial em relação a Cajango é que ele se aproxima do herói trágico por causa da experiência e do sentimento de perda, caracterizando-se, como personagem trágico por trilhar o caminho emocional completo da perda e do sofrimento moral, e esse é um dos principais, se não o principal, elemento trágico na narrativa. Ele perde a família, e muito mais que perder a família, ele perde a paz e a segurança emocional do lar, ele perde a infância, perde a possibilidade de viver uma vida tranquila, e, principalmente, ele perde o senso de humanidade – na medida em que, tal qual definimos anteriormente como pertencente às especificidades do humano a capacidade de hesitação, ele não hesita, não fraqueja diante do que deve ser feito -: “Cajango sendo o mesmo é outro. Tornaram-se mais duros os olhos verdes, de pedra são os músculos da cara, é difícil saber-se o que nele é humano além do corpo” (*Corpo Vivo*, 1978, p. 39). Cajango já não pode ser mais o mesmo garoto de antes, após ver a sua família trucidada, já não pode mais ter a pureza e docilidade do olhar infantil depois das cenas que presenciou e, acima de tudo, depois da responsabilidade que recebe como imposição moral: vingar, vingar e vingar. A transformação de Cajango inicia-se com a sua experiência trágica (ou experiência limite, se assim entendemos o trágico fora da sua conceituação formal). Ele sai da mata transfigurado, já não é o mesmo:

[...] Foi neste momento que, saindo das trevas, correndo para mim, surgiu o menino, Cajango, meu afilhado. O sangue empretecido dos pais e dos irmãos estava em seus cabelos, em suas mãos, em suas roupas. A mulher, hoje, não vive para confirmar. Mas as estrelas testemunharam. O menino caiu nos meus braços sujos de terra e, quando se afastou, a luz dos fochos mostrou o rosto. A sombra da mulher, deitada sobre o túmulo vazio, revelava sua imobilidade. Não fez uma pergunta, é verdade, mas observei nas linhas do rosto que Cajango já não era uma criança. (*Corpo Vivo*, 1978, p. 7-8).

O treinamento de Cajango imposto pelo índio Inuri, no meio da mata, na solidão e perigo do mundo selvagem, também contribui para a transformação do menino em cruel assassino. Segundo as palavras do próprio Inuri:

A luta seria pior que as das feras. E, para que pudesse realizá-la, Cajango tinha que aprender com as próprias feras. [...] Era meu propósito armar uma armadilha, capaz de aprisionar viva uma onça, e levá-lo depois para que a visse. Matei um veado, já na boca da noite, para que servisse de isca. [...] E Cajango veio comigo. Viu o bicho embaixo, varrendo a terra, toda a raiva no fogo dos olhos. A fome obrigava-o a saltar, rodando sobre o corpo, alucinado pelo cheiro da carne humana. Perto, em outra armadilha estava o veado que apanhara vivo. [...]: “Que vai fazer?” Detive-me, sem responder, na borda do fosso. Embaixo, rodando sobre o corpo, a onça. Nos meus braços, percebendo-a, o veado tremia. O menino fitava o fosso quando o atirei e em menos de um minuto era uma posta de carne, o sangue espirrando, vermelhas as mandíbulas da fera. Em Cajango, e vi com alegria, um músculo não se moveu. Acabara de comprovar que tinha um coração duro. (*Corpo Vivo*, 1978, p. 43-44).

O perfil heróico de Cajango, segundo o modelo clássico de herói, está na coragem, força física e dedicação a um propósito. Está na impassibilidade diante da ação, na crueldade e frieza, na não hesitação que o desumaniza, possuidor de uma coragem e intrepidez infinita:

Usava calça zuarte e tinha os pés descalços. Os olhos verdes e os cabelos ruivos davam a ele um aspecto esquisito. Fortes eram seus braços e tão fortes que pensei em pedras. Vi as mãos grossas, calejadas, capazes de torcer uma árvore ou um corpo humano. [...] Oito anos, ao lado do índio, dentro da selva. É por isso que nada como um peixe, percebe o ruído mais leve, não sabe o que seja medo [...] O bugre não criou um homem. Criou a fera pior que a pior fera (*Corpo Vivo*, 1978, p. 35-36).

É importante ressaltar que não podemos esperar de um herói contemporâneo total fidelidade ao modelo clássico, principalmente porque o próprio Aristóteles já aponta na *Poética* o fato de que a tragédia não pode ser a imitação de homens nem muito bons nem muito maus, visto que este só cai em desdita por conta de um erro grave. Assim, Cajango é o herói que mata sem piedade, seu coração, muito mais que nobre (no que diz respeito à virtude, honra e moral), é duro; sua crueldade se justifica pela dor sofrida, é o seu dever de vingança que o motiva; para vingar os seus, precisa, se necessário, sacrificar os outros (inocentes ou não) que

passarem pelo seu caminho. Com isso o seu nome de assassino, comandante de um bando de facínoras, se transforma num mito vivo nas matas do sul da Bahia, assombrando e aterrorizando o povo local, alimentando a fúria e o medo dos que o caçam vivo ou morto pelas matas de Camacã:

[...] – Onde passo escuto o nome de Cajango. Seu nome enche o sul inteiro. [...] é verdade que mil homens perseguem ele? [...].
 Dizem que viveu dez anos na selva e tem as manhas das feras [...].
 O menino que chegou pela mão de padrinho Abílio, hoje com o nome na boca do povo, tinha que fazer o que fez. [...] (*Corpo Vivo*, 1978, p.10-21-22-44).

Como dito anteriormente, é pelo sentimento de perda que Cajango se caracteriza como herói trágico e, uma vez que identificamos as especificidades que fazem de Cajango este tipo de herói, chega-se à análise de um outro elemento de grande importância trágica na narrativa. As grandes manifestações do trágico, conforme presentes em textos clássicos gregos, primam pela utilização de uma abordagem dúplice no tratamento desse fenômeno. Há uma conjuntura circunstancial, isto é, um conjunto de acontecimentos concatenados que conduzem, objetivamente, um indivíduo à experiência limite do desespero, conforme caracterizamos no primeiro capítulo. Porém, geralmente, tal condição projeta-se sobre um indivíduo específico, levando-o ao desespero em estado extremo, fazendo, assim, o trágico expressar-se de modo subjetivo. Não podemos afirmar que há em *Corpo Vivo* o desespero em sua mais alta realização, o desespero que faz parte da ação trágica e suas relações com as experiências limites, como no caso da rainha Hécuba e de Édipo (igualmente já citados no primeiro capítulo) ou Ofélia que chega a cometer o suicídio.

O que acontece em *Corpo Vivo*, contudo, é que temos um cenário objetivo extremamente propício à vivência do trágico sem que se apresente a sua necessária expressão subjetiva. Após a chacina de sua família, Cajango emudece⁹; sua humanidade, caracterizada pelas sutilezas subjetivas próprias de uma consciência capaz de falar de si mesmo, permanece ausente, adormecida pela situação, imóvel como as grandes cadeias de serras de Camacã (devido ao processo de desumanização que vive). Assim, a chacina pode ser entendida como o ponto de partida que desencadeia o processo trágico e garante a infra-estrutura geradora das circunstâncias de desespero no romance, pois qualquer indivíduo, ao ver sua família inteira ser morta com brutalidade, poderia, facilmente, desesperar-se. Cajango, ao contrário, emudece

⁹ Isso pode ser claramente percebido pois, durante a narrativa, quase não há a voz do próprio Cajango, sabemos dele sempre pelas palavras do narrador principal ou pelas palavras dos personagens narradores, que dão a conhecer aos outros personagens e ao leitor, a sua história e as suas especificidades.

– o que também pode ser, perfeitamente, encarado como uma espécie de “desespero contido”: o choque ou trauma. Entretanto, os lamentos, os choros e gritos, os arroubos sentimentais, o descontrole e excitação, etc. tão comuns ao indivíduo que se desespera, não se dão, de fato, na narrativa, o desespero de Cajango não tem voz. O que há é uma espécie de atmosfera desesperadora. Aqui, o desespero não se faz presente de forma manifestada, não está diretamente neste ou naquele personagem, não está, de forma declarada, no próprio Cajango, mas sim, e principalmente, na atmosfera de tensão e apreensão que origina, quase que em toda ação da narrativa, uma atmosfera desesperadora. O desespero está no perigo constante, na morte iminente, no medo do cerco, na vontade de logo encontrar os responsáveis pela morte de sua família e, assim, concretizar a vingança. Ou ainda, está, de forma bastante sutil, em um dos raros (senão único) momento em que a consciência de Cajango se revela claramente, na revolta que sente de seu tio por lhe obrigar à vida de mortes e fugas, pois em nenhum momento do texto, o desejo de vingança lhe vem naturalmente, mas sim, através da presença constante de Inuri a lhe educar para a vingança, a lhe fazer viver constantemente o sentimento de dor e a obrigação de vingar seu sangue. Fala-se aqui, do momento em que o herói se dá conta da sua impossibilidade de viver uma vida tranqüila como um homem comum, com mulher e filhos, com o seu pedaço de chão para cuidar. O amor por Malva (ponto a ser discutido e aprofundado mais a frente) o faz despertar para a sua própria condição de homem caçado, da sua quase que incapacidade de felicidade, da sua condenação à eterna fuga e esconderijo. O narrador reflete, o bando reflete: como arrastar consigo uma mulher, presa tão fácil, a uma vida dessas? Ao mesmo tempo, ainda que consciente da sua impossibilidade de viver uma vida como a dos outros homens, Cajango não quer abrir mão do seu amor e prefere arcar com as consequências dessa sua opção, sendo este, talvez, o seu maior drama. Ou abre mão de Malva e continua a sua vingança, ou esquece a sua vingança e tem a mulher ao seu lado. Nesse momento, opera-se no personagem uma clara manifestação do seu processo de reumanização após conhecer Malva. Cajango “hesita” diante da sua obrigação moral de vingança imposta pelo tio: continua a guerra e perde a mulher, ou esquece a guerra e permanece com a mulher ao seu lado. É nesse instante que a sua escolha em ficar com Malva a qualquer custo leva à presença de outro elemento comum ao trágico no romance: o parricídio.

Para seguir com Malva, Cajango toma a decisão: “– Tenho de matar Inuri.” (*Corpo Vivo*, 1978, p.102). A revolta que sente por Inuri lhe ter roubado a possibilidade de uma vida mais tranqüila, juntamente com a impossibilidade de possuir a mulher com o tio vivo, fazem Cajango decidir-se pelo crime e é nesse momento que se opera na narrativa uma espécie de

parricídio, crime tão comum às narrativas trágico-clássicas, pois o parricídio fere uma das maiores leis dos homens, a lei moral da preservação e honra do sangue de origem. Em *Corpo Vivo* não podemos afirmar que o parricida Cajango comete o crime contra o genuíno sangue paterno, pois Inuri era tio e não pai, mas, como homem que o educou, que terminou de formar a sua personalidade, alimentando e estando consigo todo o tempo, Inuri encarna a figura do pai perdido, e é pelo ódio que sente por esse “pai” – um pai não de amor e alegrias – que podemos pensar em parricídio na narrativa. Cajango mata Inuri e não satisfeito com a sua morte derrama toda a sua cólera contra o “pai” ao amaldiçoá-lo:

[...] E vê o sangue, o sangue de Inuri, nas mãos e na roupa. Estava assim, sujo de sangue, quando padrinho Abílio o encontrou. Forte demais a presença da mulher, medo e alegria em seu olhar, para que pudesse manter a imagem: os tiros, a mãe e os irmãos, gritos e gemidos. Inuri está morto, a mulher em frente, poucos homens no fundo da selva. Todos viram como estrebuchara e ouviram a praga: / – *Satanás tome conta de você!* (*Corpo Vivo*, 1978, p.108). (*grifo nosso*).

Diante da morte de Inuri, Cajango rompe com a obrigação moral da vingança e pode seguir com Malva para uma nova vida. A morte do tio/pai significa para si a liberdade alcançada. A revolta contra Inuri se dá pela obrigação que lhe foi imposta. Se Cajango não tivesse Inuri não sobreviveria. Mas Inuri também o impossibilitou de poder seguir com a sua vida, pois passados tantos anos da chacina, o seu nome já era esquecido, sendo possível reaparecer e levar uma vida quase que normal. Dizemos “quase” e não apenas normal, porque dificilmente um menino que assiste sua família ser trucidada, passando, depois, anos internado na floresta para escapar à morte certa, teria uma vida dentro dos parâmetros de normalidade aceitáveis à vida em sociedade, sem a dor da lembrança, sem a sombra dos assassinos. O amor por Malva e o ódio contra Inuri se sobrepõem ao ódio contra os assassinos de sua família, a responsabilidade que o tio tem no processo de transformação vivido após a morte dos pais e irmãos surgem para si após a posse de Malva juntamente com o importante momento em que a consciência da sua atual condição de homem odiado e temido, caçado vivo ou morto nas matas do Camacã, se revela ao leitor:

Não conseguindo deter o pensamento, mesmo a memória, Cajango deixa-se levar pelo raciocínio que se move aos troços. [...] Coisa de muito tempo o negro Setembro. Ali estivesse e seria o único a compreender, a censurar padrinho Abílio que o levava para Inuri, a dizer sempre que não há sossego para o excomungado. O cerco medonho – nas estradas e nos arruados –, de jagunços querendo matá-lo, não existiria. Seria agora um homem a construir sua casa, plantar seu cacau, viver com sua mulher. Inuri, porém, sepultara-o na selva do Camacã. Armara seu braço e lhe ensinara a matar. Não tinha

como escapar ao cerco, Hebe gritando nos caminhos, Malva escorraçada à sombra. [...].

A culpa inteira cabia a Inuri. Que padrinho Abílio a ele o tivesse levado – e quando o caçavam ainda menino, para matá-lo – entendia muito bem. Inuri era o irmão do seu pai, um parente de sangue, dele a obrigação de proteger o órfão. Trancara-o na selva, porém. Em seus nervos implantara a vingança e o ódio, criara-o como uma fera, impedira que se tornasse um homem como os outros. Seu nome, agora, faz estremecer o povo. É como uma peste, uma seca, um dilúvio. Ele sim, fora ele quem matara os passarinhos de Deus! Não ignora a ordem que fedia a enxofre do diabo: – Pode matar Cajango que é bicho. (*Corpo Vivo*, 1978, p.101-102).

Outro ponto de destaque no romance que se aproxima do trágico é a própria idéia de vingança. No enredo trágico clássico as desgraças se dão quase sempre por conta de uma ação vingativa dos deuses ou dos homens, a citar, por exemplo, a filicida Medéia matando os filhos para vingar-se de Jasão, Clitemnestra vingando a filha Ifigênia, ou o parricida Orestes matando a mãe Clitemnestra para vingar o pai Agamémnon, há, quase sempre, a volta do vingador que cego em sua loucura, acaba acionando uma série de outras desgraças. Para salvar-se, ou para vingar-se este acaba sendo o principal responsável pelos acontecimentos trágicos que se sucedem em cadeia, trilhando o caminho para o desfecho inevitavelmente catastrófico. O desejo de vingança

pode ser definido em termos de religião e de direito grego como *personae sanguine coniunctae*, isto é, pessoas ligadas por laços de sangue. Assim, qualquer crime, qualquer *harmartía* cometidos por um *guénos* contra o outro tem que ser religiosamente e obrigatoriamente vingados. Se a falta é dentro do próprio *guénos*, o parente mais próximo está igualmente obrigado a vingar o seu “*sanguine coniunctus*”. Afinal, no sangue derramado está uma parcela do sangue e, por conseguinte, da alma do *guénos* inteiro. (BRANDÃO, 1985, p. 37) (*Grifos no original*).

Assim, Inuri diz que Cajango precisa vingar o seu sangue, um sangue que também é seu, uma obrigação que também é sua. Para isso, Cajango comete uma série de outras arbitrariedades, é procurado vivo ou morto, caçado como bicho, tudo pelo seu *guénos*. Pelo seu *guénos* reúne em torno de si os homens mais temidos, capazes de cometer as maiores crueldades, como Dico Gaspar, como o Sangrador, etc. A vingança, tão presente nos clássicos Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, pode ser entendida como o grande “motivo”, como o grande eixo de sustentação da narrativa de *Corpo Vivo*, elemento central a desencadear a guerra que o herói empreende contra a família Bilá.

