

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

**A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE E O TRÁGICO EM SEARA DE
VENTO, DE MANUEL DA FONSECA, E EM EMISSÁRIOS DO DIABO, DE
GILVAN LEMOS**

MARIÁ GONÇALVES DE SIQUEIRA

Recife
2016

**A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE E O TRÁGICO EM SEARA DE
VENTO, DE MANUEL DA FONSECA, E EM EMISSÁRIOS DO DIABO, DE
GILVAN LEMOS**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, nível Mestrado, com área de concentração em Teoria da Literatura, do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, para obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientador. Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra.

Recife
2016

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S618r Siqueira, Mariá Gonçalves de
A representação da realidade e o trágico em Seara de Vento, de Manuel da Fonseca, e em Emissários do Diabo, de Gilvan Lemos / Mariá Gonçalves de Siqueira. – Recife, 2016.
98 f.

Orientador: Antony Cardoso Bezerra.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2016.

Inclui referências.

1. Representação da realidade. 2. Trágico. 3. Posse de terra. 4. Manuel da Fonseca. 5. Gilvan Lemos. I. Bezerra, Antony Cardoso (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2016-213)

MARIÁ GONÇALVES DE SIQUEIRA

**A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE E O TRÁGICO EM SEARA DE
VENTO, DE MANUEL DA FONSECA, E EM EMISSÁRIOS DO DIABO,
DE GILVAN LEMOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA em 30/8/2016.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
LETRAS - UFPE

Profa. Dra. Inara Ribeiro Gomes
LETRAS - UFPE

Recife – PE
2016

A vovó Zulmira (*in memoriam*),

“Esquecer! Para quê?... Ah, como é vão!
Que tudo isso, Amor, nos não importe.
Se ele deixou beleza que conforto
Deve-nos ser sagrado como o pão.”
(Florbela Espanca)

A minha mãe,

“Aninha-me em teu colo como outrora
Dize-me bem baixo assim: — Filho, não temas
Dorme em sossego, que tua mãe não dorme.
[...] Dorme, meu filho, dorme no meu peito
Sonha a felicidade. Vê-lo eu.”
(Vinicius de Moraes)

A Nina,

“O homem não sabe mais que os outros
animais; sabe menos. Eles sabem o que
precisam saber. Nós não.” (Fernando Pessoa)

AGRADECIMENTOS:

A Deus, pelo conforto emocional nos momentos mais difíceis que ocorreram durante a produção deste trabalho.

Aos meus familiares, em especial minha mãe e tia Jacilene, que sempre me apoiaram e entenderam as minhas ausências nas reuniões de família.

Ao meu menino e amor, Paulo Henrique, pela paciência demonstrada diante dos meus desabafos, com palavras motivadoras, sempre confiando na minha capacidade em concluir essa jornada acadêmica.

Aos amigos pelo suporte afetivo. Williams e Alice, que desde a graduação estão me apoiando com tanto carinho. Grasiene, vizinha que esteve ao meu lado e que vibra pela minha conquista. Victor, vizinho que se sensibilizou com meus momentos de fadiga intelectual, me proporcionando momentos divertidos, e que se dispôs a fazer uma minuciosa revisão dessa dissertação. Thais e Ricardo, que compartilharam as dores e as delícias da pós-graduação.

A meu orientador, Antony Cardoso Bezerra, pela tranquilidade diante de minha natureza aflitiva e pelas prestimosas orientações de tamanho rigor, fazendo com que eu tentasse sempre fazer o meu melhor; e também pela companhia desde a graduação até o presente momento.

Aos professores da graduação que foram decisivos para minha formação, sobretudo profa. Patrícia Silva, profa. Tatiana Luna, profa. Sandra Melo e profa. Mari Noeli, pelas agradáveis conversas e conselhos proveitosos, que serviram não só para o âmbito acadêmico, mas também para a vida.

Aos professores do mestrado, com suas produtivas aulas, especialmente ao prof. Anco Márcio pela disposição em participar da qualificação e da banca, com suas contribuições úteis e diretrizes pontuais para que o texto chegasse ao resultado que hoje se encontra. A professora Inara pelo tempo disponibilizado para a leitura da minha dissertação e, durante a defesa, ter sido tão cortês com suas valiosas observações.

Ao CNPQ, que forneceu o auxílio financeiro necessário para que eu desempenhasse a pesquisa e a escrita desse trabalho com maior dedicação.

"O possível é algo em que se crê."

Aristóteles, em Poética.

Junto do peito, uma bala estilhaça a cantaria do umbral. A espingarda cai-lhe das mãos. Lento, desequilibra-se para a frente, passa a soleira da porta, atravessa o terreiro aos tropeções. A perna ferida escorrega-lhe. Leva as mãos ao chão, bate com o peito no joelho da outra perna. Endireita-se. (FONSECA, 1979, p. 251.)

A terra fugia-lhe dos pés. Ele alargava as passadas, com medo de a perder. O impacto dos pés no chão estremecia-lhe no busto que continuava a pesar, enorme, descomunal, impedindo-lhe a respiração. (LEMOS, 1987, p.156.)

RESUMO

Na representação da realidade, as implicações que o real traz para a ficção vão além da mera imitação. Na Literatura, o modo como se representa a realidade expressa, usualmente, a cosmovisão de uma determinada época. Isso é perceptível no modo realista de composição ficcional, que atinge seu ápice na segunda metade do século XIX, quando “o romance realista autêntico tem assumido a herança da tragédia clássica” (AUERBACH, 2011, p. 446). Nesse processo de historicização, o trágico, mediante as transformações sociais, se torna importante por ser uma forma de abarcar a representação de personagens de baixa extração social. Diante do exposto, o estudo realiza uma leitura crítica das configurações do modo realista de produção ficcional nos romances **Seara de vento** (1958), de Manuel da Fonseca; e **Emissários do diabo** (1968), de Gilvan Lemos, dando particular atenção aos aspectos que dizem respeito à representação da situação da posse de terra e de seus impactos sociais. Verifica, em desdobramento, como a construção ficcional dessa conjuntura se dá a partir da manifestação do trágico dentro dos romances analisados. Para tal intento, recorreremos ao auxílio de teóricos de áreas diversas, como pressupostos hauridos da Crítica Literária de ascendência sociológica (CANDIDO, 2006) e da Filologia (AUERBACH, 2011). Além disso, os teóricos que versam sobre o trágico (LESKY, 2003; SZONDI, 2004; EAGLETON, 2013) e sobre a figura do herói (ARISTÓTELES, 19__; CAMPBELL, 2007). Também foram de grande valia os autores que tratam a respeito da conjuntura agrária no Brasil (PRADO JR., 1978; LIMA, 1988) e em Portugal (CUNHAL, 1968; MORAIS, 1974). Por fim, e não menos importante, lançou-se mão ainda da fortuna crítica das obras (SEIXO, 1980; ASSUMPÇÃO, 1982; CARLISLE, 1981), que se apresenta como adjuvante nas análises realizadas. Como resultado, entendemos que, nas narrativas, a construção ficcional por meio do modo realista enseja a reelaboração histórico-social das conjunturas portuguesa e brasileira, por meio de questões que envolvem a posse da terra. O trágico, nesse plano, assume o *status* de um recurso crucial, utilizado pelos escritores, para representar a lastimável condição da desigualdade social no contexto agrário.

Palavras-chave: Representação da realidade. Trágico. Posse de Terra. Manuel da Fonseca. Gilvan Lemos.

RESUMEN

En la representación de la realidad, las implicaciones que trae el real a la ficción van más allá de la mera imitación. En la literatura, la manera como se representa la realidad expresa, generalmente, la cosmovisión de un determinado momento. Esto es perceptible en el modo realista de composición ficticia, que alcanza su punto máximo en la segunda mitad del siglo XIX, cuando "la auténtica novela realista ha tomado el legado de la tragedia clásica" (AUERBACH, 2011, p. 446). En este proceso de historización, el trágico, por los cambios sociales, se vuelve importante por ser una forma de abarcar la representación de los personajes de baja extracción social. A lo anterior, el estudio realiza una lectura crítica de las configuraciones del modo realista de producción ficcional en las novelas **Seara de vento** (1958), por Manuel da Fonseca; y **Emissários do diabo** (1968), por Gilvan Lemos, prestando especial atención a aspectos referentes a la representación de la situación de la propiedad de la tierra y sus impactos sociales. Comprueba, en desarrollo, como el constructo ficticio de esta situación se produce delante de la manifestación de lo trágico en las novelas. Para ello, con el recurso a la ayuda de teóricos de varias áreas, como supuestos hauridos de la crítica literaria de origen sociológico (CANDIDO, 2006) y de la Filología (AUERBACH, 2011). Además, los teóricos que versan sobre el trágico (LESKY, 2003; SZONDI, 2004; EAGLETON, 2013) y en la figura del héroe (ARISTÓTELES, 19 ____; CAMPBELL, 2007). Fueron también de gran valor los autores que tratan sobre la situación agraria en el Brasil (PRADO Jr., 1978; LIMA, 1988) y en Portugal (CUNHAL, 1968; MORAIS, 1974). Por último y no menos importante, lanzado a mano trabajos de fortuna crítica de las obras (SEIXO, 1980; ASSUMPÇÃO, 1982; CARLISLE, 1981), que se presenta como coadyuvante en los análisis realizados. Como resultado, creemos que, en las narrativas, la construcción ficcional a través del modo realista requiere la elaboración socio-histórica de las conyunturas portuguesa e brasileña, través de cuestiones que envuelven la propiedad de la tierra. El trágico, en ese plan, asume la condición de un recurso crucial, utilizado por los escritores para representar la condición lastimosa de la desigualdad social en el contexto agrícola.

Palabras-llave: Representación de la realidad. Tragico. Propiedad de la tierra. Manuel da Fonseca. Gilvan Lemos.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. O TRÁGICO: O CENTRO DA DISCUSSÃO.....	15
2.1. A evolução do trágico: dos gregos ao século XX.....	17
2.2. O mito do herói trágico e a sua inserção histórica	34
3. A REPRESENTAÇÃO SOCIAL ALENTEJANA E SEUS DESDOBRAMENTOS PARA CONSTRUÇÃO TRÁGICA, EM SEARA DE VENTO	43
3.1. A posse de terra e os condicionantes históricos	48
3.2. As relações de poder no contexto agrário português	53
3.3. As tensões sociais e a construção do trágico.....	56
3.4. Palma e a saga em defesa da sua honra	61
4. A REPRESENTAÇÃO DO CONTEXTO AGRÁRIO NORDESTINO E SUAS IMPLICAÇÕES PARA SUSCITAR O TRÁGICO, EM EMISSÁRIOS DO DIABO	66
4.1. A construção ficcional do cenário rural nordestino	72
4.2. A representação de poder e o coronelismo	79
4.3. A terra e o trágico	82
4.4. Camilo, o herói sertanejo.....	86
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
6. REFERÊNCIAS	94

1. INTRODUÇÃO

O trágico, de certa forma, provém de um gênero que surge a partir de um ritual de culto a Dionísio, deus grego do vinho e da fertilidade. Nos rituais em honra a esse deus, eram entoados cantos, os chamados ditirambos. Mais tardiamente, Aristóteles instituiu que o ditirambo evoluiu para uma representação cênica e conceituou a tragédia grega como gênero. O trágico, nesse contexto, tem o papel de efeito, de ser um recurso utilizado para suscitar piedade e compaixão nos espectadores e que estava, apenas, ligado ao gênero dramático. Devido a transformações histórico-sociais, o trágico se desvincula da tragédia e passa a ser um sentimento que pode expressar a visão de mundo de uma sociedade. Nesse sentido, o trágico serve de material para a representação do indivíduo nas artes e na Literatura; em outros gêneros, que não apenas o dramático.