Para Frye, a tragédia de vingança possui um enredo simples mais poderoso:

O herói provoca uma animosidade, ou herda uma situação de animosidade, e a volta do vingador constitui a catástrofe. A tragédia de vingança é uma simples estrutura trágica, e, como a estrutura mais simples, pode ser muito poderosa, amiúde preservada como um tema fundamental mesmo nas tragédias mais complexas. Aqui o ato original que provoca a vingança estabelece um movimento antitético ou de contrabalanço, e a conclusão do movimento determina a tragédia. (FRYE, 1957, p. 205-206).

Destarte, a vingança se transforma numa espécie de fado que impulsiona as ações violentas em *Corpo Vivo*, e assim, iniciamos a discussão de outro elemento do trágico presente no texto: a ação do destino. Nas narrativas trágicas o destino se apresenta como uma lei superior, onipotente e fatal. Ele se estabelece sobre a limitação do esforço humano, como o elemento mais forte a conduzi-lo. A ação do fado traçado – seja desde o seu nascimento ou a partir de uma falha trágica cometida – sobre o homem em sua dor e solidão individual pode desencadear um processo cíclico. O homem que sai de um ponto para fugir das rendas da *Moirá*, e, desafiando-a, acaba por voltar castigado ao mesmo ponto, por não escapar ao seu caminho traçado e cumprir o que a lei superior lhe impôs, pois, como se sabe, por exemplo, nada impede Édipo de seguir o caminho do seu destino: matar o pai e desposar a mãe. Esse destino está, quase sempre, associado à fundamental presença do oráculo, aquele que anuncia o que há de acontecer, afinal, os elementos sobrenaturais como profecias, ação e vontade de deuses, etc., também fazem parte do enredo trágico-clássico grego. Cabe aqui analisar como o destino, enquanto elemento trágico, se faz presente em *Corpo Vivo*.

Cajango é o único sobrevivente de uma chacina que volta como o vingador, abandonando a vingança e o ódio pelo amor de uma mulher. Qual seria, de fato, o destino de Cajango? Ser salvo e educado para a vingança, sendo o herói vingador? Ser o escolhido para sobreviver e empreender a vingança, derramando mais sangue pelo sangue inicialmente derramado? Partindo do pressuposto que era esse o seu destino, o de sobreviver para vingar, Cajango seria um dos poucos personagens trágicos adonianos a vencer e/ou fugir do destino, e ironicamente, a contradizer a máxima trágico-clássica de que ninguém escapa ao seu destino traçado. Segundo Araújo na obra adoniana “[...] o destino é apresentado como instituto sem espaços para a remissão, sem chances de outros aprendizados ou de alteridade no domínio dos arbítrios. [...] Cajango, de *Corpo Vivo*, talvez seja o único a libertar-se do estigma trágico.” (*Corpo Vivo*, 2008, p. 152). Seguindo essa leitura, Cajango consegue escapar ao seu destino trocando-o pelo amor de Malva e, assim, o destino como elemento trágico não faria parte do enredo do romance, pois, segundo o clássico, ninguém escapa ao seu destino trágico, à vontade dos deuses.

Entretanto, questionamos. Seria realmente esse o destino de Cajango: vingar a família? Ele realmente consegue abandonar o seu destino? Vale refletir: teria Cajango se tornado a fera que se tornou se, ao invés de ser entregue a Inuri no meio da mata, fosse levado a outra condição de existência? Teria ganhado a guerra e vingado a família se não tivesse conhecido Malva? Teria sobrevivido se padrinho Abílio não o entregasse ao tio para que esse o protegesse? Ou o seu destino seria, justamente, ter sobrevivido para conhecer Malva? Não podemos afirmar que Cajango tenha nascido para a crueldade, mas o fato é que foi adestrado e educado para se tornar o homem cruel que se tornou e, assim, ser capaz de realizar a vingança que devia realizar. Para chegarmos a uma conclusão sobre o verdadeiro destino do herói de *Corpo Vivo* é preciso primeiro considerar a presença de outro elemento trágico na narrativa: o oráculo.

Destarte, como dito anteriormente, a presença do oráculo é um dos elementos que garante a ação do destino nas narrativas clássicas, ambos estão diretamente associados. Defendemos aqui que, em *Corpo Vivo*, a ação do destino se faz presente no texto por conta da personagem Hebe. É ela que funciona como uma espécie de oráculo, ou como uma das parcas gregas, anunciando, profeticamente, o que irá acontecer. A personagem corresponde a uma dimensão do ideal arquetípico do ancião/místico e uma insanidade se apossa de si no instante em que presencia um duplo infanticídio praticado por um dos membros do bando de Cajango. Desde então passa a repetir com frequência: “Mataram os passarinhos de Deus!”. Sua imagem de anciã de cabelos muito brancos chegando até os pés, atemoriza os moradores da região e contribui para a construção de uma aura de misticismo e sacralidade. Deste modo, a anciã assume a condição de insana, de louca que vaga proferindo discursos desconexos. Não obstante, note-se que a personagem nada possui de risível: apesar de considerada como louca, há algo em sua figura que infunde respeito até mesmo nos homens bravos e endurecidos pela guerra impiedosa. E é, justamente, a sua profecia que nos faz refletir sobre o verdadeiro destino de Cajango. Hebe a repete a sua previsão pelas matas de Camacã: “– Hebe disse que o fim começaria com uma mulher. Disse, nas estradas, vomitando ódio.” (*Corpo Vivo*, 1978, p. 99). A previsão de Hebe e seu grito monocórdico de denúncia são ininteligíveis até que o fluxo da narrativa descortine os rumos que o destino traçou para os indivíduos envolvidos na trama e o que tanto repete pelas matas e estradas de fato aconteça: Malva instaura o conflito no grupo que se dissolve por conta da presença da mulher, é, também, por ela que Cajango mata Inuri e por causa dela seus homens se voltam contra ele abandonando-o. O fim começa com Malva, por causa dela Cajango abre-mão da vingança, e mata o tio, consciente de que, por isso, perderia seus homens e a sua vingança. Cumpre-se a profecia de Hebe, e é assim,

pela profecia cumprida, que podemos entender que Malva faz parte do destino de Cajango. Defendemos aqui que Cajango não abandona o seu destino por Malva, mas é ela o seu próprio destino, como reflete João Caio ao ir buscá-la para Cajango: “E a seguir o consolo de não ter de dizer: ‘Não vá!’ Mais cedo ou mais tarde, sozinha como Hebe nos caminhos, ela iria. Para a vida ou para a morte, iria, porque mulher nascera para aquele homem”. (*Corpo Vivo*, 1978, p. 78). Malva faz parte do final profético da narrativa, tudo acabará por causa da mulher, é o que o “oráculo” grita pelas estradas.

O fato é que, sendo Malva o que o destino, verdadeiramente, reserva para o herói, não podemos deixar de considerar que Cajango é o escolhido para sobreviver e viver o seu “destino irônico”, ou seja, para ser o herói da situação trágica da narrativa: o menino que sobrevive para ver a sua família ser assassinada, que perde a infância, que perde o lar, perde a possibilidade de viver uma vida tranquila com mulher e filhos, que perde os seus homens. Quais as reais possibilidades de vida para Cajango? Só com a mulher na floresta, o que o destino lhe garante? Um menino que nasceu para perder, que tem como única chance de sobrevivência o isolamento numa selva perigosa tendo ao seu lado a mulher amada, mas sem poder garantir a essa amada a segurança e o conforto que se espera de um lar estruturado. Fala-se agora de outro aspecto do trágico em *Corpo Vivo*, o isolamento do herói. Cajango cresce isolado na floresta e é nela que termina a sua história, isolado inicialmente com Inuri e depois isolado com Malva na serra de impossível acesso para homens comuns. O isolamento do herói trágico é tido nas tragédias clássicas, também, como autopunição, ou como aprendizado e redenção, como Édipo errante e isolado do convívio social até chegar a Colono. Um dos pontos centrais da tragédia está no isolamento do herói, isolamento como período de redescoberta de si, e é a partir desse momento que podemos pensar em ironia trágica.

Não há como falar da tragédia sem fazer menção à ironia trágica. Esta perpassa o enredo trágico numa intensa relação com o destino. A partir de então podemos pensar em um certo “destino irônico” que quase sempre diz respeito ao fato de que, o herói, ainda que ultrapasse o *métron* e alcance a *Moira*, não possui um caráter condizente com as peripécias que sofre. Cajango possui um destino irônico por não ser merecedor da tragédia que vive, não é culpado pelo que acontece com a sua família, não passa de uma vítima do destino, e, ironicamente, vive isolado para sobreviver e vingar, terminando isolado para sobreviver e viver:

A ironia trágica, em seguida, torna-se o estudo do isolamento trágico em si, e desse modo destaca o elemento do caso particular, que até certo ponto existe em todos os outros modos. Seu herói não tem qualquer *harmartía* trágica ou

obsessão patética: é apenas alguém que fica isolado de sua sociedade. (FRYE, 1973, p. 47).

O romance termina com Cajango isolado na mata, tendo ao lado a mulher amada. Uma vez que defendemos aqui a presença do trágico na narrativa, cabe a pergunta: como pode o romance ser fortemente marcado por elementos trágicos, possuidor de um herói trágico, e ter um final, até certo ponto, feliz? Feliz, pois, apesar de tudo, Cajango sobrevive, e sobrevive ao lado da mulher amada e tão desejada, sobrevive livre do ódio que endurecia os nervos, sobrevive não mais para odiar, mas sim, amar. Teoricamente isso se torna possível, pois, segundo Frye (1973), existem duas maneiras de se conceber um enredo trágico: a primeira, e mais clássica, é a total perda e desventura do herói, que termina em infelicidade e punição – o conhecido fim trágico –; a outra é a possibilidade de um final feliz, pois nem toda tragédia, deve, necessariamente ter um desfecho infeliz. Como exemplo, temos o *Filoctetes* de Sófocles, tragédia na qual Filoctetes vive miseravelmente na ilha de Lemnos, após ser mordido no pé por uma serpente à caminho de Tróia, sua ferida se transforma numa fétida infecção e seu gritos de dor incomodam a tal ponto os gregos que esses o deixam isolado na ilha, lá permanece com suas dores e solidão até que, no final da tragédia, Filoctetes sai do isolamento e tem a sua chaga curada. Em *Corpo Vivo*, Cajango e Malva escapam ao cerco e encontram o reduto, o ninho, o paraíso perdido para viverem juntos como um só corpo: “Cajango e a mulher, as mãos nas mãos, pisam o chão úmido. As rochas como que se movem, dobrando-se a serra, para recebê-los. Descobrirão as cavernas, examinarão os fossos, encontrarão o ninho”. (*Corpo Vivo*, 1973, p. 134). O final do romance não deixa de fazer referência ao mito judaico-cristão do homem e da mulher sozinhos e em harmonia no paraíso dando origem a uma nova raça. Cabe aqui pensar também numa estreita relação com o final de *O Guarani* de José de Alencar no qual Peri e Ceci também terminam isolados, sobrevivem sozinhos na floresta, no paraíso. No caso de *Corpo Vivo* a serra que os recebe não bem o paraíso de *O Guarani*, mas sim o “aleijão medonho” de terrível acesso: “A serra ressurge, aleijão medonho, um homem e uma mulher agora em suas entranhas. (*Corpo Vivo*, 1973, p. 134).

O herói troca a vingança pelos braços da mulher para viver com ela o amor em sua mais pura manifestação, do homem e da mulher sozinhos em plenitude. A relação que esse final tem com a narrativa – o porquê desse desfecho – pode ser entendida, explicada e justificada pela própria função que Malva tem para Cajango. Não é à toa que a moça se chama Malva (planta que cura, cicatriza): ela é a cura do herói, a sua redenção e, uma vez curado, o coração se faz limpo para encontrar a paz e a felicidade. Por ela se esvai o ódio do coração, as

dores da memória, por ela se mantém a esperança em seu peito de que ainda havia solução, a esperança que pulsa no homem por trás do mundo de ódio e violência: “apenas Cajango parecia ter esperança, a certeza em seu olhar duro, de que a vida não estava perdida” (*Corpo Vivo*, 1973, p. 75). Malva é para Cajango a possibilidade viva da existência de um novo caminho, da cura do ódio pelo amor: “Cajango se entenderá com a serra, ela o abrigando até fazer-se esquecido, o sangue de Inuri em suas veias. As peles de suas feras vestirão a ele e à mulher, o alimento em suas caças e suas ervas, os braços se encontrando com suas árvores. (*Corpo Vivo*, 1973, p. 133). Há aqui um diferencial em relação à narrativa adoniana, a redenção – da desgraça e do mundo perdido – pelo amor que salva, como deixa bem claro Maria de Lourdes Simões ao estudar a obra adoniana: “... é pelo amor que Cajango, em *Corpo Vivo*, liberta-se do ódio que move a sua vida para a vingança e, com Malva, busca o ninho, reduto de paz.” (SIMÕES, 1996, p. 84)

O final do romance direciona a leitura para o entendimento do amor como remédio e salvação para as desgraças do mundo. O amor, semente da erva que cura e acalma, e, salva o homem das intempéries da vida, justificando-a em todas as duas incertezas e perigos. Malva a mulher da redenção de Cajango. Assim, dentro do universo trágico de Adonias Filho, de pessimismo, ódio, violência, barbárie e tragicidade dos destinos, *Corpo Vivo* se destaca por inaugurar uma outra vertente dentro das especificidades da narrativa adoniana, a vertente da – ainda que tímida – possibilidade de esperança e otimismo, do amor como fonte transformadora, pois, em algumas momentos da obra adoniana (principalmente as obras que fazem parte da sua dimensão mais lírica que trágica), “a violência, o medo e o ódio só são superados por valores como o amor, a promessa e a honra” (SIMÕES, 1996, p. 81.)

De qualquer forma, o estudo dos aspectos trágicos em *Corpo Vivo* se dá pelo próprio desencadeamento da estrutura da narrativa, na qual o trágico se revela no épico através dos elementos aqui apresentados, principalmente, na figura de Cajango como herói trágico, o que vivencia a experiência e o sentimento de perda. Finalizada aqui a discussão dos elementos trágicos em *Corpo Vivo* passamos agora à análise de outras questões que merecem, igualmente, nossa atenção na narrativa.

2.2 – Da violência e crueldade em *Corpo Vivo*: “o bicho mata para comer, nós matamos para enterrar!”

Ao constrangimento radical da vontade alheia no âmbito físico, psíquico ou sócio-cultural sobre um indivíduo ou um grupo de indivíduos que contraria o aparato jurídico em

vigência na sociedade em que o ato se verifica, damos aqui o nome de violência. Esta se faz presente ao longo da história da humanidade e mesmo as sociedades mais democráticas não conseguem fugir a essa realidade. O texto literário, como ferramenta de documentação do real e apresentação da existência e condição humana não deixa de apresentar o homem em constante contato com as suas limitações, e, por isso, estudar a presença do trágico na obra de Adonias Filho, sobretudo em *Corpo Vivo*, é também estudar a manifestação da capacidade de violência do homem. Ao seguir com a leitura de *Corpo Vivo*, o leitor percebe que muitas das ações empreendidas por Cajango e seu bando singularizam-se pela extrema violência e barbaridade, pois, mais do que revolta e/ou autodefesa, seus homens possuem uma ferocidade condizente com o seu próprio modo de estar num mundo de brutalidade, como podemos caracterizar o universo adoniano.

Entender como se opera a violência no romance é, sobretudo, entender o contexto no qual a narrativa se insere, no período do cultivo do cacau no sul da Bahia. Assim, vemo-nos diante de um contexto social que se situa num ponto intermediário entre a formação (em parte) de uma sociedade de natureza tribal e animalésca, e, por outro lado, uma sociedade fortemente aristocratizada, na qual a posse da terra determina o estatuto social do indivíduo, tornando-se, deste modo, razão suficiente para a vida e a morte dos homens. Com isso, o princípio da propriedade privada (a posse e o mando da terra, do poder) assume um papel dominante neste contexto, e a incapacidade do Estado em assegurar a institucionalização de tal espaço possibilita a oportunidade para que o exercício do poder pessoal adquira uma dimensão de violência sem limites, sem nada que abrande os instintos animalescos. Assim, é o espaço da narrativa um local onde as leis são estabelecidas a partir da força, seja ela física ou econômica, onde quem manda é o mais forte, pois:

o mundo adoniano possui uma espécie de força mágica, elemento textual que funciona como dissimulador da violência e da luta pelo poder, inerentes ao território da Região Cacaueira da Bahia [...] A estrutura do poder revelador da ambição e da dominação (sustentadas pela violência, pelo medo, pelo ódio) própria do território, fundamenta a obra. (SIMÕES, 1996, p. 81).

Tal sistema, recriado de forma bastante sutil pelo autor, explica-se a partir de um conjunto de poderes, de potentados locais, do coronelismo das propriedades latifundiárias, das oligarquias rurais e, principalmente, na ausência do poder estatal. Nesse mundo rústico onde impera a lei própria de um poder pessoal em contraposição ao poder institucional, o uso da força bruta e da violência garante a manutenção do sistema de exploração dos grandes latifundiários sob o homem simples do interior, extremamente ligado ao seu pequeno pedaço

de terra. Esse grande latifundiário tem ao seu comando, garantindo o seu poder, os braços bem armados dos homens “valentes”, configurando um sistema social e político vigente no interior do país de uma época onde reinava a coação e a violência, pois, segundo Walnice Galvão (1986), faz parte da tradição brasileira, a presença da força armada a serviço do latifundiário, possuidor de um grupo de defesa de si e de sua propriedade. Assim, ao estudarmos as bases da nossa formação sócio-cultural podemos perceber que, dentre outras questões, em relação à apropriação da terra, surge uma sociedade com significativas heranças do antigo sistema feudal europeu, no qual as relações sociais estavam estabelecidas na dicotomia “proprietário da terra” e “trabalhador da terra”, sendo que ao proprietário cabia gerar as suas próprias leis, não havendo uma autoridade política central que estabelecesse a ordem. Dessa maneira tudo, ou quase tudo, relacionava-se à vontade daquele que mandava e desmandava, ao “dono da terra” e chefe dos seus homens armados que lhe garantiam o estabelecimento da ordem e dos seus interesses. Se bem pensarmos no conceito de violência anteriormente apresentado, esse sistema de leis próprias se impõe pela imposição do poder através da coação e do cerceamento da vontade alheia pela vontade do mais forte (física, política, ou economicamente), podendo assim ser caracterizado como sistema violento, de homens violentos e ações violentas.

Em *Corpo Vivo* é esse o sistema que aniquila a família de Cajango, os Bilá's que com os seus homens assassinam a família do herói para tomar-lhe a terra, é contra quem Cajango deve guerrear para vingar os seus mortos: “Eu não sei nada. Sei apenas que o bando tem mais de trezentos. Os patrões têm tantos homens e armas quanto cacau nas roças”. (*Corpo Vivo*, 1978, p. 38). Assim, a violência enquanto elemento trágico, instaura-se primeiramente como urdidura narrativa a partir da relação de poder que se estabelece na dicotomia grande proprietário e pequeno proprietário que, por ser mais fraco, é “massacrado” pelo latifundiário que se apropria de suas terras, obrigando-o a vendê-las para si, e, caso contrário, usando da violência física para tomar-lhes a terra. Dessa forma, o princípio da violência se torna real no texto pela quebra dos direitos jurídicos e morais do homem que deve, ou desocupar o que é seu, ou defendê-lo com a própria vida. Januário, pai de Cajango, é o mais fraco, o pequeno proprietário, que negando-se a entregar suas terras, morre juntamente com a família. Cajango ao dar início à vingança da sua família, matando, saqueando e aterrorizando, responde violentamente à violência sofrida.

Entretanto, esse mesmo universo de poder dos grandes proprietários de terras e de ausência do poder estatal, também permite a formação de homens que se impõem não pela força político-econômica, mas pela intimidação, temos o aparecimento do “homem livre” (dos

padrões éticos e morais comuns à maioria das organizações sociais de hoje, mas fiéis aos seus próprios padrões éticos e morais), homens fortes e destemidos, que impõem a sua influência pela força e pelo medo que desperta no povo, pelas suas ações violentas que fazem correr a fama de maus e facínoras. Em Adonias Filho, esses homens são criaturas que se guiam por um ódio resultante, como dito anteriormente, da sua própria forma de estar no mundo, um mundo de barbárie que marca uma visão pessimista diante da vida. O próprio autor escreve em *Sul da Bahia, Chão de Cacaú* que “nas funduras das grandes florestas, em tudo o que foi uma guerra contra a natureza, *gerou-se uma violenta saga humana* no ventre mesmo da selva tropical”. (ADONIAS FILHO, 1981, p. 14) (*grifos nossos*). Por isso, o bando de Cajango é formado por homens que vão muito além de meros bandidos ou matadores, que se juntam a ele e o seguem realizando, cada um, a sua própria vingança diante desse mundo de desesperança. No bando, além de Inuri destacavam-se Dico Gaspar, o Alto, o Sangrador, Chico das Bonecas, o Cludo, Negro Setembro, Lourenço Dias, padrinho Abílio, Pereira, Leonel e João Caio, cada um possui uma história diferente e ela justifica a frieza e a crueldade diante da vida a ser ceifada. Estudar a ferocidade de cada personagem de forma isolada é também buscar entender como a violência se opera na narrativa, é saber que, muito mais que “facínoras” cada um desses homens estava ligado a Cajango de forma diferenciada pela paisagem natural e “humana” que compõe a narrativa adoniana.

Se no romance narra-se em primeira linha a resposta violenta do violentado, paralelamente a essa narrativa, lemos outras que se enlaçam numa mesma rede de violentados e violentadores que compõem uma mesma unidade como braços, olhos, boca e ouvidos da figura principal. A tensão que liga esses homens uns aos outros e todos a Cajango se configura numa relação dúplice: a vida de um lado e a morte do outro. Não há esperança em seus olhos e falas, mas uma espécie de compreensão de que a vida é uma experiência trágica, estando o homem sempre se conduzindo à morte, daí a força e coragem desses homens que sabem muito bem que, diante do inimigo, um tem de tombar.

Dentre os homens de Cajango o que mais se destaca pela fama que possui de homem perigoso e temido, pelas ações cruéis e violentíssimas que se espalham de “boca a boca” transformando-o numa espécie de lenda viva, é Dico Gaspar, e para que melhor possamos estudá-lo, cabe citar o fragmento abaixo:

O bando cercou o arruado e, de quintal a quintal, reuniu todos os cães brabos. No centro da praça, com arame farpado, fizeram a jaula que os mourões sustentaram. Um a um, conduzidos por seus donos, os cães foram ali colocados. Doze horas durou a espera, a noite em archotes, todos se interrogando o que iria acontecer. Famintos, na enorme jaula de arame

farpado, os cães ganiam como danados, lutando uns contra os outros ferozes e agressivos. [...] assim que o sol subiu obrigaram o povo a se reunir em torno da jaula. Homens, mulheres e crianças eram como sombras mudas. Empurrado por quatro cabras trouxeram o caboclo Juca e, frente aos olhos apavorados, atiraram-no aos dentes dos cães dentro da jaula. Muitos não viram que fecharam os olhos. Outros não ouviram que taparam os ouvidos. Mas se terrível foi o grito do homem – um único grito –, não menos terrível foi a arremetida dos cães. As mandíbulas à mostra, ganindo e aos saltos, dilaceraram o corpo que se converteu numa pasta informe. Rasgando a carne, com os pelos sujos de sangue, teriam comido aquilo se não fosse o chefe ter manejado o rifle. Vomitando fogo, em suas mãos, a arma não deixou um só cão vivo. E no silêncio aflitivo que se fez, em seu calção de couro de carneiro, exclamou.

– É assim que Dico Gaspar mata os vermes! (*Corpo Vivo*, 1973, p. 12-13).

Como já dissemos aqui, o autor trata do que existe de mais cruel dentro do homem, homem que age violentamente não apenas por instintos animais, mas por motivos maiores a conduzi-lo, o destruir o outro para fazer fluir de si o ódio e a angústia que o atormenta. Mas, em se tratando de Dico Gaspar, podemos ver no trecho citado que, há em sua conduta uma certa necessidade do uso da violência para afirmação de poder pessoal, afinal de contas, é por ele que sua fama o torna um espécime quase mítico:

– Este é Dico Gaspar!

[...] é o selvagem que as conversas nas roças de cacau. Seu nome está em todas as bocas e todos os caminhos. Em poucos minutos, enquanto penetra na sala para sentar-se ao lado de padrinho Abílio com as costas na parede e o rifle sempre na mão, os tropeiros se recordam do que ouviram em suas andanças pelos povoados e vilas... (*Corpo Vivo*, 1973, p. 12).

Lembrando-nos de que as relações sociais se dão, em grande medida, pelo estabelecimento do poder, ou jogo de poder que intimida, assusta e controla, como não entender a ação de Dico Gaspar na cena dos cães como uma intensa manifestação de poder para intimidar os demais, os mais fracos diante de si? Assim como Aquiles humilha tróia inteira com a maneira que derrota Heitor e procede com o seu corpo morto – sem que esse possa ser enterrado – e assim demonstra o seu poder e força, o personagem adoniano também exhibe a sua violência como imposição de poder e afirma “– é assim que Dico Gaspar mata os vermes!” (*Corpo Vivo*, 1973, p.13). Para Hannah Arendt;

A “violência”, [...], distingue-se por seu caráter instrumental. Do ponto de vista fenomenológico, está ela próxima do vigor, uma vez que os instrumentos da violência, como todos os demais, são concebidos e usados para o propósito da multiplicação do vigor natural até que, no último estágio de desenvolvimento possam substituí-lo. (ARENDDT, 1985, p. 25).

As causas que levam o personagem a se unir a Cajango não aparecem explicitamente na narrativa, mas a sua importância enquanto homem fundamental para o líder do bando é a todo instante ressaltada no romance. A exata pontaria, o íntimo conhecimento da mata, o ouvido atento, a coragem e frieza diante da morte são as suas maiores características. Entretanto, esse mesmo homem capaz de cometer tamanha violência é também capaz de atos de nobreza e coragem, como na cena em que salva uma criança da morte após retirá-la da casa em chamas e entregá-la aos pais. A figura de Dico Gaspar causadora de medo e espanto associada às suas especificidades guerreiras servem para explicar, parcialmente, a sua presença no bando como um dos braços mais fortes de Cajango.

Voltando à caracterização da violência na narrativa estritamente relacionada com o interior dos personagens e a sua maneira de estar no mundo, chegamos à figura do Alto. Este é um dos primeiros homens a se associar a Cajango e, conhecendo apenas a sua história, toma parte da vingança como que pronto para exercitar sua própria necessidade de combate. O Alto é apresentado ao leitor como assassino foragido, jurado por oito mortes: “O Alto era um assassino e assassino continua porque mata sem motivo e mata qualquer um: mulher, velho, criança...” (*Corpo Vivo*, 1973, p.31). Caracterizado pela frieza e periculosidade, o Alto se junta ao bando quando ainda da sua formação através de Lourenço Dias, negro Setembro e padrinho Abílio. Estes possuíam razões pessoais para juntar-se a Cajango, pois tinham um vínculo afetivo com o personagem, o que justifica a vontade de proteger o garoto sobrevivente. O negro Setembro e Lourenço Dias eram agregados da família de Cajango, viram o menino nascer, e mantinham com ele e com o seu pai fortes laços de amizade; padrinho Abílio além de ser o padrinho do menino também foi o responsável por sua fuga. Comprometidos com Cajango não tinham como escapar se não tomassem parte na guerra que deveria ser iniciada. Além do mais, todos também tinham o que vingar, negro Setembro e Lourenço Dias os amigos perdidos, e padrinho Abílio além da família do afilhado, também tinha de vingar a mulher assassinada pelos Bilá's. Os três não possuíam inicialmente um caráter condizente com a violência característica dos homens de Cajango, pois eram homens comuns e trabalhadores, mas acabaram se tornando capazes de matar na medida que surge a necessidade diante da sobrevivência e proteção de Cajango:

“Impossível escapar trazendo a mulher. Deixá-la e ela contaria tudo. Tinha de matá-la para proteger Cajango”.

O negro setembro ia matar pela primeira vez. Sua vítima era uma mulher. A mulher de um amigo que se sacrificara para proteger o menino... (*Corpo Vivo*, 1973, p.31).

Outro personagem capaz de protagonizar cenas chocantes é o nomeado Sangrador. Este é o responsável por cortar as cabeças dos homens mortos e levá-las para que Cajango as examine, buscando identificar nos rostos mortos as faces dos assassinos de sua família. A função do Sangrador justifica sua alcunha e, apenas para ilustração, citamos a passagem abaixo:

– A gente, aqui, vive esperando a morte.
A morte – e o tropeiro ao deitar-se na terra fria – sempre traz as varejeiras. Os morcegos, dissera o Alto, não chupam os defuntos. Nos combates, duas horas depois, as varejeiras chegam. Os finados estão no chão, entre os garranchos, a terra bebendo o sangue. É cavar a cova depressa, meter a carniça dentro, deixar as varejeiras no descampado. Quando Cajango vence, e o Alto também dissera, o Sangrador as atrai com as cabeças cortadas que, juntas pelos cabelos, conduz em penca. Atira-as depois, uma a uma, os beiços abertos no riso imbecil. E anda, as penas cambaias, sem lavar as mãos. (*Corpo Vivo*, 1973, p. 55).

Também conhecido como “o macaco”, “o orangotango”, o personagem se caracteriza pela ferocidade animal: “– E por que chamam ele de sangrador? / – Ele não é um homem. [...] Inimigo ferido não vive depois dos combates. Ele sangra todos como se fossem porcos. (*Corpo Vivo*, 1973, p. 48). Há dentro de si uma chama capaz de consumir tudo o que está ao seu redor, e a sua capacidade de matar choca pela frieza e crueldade de quem parece brincar com a vida, de quem parece encarar os homens como bichos. É essa postura diante da realidade que lhe cerca que o torna capaz de ser o responsável pela decapitação dos mortos, arrastando atrás de si as moscas varejeiras. A sua brutalidade pode ser explicada pela sua história de vida. Filho de mãe louca é criado nas piores condições de existência, na miséria total, andando como bicho pelas ruas e armazéns dos arruados locais, não conhece o que é família, não conhece o que é “vida”, não possui faculdades mentais que lhe possibilitem compreender os homens como seres dotados de subjetividade e sentimentos, pois não pode entender o que não possui. Assim, o Sangrador trás consigo um ódio feroz, uma necessidade de destruir: matar é para si o libertar de sentimentos e sensações que nem mesmo consegue compreender. O sangrador é também o responsável pela loucura que acomete a personagem Hebe já analisada anteriormente. Segundo a narrativa, Hebe passa a peregrinar pelas estradas e matas anunciando o futuro e praguejando o presente após presenciar uma cena de infanticídio protagonizada pelo sangrador:

Não é um homem que salta, é um orangotango que endoidece à vista do sangue. Foi ele, na Barra de São José, quem matou os meninos. [...] “O Sangrador está matando os meninos!” gritou. Correu Cajango e eu o acompanhei mas, quando atingimos o largo, era muito tarde. A bruxa velha, aquela Hebe que anda como alma penada, já exclamava e sua voz parecia

sair do fogo que incendiava o povoado. [...] Hebe se afastando para a mata enquanto, atrás, as chamas iluminavam o quadro que eu via como feito pela vontade do cão. Eu contei eles, eram oito os corpos dos meninos. O gorila, com a faca na mão, pisava o sangue. As chamas esquentavam sua cara na raiva, os olhos virados... (*Corpo Vivo*, 1973, p. 49-50).

Tudo parece ser motivo para fazer vir à tona o ódio que preenchem os espaços de vivências dos homens de Cajango, e, podemos entender que o Sangrador se junta a Cajango pela extrema vontade de matar. É levado ao bando por Chico das Bonecas, homem usado por Cajango como espião, descrito pelos comparsas como bicho ruim como cobra, ruim por natureza, e sempre que um ataque vai ser feito Chico das Bonecas parte na frente para sondar o território, sendo assim, até então, um homem de extrema confiança de Cajango. Já o Cludo é descrito como um homem de aparência feminina, com mãos de mulher, cabelos ruivos e enormes, de pele esbranquiçada, repulsivas pestanas cor de leite, e por isso é também chamado de o albino, possuidor de gestos lentos como preguiça, a saliva sempre a umedecer os lábios, o Cludo é temido da mesma forma que os outros: “Enxerga na noite como a coruja e, se tem nervos, todos duvidam. Nos arruados, quando o bando avança para os massacres, põe a cartucheira no pescoço como se fosse um colar. As balas o respeitam como se temessem não encontrar sangue naquelas veias de pedras” (*Corpo Vivo*, 1973, p.51).