A partir de certa altura, o gênero mais propício à representação das novas realidades sociais vem a ser o romance, pois abarca as necessidades do contexto emergente. Dentre as várias possibilidades estéticas que o romance abraçou, está o modo trágico, que ensejou um tratamento ficcional mais sério à realidade da baixa extração social. O trágico, já autônomo em face dos textos helênicos, além de efeito, também se torna um sentimento da condição humana e, dessa maneira, se constitui como um modo de representar qualquer tipo de realidade, seja ela a da aristocracia ou a dos desvalidos.

Essa dilatação do uso do trágico se sustenta sob uma perspectiva histórica, a qual vê esse processo de ampliação estética como uma forma de atualização do gênero dramático. Esse pensamento se contrapõe à defesa de que, sendo um efeito oriundo da tragédia, o trágico morreu junto com o gênero que deu origem a ele. Vemos que não há um ponto de vista unívoco entre os que se dedicam a estudar o fenômeno trágico. Um caminho plausível para pensarmos essa questão seria considerarmos não só a origem do fenômeno, mas também a evolução do conceito do trágico, para, assim, dispor, se não de uma ideia conclusiva, ao menos de uma consciente diretriz introdutória.

Levando em consideração as transformações histórico-sociais e as suas implicações na representação do sujeito, as obras que são objeto desta dissertação são romances da segunda metade do século XX e figuram o modo trágico de representação. No entanto, diferentemente do mundo grego, não representam apenas a realidade de indivíduos que pertenciam a castas superiores. Por adotarmos um posicionamento que investiga o trágico em suas diversas práticas ao longo do tempo, nos associamos ao pensamento de Auerbach, quando ele sustenta que:

Na literatura moderna, qualquer personagem, seja qual for o seu caráter ou sua posição social, qualquer acontecimento, fabuloso, político ou limitadamente caseiro, pode ser tratado pela arte imitativa de forma séria, problemática e trágica, e isto geralmente acontece. Na Antiguidade isto é impossível. [...] tudo o que corresponde à realidade comum, todo o quotidiano só pode ser apresentado de forma cômica, sem aprofundamento problemático. Isto, porém, fixa estreitos limites para o realismo; e se considerarmos a palavra realismo mais rigorosamente, devemos dizer: não poderá ser literariamente levado a sério qualquer ofício, qualquer posição social quotidiana – comerciantes, artesãos, camponeses, escravos –, qualquer cenário quotidiano – casa, oficina, loja, campo –, qualquer costume quotidiano – casamento, filhos, trabalho, alimentação –, numa palavra o povo e sua vida. (AUERBACH, 2011, p. 27).

Essa posição está de acordo com o modo de composição ficcional dos autores escolhidos para este trabalho – Manuel da Fonseca e Gilvan Lemos –; modelo que, marcadamente, tende a um certo realismo, o que faz com que as obras apresentem uma relação mais íntima com a realidade. Isso não quer dizer que os escritores sejam meros reprodutores do mundo que os circunda, pois há um trabalho estético desenvolvido e é esse labor que prova sua condição de exímios ficcionistas. Ambos escolhem como ambiência para as narrativas estudadas – **Seara de vento** e **Emissários do diabo** – o meio rural e, nisso, percebemos um nítido vínculo com a realidade agrária de seus respectivos países, Portugal e Brasil. É nessa conjuntura que os problemas com a terra se fazem presentes e se tornam um dos motes principais nos romances analisados.

Ao representar uma realidade campesina, os escritores elegem figurar o lado mais humilde desse contexto, que é a vivência sofrida dos trabalhadores

rurais. A vida desse grupo social é dura e seu destino é, usualmente, de muita luta, o que faz com que se instaure um clima de heroísmo por parte dos sujeitos que executam seu trabalho de sol a sol. É assim que se evidencia a desigualdade para com os donos da terra, que são representados como exploradores e despóticos. Nessa relação díspar, os escritores se utilizam do modo trágico para figurar de maneira séria a realidade dos menos favorecidos.

Assim sendo, os romancistas ficcionalizam a situação da posse de terra, que representa o poder; ou seja, quem possui mais terras, possui mais poder. Esse quadro acaba por instaurar a problemática da desigualdade social dentro de determinada conjuntura histórica em diferentes contextos sociais – o Alentejo português e o Nordeste brasileiro. Cada escritor, tomado pelos motes da posse de terra, da honra e do trágico, desenvolve enredos que retratam a situação de protagonistas, que são pequenos proprietários de terra e que, lutando pelo seu sustento, têm suas posses ameaçadas pela ganância do latifúndio.

Consideramos que a análise do *corpus* escolhido tem papel de valor, uma vez que as obras já mencionadas, que fincaram seu lugar na história da Literatura por representarem os conflitos de seus tempos tragicamente, não suscitaram uma quantidade expressiva de estudos. Em relação a **Seara de vento**, até já existe uma razoável fortuna crítica, mas nenhuma trata do tema que se discute nessa dissertação, dando novos ares à leitura crítica desse romance. Sobre **Emissários do diabo**, não há sequer um trabalho de análise acurado da obra e, no exterior, há apenas um artigo que averigua o modo como o tempo narrativo se organiza.

Vale assinalar que a leitura das obras não se dá de forma comparativa; a investigação da maneira como o trágico se constitui em cada romance se realizou em separado. Apesar de a comparação entre as obras não ser o fulcro do estudo, o cotejo serviu, sim, como procedimento de análise, auxiliando no contraste entre os elementos do *corpus*. Isso permitiu que, mediante a proposta e a realização estética de um autor, se compreendesse melhor a do outro tanto no que se aproxima, quanto no que se distanciam. Faz-se salutar indicar, ainda, que a análise entre a Literatura dos dois países, por meio dos romances

supracitados, não se configura como um exame sociológico ou histórico, mas como uma avaliação crítica de como a sociedade e suas problemáticas são representadas ficcionalmente.

Por o foco do trabalho não residir apenas em identificar o trágico nas obras literárias elencadas, mas em entender como ele toma forma na construção do universo ficcional a partir da realidade social, estabelecemos um diálogo não só com teóricos da Literatura, mas também com estudiosos de áreas afins, de modo que possamos compreender quem são os sujeitos representados e como se dá sua interação com seu meio. Nesse sentido, utilizamos um referencial sociológico que não objetiva uma comparação que pretendesse averiguar a veracidade do discurso literário. Por mais que se tenha feito uma discussão minuciosa dos autores que tratam do assunto, não tencionamos, em nenhum momento, empreender um sociologismo a respeito do assunto tratado. A leitura crítica do referencial serve, frisamos mais uma vez, para conhecer a realidade que serviu de parâmetro para a reelaboração ficcional dos escritores e, dessa maneira, realizar uma análise mais acurada das obras escolhidas.

O diálogo que empreendemos nessa dissertação entre as áreas supracitadas está ancorado nas discussões de Antonio Candido (2002), que propõe que “o fator social [seja] invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e o seu efeito sobre nós.” (CANDIDO, 2006, p. 24). Assim, pretendemos, com essa proposta interdisciplinar, traçar um panorama que nos possibilite alcançar os objetivos delineados para esse trabalho.

Diante disso, levando em consideração as nossas escolhas metodológicas, apresentamos a seguinte estruturação do trabalho. O capítulo 2, teórico-crítico, traça um panorama histórico do trágico como procedimento estético para os estudos literários. Inicialmente, discutimos o percurso do trágico como efeito, iniciando com os gregos e concluindo no século XIX. Após isso, problematizamos como o trágico se transformou se consolidando como modo de representação, perpetuando sua existência. Por fim, falamos do herói, um elemento de suma importância para a construção da ação trágica, e de como esse mito se historicizou ao longo do tempo.

Nos capítulos 3 e 4, em que, respectivamente, analisamos **Seara de vento** e **Emissários do diabo**, salvaguardando evidentemente as peculiaridades de cada narrativa, seguimos a mesma disposição: estruturando-se de modo que primeiro se falasse dos condicionantes históricos e sociais que guardam a desigualdade da posse de terra. Nisso, analisamos as relações de poder dessa conjuntura rural. Depois, investigamos como o trágico se constrói a partir dessa realidade agrária e das tensões sociais que envolvem esse contexto. E finalmente, comparamos a relação que as personagens principais possuem com o herói trágico.

No quinto e último capítulo, apresentamos as conclusões a que chegamos da leitura crítica dos dois romances, estabelecendo alguns comparativos entre as obras.

2. O TRÁGICO: O CENTRO DA DISCUSSÃO

O trágico é um efeito que teve seu ápice nas tragédias gregas, o que não implica dizer que ele tenha se manifestado apenas nesse gênero. É a partir dessa premissa que discutiremos como o trágico, ao longo do tempo, tornou-se uma instância diferente da tragédia. Vale salientar que não estamos negando a importância da tragédia na construção do trágico, mas adotando um viés histórico. Isso porque, acreditamos que a adoção de um posicionamento que dê conta do trágico em sua evolução ao longo do tempo – e não como essência de determinado gênero – melhor dá conta da manifestação do trágico em outros gêneros, que não apenas o dramático.

Começemos, então, por alguns esclarecimentos importantes. Estamos lidando com uma noção de trágico que não está apenas atrelada ao efeito do gênero dramático, mas também com um sentimento que traduz o estado de espírito do ser humano, a partir da cosmovisão de uma determinada época. Mesmo tendo seu germe nas epopeias homéricas, como afirma Albin Lesky (2003), em seu livro **A tragédia grega**, a ação trágica, sem dúvida alguma, foi criada pelos gregos, com o que foi possível alcançarem um feito excepcional no âmbito do espírito. No entanto, “[...] não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste [espírito] no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo.” (LESKY, 2003, p. 27). De todo modo, os helênicos possuem o seu mérito, pois grande parte das discussões que se tem hoje na modernidade sobre o trágico advém dos estudos que eles empreenderam.

Partindo desse legado grego e de uma longa discussão sobre a teoria do trágico, é que podemos pensar em uma representação trágica atrelada à visão dos indivíduos ante o mundo em que vivem. A partir disso, podemos dizer que o sentido do termo trágico se ampliou até chegar ao ponto em que a condição trágica da natureza humana pôde servir de substância na representação do indivíduo em qualquer gênero. É nesse panorama que Lesky (2003) realiza uma distinção conceitual entre as diversas noções que se tem do trágico, classificando-as a partir de três perspectivas. A primeira é a da “visão

cerradamente trágica do mundo”, em que o trágico está na ânsia da anulação absoluta de forças e valores que são opostos, não havendo acesso a uma resolução desse conflito. A segunda concepção é a do “conflito trágico cerrado”, no qual o trágico não representa a totalidade do mundo, pois mostra-se como uma fração dentro de um inteiro, sendo absolutamente aceitável que um final mortal e destruidor seja apenas parte de um todo transcendental, de cujas leis deriva seu sentido. A terceira e última percepção é a da “situação trágica”, em que o trágico se resume a um destaque das duas visões anteriores. A diferença é que agora a solução do conflito existe e é descoberta ao final; assim, a situação trágica não é definitiva, tem-se a possibilidade de escapar dela.

Esses pontos estão pautados “[...] em questões que penetram fundo no domínio da cosmovisão.” (LESKY, 2003, p. 39), ou seja, a partir das visões de mundo construídas ao longo das épocas e que propiciaram a discussão sobre o trágico. Acreditamos que essa é uma visão que se sustenta, diante de tantas que se têm, sobre a teoria do trágico, pois apreende esse efeito como um fenômeno que coincide com a construção do processo histórico. Por esse motivo, apoiamos as reflexões feitas pelo teórico alemão em seu estudo. O fato de ele ter tentado instituir uma sistematização na desorganização que se apresenta sobre os estudos do trágico já é, por si, algo digno de atenção. Talvez esse seu trabalho tenha limitado outras possibilidades do trágico, mas essa tentativa foi a mais abrangente, já que rechaça a noção de uma essência e organiza as visões que se tem do trágico ao longo do tempo.

Além de optarmos por trabalhar com essa noção de trágico, de perspectiva histórico-social, levamos em consideração também o fato de os objetos em questão demandarem a teoria do trágico, e não a da tragédia. Isso fica claro quando pensamos que o romance não é um gênero dramático e, sim, um gênero narrativo. Ademais, o trágico, nas obras analisadas, não se mostra como um efeito acessório para se chegar a um fim – como acontecia nas tragédias gregas, em que o efeito trágico servia para suscitar a catarse –, mas se revela como a representação trágica da condição dos sujeitos que configuram os romances analisados. Por isso, utilizar a teoria da tragédia, que

tem como perspectiva o canal teatral, para discutir o efeito trágico neste trabalho talvez nos desviasse do fulcro de interesse. Isso no sentido de o objeto ter de se ajustar para caber na teoria, transformando-a em uma camisa de força e, essa não é a função desempenhada pela teoria no presente estudo. Reitera-se, portanto, que o trágico é um elemento essencial para a investigação em tela e que a tragédia é um assunto norteador, capaz de auxiliar na apreensão do objeto estudado. Nisso, temos a devida noção de que tragédia e trágico são elementos distintos, sendo o primeiro o gênero, e o segundo, o seu efeito. Além disso, em uma evolução histórica, como vimos com Lesky (2003), o trágico também se configura como uma maneira de enxergar o mundo.

2.1. A evolução do trágico: dos gregos ao século XX

A partir da leitura de algumas tragédias e de respectivas análises, torna-se indispensável mapearmos o trágico para compreender como se constitui o sentimento trágico tanto na antiguidade quanto na modernidade. Desse modo, um percurso através de tragédias de diferentes épocas se torna útil para mostrar a diversidade de realizações em que se torna possível o trágico.

Dentro do universo helênico, Ésquilo é considerado o criador da tragédia. No entanto, as suas obras dramáticas são simples, apresentam intrigas modestas e pouco elaboradas em comparação com as de seus sucessores, Sófocles e Eurípedes. Isso fica nítido na leitura de **Prometeu acorrentado**, em que a ação é simples e gira em torno da personagem que dá nome à tragédia. Prometeu, sendo um titã, concedeu o fogo aos humanos e, por isso, é castigado. Prometeu é submisso ao destino e aceita seu castigo com resignação, pois acredita que não adianta se revoltar contra o que está determinado: “Não sei eu, por acaso, que é inútil lutar contra a força da fatalidade? Não me posso calar, nem protestar contra a sorte que me esmaga.” (ÉSQUILO, 2005, p. 7). Diante dessa conformação, o efeito trágico resulta do cumprimento de seu destino. A afronta que Prometeu cometeu aos deuses, concedendo fogo aos mortais, não foi por maldade. Até porque essa dimensão

moral de maldade e bondade do herói não existiu na tragédia grega, como vemos expresso na **Poética** “[...] se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro” (ARISTÓTELES, [19__], p. 89). Ou seja, é nessa inocência de um ato equivocada que o trágico se constrói para provocar o sentimento de piedade e, assim, suscitar a catarse.

No que diz respeito à estrutura, Ésquilo cria um modelo que, posteriormente, Aristóteles propõe em sua **Poética**. Nesse modelo o herói trágico é um nobre, pois é um semideus. Ele comete seu erro por ignorância, não sabia que mais uma ajuda aos humanos lhe causaria uma repreensão. Por orgulho, não se rende aos mandos de Zeus, que, mesmo o castigando, quer as profecias de Prometeu sobre seu reino. Por fim, diante de uma insubordinação orgulhosa, Prometeu tem seu castigo agravado com violência por parte de Zeus.

Diante desse modelo, os sucessores de Ésquilo acrescentaram e substituíram elementos, que terminaram por aprimorar o gênero e a maneira como o trágico se configurou. Sófocles rompeu com a sequência lógica apresentada por Ésquilo, ao tornar seus dramas mais independentes, e ainda acrescentou um ator, criando o triagonismo. Em contrapartida, ambos não se diferenciaram na perspectiva religiosa, tanto quanto se distinguiram no estilo e na técnica (COSTA & REMÉDIOS, 1988). No caso da tragédia **Édipo Rei**, de Sófocles, a ação trágica se inicia com a busca que Édipo empreende para encontrar o assassino de Laio, como uma forma de fazer justiça ao povo tebano. Nessa história o oráculo não tem a função de prevenir as ações que vão acontecer, ele tem apenas o papel de mostrar o que vai acontecer. Dessa forma, não existe a possibilidade de salvação (SZONDI, 2004). A força divina permanece decisiva, assim como em Prometeu, mas ao invés da crença cega nas profecias, há questionamentos em relação aos vaticínios. Jocasta põe em xeque o oráculo, ao não acreditar que os deuses falam através dele. Também em dúvida, Édipo demora a perceber que seu destino estava sendo cumprido de acordo como havia previsto o oráculo. Entretanto, essa falta de crença nas previsões dos deuses nada influencia no cumprimento do destino do herói, pois as atitudes de Édipo, mesmo sem perceber, são decorrentes da vontade divina

para que se cumpra a sua sina. Assim, a presença do divino caminha paralelamente com as decisões tomadas por Édipo. Percebemos uma sutil mudança na representação da ação dos homens dentro das próprias tragédias gregas quando há o questionamento das profecias divinas e isso, evidentemente, influencia na forma como o trágico se apresenta dentro das obras.

Já Eurípedes deu um tom antropológico ao gênero, assim como Costa & Remédios (1988) afirmam, no qual os indivíduos são representados de maneira mais real, sendo menos subjugados aos desígnios dos deuses. Figurados da forma como efetivamente são e não como deveriam ser, os seus heróis são mais humanos. Isso é perceptível em **Medeia**, na qual a ação trágica se desenvolve a partir do conflito emocional da protagonista em ver o marido deixar o lar para se casar com uma nobre. Ela, que abandonou a sua cidade, sua família devido ao seu amor a Jasão, agora, se vê abandonada por ele. Percebemos que, em Eurípedes, o acontecimento aterrorizante não consiste no castigo de um deus, mas na vingança de uma mulher furiosa, que mata o rei e a princesa e os próprios filhos para se vingar do cônjuge. Eurípedes concedeu alma a Medeia, quando a constrói de maneira que a heroína é capaz de sentir ódio e se vingar. Seu comportamento ante o destino é um atrevimento para as leis divinas e o seu sofrimento é agravado por causa disso. Ao saber que a sua angustia não tem saída, devido aos desígnios dos deuses, sua dor ainda é maior e, esse, era o objetivo da ação trágica, em Eurípedes. Assim, o trágico em **Medeia** se configura por meio de circunstâncias que são provenientes da alma humana representadas “[...] pelas interdições do mundo cultural grego: o parricídio, o incesto, o regicídio.” (COSTA & REMÉDIOS, 1988, p. 9). Assim como em **Medeia**, cuja tragicidade está associada a questões da natureza humana, com a vingança da protagonista ao matar o rei, de certa forma, isso também pode ser visto em **Édipo Rei**, com o filho matando o próprio pai e a relação incestuosa entre mãe e filho.

Essa mudança no comportamento das personagens pode ser relacionada ao que Sandra Luna (2005) afirma sobre a irrupção do trágico na tragédia:

Trata-se do conflito crucial entre o pensamento mítico e o pensamento racional que caracteriza o século V a.C. Esse impasse revela-se determinante para o surgimento do que estamos chamando de 'espírito trágico' na tragédia, manifestando esse espírito na consciência da morte não como parte da vida, mas como o fim da vida, portanto, como fenômeno aterrorizante e lutuoso. (LUNA, 2005, p. 169).

Como podemos ver, a autora acredita que a mudança de pensamento em determinada época propicia o aparecimento do trágico. Não que, antes, o trágico não estivesse presente nas tragédias, até porque não há tragédia sem o trágico, mas se trata de um momento decisivo em que o pensamento lógico alcança níveis extremos de efervescência e traz um novo olhar para situações já existentes, como é o caso da morte.

A morte nesse contexto é encarada de maneira diferente e se torna decisiva para a representação trágica, pois, com a racionalidade aflorada, ela é vista de uma forma triste e assustadora. É a partir disso que muitos que pensaram sobre o trágico o associam a essa ideia de morte como algo sombrio e fúnebre, como o fim de tudo. Holderlin (1976), por exemplo, que refletiu profundamente sobre a arte e sobre o trágico, faz a distinção do trágico nos gregos e no mundo moderno a partir do tema da morte. Para ele, o trágico é a vivência da *hybris*, que consiste em romper o limiar que separa o homem de Deus, almejando uma relação de igualdade, pois “como o-deus-e-o-homem se ajustam, e, sem limites, o poder da natureza e o íntimo do homem se fazem Um na fúria, concebe-se pelo fato de que o ilimitado fazer-se Um se purifica mediante ilimitado rompimento.” (HOLDERLIN, 1976, p. 141)¹. Nisso, ele conclui que o trágico se dá tanto em um afastamento de Deus, quanto no fato de o homem tentar se relacionar com ele, constituindo, assim, um antagonismo que não apresenta resolução. Diante disso, o poeta alemão, ao analisar as tragédias **Antígona** e **Édipo Rei**, percebe que, na primeira peça, o divino é a figura da morte e que a relação do humano com divino culmina na morte do homem. Ao contrário da segunda obra em que a relação com Deus termina na morte do espírito e, isso, seria a diferença que caracteriza o trágico nas duas

¹ Todas as traduções de obras consultadas em língua estrangeira são nossas.

situações. (HOLDERLIN, 1976). Ao repercutir essas ideias de Holderlin, Machado (2006) pondera que

[...] nem sempre a relação do homem com o deus acarreta a morte. E é nisso ou, mais precisamente, na diferença entre uma palavra mortífera e uma palavra mortificante, entre uma palavra que produz uma morte física e a que produz uma ferida espiritual, que se funda a distinção entre uma tragédia mais antiga, ou mais propriamente grega, e uma tragédia mais moderna. (MACHADO, 2006, p. 152).

A partir disso, entendemos que, em **Antígona**, há a palavra mortífera, pois a palavra trágica dos gregos se revela por meio dos oráculos e profecias que afetam o homem, que tem de cumprir o seu destino com a morte de seu corpo. Já em **Édipo Rei**, há a palavra mortificante, na qual o corpo não morre, mas sim o espírito é atingido, pois Édipo, ao ficar vivo, deve aprender a ter uma extensa vida de morte ainda vivo, ou seja, morrer lentamente. Esse final é trágico, mesmo sem ter a morte efetiva do corpo. Em certa medida, podemos dizer que, na visão holderliniana, o trágico está relacionado com a morte e essa diferenciação do tipo de morte é o que distingue o trágico antigo, do moderno. (MACHADO, 2006).