Em meio a estes homens encontra-se o tropeiro João Caio, figura singular na narrativa, isso porque, é para que ele conheça o bando que, primeiramente padrinho Abílio e depois Lourenço Dias, vai lhe narrando a história de Cajango e apresentando alguns de seus homens. Assim, João Caio é peça fundamental no quebra-cabeça que compõe a forma peculiar de narrar do autor. Por causa da sua entrada no grupo, a narrativa vai se descortinando para o leitor na medida em que os fatos e episódios lhe são narrados, ao mesmo tempo, ele também toma parte da narrativa em alguns momentos, para, junto com os demais narradores, se juntar à figura do narrador central onisciente e onipresente. João Caio entra para o grupo depois de tomar parte da história de Cajango e acaba sendo um dos mais fiéis membros e o único sobrevivente do bando. Como sobrevivente, torna-se a testemunha do desenrolar da narrativa, é ele o único que pode passar a história de Cajango à frente, mas não como o faria os seus inimigos e sim como aquele que conviveu com o próprio “mito”. João Caio além de se destacar por ser o veículo condutor do desencadear dos fatos, também se destaca como homem de Cajango, igualmente dotado de frieza, mas uma frieza que se opera pela capacidade de autocontrole, como na cena em que salva Lourenço Dias das mãos do inimigo e da morte certa, tornando-se por isso um membro do bando. Após livrar o velho Lourenço

Dias, João Caio passa a ser um homem jurado e não lhe resta outro caminho senão juntar-se ao grupo.

Enquanto João Caio entra no grupo por conta própria ao se decidir por salvar Lourenço Dias, essa não é a mesma condição de Pereira e seu filho Leonel. O pai e o irmão de Malva não têm escolha, passam a ser homens de Cajango pela vontade do próprio. Ao encontrá-los quase mortos, por serem espancados pelos homens que procuravam Cajango vivo ou morto, este se encarrega de caçar os culpados pela agressão e entrega-lhes ainda vivos para que o próprio Leonel vingasse a surra sua e de seu pai. Assim, Pereira e Leonel não tinham outra alternativa a não ser partir com o grupo, ficando Malva escondida com parentes em Itabuna. Cabe refletir nos motivos que levaram Cajango a defender os dois, pois os seus próprios homens discutem o fato de que ele só caçou os agressores do pai e irmão de Malva para agradar a moça. Além do mais, salvando-lhes a vida, Cajango tem a família da mulher amada sob seu controle, sem que possam impedi-lo de ficar com a mulher desejada. A morte de Leonel e Pereira, também está diretamente relacionada a Malva e com o fim profetizado por Hebe. O conflito instaurado no bando pela futura presença da moça deixa Pereira e o Sangrador mortos, João Caio reflete se o Sangrador não houvera recebido ordens de Cajango para matar o pai de Malva, e Dico Gaspar conclui “– A voz de Hebe, João Caio, já chegou” (*Corpo Vivo*, 1973, p. 71). Leonel morre ao tentar trazê-la de volta sob a ordem do líder. Totalmente órfã, do mesmo modo que Cajango, Malva é sua e, como dito anteriormente, nem Inuri é capaz de impedir que ela fique e seja a sua mulher.

Cabe ainda pensar no final desses homens, como as suas mortes são, até certo ponto, banais e pouco exploradas na narrativa. Como por exemplo, Dico Gaspar, personagem de grande importância no texto, que é, simplesmente, encontrado por Cajango abatido com o corpo já apodrecendo. Homem capaz de realizar grandes ações de coragem e destreza, protagonista de cenas fortes e de grande habilidade na guerra, Dico Gaspar poderia ter um final mais digno da sua importância, do temor que o seu nome causa nas vilas e arruados. Fica-nos a impressão de que deveria ter a sua morte narrada de uma forma condizente com as suas qualidades guerreiras, em igualdade com as passagens em que o autor o explora como um dos, se não o maior, homem de Cajango. Da mesma maneira os homens de Cajango vão sendo abatidos, sem que tenham um final que se aproxime da dimensão que cada um possuía na narrativa:

A saliva engrossa nas bocas quando vêem os corpos, em pouco distância uns dos outro, de braços Lourenço Dias e Chico das Bonecas com a cara para o céu. Foram apanhados em emboscada e é o que provam quase todos os

homens, o espanto ainda nos semblantes, caídos na pressa da fuga. Em um canto, dobrado sobre o ventre, está Dico Gaspar. Inchados todos na quentura do ar que fede. As armas, facas e rifles, foram recolhidas. (*Corpo Vivo*, 1978, p. 113).

Esse é o fim dos principais homens de Cajango. Encontrados apodrecidos, finda-se na podridão de seus corpos as suas histórias, as suas ações que, de boca a boca, se transformavam em lenda nos arruados e vilas da região. Enfim, de qualquer sorte, o fato é que esses homens de condições desgraçadas e vidas amargas a espalhar barbaridades pelas maldades que tinham dentro de si, juntamente com Cajango e com o próprio sistema político-econômico do qual fazem parte, compõem o universo de violência e crueldade de *Corpo Vivo*. O destaque dado aqui à violência no romance se dá pelo simples fato, do que já deve ter ficado claro até o momento, de ser a violência também um elemento trágico. As ações trágicas estão sempre rodeadas de violência e crimes assustadores. A violência em *Corpo Vivo* não se afasta do que aqui defendemos como presença do trágico na narrativa. Ela também opera as condições necessárias para que o trágico se faça presente no texto e se estabelece na urdidura narrativa como condição para que, junto com os outros elementos discutidos aqui, nos levar a entender um pouco mais da narrativa de Adonias Filho como marcada pela trágica visão de um modo de ser e estar no mundo.

3 – “O homem também morre em vida”: *Memórias de Lázaro* e o trágico em sua expressão na obra de Adonias Filho

3.1 – Dos elementos trágicos do texto: *Memórias de Lázaro* e a representação da vida num mundo de sangue e alucinação

Ao chegarmos ao último capítulo desse estudo, já podemos de imediato afirmar, tal qual o faz Assis Brasil, ser *Memórias de Lázaro* “um verdadeiro pesadelo narrativo de onde ninguém pode sair imune” (BRASIL, 1969, p. 73), um texto que choca e incomoda pelo enredo sombrio e tenebroso, de homens fadados ao destino cruel de sofrimentos e fatalidades vividas. Por isso, fugimos à ordem cronológica de publicação do nosso *corpus* de pesquisa e deixamos *Memórias de Lázaro* (o segundo romance publicado da Trilogia do Cacau) para o final, pois, é pelo enredo e pelas especificidades da trama que podemos dizer de uma das obras adonianas mais marcadas pela influência clássico-trágica que, como já dito anteriormente, caracteriza a obra do autor. A narrativa é amálgama de ódio e terror, espanto e indignação de um homem diante de uma vida dolorosa que nos captura no seu pesadelo eterno; uma narrativa na qual lemos as memórias sofridas de Alexandre, perdido em seu destino cruel. *Memórias de Lázaro* aborda, sem exageros, o desespero de uma alma e de um lugar doentios e, nessa perspectiva, julgamos ser a obra a metáfora da existência trágica de um homem agonizante.

Narrado em primeira pessoa, o romance conta a história de Alexandre que, através das suas memórias, numa espécie de monólogo, narra a sua trajetória de vida como a confissão de um condenado, de uma alma perdida que se revela ao leitor para revelar-se a si próprio. Aqui, Adonias Filho lança mão do narrador em primeira pessoa, mesmo que em alguns momentos a narrativa passe a outros personagens como Jerônimo, Roberto e Rosália, é sempre através da memória de Alexandre, num processo de memória na memória, que essas outras vozes tomam vida. Dessa forma, ao optar pela narrativa em primeira pessoa, o autor abre mão do narrador onisciente de *Os Servos da Morte*, mas ainda não utiliza o recurso dos vários narradores/personagens que possuem voz própria, como em *Corpo Vivo* e *As Velhas*. Entretanto, o recurso do retorno ao passado é uma constante, como em quase toda a sua obra e, assim, a narrativa das memórias e confissões de Alexandre ganha forma e, harmonicamente, compõe o romance.

Alexandre inicia o relato das suas memórias descrevendo o Vale do Ouro para depois iniciar a sua narrativa a partir de um dos momentos finais, o retorno ao vale. Em seguida

mergulha mais fundo no passado para explicar as suas origens e seguir um percurso mais contínuo da trajetória da sua vida: a morte do pai e infância ao lado de Jerônimo; o momento em que conhece Rosália, passando pela morte de Felício Santana, o pai da moça, pela construção de sua casa, pelas desgraças acontecidas com Rosália e, conseqüentemente, consigo próprio; a profanação do túmulo de Rosália e a morte de Roberto; a desesperada e infernal fuga do Vale do Ouro; o breve momento de inadequação na pequena aldeia de Coaraci¹⁰; a volta para a mata e o encontro, convivência e a desgraça acontecida no lar de Natanael; e, finalmente, o retorno ao Vale do Ouro, momento em que o passado se encontra com o presente narrativo unindo as duas pontas do enredo. Nesses percursos, lemos as suas desgraças, o seu desespero e pesadelos. O seu final trágico somente se revela ao findar-se a sua narrativa chegando ao seu momento presente, como uma espécie de missão cumprida para que a sua vida possa, juntamente com a sua história, findar-se.

Como dito, a narrativa se inicia pela composição do espaço-ambiente das memórias de Alexandre e, seguindo o mesmo caminho, começaremos a nossa análise dos elementos trágicos presentes na obra pelo estudo do espaço-ambiente narrativo. A ação se passa, em primeira instância, num lugar demoníaco e fantasmagórico, lendário e infernal, criado pelo autor como cenário propício às ações bárbaras que o seu chão testemunhará. A sua fotografia revela a imagem de um lugar sombrio pelas constantes nuvens que o fecham e pelo vento maldito que soa como eco aterrorizante, eternamente castigando os ouvidos daqueles que povoam o lugar. Ironicamente se chama Vale do Ouro, lugar personificado pelo narrador e desconhecido do resto do mundo, a agir nas vidas dos que caminham sobre o seu solo.

Adonias Filho ao descrever e caracterizar o Vale do Ouro vai, aos poucos, nos revelando o palco da ação a partir da estrada que conduz ao vale, convidando-nos a mergulhar no mundo que se inicia diante dos nossos olhos, abrindo-nos as portas do vale e da narrativa. A estrada é uma trilha de barro vermelho e seco, um caminho tortuoso que, juntamente com o vento doido e o canal de lodo fétido, torna-se o coração do vale. Condutora dos perdidos que ali chegam a estrada é tão perversa quanto o próprio vale, “É ela que orienta os doentes e os ébrios, os cães famintos e escorraçados. Força alguma fora ou dentro do vale, conseguirá desfazer o seu mau destino – e sortilégio algum conseguirá desfazer a sua presença...” (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 4). A estrada, segundo o narrador, é “quase uma larva que não esfriou”, que, para Araújo (2008), não é uma estrada qualquer, pois nela se concentram indivíduos, sonhos, paixões violentas, ódios pressentidos, disputando o seu chão que

¹⁰ Nesse momento o autor, ao deslocar o personagem para a aldeia de Coaraci, está tratando do surgimento da cidade de Coaraci, situada no sul do Estado da Bahia entre as cidades de Itajuípe, Almadina e Itapitanga.

desemboca no canal, alargando-se como que cumprindo a missão de conduzir ao interior do vale, ao canal de lodo que tão bem o simboliza. Terminada a descrição da estrada, deparamo-nos de imediato com o vento do vale, o vento que enlouquece quem o ouve, um eterno lamento que “assusta e provoca o endurecimento dos nervos” (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 5), um vento perdido que surge do nada e nele termina, é o “vento do vale que nas *Memórias de Lázaro* é das vozes agressivas, refluindo na personalidade coletiva e nos seus dramas” (ARAÚJO, 2008, p. 154) as dores, o ódio, a animalidade dos homens do vale. Assim o caracteriza o narrador: “Forte e constante, quase agreste, a ele costumo culpar por tudo o que acontece de violento e triste [...] Torturando a planície dia e noite, existindo quase como um demônio vivo, parece, dentre as zonas do mundo, ter escolhido justamente o vale para o seu rodeio...” (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 4). Estrada, vento e canal, unem-se como alma do vale, como elementos que sintetizam tudo o que o compõe e caracterizam os que nele vivem. Desses três elementos, um que ganha igualmente destaque na narrativa e que por isso também merece nossa atenção aqui é o canal. O canal de lodo, como o lago de um pântano, é uma presença constante na vida dos moradores do vale, tamanha é a importância que ele possui na narrativa, é dele que vem o lodo que tudo contamina, que parece servir de argamassa, que prende as pessoas à terra do vale, é ele que devora, que suga toda e qualquer vida que vai parar em suas águas, protagonista do fim trágico de Alexandre: “o canal de lodo, outrora talvez um rio estreito e humilde, hoje um fundo sulco de lama e água morta, talvez não existisse assim, pegajoso, fétido, apodrecido [...]” (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 4)

Primitivos, insensíveis e possuidores de um ódio que tudo domina, os homens e mulheres do vale são o produto do próprio vale. Assim, o Vale do Ouro é um ambiente desesperador que age deterministicamente sobre as pessoas do lugar. Estas, influenciadas pelo vale, são iguais a ele, seres brutalizados pela animalidade do ambiente e que nascem, crescem e morrem sem que conheçam outras paisagens. Os filhos do vale estão o tempo inteiro em comunhão com as agressividades da natureza ao seu redor, com vento doido que parece soprar um eterno lamento, com o lodo do fétido canal que parece unir os seres numa mesma condição de condenados. O local bárbaro faz das personagens seres primitivos, como tudo que cerca o Vale do Ouro:

Os fracos, aqui, morrem nos seios das mães. Os enfermos se isolam, apodrecem, são naturalmente eliminados. Restam as feras que se apaixonam com ódio, insensíveis e rudes. Mas, agarrados à crosta do vale como prisioneiros, como animais enjaulados numa planície sem céu, refletem na angústia do sangue o pânico da obscuridade e solidão. (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 5).

Não é à toa que Adonias Filho se preocupa tanto com a composição e caracterização do Vale do Ouro, pois ele se torna um elemento vivo na narrativa. Muito do que acontece no romance somente seria possível de acontecer em um lugar como o vale, pois este figura como um “buraco negro” que suga, desumaniza e destrói tudo o que nele há. O próprio vale justifica e explica muito de tudo o que somente é possível existir e acontecer nele e por ele. Como dito anteriormente, a paisagem natural na obra de Adonias Filho está intimamente ligada à humana, seus homens estão em constante comunhão com o seu chão e é por isso que o Vale do Ouro e os homens do vale se tornam, praticamente, uma coisa só, pois, como diz Jerônimo a Alexandre, “a terra aqui é mais que um pedaço de chão. É uma parte que se integra no corpo do homem como os nervos e o sangue” (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 20), o Vale do Ouro, assim, constitui o senso de identidade do seu povo. Essa é a abertura do romance e para Fausto Cunha, em artigo publicado no Suplemento Literário Letras e Artes, do Jornal *A Manhã* em 11/05/1952: “A abertura das *Memórias de Lázaro* é uma perfeição estilística excepcional, e ficará entre os melhores recortes da nossa prosa contemporânea...” (CUNHA, *apud* BRASIL, 1969, p. 98).

O Vale do Ouro é uma presença constante e inquietante que isolado do restante do mundo adquire autonomia. Com sua vida própria, suas leis e sua moral, é uma realidade artística, um mundo criado à parte pelo autor como ambiente mítico possível à sua realidade narrativa. Situado ficticiamente no meio das matas do sul baiano é separado das florestas de cacau por um deserto de pedras que conduz à sua estrada de barro seco e avermelhado. Somente a partir do isolamento do vale é possível conceber a solidão dos homens que nele vivem. Ao falar do Sul da Bahia, o autor fala de um mundo por ele sentido, um ambiente fabuloso, e a criação do Vale do Ouro numa dimensão mítico-primitiva é exemplo disso.

Composto o cenário, preparado o espírito do leitor para os dramas a serem narrados, tudo parece pronto para que surjam as linhas das memórias desgraçadas de um narrador maldito: Alexandre e o seu destino impiedoso e lazarento. Passemos então ao estudo do trágico no romance. Em *Memórias de Lázaro* o homem é fatalmente cercado pelo ódio, violência e desgraça: aqui, o herói trágico, cercado pelo Vale do Ouro, relaciona-se à possibilidade interpretativa das tragédias clássicas do destino (herdado) já traçado desde o nascimento como herança maldita, não tendo o herói a necessidade de cometer a falha trágica para que o enredo trágico se inicie. O sangue do herói, nesse momento, é um sangue que recebe a carga genética de origens danosas, e que, por isso, não tem como escapar ao desenrolar de uma vida doída e desgraçada. O drama existencial de Alexandre se revela como

algo determinado pela ação de um elemento que lhe é superior e que este recebe como herança maldita de um lugar (o vale) e, supostamente, de um pai que a tudo odiava:

Meu pai, Abílio, pela voz de Jerônimo, me deixou o caminho, o maravilhoso caminho, aquele caminho livre, que não fere e não cansa. Eu o percorrerei, como meu pai, antes, muito antes que o vale desperte. Há tempo ainda para que o passado se aproxime. Tempo bastante para que repercuta, como um eco, no fundo do vale. (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 14).