Essa visão de condicionar o trágico apenas à morte, seja ela efetiva ou espiritual, é um tanto problemática. Ao verificar o uso do termo “trágico” em alguns contextos, percebemos que o sentido dado ao trágico no universo grego e no contemporâneo realmente são distintos. No mundo helênico, é mais comum “tragikon” ser utilizado para a arte do que para qualificar acontecimentos habituais. Já no plano contemporâneo, o termo é utilizado no cotidiano, em geral, para designar experiências extremamente tristes, em que se perde irreparavelmente algo, tendendo a implicar na morte. (MOST, 2001). Como bem pensa Most (2001), a morte é uma possibilidade do trágico, e não uma condição para ele, haja vista o sofrimento que o herói trágico tem de suportar em sua trajetória e que, muitas vezes, suscita mais esse efeito do que a sua morte ao final. Há, inclusive, tragédias que não culminam na morte do herói e nem por isso deixam de ser trágicas. Sobre esse assunto Eagleton (2013), acredita que essa discussão está relacionada à teoria do trágico, que difere da prática do trágico. Para ele, mesmo que muitas tragédias apresentem

um final desditoso, nem todas são assim. E ainda que esse primeiro tipo de desfecho seja predominante, isso não determina que seja algo essencial para que se tenha uma tragédia, pois “A prática do trágico, então, é uma questão muito mais diversificada do que a maior parte da teoria do trágico.” (EAGLETON, 2013, p. 128).

É nesse sentido que, ao retomarmos Aristóteles, em sua **Poética**, vemos que quando ele fala sobre como se configura a ação trágica, há o reconhecimento de que a mudança, de um estado a outro, possa ocorrer ou no “[...] transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade.” (ARISTÓTELES, 19__, p. 81). Com isso podemos perceber que há duas possibilidades de a ação trágica se desenvolver, mesmo com o filósofo frisando que é correto terminar em desdita. Evidente que esse posicionamento normativo, de o estagirita prescrever o correto, se deve ao fato de sua obra possuir um caráter normativo-prescritivo. Por isso, devemos ter ponderação e perceber que, independente de o trágico ser relacionado à morte, se faz relevante que as tragédias, para suscité-lo “[...] sejam construídas a partir de temas graves, exibindo cenas de sofrimento e dor, incitando a compaixão e o medo.” (LUNA, 2005, p. 240). Em suma, a questão-chave aqui é entender como a prática do trágico se faz importante para expor a transcendência da condição humana e/ou indicar situações desairosas do cotidiano e também como a teoria do trágico pode servir para construir uma concepção estética que possa se verificar em um certo gênero literário.

Faz-se importante esclarecer que, os gregos, inclusive Aristóteles, não falam a respeito do trágico; os primeiros compõem as tragédias, o segundo discute e conceitua “procedimentos e situações que qualifica de trágicos.” (MALHADAS, 2003, p. 37). Embora o próprio Aristóteles ([19__]) afirme que, mesmo sem a representação teatral, pode a tragédia expressar os seus efeitos (ARISTÓTELES, [19__], p. 79), temos ciência de que o filósofo grego não pretendeu discutir sobre o assunto, tendo em vista o caráter estruturalista da **Poética**. No entanto, o que fazemos é uma ilação a partir do pensamento aristotélico, que serve como pontapé inicial para discussões sobre a atualização do efeito trágico como procedimento estético.

Assim, mesmo que de forma embrionária, o trágico já está presente nas discussões feitas por Aristóteles. Segundo Malhadas (2003), quando o filósofo fala da mudança de fortuna na trama, pode-se perceber a relação do trágico com a tragédia e, a partir disso, ela considera que “O trágico está condicionado ao despertar das emoções próprias da tragédia, ou seja, do terror e da piedade e, por conseguinte, do patético, principalmente nos finais catastróficos.” (MALHADAS, 2003, p. 36). A autora ainda acredita que a dramatização do mito edipiano, em Sófocles, provê uma reflexão a respeito do trágico mais vasta em contraposição ao que Aristóteles faz ao aplicar o termo em isoladas situações da **Poética**. Para ela, a leitura de uma tragédia, como a de Édipo, pode apresentar, de fato, um entendimento mais profícuo da forma como ocorre o trágico. Realmente, o estagirita expõe de um modo mecânico a situação desairosa do herói e a tragicidade que atinge aos espectadores. Porém, entendemos que, de certa maneira, as asserções contidas no texto escrito por Aristóteles são capitais para se pensar os conceitos, associá-los a uma prática, por meio de qualquer tragédia que seja, para analisar o trágico em sua efetiva realização.

Inclusive, não só as ideias aristotélicas, mas as do mundo grego, como um todo, foram de suma importância no período renascentista, para uma mudança na representação do trágico. Esse época traz um novo olhar para as questões existenciais do indivíduo e, em uma perspectiva social, podemos dizer que “O trágico na modernidade se ergue sobre a desintegração dos valores e certezas da Idade Média.”² (COSTA & REMÉDIOS, 1988, p. 28). É nesse contexto que António Ferreira escreve sua tragédia sobre Inês de Castro e recebe um forte influxo do legado grego, por meio do movimento renascentista português. **A Castro**, a famosa tragédia de Ferreira, segue a forma das tragédias gregas, porém não deixa de representar o contexto político de Portugal. Isso porque:

² Essa visão de que o Renascimento já prenuncia uma certa modernidade se embasa nas ideias do historiador Jacques Le Goff, em seu livro **História e Memória**. O pesquisador francês acredita que a era renascentista é importante porque propiciou uma oposição entre o moderno e o antigo e, ao mesmo tempo, manteve um diálogo entre essas duas esferas temporais. Nesse sentido “a modernidade pode camuflar-se ou exprimir-se sob as cores do passado, entre outras, as da Antiguidade. É uma característica das “renascenças” e, em especial, do grande Renascimento do século XVI.” (LE GOFF, 1990, p. 192).

[...] apesar dos modelos da Antiguidade, gregos e latinos, e da produção dramática existente, cada autor, num anseio de ser original e imprimir à obra literária a marca da actualidade, tentava por si só criar um estilo novo que não colidisse com a tradição clássica. (SOARES, 1984, p. 273-274).

No entrecruzar de mundos que perpassa a Antiguidade, o século XIV e o século XVI ocorrem as mudanças nas visões de mundo e, como desdobramento disso, o autor lusitano atualiza a tragédia com um acontecimento histórico da conjuntura portuguesa, o que consideravelmente transforma a maneira como o trágico é suscitado. É na altura do movimento renascentista que, “Em Portugal, o tema histórico escolhido por António Ferreira foi a morte de Inês de Castro, aureolada pela religião e por motivos políticos, tão populares na época.” (AFONSO, 2008, p. 25). Em relação aos expedientes religiosos, percebemos na obra de Ferreira uma influência do humanismo renascentista, em que o homem passa a ser o centro do universo, lugar antes ocupado por Deus. Por exemplo, quando os conselheiros se utilizam do argumento de que castigar Inês seria da vontade de Deus – “Gonçalves, sombrio: Deus o quer!” (FERREIRA, [19__], p. 44) –, vemos, na resposta do rei (“Se Deus o quer, amigos, Deus o faça, Cujá vontade é lei, e a minha não.”; FERREIRA, [19__], p. 44) um enfrentamento da vontade divina, mesmo tendo o rei afirmado que sua vontade é lei. Não se trata de uma descrença de Deus, mas, na verdade, de um deslocamento de importância nas tomadas de decisões, que agora, predominantemente, é do homem. Ao longo do texto dramático, verificamos mais traços de cunho cristão, quando Inês está suplicando pela sua vida ao rei e se utiliza de argumentos religiosos para dizer que nada fez contra as leis do reino: “Pecados contra Deus, não contra ti, Meu rei e meu senhor! E Deus é justo, Deus é benigno, Deus é bom, perdoa A que sofre por ter amado muito!” (FERREIRA, [19__], p. 69). Ou seja, Inês se sente infratora, mas das leis de Deus e não das leis do reino. No entanto, o seu destino, por falta de sorte, está nas mãos do rei e, assim, o seu final trágico se concretiza. Caso seu desfecho estivesse nas mãos de Deus, uma figura bondosa e benevolente, ela poderia ter a chance de um perdão.

Enxergamos que, entre as tragédias gregas e a tragédia de Inês de Castro, há essas diferenças da construção do divino e do cumprimento do destino da personagem principal. Os deuses nas tragédias gregas são implacáveis e também responsáveis pelo cumprimento de um destino trágico, o qual não se podia evitar. Já na tragédia de Inês de Castro, o divino é indulgente e não é ele quem executa o cumprimento do destino da protagonista. É, sim, utilizado como pretexto pelos conselheiros para que o destino se cumprisse de modo trágico através das mãos do rei. Se o destino de Inês estivesse nas mãos desse Deus cristão, ela seria perdoada e o cumprimento de sua sina não seria trágico, pois a imagem construída é de um Deus complacente com os pecadores. Essa mudança de perspectiva do divino é assaz relevante para a construção do trágico. Isso porque a noção de erro na época do povo grego, que leva ao castigo trágico, agora passa a ser vista como pecado no período renascentista, que conduz à uma punição. A estrutura, podemos dizer, se mantém, mas a ideia que se tem de erro, nos gregos, e de pecado, a partir dos renascentistas, está diretamente ligada ao desfecho trágico. No primeiro não há chance de redenção, o destino trágico é consumado pelos deuses, no segundo como o destino é consumado pelo homem, há a chance de redenção, pois isso é um preceito cristão.

Outro ponto a ser discutido diz respeito ao aspecto político da tragédia de António Ferreira, que se utilizou de um acontecimento histórico de Portugal para a construção de sua obra. O drama gira em torno da vivência amorosa de Dom Pedro, herdeiro do trono português, com Inês de Castro. O príncipe é casado com a nobre Constança, mas mantém um relacionamento adúltero com Inês, que é a camareira de sua esposa. Mesmo com a morte da esposa do príncipe, o jovem casal não pôde oficializar a sua relação, pois o enlace entre a camareira e o nobre não era aprovado nem pelo povo lusitano e nem pelo seu pai, o então rei de Portugal. Os motivos do descontentamento do rei diante dessa união iam além da condenável questão do adultério, pois o problema maior era de ordem política, visto que os irmãos de Inês almejavam o poder e exerciam uma certa influência sobre o príncipe. Isso ameaçava a hegemonia do reino, preocupando o rei e os seus conselheiros. Havia ainda um forte

receio sobre a sucessão do reino ser de um filho bastardo de Inês. Sentindo-se ameaçado, o rei, influenciado por seus conselheiros, é responsável pela sentença de morte da amada de seu filho. Podemos perceber que o amor impossível entre Inês e Dom Pedro não se trata apenas da narrativa de um mero casal, mas é também a representação de expedientes históricos e políticos de uma determinada época.

Dessa forma, o trágico nessa conjuntura é suscitado por um assunto que habita o convívio dos lusitanos: a morte de uma inocente. A tragédia escrita pelo autor português deixa claro que nada se tinha de concreto nas leis contra Inês para matá-la e que o rei tinha consciência disso: “Matar uma inocente?” (FERREIRA, 19__, p. 42). Esse acontecimento histórico, dramatizado em **A Castro**, perpetua o destino trágico de sua personagem e, assim, o mito inesiano é historicizado. Diante disso, António Ferreira, influenciado pela concepção de mundo do seu tempo, consegue alcançar, de modo pleno, a sua originalidade, ao elaborar uma obra que recria a realidade histórica portuguesa do século XIV.