Para entender como a ação do destino irônico se materializa na narrativa é preciso, primeiro, buscar a origem trágica de Alexandre. O personagem é filho de Abílio, um forasteiro que pertencia mais ao vale que qualquer outro filho da terra. Abílio chega ao vale fugindo de si e do próprio mundo, buscando um lugar no qual pudesse se isolar de tudo e de todos, atormentado pela presença constante da mãe prostituta em Ilhéus e do fato de não conhecer o pai. Abílio fogia da cidade, da sua origem e encontrou na solidão do vale o lugar perfeito para se sentir em casa. Não sendo do vale e ele escolhendo para viver, Abílio tornou-se uma criatura enraizada no chão do vale, o ódio que já trazia dentro de si fez com que no Vale do Ouro encontrasse o seu reduto, pois nele todos pareciam consigo:

Você, Alexandre, precisava ter conhecido Abílio. Alguém que falava com os olhos e nos olhos refletia um ódio selvagem. Quando o encontrei pela primeira vez ele era ainda uma criança. Fugira de Ilhéus, dissera-me porque a cidade o esmagava, todos o repelindo, a mãe encerrada numa casa de mulheres perdidas. Desprezado, solto na rua, inutilmente procurava identificar o pai. Podia ser um ou outro [...]. Havia o mar, Abílio concluía, mas o mar não bastava para desfazer a realidade da mãe envelhecida, imbecilizada, servindo as rameiras como uma escrava. [...] Todos eles conheciam a mãe de Abílio e, nas folgas, distraíam-se provocando o rapaz. [...] Trazia um coração triste, Alexandre. Uma alma que só não estava morta porque odiava tudo – e posso afirmar que Abílio odiava a mim próprio, seu amigo, Jerônimo. (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 19 - 20).

Abílio chega ao vale e é recebido por Jerônimo. É através dele que conhece Paula, com quem se casará depois. Filha de um pai descrito como avarento e tão pequeno que todos duvidavam ser João Cardoso um adulto, Paula vivia enterrada no fundo da tapera do pai, uma mulher que não parecia viva, uma doente mental que se une a Abílio após a morte de João Cardoso sem ao menos ter consciência da sua nova condição, que ao encontrar-se grávida, não sabia que gerava em seu ventre uma vida que traria ao mundo, nas palavras de Jerônimo: “sua mãe Alexandre, foi uma idiota [...] Repulsiva para mim, repulsiva também para quem quer que a conhecesse, repulsiva talvez para o próprio Gemar Quinto – inexplicável a atração que por ela sentia Abílio, seu pai.” (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 23). Nessas quatro figuras, Abílio e sua mãe, Paula e seu pai, está a linhagem de Alexandre: uma avó prostituta e

imbecilizada, um avô avarento e ruim, um pai perdido num ódio avassalador capaz de o sustentar vivo e uma mãe repulsiva e desprezível, que morre de tétano após carbonizar as próprias mãos no fogão enquanto o filho chorava no berço. Depois da morte da mulher, Abílio definha sem enxergar o mundo e qualquer realidade à sua volta, desprezando tudo e totalmente demente pelo ódio que lhe dominava, morre asfixiado no lodo do canal:

Não voltei à casa de Abílio até o dia em que o revi. Não o revi exatamente porque, no banco onde estava deitado, sob a lona que o envolvia, distinguia-se apenas a face. A face de um morto, de um homem que, horas antes tropeçara e caíra no canal de lodo. Quebrara as pernas na queda e breve talvez tenha sido a sua agonia no visgo da lama. Encontraram-no sem vida e ainda foi Jerônimo quem lavou o seu rosto, quem o envolveu na toalha de lona e quem, erguendo-me nos braços para que o visse, disse – ‘É o seu pai’. (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 27-28).

Mesmo Abílio tendo morrido quando o filho era uma criança, forte é para Alexandre a presença constante do seu pai. Alexandre guarda em sua memória a imagem do rosto morto do pai como um senso de busca pela identidade, pois nele reconhece a sua própria condição e nele reconhece, também, o fim de sua ascendência. Através de Jerônimo, Abílio está sempre com Alexandre, sempre um traço forte em sua memória, explicando e justificando muito do seu caminhar. Traçada a origem de Alexandre, fica fácil entender como o destino irônico se faz presente na narrativa enquanto elemento trágico. Abílio, forasteiro, vem de outras paisagens para se acabar asfixiado no canal de lodo do Vale do Ouro; Alexandre, filho do vale, após os acontecimentos trágicos de sua vida, foge, conhece outros lugares como as fazendas de cacau que Abílio tanto descrevia a Jerônimo, mas, ironicamente, retorna ao vale para acabar-se no canal. Por isso, sua vida se realiza num ciclo, bem ao trágico clássico, que o faz cair no mesmo fim do pai, asfixiado pela lama e limo do canal de lodo que faz parte do cenário grotesco que é o vale.

O fato é que, no enredo trágico, como já discutimos anteriormente, o destino se apresenta como uma lei superior. Onipotente e fatal, ele se estabelece sobre a limitação do esforço humano como o elemento mais forte a conduzi-lo. A ação do fado traçado que como dito no segundo capítulo, pode desencadear um processo cíclico: O homem que tenta escapar da *Moira*, mas, por desafiá-la, acaba voltando castigado ao mesmo lugar de onde saiu, não pode, assim, escapar do seu caminho já traçado e deve cumprir o que a lei superior lhe determinou. Não há como não correlacionar o ciclo vivido por Alexandre com o ciclo do destino irônico do enredo trágico, pois, como podemos ler na passagem “ – Você, Alexandre, não devia ter voltado. Aqui, no vale, os homens são piores que feras. Humanos, no vale, são

os cavalos selvagens. (...) – *Eu não voltei Jerônimo. Trouxeram-me.*” (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 10) (*Grifos nossos*). Alexandre não tem como impedir a sua volta, refaz todo o caminho de dor e desespero, toda a difícil travessia da mata fechada e enlouquecedora e do deserto de pedras (terrível caminho) que separa o Vale do Ouro do restante do mundo, volta, como que guiado por uma força superior a conduzi-lo, volta porque o levavam, porque teria de voltar e não porque quisesse, necessariamente, voltar: “- Eu não voltei Jerônimo. Trouxeram-me”. Assim, como filho do vale, Alexandre devia retornar, não tem como escapar ao seu fim trágico, mesmo saindo, atravessando o deserto geográfico que isola o vale das suas circunvizinhanças, ele, impossibilitado de se livrar do seu lugar, volta para se acabar em sua terra demoníaca, seguindo, como ele próprio diz, o mesmo caminho que o pai lhe deixou, protagonizando o mesmo final de Abílio. Nesse momento fecha-se o ciclo trágico sobre a cabeça de Alexandre perdido em suas memórias, enfim, consciente de si, após revelar-se e buscar se autoconhecer, a morte chega como remédio e salvação de uma vida doída. Nas tragédias clássicas, o herói em sua queda interior e consciente de sua falha cometida vê na morte uma libertação à sua desgraça e, quando não é possível alcançá-la, a autoflagelação, o isolamento ou busca de punição se instaura como castigo merecido, a pensar em Édipo (já aqui tantas vezes citado) que fura os olhos e se isola retirado do convívio social.

Descrito pelo autor como incapaz de dar qualquer passo sem a orientação de Jerônimo, e sempre em busca de entender um pouco sobre o pai falecido, Alexandre se identifica com o herói trágico (além das suas experiências trágicas vividas) na medida em que é, até certo ponto, inocente pelas faltas cometidas e conduzido por algo maior, falamos aqui da ironia trágica que através da ação do destino, como discutido anteriormente em relação à condição de Cajango em *Corpo Vivo*, diz respeito ao fato de que o herói não merece as desgraças que sofre. Ainda que este, pela *hýbris* cometa a *hamartía*, em sua origem possui um caráter nobre que não comunga com a ação cometida para resultar em danação e sofrimento. O fato é que, ironicamente, Alexandre não tem culpa de nada do que acontece consigo e com os seus, o que ratifica a idéia de destino irônico já traçado, sem ter o herói cometido nenhuma falha trágica. Seja o assassinato do pai de Rosália, seja a morte da própria Rosália, ou o crime de vingança cometido contra o irmão da moça, nenhum desses se realizou pelas suas próprias mãos infelizes. Alexandre não mata. Ainda que em alguns casos tente, ele não consegue matar, como no caso de Rodolfo a quem empurra violentamente nos ferros e ameaça queimar os olhos, mas acaba fugindo quando as pessoas chegam para salvar o ferreiro, ou, como no caso do nascimento da criança deformada que Alexandre sente a necessidade de tirar-lhe a vida e acabar com aquele ser bizarro que causa o pânico do pai e avós, mas é impedido por Natanael.

Podemos dizer com certa segurança que o destino não permite que ele mate, pois nas situações em que toma a iniciativa para cometer tal ato, há sempre alguém ou algo a impedi-lo. Mesmo quando a morte se torna compreensível e necessária, como no caso da criança deformada, Alexandre não mata. Totalmente vítima de seu cíclico destino irônico e trágico, a sua culpa ou “falha trágica” talvez seja, de certo modo, a sua própria origem que revela a sua condição de filho do vale.

Ao traçarmos as linhas do destino irônico-trágico de Alexandre, não podemos deixar de relacioná-las aos mitos de parricídio e incesto, atos inconcebíveis pela moral vigente e que, por isso, não devem servir de exemplo. Os coitos incestuosos, os assassinatos em família (parricídios, fratricídios, matricídios, filicídios, etc), norteiam as tramas do drama trágico de maneira que parece lugar comum dizer que tais temas são, até certo ponto, idiossincráticos de tais obras. Para que possamos estudar a presença do incesto, parricídio e fratricídio enquanto categorias trágico-narrativas é preciso entender a importância de Rosália como maior elemento catalisador dos principais dramas de Alexandre – pelas sucessivas desgraças que lhe acontecem após conhecê-la e por ela se apaixonar – pois é através da personagem que se realizam na narrativa os elementos trágicos ditos acima: “Até conhecer Rosália, o mundo fácil, sem abismos, inteiramente dominado pela presença de Jerônimo” (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 29).

Alexandre conhece Rosália como filha do vale e como filha do vale não tem como escapar à influência do lugar. A cena do primeiro encontro dos dois, narrado por Alexandre, assim como a descrição da sua fisionomia, revela a imagem selvagem que Rosália possui. Lê-se:

A ferrugem no céu parecia ter marcado a sua pele e ensobrecido os seus olhos. Descalços, os pequenos pés contrastavam com os compridos cabelos que suas próprias mãos repartiam e que um grampo de osso sempre evitava caíssem sobre o rosto. Os vestidos de algodão, folgados e sem pregas, ocultavam definitivamente todas as linhas e todos os contornos do corpo. Em outra qualquer parte, a não ser no vale, seria impossível alguém como Rosália.

Quando eu a vi, pela primeira vez, ela corria em minha direção, entre os pés de milho. Corria, com desembaraço, saltando sobre troncos caídos, rápidas como se estivessem sendo perseguida. Não escolhendo as mãos que derrubavam as espigas, não vendo sequer que eu obstruía o seu caminho, deteve-se ao sentir que se batia em mim, ferida a sua testa e sangrando os meus lábios. Olhou-me, sem susto, sem pronunciar uma palavra, e continuou a correr.

Encontravam-se, assim, os filhos do vale. (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 29).

Correndo como animal selvagem, sem ao menos importar-se com o ferimento sofrido pelo choque com Alexandre, essa é Rosália, e a sua figura, assim como a sua história de vida, nos deixa a ambigüidade em relação à sua identidade e ao seu discurso. Mais fera que humana, criada pelos irmãos e pai sem a presença da mãe ou qualquer outro elemento que lembrasse o que seria um carinho materno, Rosália cresce odiando pai e irmãos e vê, em Alexandre, um meio de fugir de Felício Santana, seu pai, e da vida sofrida de espancamentos constantes:

Um homem tão forte quanto Jerônimo, grosseiro e violento, Felício Santana raramente falava com Rosália, sua filha. Temendo-o, e talvez porque fosse herdeira do seu temperamento agressivo e impetuoso, a filha procurava em mim um refúgio contra seu pai que, propriamente, o futuro companheiro. Mas Rosália, então, era pouco mais que uma menina. (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 29).

Alexandre vence a primeira barreira que o separa de Rosália, desafia o seu pretendente Chico Viegas que, facilmente, cede a mão da moça. Após esse embate, negociadas as telhas com Canuto, pai de Chico Viegas, Alexandre precisa ir buscar Rosália na casa do seu pai, e é nesse momento, que lhe acontece a primeira desgraça envolvendo Rosália. Felício Santana recusa-se a lhe entregar a filha e, no instante em que está preste a estrangular Alexandre, é atingido mortalmente por Rosália à traição. É nesse momento que Rosália se transforma na parricida

“Foi neste momento que o seu grito me despertou e, após o grito, seu corpo ainda quente e trêmulo que caía sobre o meu. Empurrei-o com nojo. E, com tremendo esforço, abri os olhos feridos:
– Você! – exclamei.
Rosália, inquieta e desfigurada, tinha a faca ensanguentada na mão. (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 35-36).

O parricídio e os demais crimes cometidos contra o próprio sangue, como já discutido anteriormente, são elementos presentes em muitas das tragédias clássicas, vale lembrar os já citados Édipo, Orestes, Medéia, Agamêmnon, etc, e, como crime cometido contra o próprio sangue, não deve escapar à punição divina, à vingança, à punição moral. Rosália mata o pai, comete o crime imperdoável, mas não podemos esquecer que estamos falando dos filhos do Vale do Ouro, e, como já dissemos, no Vale do Ouro as leis de conduta moral são as leis do próprio vale. Rosália, a parricida precisa ser punida, e nesse momento inicia-se a teia que envolve a verdade em relação à sua figura. Há no romance duas narrativas cercando Rosália, a sua própria, e a versão de seu irmão Roberto. Quem fala a verdade não podemos afirmar com segurança, pois a verdade permanece ambígua, e, sem prova, Alexandre prefere acreditar na

mulher. Primeiro, iremos nos concentrar no discurso da própria Rosália seguindo a mesma linearidade da narrativa de Alexandre, pois a primeira versão que chega ao leitor é a que se segue, pela própria voz de Rosália.

Assassina do pai, matando-o para defender Alexandre de morte certa, Rosália é castigada brutalmente pelos irmãos. Ainda que Alexandre tente lhe defender assumindo a culpa pelo ato que não cometeu, segundo conta Rosália ao narrador, ela sofre na pele o fato de ser filha do vale, de conviver com bestas-feras e assassinar o pai. Rosália é castigada, violentamente estuprada pelo irmão mais velho, Roberto, após forte espancamento, (a punição segundo as leis do Vale do Ouro, lugar onde quase tudo pode acontecer) espera que Jerônimo vá buscá-la para Alexandre. Chega à sua casa meio morta, meio viva, com a possibilidade de estar grávida do próprio irmão, num ato de defloramento cruel e desumano. O estupro sofrido por Rosália remonta ao mito clássico do incesto e serve como possibilidade de transmissão da maldição pelo ato de desrespeito contra os laços sanguíneos através do fruto, o filho da união entre os sangues da mesma origem. A cena do estupro (possivelmente) sofrido por Rosália choca pela crueldade e impressiona pela exata precisão da linguagem numa imagem de pura violência, revelando dor e sofrimento:

– Ainda com o cabresto na mão, agora com o rosto completamente congestionado, encarou-me. O olhar de Fernando subiu para mim. Desviando meu próprio olhar, encontrei a cara idiota de Henrique. Eram meus irmãos e eu os conhecia. Roberto avançou, também avançou Henrique e avançou Fernando [...] Sei que a correia, que Roberto brandia, ao invés de atingir o cachorro, alcançou-me os seios. Eu a senti novamente no ventre e nas coxas. Antes, porém, de cair desacordada, antes que tudo rodasse – a pele de carneiro, o corpo de meu pai, o cachorro -, senti nos meus braços as mãos dos irmãos. Deitada, no chão, como morta, flutuavam as mãos na obscuridade como se fossem asas. Sobre mim, alguma coisa pesava. E quando a carne dilacerou, tão forte a dor que, recuperando os sentidos, vi a cara de Roberto unida à minha, suas coxas comprimindo as minhas. Gritei apavorada, empurrando-o. Suas mãos, porém, dominaram-me e ele permaneceu, ofegante, o queixo em minha testa [...] Levantei-me, quase nua, com frio. E quando comecei a me lavar [...] foi que verifiquei como estava ensanguentada. Enojada, pois sabia que o sangue tanto podia ser meu, quanto de pai, quanto do cachorro [...] (*Memórias de Lázaro*, 1961, p.43-44).

Rosália segue em sua infelicidade e desgraça, punida pelo ato cometido, gerando um filho maldito (aqui o filho já não é uma dúvida terrível, mas uma realidade, pois o ventre crescido prova a sua existência) e sem a posse do homem a quem escolheu para viver, morre enforcada por Roberto, descrito pela irmã como sádico a espalhar maldade e mutilar animais, como o cachorro, que segundo Rosália, vai matando aos poucos, cada dia cortando-lhe uma parte do corpo, ou os ratos que, após cortar as penas, divertia-se ao atirar-lhes no lodo do

canal. Finda-se a vida de Rosália com o feto a desenvolver-se em seu ventre, suas feridas mal tinham cicatrizado, suas esperanças nem chegavam a existir, e, enterrada é sob o próprio leito construído pelo futuro marido, no chão da própria casa por ele levantada. “Um homem morre em vida, Alexandre” diz Jerônimo após enterro de Rosália. Nesse momento, nasce o cerne da vingança. O mundo se torna pequeno para Alexandre e Roberto, duas vinganças devem acontecer, a do incesto violento e a do enforcamento de Rosália. Tamanha é a impressão de terror que as linhas da vingança instauram, terrível é a imagem que se constrói perante o leitor na busca de Alexandre pela verdade, pois ao encontrar-se com Roberto, este apresenta uma outra narrativa e joga toda a culpa em Rosália, incapaz de se defender por não ser mais viva, assumindo apenas que a matou por ela ser uma criatura endemoniada. Nega o estupro acusando-a de autoflagelação para enganar Alexandre, insinua ser o leproso Gemar Quinto o pai da criança que crescia no ventre da irmã, com quem ela espalharia a lepra para todo o vale. Segundo Roberto, Rosália era criatura demoníaca que nascera para odiar, era o mais puro produto do vale, sentia prazer na maldade e na destruição de tudo o que era vivo, justificando, assim, a prática do fratricídio, o fato de tê-la matado para livrar o vale de suas maldades, vingando a morte do pai:

Ninguém sabe porque nasceu assim – disse Roberto, como se não estivesse começando, mas prosseguindo na confissão – e ninguém saberá de onde veio o seu coração perverso. [...] Seu maior divertimento, até certa idade, sempre foram os próprios cabelos. Arrancava-os para queimá-los no fogo. [...] Mas há os ratos, eu juro, Rosália os apanhava nas ratoeiras que trazia de casa e, quando não os matava com as próprias mãos, atirava-os dentro do lodo. Alegrava-se vendo os ratos morrerem lentamente, [...] Ela tirou os pássaros, um a um, e, com a faca, cortou as pernas, furou os olhos com a ponta da faca de dois ou três, já não me lembro bem. [...] acordei ouvindo os gritos de pai. Quando corria ela passou por mim com um facho nas mãos. Pai tinha o rosto em carne viva [...] e depois com o cachorro. Ela começou cortando a cauda. Cortou as orelhas depois [...]. Possa a terra que trouxe seu coração perverso sentir piedade da sua carne. [...] (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 97-89-101).

Aqui se estabelece na narrativa a dubiedade da verdade para Alexandre, pois Roberto acusa Rosália pelos atos dos quais ela anteriormente o tinha acusado. O fato é que a moça segue brutalmente ferida da (suposta) agressão do irmão, abrigando no ventre crescido o fruto de um ato aterrorizante, independentemente da verdade, seja como filho do irmão ou como filho do leproso repugnante. Alexandre se sente perdido perante a desgraça acontecida, e não a possuiria enquanto não expelisse a criança, filho da união entre irmãos. Mas a verdade precisa vir à tona, pois Alexandre precisa vingar Rosália, sua condição de homem não lhe permite num lugar como o Vale do Ouro deixar tamanha fatalidade sem punição e, assim, este

resolve buscar a verdade no corpo dilacerado da mulher, buscar na carne podre de Rosália a carne podre de seu filho, no espectro da desgraçada mulher a confissão dos crimes de seu irmão. A cena é chocante. Lê-se:

O corpo parecera ter explodido quando o peso da terra se desfizera, órgãos e barro se confundindo, apenas o calor e a podridão denunciando a carne já sem sangue e sem forma. Jerônimo se abaixasse, e procurasse tirar da face o véu da terra, e certamente a fisionomia se quebraria no conjunto que a própria imobilidade firmava. Impossível encontrar-se, ali dentro, o testemunho da verdade. A morte compactuava com a terra para robustecer o depoimento de um homem. Alguma coisa, porém, levava-me ao extremo. [...]. Procurei, no fundo, sob a leve camada de terra. E a encontrei, quase indistinta, alguns dedos sem carne, mas ainda curvada, tão viva quanto a minha própria mão. Sentir nos lábios o esgar da cólera. E, antes que Jerônimo apanhasse a pá, rompeu-se a vontade de forçar, diante do corpo apodrecido de Rosália, a definitiva confissão do seu irmão. Jerônimo, como sempre, pressentiu ainda uma vez. Foi ele quem percebeu por mim a porta e quem por mim provocou em Roberto a suspeita de acreditarmos novamente, e ainda, na morta. (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 106-107).

Alguns estudiosos da obra de Adonias Filho, como Assis Brasil e Maria de Lourdes Simões, seguem um caminho interpretativo que inocenta Roberto, identificando Rosália como vilã e não como vítima. Entretanto, não há na narrativa nada que indique com quem está a verdade. Lembramos, nesse momento, da famosa ambiguidade que envolve a figura de Capitu. Se Rosália estava realmente grávida, o filho que gerava em seu ventre também não garante para si a verdade, uma vez que Roberto insinua ser Gemar Quinto o pai (algo, até certo ponto inverossímil, pois dificilmente um homem nas condições de Gemar Quinto, em que a lepra já havia lhe destruído quase por completo, teria condições de copular e gerar um filho). De fato, Alexandre sai, e, ao deixar Rosália sozinha, encontra a porta aberta, mas Rosália diz que o leproso invadira a casa e ela o colocou para fora aos gritos, enquanto que Roberto diz que ela o atraiu porque tencionava contrair a lepra de Gemar Quinto e assim contaminar o vale inteiro. O fato é que ambos possuem argumentos e a verdade não é revelada na narrativa. Defendemos aqui que há uma ambigüidade no texto, a verdade não se revela, não é possível saber quem era de fato o pai da criança que viria ao mundo caso Rosália não fosse morta pelo irmão. De qualquer sorte, o incesto, ainda que Rosália esteja ou não falando a verdade, se faz presente enquanto categoria narrativa pela própria voz de Rosália. Nela reúnem-se dois violentos crimes míticos contra o sangue, o parricídio consciente e o incesto involuntário. Se Rosália, a parricida, fala ou não a verdade, se a verdade está ou não com Roberto, o fraticida, não nos interessa aqui, o que importa para o nosso estudo é o fato de que se o incesto se faz presente através da fala de Rosália, está, assim, igualmente presente na

narrativa de *Memórias de Lázaro*, tornando possível a sua análise enquanto presença do trágico no romance.

Pensar o incesto enquanto elemento trágico é igualmente pensá-lo como categoria moral, uma prática que não deve ser incentivada, mas, sim, condenada. Entretanto, cabe refletir, como o incesto pode ser encarado de forma condenável no trágico clássico se, é sabido (e mais do que sabido), que na origem mítica dos deuses gregos essa era uma prática comum? Paradoxalmente, talvez como algo que não cabia aos mortais, o incesto é apresentado nas tragédias como desvio que leva à punição, causando um terrível sofrimento:

Conquanto a mitologia grega esteja repleta de uniões incestuosas, e a endogamia primitiva tenha deixado traços na sociedade como no psiquismo, o incesto inspirava aos dramaturgos gregos e, sem dúvida, à alma coletiva do povo um horror sagrado. O Édipo Rei de Sófocles tira toda a sua força dramática desse sentimento de horror. (CHEVALIER, 1982, p. 505).

Na versão de Rosália, o incesto forçado é a punição que recebe, a repugnância de ser violentada e, pelo próprio irmão, recebendo ainda como condenação o fruto desse ato, até então ainda visto pela nossa sociedade contemporânea, sobretudo sob a grande influência judaico-cristã, como algo repulsivo. Mesmo no vale, um lugar de leis e moral próprias, o incesto não é visto com algo positivo, mas sim, altamente execrável. Jerônimo diz a Alexandre que ele não deve tocá-la enquanto não expelisse o filho maldito, o seu ventre estava manchado e sujo enquanto nele estivesse o fruto de uma união condenável: “O filho [...] - enquanto houver o filho do seu irmão, Rosália, você não pode ser a minha mulher. / – E quando o filho nascer? / Antes que pudesse responder, ela exclamou: / – Eu o matarei assim que nasça, juro pelo corpo de pai! (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 69). Na voz de Rosália:

– Ele é pior que o leproso.
 – Quem? – indaguei.
 – O filho! – e esta foi a sua resposta. [...] em sua face que parecia mais rude contra a luz, o que se refletia não era nojo. A energia apenas de quem não perdoa a si mesma a condição humana, o ódio de quem se resolve a repelir uma injustiça. Sem mover-se acrescentou:
 Não posso arrancá-lo de dentro de mim? (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 68).

Após a morte de Rosália, Alexandre está morto. Anestesiado pelas dores que sente, parecendo não enxergar mais nenhuma possibilidade de esperança, Alexandre passa por um período de transe, uma espécie de incubação, assim como o seu pai ficou após a morte de Paula e que resultou no fim que já detalhamos aqui. Após ver os seus sonhos de possuir um lar “seu” e verdadeiro destruído pelo que acontece em casa de Felício Santana, após construir a casa para viver com Rosália acreditando na possibilidade de superação de tudo o que foi

sofrido até então, Alexandre encontra o corpo morto da mulher: morta mãe e morto o filho pela corda presa ao pescoço e ao teto. Roberto acabava com a sua possibilidade de viver o que talvez o seu pai também procurasse viver, por isso era necessária a vingança. Mas, para que a vingança fosse realizada, era preciso primeiro que Jerônimo trouxesse Alexandre de volta à vida, resgatando-o do estado de demência que a perda definitiva de Rosália lhe causou:

Sujas se tornaram as roupas no meu corpo e o meu próprio corpo se tornou outro para mim mesmo. Os meus cabelos cresceram, alcançaram os ombros, fundiram-se com a barba. Os pés pisavam, muitas vezes feridos, mas não sabiam em que pisavam. Fome e sede, apenas. Vagamente, tão distante quanto eu próprio, a presença de Jerônimo. Descendo, sempre descendo, perdi o contato com o vento, com os homens, com o vale. Mas seria Jerônimo quem, algum tempo depois, traria a minha lembrança do que eu fora. Sem pânico ouvi o que me contava:

– Um homem também morre em vida, Alexandre [...] – e você Alexandre, esteve morto. [...] Já vi, no vale, muitas coisas. [...] Como sua fisionomia, porém, ainda não tinha visto coisa alguma. (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 75).

Após acordar dos efeitos do trauma vivido, Alexandre precisa vingar Rosália e, terminada a narrativa de Roberto, exumado o corpo de Rosália, Alexandre, impossibilitado de saber a verdade, prefere acreditar na morta. Mas, não é ele quem mata Roberto. Jerônimo o estrangula com as suas mãos. Inocente, Alexandre é inocente, e vale lembrar mais uma vez a sua relação com o herói trágico, aquele que não tem culpa das faltas cometidas, do destino irônico, etc. Acusado de três mortes, Felício Santana, Rosália e Roberto, inocente para nós e para Jerônimo, mas não para o vale, Alexandre precisa fugir, pois o vale não perdoaria a presença perigosa do homem que mata na “surdina”. Temendo um assassino maníaco e traiçoeiro, o que mata e esconde a faca, e, por isso, se torna ainda mais perigoso, o vale precisa por fim à existência de Alexandre, e é nesse instante que, salvo por Jerônimo, ele foge. A caminhada é dura, peregrinação por caminhos terríveis, com estradas de espinhos que mais pareciam separar “o inferno da terra”. Quase morto de fome, o corpo repleto de chagas, sobrevive e alcança a saída das paragens ermas que separam o Vale do Ouro das florestas de cacau.

Alexandre foge e se salva, mas se salva porque precisa continuar vivo para viver o seu destino irônico. Ele precisava sobreviver, pois deveria seguir o caminho de Abílio. Foge, mas sua alma é uma doença, um câncer a corroer qualquer possibilidade de paz. Chegando à aldeia de Coaraci, não se adapta ao meio, um homem do vale é um inadequado ao mundo, um homem fugido do vale não sabe o que é o convívio social. Volta à mata doida e encontra a fazenda de Natanael. Homem bom, o ancião surge para Alexandre como a possibilidade do

tão sonhado lar fraternal, coisa que nunca possuiu nem julgava existir, embora desejasse ter. A bondade de Natanael consegue acalmar o ódio de Alexandre, o que torna possível a sua permanência em casa do ancião. Somente a grande bondade de um coração (algo até então desconhecido do narrador) pode acalmar a inquietação de um homem como Alexandre, morto por dentro, uma vela que se apagou, mas permanece quente. Alexandre conhece o que seria uma família, a esperança e tranquilidade para o seu coração, o vale agora parecia uma lembrança distante, “nascendo a criança – eu pensava – o vale morreria” (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 155). Mas, as desgraças lhe pertencem como parte de sua alma, o vale, mesmo apagado estava dentro de si, e a fatalidade chega ao lar de Natanael, o nascimento de uma criança mutilada pela má formação (criatura que mais parecia um monstro), o que resulta na morte do patriarca, chocado pelo que se transformou uma criança tão amada e desejada. O coração fraco de Natanael não resiste ao choque da visão do feto deformado, do “monstro” que sai do ventre de sua filha. Extingue-se aqui qualquer centelha de esperança no peito do infeliz Alexandre, espécie de ímã de fatalidades, as desgraças a lhe acompanharem sempre, onde estivesse. É nesse instante que chega a hora de voltar ao vale, e é na volta ao seu mundo miserável de onde parecia nunca ter saído, que põe fim à sua dor, cumpre-se o ciclo trágico numa metáfora à própria existência de sua alma lazarenta. Daí surge as suas memórias, memórias dos acontecimentos danados de sua origem e existência, numa espécie de *memento mori*, suas memórias vão passando como filme para eternizar-se, nas paredes de sua casa incendiada, no vento murmurante que assola o povo do lugar, na estrada que leva ao submundo que é o Vale do Ouro. Cumpre Alexandre o seu destino miserável.

Outro ponto digno de nossa atenção é a violência que compõe a narrativa em todas as suas instâncias, seja física, seja psicológica, ela leva os homens a agirem como bestas malditas e se realiza nos corpos dos homens e animais, gratuita e espalhada por todas as partes do vale. Está na imagem terrível do corpo em decomposição de Rosália, na sua morte e narrativa, no fim de Roberto, mutilado nos olhos por Alexandre (a pensar numa ressignificação da mutilação edipiana), e estrangulado por Jerônimo, na selvageria do povo do vale ao tentar capturar Alexandre, nos irmãos de Rosália ao carregar o corpo de Roberto (sem nenhum respeito pela vida e pela morte) como prova do crime de Alexandre, e está, sem dúvida alguma, na cena dos irmãos Luna que capturam um cavalo selvagem apenas para se divertir matando-o, gargalhando em cima do animal sacrificado, e que depois de crescidos um mata o outro a facadas. A violência gratuita que compõe a narrativa se explica e justifica, como já dito, pela influência do próprio vale sobre o seu povo. Tão selvagem quanto os animais do lugar, são aqueles homens do vale, que são assim porque ali nasceram e viveram,

os homens do vale parecem refletir nos olhos o ódio do vento, o visgo do canal, etc. Adonias Filho ao escrever sobre o seu chão de cacau está recriando a saga violenta da formação de um povo, como tão bem diz Jorge Amado no discurso de recepção a Adonias Filho na Academia Brasileira de Letras:

Os homens são bichos da terra, brutos nos quais de quando em quando brilha o reflexo de uma distante luz de humanidade. Todos os seus personagens, de Paulino Duarte a Cajango, de Jerônimo a Jairo, vivem em angústia e desespero, não se abre o mundo para eles como vergel florido nem a vida é doce enleio, nem mesmo franca coexistência de homens diversos em diálogo amistoso ou debate leal. Mundo de espantos e ameaças, de sina cruel e de erguidos muros de ódio [...]. (AMADO, 1993, p.56).