Ao sair desse contexto português, há também significantes dramaturgos como Shakespeare, na Inglaterra, e Racine, na França, que lograram êxito ao concederem novos ares para representação trágica. Evidentemente, cada um em seu contexto e com as suas particularidades estilísticas figuraram o trágico de maneira distinta em suas obras. Em **Otelo**, do escritor inglês, não só há a representação de expedientes sociais de uma determinada conjuntura, como também rastros da influência das ideias renascentistas. Essa tragédia foi escrita durante o período elisabetano e traz em si a visão de mundo desse momento histórico inglês (TAVARES, 2007). Uma ilustração disso é a representação do mouro, que mesmo tendo um cargo de prestígio na peça, ainda sofre preconceito por parte de alguns personagens, como nas palavras do pai de Desdêmona, ao saber que sua filha fugiu com o Mouro: “[...] quando é que ela teria abandonado seu pai e protetor, correndo o risco de ser motivo de zombaria geral, para aninhar-se no peito negro de uma coisa como tu... figura que dá medo, e não prazer?” (SHAKESPEARE, 2011, p. 12). Há também nas falas de Iago uma intolerância, que qualifica Otelo de lascivo, vulnerável e,

numa tentativa de o rebaixar a um mouro qualquer, não o chama pelo nome, sempre o chama de mouro, desrespeitando sua posição de comandante. Na Inglaterra os mouros não eram bem vistos, tanto é que a rainha Elisabete I, ao perceber um crescimento no número de mouros, decretou em 1601 a deportação deles durante o seu reinado. No entanto, o dramaturgo inglês traz a figura de um mouro bem-sucedido nessa sua obra, diferente de outros personagens mouros criados anteriormente por ele. Isso acontece, segundo Tavares (2007), devido à visita de um embaixador mouro ao reino, vindo do Norte da África. Assim, Shakespeare teve a oportunidade de conhecer um mouro diferente do estereótipo que a sociedade inglesa concebia. A partir de então, o escritor é apresentado a uma nova possibilidade de figurar uma personagem moura e, ao experimentar romper com o modelo de representação social vigente, podemos afirmar que:

Nesse caso, a habilidade do autor de *Otelo* esteve, primeiro, em quebrar com essa sucessão de abordagens dramáticas tipificadas e, depois, em caracterizar a 'falha' de sua personagem devido às limitações de sua própria mentalidade, algo comum tanto a mouros quanto a homens de qualquer etnia. (TAVARES, 2007, p. 28).

Além dessa astúcia de Shakespeare – de representar, ao seu modo, padrões sociais estabelecidos em seu tempo – o escritor também reatualiza o modelo clássico, o qual tem como inspiração. Ao receber o influxo renascentista, constrói um herói trágico nos moldes aristotélicos, com suas virtudes – confiante, corajoso – e com defeitos – vaidoso, ciumento. No entanto, o que difere desse modelo é a forma como se engendra a ação para se chegar ao desfecho trágico. Não são as mãos do destino que conduzem Otelo a cometer o erro trágico, mas, sim, as atitudes de uma má pessoa que o impulsiona a errar. Assim, de certa forma, “[...] podemos dizer que os personagens maus que começam a se fazer presentes, dispensam a função do destino.” (ROSA, 2008, p. 6).

Independentemente de quem conduza Otelo ao erro, o final é trágico e um fator determinante para que isso aconteça é o ciúme, pois “[...] comporta em si mesmo a tragicidade como possibilidade”. (SZONDI, 2004, p. 103). Ao mesmo

tempo que amar pode ser uma virtude, no caso de Otelo, foi também o seu erro, pois ele não soube racionalizar a medida de seu amor. Essa é uma influência do pensamento renascentista, que está por trás da construção trágica, engendrada por Shakespeare. O mouro deu lugar ao ciúme e esqueceu que: “Dispomos da razão para refrear nossos impulsos de paixão e fúria [...]” (SHAKESPEARE, 2011, p. 21). A chave está em controlarmos nossos ímpetos e, a partir disso, escolhermos quem seremos: “Está em nós ser isso ou aquilo outro” (SHAKESPEARE, 2011, p. 21). Essa noção de o homem poder escolher ser o que ele quiser subjaz à ideia antropocêntrica que marca o humanismo renascentista, em que o homem é o centro de tudo. Percebemos que, mesmo esse pensamento já estando representado na tragédia **A Castro**, em **Otelo**, ele se torna mais aparente.

Diferentemente ocorre na tragédia **Fedra**, de Racine, que mesmo diante desse antropocentrismo, mantém o religioso como centro para construir a ação trágica. Ainda que Racine e Shakespeare tenham vivido em uma fase renascentista, o trágico em cada um se constitui de forma distinta. O escritor francês sofreu em sua vida uma forte influência religiosa, sendo isso decisivo para a composição do destino trágico de suas personagens, inclusive, a de Fedra. Vale ressaltar que não estamos sujeitando a existência da obra supracitada aos condicionantes religiosos, mas essa questão se fez presente tanto na vida pessoal do escritor quanto no contexto social em que ele viveu e, isso, auxilia bastante a entender o modo como o trágico se constitui nessa obra.

Dessa maneira, se faz importante compreender que os preceitos religiosos que influíram na vida e nas obras de Racine não foram os do Cristianismo, mas os do Jansenismo. Essa ideologia religiosa considera, basicamente, que o mundo é um lugar onde reina sentimentos ruins e pessoas más, e que há um Deus que abandonou esse mundo, mas que vive presente na consciência dos homens. Assim, diferente do Cristianismo, – que acredita que o indivíduo pode receber a graça divina, se houver o arrependimento de seus atos e pensamentos pecaminosos – o Jansenismo acredita que as atitudes humanas não interferem no rumo dos acontecimentos predestinados por Deus e nem de

receber a sua graça. Em **Fedra**, a protagonista tenta modificar o seu destino, fingindo sentir antipatia por Hipólito, o manda para longe, mas não há jeito do sentimento que ela sente por ele enfraquecer: “Cruel! quis-te parecer feroz, tirana;/ Para melhor resistir, busquei teu ódio./ Mas que me aproveitou cuidado inútil?/ Tu me odiavas mais, eu mais te amava.” (RACINE, 2006, ato II - cena V). Essas tentativas de Fedra em solucionar o seu problema são inúteis porque, como bem pontua Carmo (2014):

[...] o destino de Fedra é consequência da cólera de uma instância superior, que a conduziu ao crime e dominou a sua vontade. Não se trata tampouco de um simples modelo que o espectador deve evitar para não cair em *des-graça*. O fato de Fedra fazer em vão todos os esforços necessários para superar sua paixão ilegítima revela o sofrimento provocado pelo crime, mas com uma profunda consciência de que este é a consequência da punição divina e não efeito de sua vontade. (CARMO, 2014, p. 169).

Percebemos que nessa tragédia há uma visão de mundo teocêntrica, em que o destino da heroína trágica se reserva ao cumprimento da vontade de Deus. A forma como Deus é concebido nessa tragédia tem muito a ver com o Deus jansenista, que não admite a volição humana como decisivo para a salvação, pois em **Fedra** não há como conciliar a vontade e o destino reservado por Deus. O trágico aqui se constrói a partir dessa contradição irresolúvel da escolha de uma sina diferente da que Deus quer que se cumpra. Salvaguardando a questão temporal e conjuntural, vemos presente também nas tragédias gregas essa ideia dos deuses como centro de tudo, pois o cumprimento de suas ordens é responsável em fazer com que a máquina trágica funcione.

A tentativa de acompanhar o trágico a partir das diferentes tragédias que foram citadas ao longo do texto não tem a pretensão de construir um conceito para o trágico – isso seria impossível diante do grande número de tragédias que ficaram de fora e também, certamente, fugiria do objetivo desse trabalho. O intuito disso foi perceber como cada dramaturgo, ao seu modo, trouxe a cosmovisão da época e do contexto em que viveu para suscitar o trágico. Esse exercício foi substancial para compreender o processo de construção da representação trágica e, ainda, refletir acerca de uma definição para o conceito

do trágico. De acordo com Szondi (2004), uma possibilidade para sanar essa problemática seria o caso de particularizar o trágico em cada autor, sem que precisasse definir o trágico como um único conceito, pois “O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado.” (SZONDI, 2004, p. 84). Assim como entre os gregos, os críticos na atualidade não conseguem chegar a um consenso sobre o trágico. Contudo, acreditamos que não se trata apenas de teorizar um efeito, que é oriundo de um gênero, mas também de perceber como esse efeito se transformou em um modo de representação artística, que se adaptou a gêneros mais propícios para sua representação em determinadas conjunturas a fim de se atualizar.

A tragédia como gênero passou por algumas transformações e o trágico acompanhou esse processo. Dentre essas mudanças, a dimensão literária conferida ao gênero dramático é a que evidencia que o trágico pode ir além da encenação. Aristóteles (19__), em sua **Poética**, quando fala das partes constitutivas da tragédia, prenuncia essa discussão, como averiguamos nas próprias palavras do filósofo:

O espectáculo cênico é mais emocionante, mas é menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem actores pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, mais bem se entende o cenógrafo que o poeta na realização de um bom espectáculo. (ARISTÓTELES, [19__], p. 79).

Diante do exposto, percebemos que a tragédia para Aristóteles não se dá apenas na dimensão da representação dos atores, mas também na dimensão textual, ou seja, o que suscita o efeito trágico não é apenas a cenografia, mas também a forma como os tragediógrafos organizam a ação trágica no texto. Assim, podemos dizer que a leitura de uma tragédia pode provocar no leitor os mesmos efeitos que um texto literário, de nuances trágicas, provoca. Essa exposição dos elementos essenciais que constituem o gênero dramático denuncia o caráter normalizador da obra aristotélica, mas isso não diminui a sua importância no sentido de o filósofo pensar e organizar a tragédia como gênero. O estagirita, a partir de seu vasto conhecimento sobre as tragédias, indica padrões de composição para os tragediógrafos de sua época. É nesse

sentido que Malhadas (2003) acredita que “Essas normas subordinam-se a uma visão literária da tragédia. Dito de outro modo: a tragédia é pensada segundo critérios de uma teoria da literatura.” (MALHADAS, 2003, p. 75). Nessa perspectiva literária da tragédia, podemos pensar sobre o que Szondi (2007) propôs a respeito do trágico – como um modo particular em cada autor – e discutir a respeito da manifestação do trágico em outros gêneros que não apenas o dramático.

Para entramos nessa discussão, trazemos os estudos filológicos sobre a literatura ocidental, de Auerbach (2011). Ao realizar análises a partir de uma cadeia interpretativa baseada em gêneros diversos, o teórico alemão acredita que “o romance realista autêntico tem assumido a herança da tragédia clássica” (AUERBACH, 2011, p. 446). Em certa medida, é patente a relação que existe entre a tragédia e o romance, pois em uma atualização do gênero romanesco, podemos perceber traços do gênero dramático. Dentre esses traços o mais significativo é o trágico, que, além de ser um recurso essencial para a tragédia, também se torna imprescindível para o romance do final do século XIX, como bem pontua Most (2001):

Certamente não é acidental que o termo ‘trágico’ é libertado de sua ligação com uma forma literária e generalizada para se aplicar à condição humana no exato momento da história, na virada do século XIX, quando o gênero da tragédia deixa de ser um modo literário dominante. (MOST, 2001, p. 35).

É nesse período que, por meio do trágico, se evidencia um projeto estético que figura a realidade dos desfavorecidos de maneira austera. O filólogo afirma que desde o século XVIII tem-se conhecimento de que os preceitos estilísticos clássicos foram timidamente cedendo lugar às obras de caráter realista sério. Tendo iniciado as suas raízes no movimento romântico, esse estilo sério influenciou escritores como Stendhal e Balzac, que souberam substancialmente representar “A irrupção da seriedade trágica e existencial no Realismo” (AUERBACH, 2011, p. 431). Esse modo realista moderno sério foi se consolidando, gradativamente, no cenário da produção literária e conseguiu inovar na forma como determinada classe social era representada até então na

Literatura. Isso porque, quem antes figurava os dramas existenciais representados de maneira séria eram os indivíduos da alta extração social, já que “Por um longo período, a tragédia realmente significou nada mais do que um drama de alta seriedade, relativo a infortúnios dos poderosos.” (EAGLETON, 2013, p. 27). Todavia, com esse modo de representação moderno, a *racai* ocupa um novo lugar na Literatura, o de ter os seus problemas encarados de um jeito sério, sendo representados tragicamente. É nesse momento que o gênero trágico vai cedendo lugar ao gênero romanesco, pois esse último se torna mais propício para representar os dramas vividos no contexto social vigente. Nesse sentido é que podemos falar de uma possível morte da tragédia. No entanto, o teórico alemão acredita em um processo de historicização desse gênero, em que o trágico passa a ser figurado nos mais diversos contextos e em diferentes perspectivas. Assim, o trágico passa a ser o principal responsável pela permanência do gênero dramático na modernidade, por meio de sua manifestação em outros gêneros.