Ao defendermos ser *Memórias de Lázaro* um enredo trágico, dizemos que as ações narradas se encaminham para o desfecho trágico operando no leitor a catarse. A catarse não fica de fora da análise do texto em questão, pois tamanha é a sensação de piedade e compaixão que temos diante do terror e das desgraças que castigam a existência de Alexandre desde o seu nascimento. Purgamos as nossas emoções, refletimos, a partir do desespero de Alexandre e nos comprazemos com o “alívio” inconsciente de não sermos os protagonistas do eterno pesadelo que Alexandre vive durante a sua caminhada, desde sua origem até o caminho percorrido para o lodo do canal, refazendo suas vivências através da memória, dividindo-as conosco como quem busca a oralidade do discurso para que este se torne ainda mais real, para que pudesse acreditar que realmente viveu tudo o que viveu. Ao fechar as páginas de *Memórias de Lázaro* fechamos de fato a existência de Alexandre que, após pedir e obter a nossa atenção, fecha as páginas de suas memórias ao fechar as páginas de sua própria vida, ou “morte e vida”, a lembrar o jogo dicotômico do título de *Morte e vida Severina* do nosso João Cabral de Melo Neto.

3.2 – Do desespero trágico: as experiências limites e os espectros de Alexandre

Em se tratando do trágico em sua dimensão formal e na funcionalidade de sua ação, já ficou clara até aqui a presença, em *Memórias de Lázaro*, dos elementos trágicos comuns ao gênero em questão: ação do destino cíclico e irônico, parricídio, fratricídio, incesto, herói trágico, etc. Passemos agora ao trágico no sentido adjetivado, como visto no primeiro capítulo, que não se prende aos elementos que fazem o texto pertencer a um gênero específico, a tragédia, mas sim, o trágico no sentido de situações limites que, operando-se nas

vivências das situações extremas da capacidade humana de suportar a dor e o sofrimento, leva o homem ao desespero, que, aqui, chamamos de desespero trágico. O que há de mais trágico em *Memórias de Lázaro*, e que por isso caracteriza a obra como narrativa trágica é, sem dúvida, o desespero constante de Alexandre. Em *Memórias de Lázaro*, o desespero gerado pela vivência de experiências limites é o alicerce da narrativa, ele está em quase todas as linhas do romance (desde início com a descrição do Vale do Ouro já notamos que a própria paisagem gera um ambiente angustiante e desesperador), pois encarna a própria forma do narrador de ver e sentir o mundo; o desespero está no próprio vento, na violência gratuita, e principalmente, nas memórias de Alexandre, um perdido de si, o homem que, nas palavras de Maria de Lourdes Simões (1996), é Lázaro porque vive na pele as consequências da lepra sem a ter. O personagem mostra-se como alma perdida em sua natureza fraca, está sempre pedindo para que o ouçam, que não interroguem ou questionem, mas ouçam a sua confissão “Não interroguem, porém. Ouçam, eu peço.” (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 25) e nos convida a ouvir as suas memórias: “Sigam-me, por favor. Sigam-me, e não perguntem. (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 12). As desgraças sofridas por Alexandre operam no personagem um estado de desespero contínuo que se mantém durante toda a narrativa e que o faz arrastar consigo um batalhão de fantasmas, que o faz reviver suas desgraças como se as vozes dos mortos não se calassem um só minuto. O desespero que parece suscitar nas entrelinhas do discurso de Alexandre a pergunta: “por que a vida tem de ser assim?” A eterna pergunta que o faz procurar (sem conseguir) um meio de fugir a tudo, de escapar:

Escapar, e escapar como um homem que vem perdendo sempre, sem repouso, sem abrigo, irremediavelmente derrotado e batido. Não fosse essa última fascinação [...], não fosse o desejo de apertar o passado entre os dedos, e não esperaria o sol da manhã. Inexplicável imposição, a que me domina. Nervos, consciência, carne, não são pedaços mortos, escravo porém de uma confissão que não poderia ser feita. [...]. Há tempo ainda para que o passado se aproxime. Tempo bastante para que repercuta, como eco, no fundo do vale. (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 14).

Mas, escapar não é possível para Alexandre, escapar nunca, pois o vale e tudo o que nele há está dentro de si como uma chama que não apaga nunca. O vale, Rosália, Jerônimo, Roberto, Gemar Quinto, são os ecos das vozes que não lhe saem dos ouvidos, nunca o abandonam; são os seus fantasmas que o acompanham aonde quer que ele vá; que estão com ele na travessia do árduo caminho que separa o vale do resto do mundo e o mantém vivo, que chegam junto com ele à aldeia de Coaraci; que estão na sua pele como os pelos do corpo; que atormentam a sua alma e que se transformam no resultado do seu contínuo estado de

pesadelo. É o desespero que explica a necessidade de *apertar o passado entre os dedos*, que o faz esperar o tempo para que o passado se materialize através da sua memória, a fascinação de recompor toda a sua trajetória para que, assim, possa ter a mais profunda certeza de que percorrerá o caminho de Abílio e encontrará no lodo do canal o doce silêncio e apagar da memória, enterrar os fantasmas, e por fim a sua eterna condição de Lázaro.

Entender o desespero de Alexandre é entender o seu estado de desesperança. Se para Kierkegaard em *O desespero humano*, como vimos no primeiro capítulo dessa dissertação, o desespero é uma doença que leva à morte, nós também o entendemos aqui como a impossibilidade de cada um em aceitar-se como é. No fundo, Alexandre é uma alma que não aceita o mundo, não aceita a si e ao seu destino, não tem ao menos a consciência mais precisa e coerente do que quer ser, mas, fraco e consciente da impossibilidade de transformação de sua alma de condenado (principalmente após o acontecido no lar de Natanael) encontra-se no mais puro estado de desesperança, e encaminha-se para a finitude. Seguindo ainda as linhas do pensamento de Kierkegaard, nossa finitude e limitação humana constituem o nosso maior estado de desespero, o desesperar-se de si e ao mesmo tempo querer ser e recusar-se a ser. Alexandre nada mais é que uma alma em busca de si, em busca de entender-se e conhecer-se, mas suas memórias só revelam o desespero daquele que não conseguiu se encontrar e livrar-se das memórias e dores vividas:

Antes que venha a ouvir a voz de Rosália, porém, e rever suas órbitas dançando na escuridão, antes que estas paredes possam cair e a própria noite se desfça, penso em fugir, precipitar-me mais uma vez sem destino. [...] *Não fosse essa última fascinação – a mim próprio escavando, como se buscasse um tesouro oculto nas cinzas desse incêndio –*, não fosse o desejo estúpido de apertar o passado entre os dedos, não esperaria o sol da manhã [...]. Dentro de mim, raízes no que ainda possa ser uma mente humana, parece que tem úmidos os pés. Maltratam, pisando o meu ser e os meus ossos. Andam, em passos medidos, certos, num barulho de rodas, angustiante, como pesada carruagem em infundável deserto de areia. (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 14) (*grifos nossos*).

O desespero de Alexandre não está apenas na desesperança, como dito acima, mas está, sobretudo, nas estruturas psíquicas que, a partir do extremo sofrimento, ameaçam as colunas que garantem vivos os mínimos fundamentos do seu ser, na grande dor vivida que leva aos limites das sensações físicas e conduzem aos gritos e lamentos e/ou ao emudecimento que, na verdade, não passa de uma espécie de paralisia diante da dor, que leva ao choque, ao trauma. Alexandre lamenta, seu grito é um eco surdo dentro de si, seu desespero está no olhar angustiante de um homem que, paralisado pela própria dor, desesperadamente, grita em silêncio. A infância com Jerônimo em sua caverna; a imagem do

pai morto; a vida não vivida com Rosália; a morte de Felício Santana; a morte de Rosália (perda insuperável) e sua história de estupro, espancamentos e parricídio, do filho do irmão em seu ventre; a história de Roberto e a ideia de Rosália como ser enigmático alimentado pelo ódio à vida; a profanação do seu túmulo, seu corpo ainda com carne a apodrecer na decomposição da matéria; a morte de Roberto; a dolorosa e árdua fuga do vale; a inadequação na aldeia de Coaraci; o nascimento do feto deformado e a morte de Natanael; a própria sensação de condenado; tudo isso compõe as experiências limites vividas por Alexandre que o levam ao permanente estado de desespero, as suas “tragédias”, a sua existência maldita. São essas vivências e, as memórias dessas vivências, que fazem o desespero de Alexandre manter-se vivo o tempo inteiro na narrativa, que o faz carregar consigo, através de suas lembranças – as lembrança das desgraças vividas – os seus fantasmas, e, em contrapartida, esses se tornam reais para o personagem a partir do seu desespero. É o ato de desesperar-se de Alexandre que torna possível as imagens fantasmagóricas que a sua mente opera como reais, as vozes que ouve o tempo inteiro e se materializam no seu desespero vivido. É assim que Rosália, Jerônimo, Abílio, Roberto, Gemar Quinto, estão sempre consigo mexendo em suas feridas, mutilando ainda mais o seu corpo fatigado. Essas vozes, esses espectros fazem a consciência de Alexandre viver um eterno pesadelo, o que aumenta o estado de desespero vivido pelo personagem: “O filho pior que o leproso, ela dissera. Roberto espancando o cachorro. Gemar Quinto já não tem língua. O fumo que Jerônimo mastiga. O filho!” (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 68). A cena que se lê abaixo exemplifica com certa perfeição essa relação estabelecida entre fantasmas/pesadelos operada pela consciência em estado de desespero:

Nos olhos que não enxergavam o vale, a imagem que já nascera não se desfaria tão cedo. Uma nuvem que alimentaria o caldeirão do inferno, dia após dia, evoluindo como um pesadelo, mas exigindo, reclamando, acabando por impor um abandono total. Na caverna de Jerônimo, dentro da minha casa com os pés sobre sua sepultura, debaixo do sol ou deitado à margem do canal de lodo, eu veria, quisesse ou não, as trevas escarnando os ossos de Rosália. Se chovia, acompanhava a água se infiltrando na terra até atingir a sua face, as suas coxas, os seus pés. Via os bichos imundos da terra sugando a sua língua, deslizando como lagartos sobre o seu ventre apodrecido. Ouvia, cavo e breve, o estouro de um ou outro órgão. Sentia nas narinas o bafo da carniça. A lenta putrefação, que a terra maciça não podia ocultar, me aparecia invencível, obstinada, monstruosa. Inútil cobrir os olhos com as mãos. Inútil suplicar ao vento que me tornasse surdo. (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 74-75).

Impossível não perceber a importância das figuras (já especificadas acima) para o narrador e o porquê de se transformarem nos espectros que o acompanham. Passamos agora a nos concentrar nelas e, começaremos por Jerônimo. Morando em uma caverna, forte como um

touro, Jerônimo parece encarnar mais a figura de um animal do que propriamente um homem. Entretanto, paradoxalmente, a aparência animalesca esconde o mais puro dos corações do vale, que, na narrativa, transforma-se no mais humano entre as bestas-feras que povoam o lugar. Jerônimo é a figura do acolhedor, acolhe Abílio – estrangeiro que sem terra certamente seria expulso violentamente do vale –, depois da morte de Paula e do estado de demência que Abílio passa a sofrer, acolhe e toma para si Alexandre. É o único que, talvez pela intimidade do dia-a-dia na caverna, talvez por ter sido o seu formador, o “pai” que Alexandre não teve, é capaz de lhe compreender, assim como ao seu sofrimento. É o único que sabe a verdade da inocência de Alexandre em relação às mortes de que é acusado. Jerônimo está sempre pronto para servir, incapaz de dizer não, cuida do pai e cuida do filho, cuida da doente mãe e da doente mulher, enterra o pai, enterra a mãe e enterra a mulher, tamanha é, para Alexandre, a importância e influência de Jerônimo. É através dele que Alexandre conhece a sua ascendência, é com ele que aprende a lidar com a terra, com os animais, é ele que lhe ajuda a levantar a casa, quem vai buscar a mulher, quem o ajuda a fugir. Jerônimo assiste, não apenas como mero espectador, às angústias de Alexandre, e por isso, transforma-se no verdadeiro pai, e, o seu caráter acolhedor, revela a sua grande capacidade de doação. Como “pai” Jerônimo é o conselheiro, sempre a abençoar “vá com os poderes da sorte”, e a sua presença na vida de Alexandre é contínua:

Jerônimo tomou-me a mão – a pequena mão daquela criança de quatro anos -, no meio da noite, e, pondo-me nos seus ombros, à porta da caverna, apontou com o braço a vale adormecido. Feito de chumbo, o céu era negro [...] exclamou com seriedade, como se a criança fosse uma pessoa adulta:
 – podia-se tingir de branco tanto escuro!
 Foi então que, deixando-me no chão, entrou na caverna e voltou trazendo um balde de couro cheio de leite de cabra. Chamou-me pelo nome:
 – Alexandre.
 E disse:
 – veja!
 Com os braços, muito alto, derramou no pescoço, num círculo de lágrimas brancas todo o leite que trouxera. Foi breve, rápido, mas bastante belo. Era assim, na infância, que Jerônimo me divertia. Jerônimo, o único amigo. Jerônimo que agora, em sua caverna, não podia ver as trevas que me envolviam e não podia me acompanhar na incerta peregrinação. (*Memórias de Lázaro*, 1978, p 144).

Em se tratando da importância de Rosália para Alexandre essa já ficou, aqui, bastante clara. A moça desencadeia as desventuras em série do narrador, e Roberto junta-se a ela para que ambos permaneçam sempre em sua mente como símbolos das vivências de dores insuportáveis. Rosália, a mulher que não foi mulher, o desejo insaciado, a amor impossível de

ser concretizado, decepção e frustração, a catalisadora dos maiores males; Roberto o castrador dos sonhos, símbolo da perda de Rosália, da impossibilidade dela transformar-se, de fato, em sua mulher. Os dois, como irmãos, se unem na consciência de Alexandre nas imagens do possível incesto, no corpo flutuando de Rosália assassinada por Roberto, na presença constante do, igualmente suposto, filho dos irmãos, símbolo de uma união repulsiva. Não há porque se estender na relação e importância que os dois possuem para Alexandre, essa já se explica por si mesma no presente estudo e na própria narrativa. Passamos agora para análise de uma outra figura que, até então, ainda não teve aqui destaque. Trata-se de Gemar Quinto, o leproso. A presença de Gemar Quinto nas memórias de Alexandre pode ser entendida como sinônimo de uma relação de mão dupla entre o que o leproso era para o vale e o que o leproso era para o próprio Alexandre. O personagem é um exilado no vale, pois os homens temiam que ele contaminasse a todos com a sua doença. Assim, vivia em sua cabana, no alto do morro, como um condenado, aguardando o momento de sua morte. Sempre a espreitar o vale, Gemar Quinto ronda a periferia da narrativa e, em vários momentos, toma forma para o leitor como uma coisa grotesca a se arrastar pelo vale. Já não tinha língua, orelhas, se arrastava sem forças, um poço ambulante de chagas que davam à sua figura um aspecto grotesco e monstruoso. Criatura repulsiva, a presença de Gemar Quinto na narrativa não deixa de fazer relação ao mito cristão (principalmente pelo título do romance) do leproso renascido pelo milagre de Cristo. Mas, ironicamente, em *Memórias de Lázaro*, esse é o leproso que não renasce, não renasce porque encarna a figura do próprio Vale do Ouro, ironicamente carrega consigo a própria podridão do canal de lodo que lá está e de lá não sairá. Ao apodrecer vivo, Gemar Quinto se iguala à condição do vale e, por isso, não precisa renascer porque nunca deixará de lá estar. Para o vale, o leproso é uma ameaça constante, para Alexandre é uma espécie de irmão, uma figura que, de certa forma, o seduz.