Essa visão, que parece ser a mais acertada para conduzir este trabalho, traz a discussão que se inicia no final do século XIX, sobre uma possível morte para a tragédia. Isso servirá para pensarmos sobre a resistência do trágico na representação trágica do século XX. Eagleton (2013), em sua crítica de cunho marxista e numa perspectiva mais atual e politizada, atribui o surgimento do romance trágico a uma questão social, pois acredita que, na ficção inglesa, o encontro entre esses gêneros só tem espaço com o declínio da classe média, que se dá no final do século XIX. É nesse contexto que os dois gêneros se encontram e “Ao ser ultrapassada pelo romance, a tragédia alcança-o novamente.” (EAGLETON, 2013, p. 250). Atinamos que isso que Eagleton (2013) chama de romance trágico, para designar narrativas que figuram os problemas dos indivíduos da baixa extração social de forma séria, o filólogo Erich Auerbach, ainda que esteja em outro contexto e se utilize de métodos críticos diferentes, chama-as de romance realista.

Nenhum dos dois defende a morte da tragédia, pelo contrário, acreditam em uma atualização do gênero. Inclusive, o teórico inglês critica severamente o posicionamento dos que defendem uma possível morte desse gênero. Para

ele, advogar essa ideia do fim da tragédia é ainda pensar o gênero como superior, o que é problemático no sentido de ver essa característica da tragédia como uma essência a ser mantida, rechaçando as transformações sociais do gênero e as suas diversas maneiras de representação. De fato, esse pensamento – de que não seja possível existir a tragédia na modernidade porque o gênero, atualmente, representa uma visão de trágico diversa da dos gregos e traz personagens de qualquer classe social – é no mínimo discutível. Não que uma visão apenas política seja suficiente para entender o processo de transformações da tragédia, mas precisamos levar em consideração o caráter histórico de construção do gênero, sem ignorar as modificações inerentes a todo gênero discursivo. É preciso apreender isso para pensar o trágico não apenas como um efeito característico da tragédia, mas também como um modo de representação da realidade. Os romances escolhidos para esse trabalho são uma prova de que é possível figurar tragicamente a realidade em narrativas. Evidentemente, sabemos que os romances não se tratam de tragédias, mas isso não impede que possam apresentar – e nesse caso apresentam – esse modo de representação trágico. Assim, temos em mente que a tragédia é um gênero dramático e que o romance é um gênero narrativo, o que não impede que se encontrem elementos daquele, neste e em outros gêneros.

Em se tratando das obras analisadas, o trágico é representado a partir da realidade dos protagonistas, Camilo e Palma. Os escritores mesmo em contextos diversos – Nordeste brasileiro e Alentejo português – constroem universos ficcionais em que os problemas dos humildes protagonistas são levados a sério. A sina de Camilo e de Palma segue um percurso digno de um herói trágico. O fato de serem ambos de baixa extração social é decisivo para o cumprimento de seus destinos trágicos. São personagens, cada um a seu modo, bem construídos, complexos e que apresentam conflitos morais relacionados à tragédia que se concretiza em suas vidas. Em Camilo, a confusão moral se estabelece na escolha de aceitar a ajuda do seu tio rico e viver sob o jugo dele para melhorar as condições de suas terras ou de viver livre, mas na iminência de ter as suas terras tomadas. Em Palma, a desordem

moral está na decisão de melhorar a vida de sua família, trabalhando em uma atividade ilícita, e perder a sua honra ou de permanecer honrado e na mais profunda miséria. Verificamos que as personagens dos romances se sentem envolvidas em uma trama conflitante, entretanto, o conflito aqui não está apenas direcionado para questões morais, mas também está voltado para as necessidades financeiras. Isso porque para solucionar os problemas imediatos de subsistência, os protagonistas têm de ir contra os seus valores pessoais. Dentro dessas duas situações conflitantes, delineiam-se desgraças anunciadas que suscitam o trágico nas duas narrativas.

2.2. O mito do herói trágico e a sua inserção histórica

Um elemento cuja importância não se pode ignorar, nesse processo de evolução do trágico, é o herói. Isso porque ele expressa substancialmente as transformações sociais desse modo de representação. Originalmente, na tragédia clássica, o herói é um semideus, que carrega em si o castigo de ser o resultado de uma *hybris*, o relacionamento carnal entre um deus e um humano, ou seja, uma transgressão da ordem natural das coisas. A sua condição de híbrido lhe concede uma posição especial e, ao mesmo tempo, concretiza a sua desgraça. (KOTHE, 2000).

Por ser o protagonista da ação trágica, o herói não fica de fora dos estudos empreendidos por Aristóteles, que sistematiza o percurso pelo qual ele deve percorrer para, dessa forma, suscitar os efeitos do gênero dramático. Assim, o herói se caracteriza por uma determinada trajetória, que se principia com a *hybris* (orgulho), que o direciona a cometer a *hamartia* (falha grave), que consequentemente ocasiona a *nemesis* (fúria dos deuses), resultando no desfecho trágico com o *sparagmos* (castigo). Esse é um percurso que nem sempre se concretiza nas tragédias, mas acreditamos que essa foi uma forma de organizar o itinerário que o herói empreende dentro da ação trágica.

O herói trágico segue esse caminho, obstinadamente, para concretizar o seu destino e, assim, cumprir as profecias dos deuses. Essa relação com o divino foi salutar para que a instância mítica permeasse a construção do herói,

já que “[...] são os mitos que relatam as aventuras dos Heróis” (ELIADE, 1972, p. 59). Essas peripécias narravam a história de um indivíduo excelso, que era capaz de suportar os mais terríveis dos sofrimentos, em situações que beiravam o sobre-humano, para a realização de sua sina. Como bem afirma Campbell (2007), havia uma propensão aos que faziam as lendas de diferenciar os heróis dos meros humanos. Estes últimos jamais conseguiriam realizar, mesmo tendo semelhante coragem, os grandes feitos dos primeiros. Nisso, pode-se afirmar que:

Pelo contrário, sempre houve uma tendência no sentido de dotar o herói de poderes extraordinários desde o começo em que nasceu ou mesmo desde o momento em que foi concebido. Toda a vida do herói é apresentada como uma grandiosa sucessão de prodígios, da qual a grande aventura central é o ponto culminante. (CAMPBELL, 2007, p. 311).

Diante disso, percebemos que essa é uma ideia que está atrelada à visão de que o estatuto de herói não é alcançado por qualquer um, mas é predestinado a um escolhido. Nisso, o mito auxilia a engendrar a noção de que o herói realmente necessite de uma capacidade extraordinária para encarar e sobreviver com maestria às situações que lhes são impostas.

No entanto, a crença nesse mito do herói se sustentou apenas no mundo grego, pois com o advento da corrente racionalista, na era renascentista, os mitos foram rechaçados por não serem narrativas que relatavam a realidade histórica de um povo. Essa visão racionalista é um tanto radical, pois o mito não se afasta de todo da história, como os racionalistas acreditaram. O mito serve à História no sentido de explicar a origem das coisas que não podem ser explicadas racionalmente. Não que mito e História sejam a mesma coisa – ao narrarem as ações dos deuses e dos humanos, respectivamente, – se distinguem por se apropriarem de tempos díspares.

Assim, o mito como essência se constitui em um tempo sagrado e é absoluto. Diferente da História, que se compõe em um tempo cronológico e pode – e deve – ser relativa. Sousa (1981), em seu livro **O mito e a história**, faz uma distinção entre o tempo mítico e o tempo histórico e utiliza a nomenclatura presença do presente para se referir à História e presença do

passado para se referir ao Mito. O autor acredita que a presença do passado é tudo que vem antes da presença do presente. Ou seja, o objetivo do mito é corrigir, de maneira imperfeita, o equívoco de a História não resolver a inesgotabilidade do mundo. Porém, a História tenta sanar essa condição inexaurível da natureza, de maneira precária, e, com isso, dar-se importância em possuir capacidade necessária para encobrir o mito.

Segundo Sousa (1981), essa rejeição do mito por parte da História acontece porque “[...] admiti-lo equivaleria admitir que o mítico é matriz do histórico.” (SOUSA, 1981, p. 21). No entanto, isso não significa dizer que conferir à História uma ascendência mítica seja acatar que mitos se entremeiem nos fios da objetividade histórica. Para Eliade (1972), a História não põe fim ao mito, pelo contrário, ela faz com que ele sobreviva, mesmo que modificado, na memória que é transmitida pela historiografia.

Vendo por esse prisma, o mito é passível de uma leitura historicizada e, nesse sentido, ele é atingido pelo tempo cronológico. Embasando-se nessa proposição, pode-se dizer que o mito adquire uma outra função de não apenas explicar o que foge à racionalidade humana, mas também a de suplementar a realidade. Enquanto o homem moderno tiver a ânsia de superar o seu próprio tempo, seja ele histórico ou pessoal, pode-se afirmar que o indivíduo ainda carrega resquícios de uma procedência mitológica.

Diante desse anseio, é que se sustenta que a leitura literária se aproxima da leitura do mito, pois a literatura traz o desejo de atingir outro tempo que não seja os das obrigações do dia a dia, como, por exemplo, trabalhar. Em ambas as leituras, há uma fuga do tempo cronológico, o que não significa que o tempo do mito seja o mesmo do romance, como bem esclarece Eliade (1972):

O tempo que se “vive” ao ler um romance não é, evidentemente, o tempo que o membro de uma sociedade tradicional reintegra, ao escutar um mito. Em ambos os casos, porém, há a “saída” do tempo histórico e pessoal, e o mergulho num tempo fabuloso, trans-histórico. O leitor é confrontado com um tempo estranho, imaginário, cujos ritmos variam indefinidamente, pois cada narrativa tem o seu próprio tempo, específico e exclusivo. O romance não tem acesso ao tempo primordial dos mitos; mas, na medida em que conta uma história verossímil, o romancista utiliza um tempo *aparentemente* histórico e, não obstante, condensado ou dilatado, um tempo que dispõe,

portanto, de todas as liberdades dos mundos imaginários. (ELIADE, 1972, p. 134, grifo do autor).

Assim, percebe-se que o tempo é o que constrói a ponte entre o mito e Literatura. Dessarte, a instância temporal não apenas apresenta uma transcendência da realidade por meio da leitura literária, mas também perpassa a própria construção do mito dentro do romance, num processo de historicização. Isso ocorre no próprio mito do herói trágico, que, ao longo do tempo, vai se configurando de maneira que se contamina com expedientes históricos, e se atualiza na representação literária, como poderemos ver nos dois romances analisados.

Nessa leitura historicizada do mito, Bakhtin (2002) observou uma mudança de paradigma na revolução da hierarquia dos tempos, que foi caracterizada pelos sujeitos. Assim, por ser distinguível em sua incompletude e, por causa disso, atender a necessidades históricas e sociais de uma determinada época, “o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo” (BAKHTIN, 2002, p.419). Isso está relacionado com a forma como as pessoas enxergam o mundo e, desse modo, influencia substancialmente a representação literária.