Alexandre se vê em Gemar Quinto, é ele, o leproso, o espelho da lepra que leva na alma. Ele, repelido pelo vale, é a própria possibilidade de extinção do vale, o vale inteiro deveria apodrecer junto com Gemar Quinto. O leproso representa o medo, a concretização da podridão da alma do vale refletida no corpo do homem, a impossibilidade de controle do vale sobre suas feridas e, por isso, é uma ameaça real. Mesmo distante, está extremamente perto de Alexandre, e, podemos dizer com certa segurança, que Gemar Quinto e a sua doença, a sua figura grotesca, está dentro mesmo do próprio Alexandre, o que talvez justifique o grande interesse que o personagem sente pela sua figura, chegando a colocar-se frente à sua cabana e desejoso de abrir a porta para que os urubus que devoraram a lepra se espalhem pelo vale e ele possa, assim, vingar-se de tudo no próprio extermínio do vale. Mas Alexandre não pode

acabar com o Vale do Ouro, o vale era maior que tudo, superior a tudo, pois jamais sairia de si. O vale era ele mesmo e ainda não era o momento de seguir os passos do pai. A cena da morte de Gemar Quinto choca e impressiona, pelo desespero que o vale sente diante da possibilidade de iminente contágio, pois os urubus já esperavam para devorá-lo. É a imagem terrível do homem que se acaba sem direito a uma sepultura, devorado por urubus que, juntamente consigo, também apodreceriam:

Pressentira a morte, sem a menor dúvida. Arrastando-se, no extremo das forças, ainda conseguira fechar a janela, bater a porta, traçar-se por dentro na aflição de evitar que a carne já tão apodrecida servisse de pasto aos famintos urubus do vale. [...].

Já os urubus porém pousavam no teto. Buscavam inutilmente uma fenda e inutilmente bicavam as telhas. O bafo que vinha de dentro devia ser forte. [...].

– Arrombamos a porta. Não foi difícil. Juro que, logo nos afastamos, eles entraram. Um bando negro, com fome. Puxamos a porta e a prendemos pelo lado de fora. Não escapa um só, eu juro.

[...] Pequeno o espaço, baixo o teto, não sentiam ainda a prisão. Mas, e então já em treva cerradas, compreendem que, devorado o corpo, procuravam escapar. Ouvíamos as asas batendo no vôo curto e limitado, uns se chocando nos outros, cegos na escuridão, a ossada o púnico ponto branco. Encontravam as paredes, o chão, o teto. Recuavam tontos e recomeçavam. O chão, o teto, as paredes. E o ruído que o vento nos trazia chegava com a certeza de já existir Gemar Quinto e nem a sua doença. (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 80-81).

Alexandre a tudo assiste e o fim de Gemar Quinto permanece para sempre dentro de si. Esses personagens, acrescidos da figura de Abílio constituem, como já dito, o núcleo fantasmagórico que materializam os seus pesadelos constantes, e isso se torna possível pelo próprio desespero vivido pelo personagem, pela necessidade de apertar o passado entre as mãos e fazê-lo confessar as suas experiências limites, as suas dores, o seu desespero. Assim, podemos entender o desespero de Alexandre como a presença singular de mais um importante elemento que garante a presença do trágico na narrativa, as vozes, as imagens constituem o eterno pesadelo a persegui-lo. O momento da travessia das paisagens ermas que separam o Vale do ouro das florestas de cacau é, talvez, o momento de maior impacto narrativo da presença constante dos seus fantasmas e pesadelos, pois, nesse instante, Alexandre mais morto que vivo, escuta nitidamente as vozes que lhe chamam, que o procuram e que fazem o passado permanecer uma chaga eternamente viva, mais dolorida talvez que a lepra de Gemar Quinto. Lê-se:

Um morto, em seu túmulo, não estaria tão só. Em cima, o negro céu. Embaixo. A chapada vazia. Na frente, a montanha. Nas costas, a estrada. [...]

Funcionando como uma máquina sem controle, anulando a solidão que seria completa, a memória devolvia tudo o que acabara de viver. Erguiam-se os corpos no círculo das imagens. Renasciam as vozes. Mostravam-se as fisionomias. [...] Ouvei, no instante, as vozes.

Estranho diálogo, de que pouco me recordo. Seco, sem risos, perguntas e respostas que se não correspondiam. [...] difícil entender por que falava a mulher se ainda a via, no fundo da terra, desfigurada, apodrecida, repugnante e inerte; difícil entender por que, arrancados pela ponta da minha faca, voltavam a fitar-me, em um rosto lívido, os olhos de Roberto; mais difícil ainda acreditar por que, simples ossada no chão de uma cabana, podia Gemar Quinto interrogar-me. Sobreviviam, todos, como se no próprio vale estivesse. Rosália, porém foi a primeira a dizer: “Fecha os dedos, Alexandre, e veja que coisa feia é a mão”. E Roberto, a seguir, perguntando: “Alexandre, os seus cabelos?” Finalmente, Gemar Quinto: “Tudo Alexandre, não esquecemos tudo!” [...] Uma presença ainda, a de Jerônimo. (*Memórias de Lázaro*, 1978, p.112-115).

O desespero é, para Alexandre, ao mesmo tempo, desesperança, angústia, dor, ódio, vivências de experiências limite e descontrolo diante da dor e da angústia, diante das desventuras e desgraças sofridas. Seus fantasmas existem no seu desespero, e assim, após refletir sobre si e sobre o seu mundo, após reviver e percorrer sua trajetória eternizando as suas dores e lamentações, Alexandre está pronto, pronto para lançar-se fora dessa angústia de vida, que sufoca e paralisa os nervos, que o torna tão leproso quanto o próprio leproso do vale, que o faz peregrinar de volta ao vale e materializar-se nele e por ele, conduzindo-se ao seu fim trágico:

Meus pés resvalam, o corpo tomba, a boca sem um grito. É pútrido o último ar. O lodo que me absorve, e asfixia, no canal, é viscoso. Ocultam-se, num corte fulminante, o vale e o vento. Tudo se vai fechando, aos poucos, com serenidade e imensa quietude. (*Memórias de Lázaro*, 1978, p. 162).

Fecha-se aqui a narrativa de Alexandre, no silêncio que tudo domina, a mente e, conseqüentemente, a memória. *Memórias de Lázaro* pode ser, justiça seja feita, considerado um romance singular em nossas letras, não apenas pela qualidade de composição do enredo, da unidade narrativa, mas sobretudo, pela qualidade da composição das imagens de dor e desespero que o autor consegue atingir e, principalmente, pelo impacto da recepção da obra pelo leitor. Impressiona a qualidade artística do romance, principalmente por se tratar do segundo romance de um autor, hoje consagrado, mas neste momento, iniciante na carreira narrativa. Vale ressaltar que este romancista que ao publicar *Memórias de Lázaro* estava no despojar da carreira de romancista, já era um ensaísta e crítico notável, e é claro, a consciência crítico-analítica não fica de fora da composição da sua própria obra.

Incesto, destino irônico e cíclico, determinadamente traçado (quase personagem, ou coisa viva), purgação catártica, violência e crimes assustadores, parricídio e fratricídio, se fazem presentes nas linhas do romance. Mas sem dúvida alguma, o desespero constante de Alexandre, o desespero como vivência de situações limite, o desespero que chega, paradoxalmente, a congelar o corpo, o desespero que, como dito anteriormente, (principalmente no primeiro capítulo dessa dissertação) encarna o trágico num sentido adjetivo, da vivência da experiência trágica, é o grande diferencial em se tratando do trágico na narrativa. Todos esses elementos ratificam a presença do trágico na obra, temas esses tão marcados na história da literatura universal e que não deixam de continuar influenciando a literatura contemporânea, seja em língua portuguesa, ou em qualquer outra língua em que o fenômeno literário se realize.

Considerações Finais

Ao chegarmos às últimas páginas desse estudo, podemos dizer que, de tudo o que aqui foi exposto em relação à obra de Adonias Filho e, principalmente, em relação às obras adonianas que constituem o nosso objeto de estudo, muito ainda precisa ser pesquisado e estudado para que se possa traçar um perfil preciso e, quem sabe, mais completo, do que constitui o homem e o universo adoniano. As sagas dos seus heróis, dos seus homens fatalmente cercados pela violência e barbárie, pelas desgraças e desventuras, por todos os elementos que já foram demasiadamente vistos nessa dissertação de mestrado, compõem um cenário riquíssimo de análise e estudo do que constitui o homem e o seu modo de ser, ver, sentir e estar no mundo, o homem e a sua complexa condição humana. A criação literária de Adonias Filho revela o trabalho de um ensaísta preocupado não só com a urdidura do enredo, mas, principalmente, com o labor literário, com a composição dos detalhes narrativos e aprofundamento do espírito humano que fazem, de poucos, escritores consagrados.

Estudar o trágico na obra de Adonias Filho nos possibilitou entender como o texto literário, tão rico de matéria humana, se torna capaz de condensar sentimentos e vivências de figuras tão simbolicamente capazes de permanecer no nosso imaginário e, assim, fazerem parte de nossas vidas, nos transformando, nos revelando, nos tornando capazes de olhar o mundo de uma outra forma que não a de outrora, de sentir a vida mais rica e complexa. É assim que Malva, Cajango e seus homens, é assim que Alexandre e seus pesadelos e desespero, Rosália e sua ambiguidade, Jerônimo e sua humanidade, Gemar Quinto e sua agonia, fazem parte de um universo que permanecerá vivo para quem se debruça na obra de Adonias Filho. Seus homens e mulheres com as suas existências desgraçadas, nos ensinam muito do que é a realidade a nossa volta, do que compõe o homem nas suas mais profundas camadas do ser, mistura de dores, lágrimas, suor, desesperos, frustrações, decepções, agonia, melancolia, raiva, solidão e ódio, mas também, alegria, esperança, amor, perseverança, tranquilidade.

A presença do trágico na Trilogia do Cacau adoniana, *Os Servos da Morte*, *Memórias de Lázaro* e *Corpo Vivo*, não foi totalmente estudada aqui, pois o nosso corpus de pesquisa contemplou de forma mais verticalizada apenas o estudo de *Memórias de Lázaro* e *Corpo Vivo*. *Os Servos da Morte*, mesmo que tenha sido timidamente visto no primeiro capítulo, juntamente com outras narrativas do autor, ficou de fora do nosso foco de análise devido às demandas da pesquisa e do presente texto. Isso porque nosso tempo não permitiria contemplar

um objeto de estudo tão amplo como seria se estudássemos os três romances que compõem a trilogia acima especificada. Além do mais, tal pesquisa exigiria um esforço maior para o tipo de abordagem aplicada nesta dissertação, o que necessitaria de um tempo maior. Fica, então, a necessidade de que outros estudos possam se unir a este, de forma a complementá-lo, para que a Trilogia do Cacau tenha um estudo que seja condizente com a grandiosidade do texto adoniano e a fortuna crítica do autor seja merecidamente ampliada, alcançando a sua obra o devido destaque dentro da nossa academia. Referimo-nos não apenas à necessidade de contemplar um estudo mais profundo dos romances da trilogia, mas, sobretudo, a obra adoniana como um todo, uma obra tão rica de matéria humana, tão vasta de possibilidades de estudos, uma obra tão significativa dentro de nossas letras. Fala-se aqui da necessidade de estudar ainda muito mais esse autor que soube tão bem apresentar e representar a Bahia em nosso país e, igualmente, fora de nossas fronteiras. Uma Bahia vista numa outra perspectiva que não apenas a consagrada pela riquíssima obra amadiana. A visão de Adonias Filho sobre a sua terra grapiúna apresenta uma perspectiva filtrada pela tragicidade de vida, que revela a formação de uma raça presa em um destino quase sempre terrível do qual não podem escapar

Assim, buscamos, num pequeno recorte interpretativo, apresentar um pouco do que representa o trágico na narrativa adoniana. Os padecimentos do texto trágico continuam servindo como exemplos na arte da capacidade de ação do homem diante da vida, e diante da vida no seu lado mais cruel. O trágico está presente no nosso dia-a-dia, não no que diz respeito à banalização que o termo assume na contemporaneidade, mas em relação aos inúmeros momentos em que somos tomados por um profundo senso de percepção da realidade e a compreendemos em sintonia com algo que parece nos levar em direção à vivência de nossas situações de desespero e dor, na nossa compreensão do que de fato nos cerca nesse mundo de incertezas. Adonias Filho ao trabalhar a vida em sua perspectiva trágica nos faz refletir sobre os limites da condição humana, sobre até que ponto somos capazes de chegar motivados pela dor e desespero. Seus homens enraizados a uma terra selvagem, dura e áspera, revelam as relações de cumplicidade entre o homem e seu meio. Essa é uma relação de estreita sintonia entre seres de uma mesma categoria que dividem a vida acumulada de sangue e desespero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jour, 1982.

ADONIAS FILHO. *As velhas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

ADONIAS FILHO. *Auto de Ilhéus*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

ADONIAS FILHO. *Corpo vivo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

ADONIAS FILHO. *Fora da pista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ADONIAS FILHO. *Léguas da promessa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ADONIAS FILHO. *Luanda, Beira, Bahia*: romance. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

ADONIAS FILHO. *Memórias de Lázaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

ADONIAS FILHO. *Noite sem madrugada*. São Paulo: DIFEL, 1983.

ADONIAS FILHO. *O forte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

ADONIAS FILHO. *Os servos da morte*. São Paulo: DIFEL, 1986.

ADONIAS FILHO. *O Largo da Palma*: novelas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

ADONIAS FILHO. *Sul da Bahia: chão de cacau* (uma civilização regional). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Ática, 1978.

AMADO, Jorge. Academia Brasileira de Letras. Recepção à Adonias Filho. In.: _____. *Discursos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993. p. 45-63.

ARAÚJO, Jorge. Adonias Filho (1915-1990). In: *Floração de imaginário: o romance baiano no século 20*. Ilhéus-BA: Via Litterarum, 2008. p.149-160.

ARENDR, Hannah. *Da violência*. Tradução Maria Cláudia Drummond Trindade. Brasília: EdUNB, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BLOOM, Harold. O universalismo de Shakespeare. In: *Shakespeare, a invenção do humano*. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 25-43.

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

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamentos, 1995.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Angélica Melin, Lúcia Melin, Raul de Sá Barbosa e Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro José Olympio, 1982.

CORNEILLE. El Cid. In.: *El Cid e Horácio: tragédias em cinco atos*. Tradução Janny Klabin Segall. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

DESCARTES, René. Discurso do método. In.: *Coleção os pensadores*. Tradução Gilles-Gaston Granger. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

ÉSQUILO. *Orésteia: Agamemnon, Coéforas, Eumênides*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.

EURÍPEDES. *Alcestes, Electra, Hipólito*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003

EURÍPEDES. *Medéia; As bacantes*. Tradução Miroel Silveira e Junia Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

FARIA, Octavio. Evolução do estilo em Adonias Filho. *Diário de Notícias*. Salvador, 28 jan. 1965. Suplemento Dominical, p. 1.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa Social*. São Paulo: Atlas, 1995.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: José Zahar, 1987.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução Haroldo de Campos. Volumes I e II. São Paulo: Editora Mandarim, 2003.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2002.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAUSS, Hans Robert. Os horizontes do ler. In: _____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. p. 71-78.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

KIERKEGAARD, Sören. *O desespero humano*. Tradução Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2001.

KURY, Mario da Gama. (Seleção e Tradução). *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

KURY, Mario da Gama. (Seleção e Tradução). *Os persas / Ésquilo; Electra / Sófocles; Hécuba / Eurípedis*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1992.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução J. Guinsburg; Geraldo Gerson de Souza; Alberto guzik. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LIMA, Luís Costa. Instrumentalismo: Adonias Filho. In: COUTINHO, Afrânio (Direção); COUTINHO, Eduardo de Faria (Codireção). *A literatura no Brasil*. V. São Paulo: Global, 1999. p. 553-559.

LOCKE, John. Ensaio acerca do entendimento humano. In.: *Coleção os pensadores*. Tradução Anoar Aiex. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

MOST, Glenn. Da tragédia ao trágico. In: *Revista filosofia e política*. Série III filosofia e literatura: o trágico. nº 1. Ano 71. Rio de Janeiro, 2001. p. 20- 35.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. s/t. Blumenau: Morais, s/d.

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

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Tradução Flávio Meurer. São Paulo: E.P.U., 1991.

SHASKESPEARE, William. *Antônio e Cleópatra*. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2001.

SHASKESPEARE, William. Hamlet. In.: *Hamlet e Macbeth*. Tradução Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. Adonias Filho: da memória à ficção. In.: *Caminhos da ficção*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1996. p. 79-85.

SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução José Ribeiro Ferreira. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Clara Correia Catello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2009.