O pensador russo assevera que o romance é o espaço para o herói chegar a um tempo mais atual, mais inacabado e, em razão disso, mais real. Baseado nas teorias que foram feitas em sua época para o gênero supracitado, ele pontua que a personagem romanesca deve reunir características não só elevadas, positivas e de cariz sério, mas também traços inferiores, negativos e de aspecto cômico. Com essa diversidade, é que a personagem se configura como um ser inacabado, que se modifica e evolui instruído pelas suas vivências.

Assim, o teórico vê o gênero épico como algo pronto e o romance como um gênero ainda em processo de construção, e isso se reflete na esfera da representação do homem. Isso porque o deslocamento da imagem do homem acabado, em um passado épico, para se criar a imagem do homem inacabado, em uma atualidade viva, propiciou uma reformulação na representação do homem, que se dá por meio do gênero romanesco. Ao longo desse processo

de desconstrução do herói épico para o homem contemporâneo, Bakhtin (2002) afirma que:

Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e a sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade. Ele não pode se tornar inteira e totalmente funcionário, ou senhor de terras, comerciante, noivo, rival, pai etc. Se um personagem do romance consegue-o, isto é, se ele se ajusta inteiramente à sua situação e ao seu destino [...], então, o seu excedente de humanidade pode se realizar na imagem principal do herói; e esse excedente sempre se realizará segundo a orientação formal e conteudística do autor, nos moldes da sua visão e da representação do homem. (BAKHTIN, 2002, p. 425).

É nesse sentido de inadaptação do homem frente ao seu tempo que as personagens do romance são incompletas em comparação com as do gênero épico. Nessa leitura comparativa, entre o épico e o romanesco, percebe-se que o inacabamento do segundo gênero influencia na representação das personagens que o figuram. No entanto, o pensador russo tem a consciência de que, mesmo o romance tendo esse caráter de representar o indivíduo de uma maneira menos completa, nenhuma forma é passível de representar a multiplicidade da natureza humana. Todavia, se há um gênero que se aproxime dessa complexidade humana, esse gênero é o romance devido ao seu caráter também complexo e inacabado.

Ao se falar da configuração mais atual da personagem, percebe-se que, devido a seu caráter inacabado, são indivíduos que apresentam feitiço moral e agem de acordo com suas convicções, podendo se equivocar em possíveis situações. No entanto, os heróis que figuram as tragédias, mesmo se configurando como seres acabados, apresentam expedientes humanos e, por isso, também são passíveis de cometer seus erros. Aliás, o erro cometido pelo herói é capital para o desenvolvimento da ação trágica, como afirma Aristóteles, em sua **Poética**. O que diferencia a culpa desse erro na personagem atual e na personagem trágica, salvaguardando a questão temporal, é que a segunda comete o equívoco não porque seja de má índole, é porque a sua atitude “É a do homem que não se distingue muito pela virtude e

justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro [...]” (ARISTÓTELES, [19__], p. 89).

Observa-se que, antigamente, a leitura que se faz do erro que o herói trágico comete, em nada tem a ver com o seu caráter, mas com o cumprimento de seu destino, destino esse que faz parte de um mundo fechado, no qual ocorre em um tempo absoluto. No entanto, em uma análise histórico-social, também se pode ter um cumprimento de um destino, não numa perspectiva de um mundo fechado, mas numa visão de um mundo no qual as questões sociais são discutidas. Isso porque, em uma situação em que uma personagem atual comete um erro condicionado por uma sina social – como é o caso de Palma e de Camilo –, a personagem atual também se torna um herói trágico, pois cometeu o equívoco não por ser mau caráter, mas por cumprir um destino socialmente imposto.

A partir dessa concepção histórica, ainda podemos discutir a condição social à qual o herói deva pertencer. Aristóteles ([19__]), ao falar a respeito do erro cometido pelo herói, finaliza o seu pensamento com a seguinte frase “[...] e esse homem há-de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna.” (ARISTÓTELES, [19__], p. 89). Destaca-se aqui o fato de o herói possuir “grande reputação e fortuna”, ou seja, mesmo tendo uma origem profana, ele ainda é caracterizado como um ser superior devido a sua condição social. Um dos critérios utilizados por Aristóteles para a definição dos gêneros é, justamente, o tipo de indivíduo que os representam. Nota-se, assim, uma hierarquização que se aproxima da escala social.

Enfatizamos, porém, a ideia de aproximação e não a efetiva comparação entre as escalas sociais. Evidentemente, temos a noção de que, no mundo grego, não se delineava conscientemente um conflito entre as classes sociais e que, isso, é uma ilação que podemos fazer. No entanto, não podemos deixar de perceber que a divisão dos gêneros como algo elevado ou baixo não está apenas na representação, mas também em expedientes sociais externos a ela. Afinal, mimesis é a imitação da ação dos homens, indivíduos que estão inseridos em uma práxis social. Em uma leitura historicizada da poética clássica, temos em mente, assim como Kothe (2000), que:

O que, na tragédia e na epopeia clássicas, não chega a ser desenvolvido é a possibilidade de a classe baixa eventualmente assumir uma posição elevada. Mas a fantasia é atrelada às relações vigentes numa certa época, e as condições vigentes naquela época impossibilitavam o desenvolvimento de tal hipótese. (KOTHE, 2000, p. 59).

Diferentemente do contexto após a revolução industrial capitalista, quando a noção de classes tomou corpo, seria anacrônico empreender uma discussão em torno da ascensão social na época helênica. Quando Kothe (2000) se utiliza do termo “certa época”, é justamente sobre o período dessa revolução a que ela se refere, pois essa conjuntura industrializada, por aproximar pessoas em um processo de identificação dos problemas que enfrentam, propicia a organização de certa camada social. Nisso, surge o desejo de elevação social.

Sob esse prisma sociológico, Eagleton (2013) fala de uma “democratização da tragédia”, em que os problemas de uma classe desfavorecida são tratados tragicamente na Literatura. Diante disso, o herói trágico não é mais aquele que pertence apenas a uma elevada classe social, representando o seu drama individual. Agora ele é um sujeito do povo, com os seus dramas retratados artisticamente, em uma situação dramática que representa a classe social a que pertence.

Para o teórico inglês, o iluminismo é decisivo para que o trágico seja figurado por pessoas de baixa extração social. As ideias iluministas ao mesmo tempo em que rechaçam a problemática das classes sociais, pregando que todos os homens são iguais, trazem a noção de que qualquer sujeito pode figurar uma situação trágica, já que há uma igualdade entre todos. Assim, nessa “tragédia democrática”, como o herói pode ser qualquer indivíduo, o que a configura são as ações trágicas.

Isso suscita o debate sobre a relevância de focar na posição social do herói trágico para se discutir a definição do trágico. Se a representação trágica está mais voltada para a ação do que para as personagens, num estado do que numa característica pessoal, qual seria o intuito de centralizar a discussão em preceitos sociais de divisão de classes? Segundo Eagleton (2013) isso ocorre porque:

O que começou como uma questão técnica acerca da melhor forma de representar a ação – escolher uma personagem eminente porque sua ruína produz maior impacto moral e dramático – tornou-se mais tarde uma questão ideológica de almas nobres e sentimentos aristocráticos, parte da campanha da tragédia contra uma modernidade desprezível e ignóbil. (EAGLETON, 2013, p. 145).

Nisso, perdurar a ideia de que só se tem o trágico se o herói for da alta sociedade é algo que está mais atrelado às questões políticas do que às questões estéticas. Evidentemente que a defesa do trágico se configurar independente da classe à qual o indivíduo está inserido também escamoteia um posicionamento ideológico. Para nós, como o ofício analítico no *corpus* é de demanda estética, mais do que política, verificamos que ao longo do tempo os heróis pertencem a qualquer esfera social na representação literária, sendo figurados tragicamente nos romances.

Campbell (2007), ao analisar o *status* do herói atual, chega a uma conclusão similar à de Eagleton, como podemos ver nesse excerto do seu livro **o Herói de mil faces**, no capítulo que ele discorre sobre o herói na modernidade:

Já não há sociedades do tipo a que os deuses um dia serviram de suporte. A unidade social não é um portador de conteúdo religioso, mas uma organização econômico-política. Seus ideais não são os da pantomima hierática – que torna visíveis, na terra, as formas do céu -, mas sim os ideais do Estado secular, numa dura e incansável competição por supremacia material e por recursos. (CAMPBELL, 2007, p. 372).

Assim, percebemos que a leitura que se faz do herói trágico – o de pertencer agora a qualquer extração social – não é implicação somente de uma visão política do trágico, mas sobretudo de uma visão histórica. Por isso, esse trabalho se embasa na perspectiva da historicização da tragédia e do mito do herói, pois os romances solicitam a adoção desse viés e a não aceitação dele poderia trazer o risco de incorrer numa análise rasa e desproblematizadora dos objetos em questão. Ainda acreditamos que a História, como recurso para acompanhar as transformações da sociedade ao longo do tempo, auxilia numa melhor apreensão do texto literário, pois este não se encerra apenas em seu

aspecto estético, mas também social. Em anuência com as reflexões feitas por Candido (2006) em seu livro **Literatura e sociedade**, entendemos que o texto literário é uma representação simbólica da sociedade, em que podemos ver “a dimensão social como fator de arte” (CANDIDO, 2006, p. 16).

3. A REPRESENTAÇÃO SOCIAL ALENTEJANA E SEUS DESDOBRAMENTOS PARA CONSTRUÇÃO TRÁGICA, EM SEARA DE VENTO

Seara de vento foi o segundo dos dois romances escritos por Manuel da Fonseca, tendo sido publicado em 1958. O contexto de produção dessa obra foi de bastante efervescência, tanto política quanto literária. No âmbito político, o governo vigente em Portugal era o do Estado Novo, de caráter ditatorial e que submeteu a narrativa analisada ao crivo da censura. No campo literário, o cenário estético estava impregnado pelas ideias do movimento neorrealista, as quais, algumas delas, figuram o romance supracitado. Essa obra é fruto de uma profunda reflexão do escritor diante desses condicionantes sociais e estéticos. Ao lermos o conto “Meio pão com recordações”, publicado sete anos antes do romance, no livro intitulado **O fogo e as cinzas**, percebemos uma semente que prenuncia a escrita de **Seara de vento**. Esse conto, dentro do romance, é pulverizado entre os capítulos cinco e sete, de maneira que se modifica a ordem de alguns parágrafos, muda-se algumas formas verbais e ainda são acrescentados novos trechos. Essas modificações são relevantes para perceber uma evolução na abordagem ideológica implícita no romance. Um exemplo disso se dá por meio de um diálogo, entre duas personagens, que falam a respeito da situação da desigualdade social e da incapacidade de mudar essa situação para os que ocupam a baixa extração social. No conto, essa conversa é construída de maneira superficial, pouco reflexiva por parte das personagens. Já no romance, esse diálogo se estende, pois há o acréscimo de um trecho, com a reflexão de uma das personagens, e isso marca, nitidamente, o ideário que perpassa todo o texto. Não é de se ignorar que **Seara de vento** seja uma obra emblemática no panorama da literatura portuguesa, pois, além de ficcionalizar uma conjuntura conturbada e de grandes movimentações políticas, ainda é resultado de um amadurecimento estético do escritor lusitano.

Falamos estético, e não ideológico, pois percebemos que o fazer literário do escritor não é isento de suas ideias, não havendo uma separação nítida entre essas duas instâncias. João Luiz Lafetá (2000), ao falar sobre os modernistas

brasileiros, afirma que “[...] na verdade o projeto estético, [...] já contém em si o seu projeto ideológico” (LAFETÁ, 2000, p. 20). Isso, de certa forma, também ocorre no modo como Manuel da Fonseca reelabora a realidade em suas obras e, por essa razão, os críticos o vinculam ao movimento neorrealista português. Não é de se negar que o neorrealismo português, além de ter sido um movimento literário, foi também um movimento ideológico. Sob forte influência de preceitos marxistas, essa tendência se pautava numa ideia de arte na qual o objeto literário partisse da realidade para intervir socialmente nela, sendo a “[...] expressão consciente das realidades sociais e parte integrante do combate que modificará essas realidades.” (PITA, 2002, p. 89). No entanto, havia certa dificuldade em fortalecer e unificar um molde ideológico dentro dessa corrente, o que dificultou pôr em prática os dogmas postulados por ela, os quais consistiam em que forma e conteúdo fossem indissociáveis. Com isso, de acordo com Torres (1977), havia uma idealização desses preceitos, pois “[...] uma coisa era o Neo-Realismo *ideal* que se predicava, outra o *real* que se viria a praticar pelos escritores mais polêmicos.” (TORRES, 1977, p. 46).

Nesse contexto neorrealista, está Manuel da Fonseca, que nega qualquer relação com movimentos literários: “[...] me defendi sempre de seguir aquilo que me parecia ser a opinião do grupo.” (FONSECA, 1960, p. 56). No entanto, não se pode ignorar a sua vivência nessa conjuntura. É importante ressaltar que a discussão em curso não tem como fito limitar Manuel da Fonseca à condição de escritor do Neorrealismo português, mas o de verificar até que ponto a ideologia desse movimento orientou, de certa forma, a concepção de realidade desse autor e influenciou a sua produção ficcional. O fato de o autor ter tematizado a luta de classes em algumas de suas obras, mote recorrente no neorrealismo, não significa que ele tenha seguido servilmente os preceitos desse movimento – até porque instituir normas definitivas, consensualmente, decididas por um grupo, era um problema para os neorrealistas (TORRES, 1983); como, de resto, de qualquer movimento artístico ou literário.

Diante disso, é perceptível que o escritor lusitano, em seu processo de construção ficcional, parta de suas vivências e da ideia que ele tinha de Socialismo, para reelaborar a luta de classes. A peculiar apreciação que

Fonseca tinha do real não o colocou em uma camisa de força; pelo contrário, deu margens para que ele construísse universos ficcionais singulares, tendo como parâmetro a realidade de determinada extração social. Como podemos perceber, “A perspectiva neorrealista, na sua obra, emerge cândida e com naturalidade pelo facto de descrever camponeses e padrões naqueles espaços alentejanos, associada à grande capacidade de ternura e compreensão dos seus semelhantes.” (IPBL, 1997). Dessa forma, a ficção do autor português vai além das doutrinas de qualquer movimento literário, pois é produto do contexto histórico-social no qual o escritor está inserido, e isso influencia tanto a sua visão de mundo, quanto a sua produção literária, sem que signifique seguir uma cartilha específica.

Manuel da Fonseca nasceu em 1911, em Santiago do Cacém, no Alentejo. Aos 12 anos, mudou-se para Lisboa com os pais e, embora tenha saído muito novo de sua cidade natal, nunca deixou de visitá-la e retratá-la em seus escritos, conforme ressalta Machado (2011). Ao receber apoio familiar para exercer a profissão de escritor, publica seus primeiros textos em um semanário de Santiago chamado **O periquito**. É em 1940 que tem seu primeiro livro de poemas publicado, chamado **Rosa dos ventos**. Foi um escritor conceituado entre os seus contemporâneos e, dentre as suas influências literárias, estão autores como Dostoiévski, Jack London, Graciliano Ramos, García Lorca e Steinbeck. Teve uma vida intensa de experiências: casou-se três vezes, praticou diversas modalidades de esportes – futebol, esgrima, tênis, equitação e boxe – e ainda era um homem deveras engajado politicamente. O ficcionista participou de diversos movimentos políticos, juntou-se ao Movimento de Unidade Democrática (MUD), integrou o Comitê Nacional da Defesa da Paz, compôs também a Comissão de Apoio à Oposição Democrática. Chega, até mesmo, a ser detido pelo sistema salazarista, em 1965, acusado de atentar contra a segurança do Estado. Trabalhou em diversas funções antes de se firmar como jornalista, função em que trabalhou pelo resto da vida, além de manter o ofício de literato. Talvez por pertencer à classe trabalhadora, revelou de maneira sensível e séria a realidade do proletariado. Em 1993, faleceu em Lisboa e foi enterrado em sua cidade natal, Santiago do Cacém.

Com essa experiência de vida, apresenta uma produção literária bastante diversificada (ainda que breve), composta por poemas, contos, crônicas, peças de teatro e romances, dentre as quais se destacam: **Rosa dos ventos** (1940), seu primeiro livro de poemas publicado; **Aldeia nova** (1942), sua estreia na ficção neorrealista; **Cerromaior** (1943), seu primeiro romance; **O Fogo e as cinzas** (1951), um livro de contos; **Seara de vento** (1958), seu segundo e último romance; e **Crônicas algarvias** (1986), um livro de crônicas. Um traço importante, que marca todo o repertório artístico do autor, é o seu olhar acurado para a realidade dos desfavorecidos, ao representar, de maneira notável, essa classe social em suas obras. Isso concede à sua produção um caráter ideológico muito forte, o que faz com que muitos analistas que são acerbos críticos do movimento neorrealista (Cf. SARAIVA, 1974) julguem as obras vinculadas a essa corrente estética como panfletárias.

O próprio **Seara de vento** foi considerado como sendo uma obra desse tipo. Dessa acusação o autor, em uma entrevista, ao jornal **Gazeta Musical**, se defendeu:

Fiz um romance, não fiz um panfleto. A confusão aí está no crítico. Não há se quer o menor aspecto político no meu livro nem a mais pequena observação ou comentário que indique a posição do autor. Este limitou-se a seguir a vida dos personagens, a narrá-la objetivamente, sem tomar parte nem contra nem a favor. [...] Trata-se de situações, não de apreciações. E através dessas situações, agitam-se pessoas, há nelas gente viva que sofre e odeia, não opiniões políticas. Que certos críticos depois de se defrontarem com essa gente sejam levados a pensar com desamor ou amor nesta ou naquela política, isto é lá com eles. (FONSECA, 1960, p. 57).

Como vemos, o escritor deixa nas mãos dos críticos a leitura politizada que se faz do romance, se isentando de qualquer interpretação restringentemente política que se faça da obra. Esse pensamento do autor revela que o estético e o ideológico estão tão interligados, que separá-los incorre em uma leitura problemática, pois se faz alheia da realidade circundante. Além disso, para nós, parece que os críticos se esqueceram do estatuto de ficcionalidade dos textos literários. O fato de o escritor apresentar um modo de composição ficcional que problematize mais intimamente a

realidade social, utilizando a gama de suas experiências, não o torna um mero reprodutor de uma realidade inerente. Ainda que Fonseca, claramente, reconheça as causas sociais, revelando-as em seu estilo, não podemos negar que “[...] ele soube demonstrar que ética e estética não são valores antagônicos na produção de uma obra literária, mas podem estar presentes de forma coerente e equilibrada.” (BERGAMASCO, 2012, p. 124). Assim, a partir da leitura da narrativa analisada, apreendemos que o autor português trabalha e manipula as palavras para compor um estilo permeado por notas líricas e trágicas, reconstruindo a realidade de uma forma singela, a partir de suas vivências, em seu processo de construção ficcional.

Seara de vento retrata uma família de baixa extração social que mora no campo – mais precisamente, no Alentejo – e luta para conseguir sobreviver em um mundo que o autor recria permeado por injustiças. Uma onda de desgraças assola as personagens a ponto de desestruturar a família, numa série de eventos trágicos. Há o suicídio do chefe da família, o que ocasiona o abandono de alguns membros do clã, que não suportam a vida que levam, restando apenas cinco integrantes: Palma, que assume o posto de novo patriarca, após o suicídio do pai; Júlia, a esposa conformada de Palma; Mariana, a filha mais velha do casal, única que revela consciência política direcionada à coletividade; Bento, o filho mais novo do casal, que tem deficiência intelectual; e Amanda Carrusca, mãe de Júlia, mulher mal-humorada, marcada pela vida. O início de todos os eventos funestos coincide com a queda do forno em que a família cozia o seu pão e, a partir disso, o forno se torna uma figura representativa tanto para o romance quanto para a família, que vê, na reconstrução do forno, o retorno de bons tempos.

Palma, tendo agora a responsabilidade de chefe de família, não consegue sustentá-la porque foi preso, acusado de roubo pelo seu patrão, Elias Sobral, e, por isso, ninguém mais o emprega. Em desespero, por ver sua família passar necessidade, vai trabalhar no contrabando. Há uma briga entre Palma e Sobral, conflito que desencadeia uma série de episódios trágicos, como, por exemplo, o suicídio de Júlia, que se sente culpada por denunciar, sem querer, o marido. Dá-se, então, a revolta de Palma, que, diante do

acontecimento anterior, provoca a morte do seu ex-patrão, o que causa uma guerra armada entre a família Palma e a polícia do local. O desfecho é desditoso, pois Palma, após travar uma batalha, ao lado de Amanda Carrusca, contra os homens da lei, morre. Porém, o povo da aldeia, que vê toda a cena de luta de Palma e acompanha a injustiça feita a ele desde o começo, cria coragem e vai à luta, juntamente com Amanda Carrusca, que, finalmente, conscientiza-se da importância da coletividade.

A história é contada com uma voz em terceira pessoa, de um narrador onisciente, mas que também não deixa de utilizar os diálogos como uma forma de dar voz as personagens. Esse recurso se faz presente em todos os capítulos do romance e é importante para a construção das personagens, pois o leitor as conhece tanto a partir de suas ideias e palavras, quanto através de características atribuídas pelo narrador. Esse ser onisciente está ali para introduzir as situações dos diálogos, descrever cenários e pouco se posiciona diante do que narra. As ações são narradas na mesma ordem dos acontecimentos; quando há o recurso da analepse, dá-se mediante as lembranças no meio das conversas entre personagens, em tempo presente. A linguagem utilizada para construir o universo ficcional da narrativa é simples, porém de muito lirismo, as descrições apresentam uma linguagem metafórica, com muitos qualificadores para as ações das personagens e até mesmo para os agentes da natureza, como o vento, por exemplo. A questão da adoção de certos procedimentos narrativos será aprofundada no decorrer da análise.

3.1. A posse de terra e os condicionantes históricos

De início, o próprio título do romance nos sugere uma interpretação relacionada à questão da terra. Seara e seareiro são palavras que fazem parte desse campo semântico e, em seu sentido denotativo, significam, respectivamente, “Extensão de terra cultivada” e “pequeno lavrador que paga pelo uso da terra com parte da colheita.” (HOUAISS, 2009). Já em relação ao segundo vocábulo que compõe o título, sabemos que o vento é componente de significação relevante na produção de Fonseca (SEIXO, 1980). Por isso, o

sentido apropriado atribuído a ele agora é o conotativo, pois “[...] particularmente neste romance, é um termo deíctico de base: porque aponta o tempo atmosférico, porque aponta o tempo humano, porque aponta o tempo histórico.” (SEIXO, 1980, p. 92). Em uma entrevista ao jornal *Gazeta Musical*, Fonseca citou uma crítica que julgou pertinente a respeito do vento em suas obras: “Ele reparou que o vento vinha aparecendo, a princípio timidamente, circunstancialmente, em alguns dos meus contos, poesias, e cada vez mais se insinuava até criar o ambiente obsessivo que vem a ter depois o romance.” (FONSECA, 1960, p. 57). Ou seja, a escolha desse título já indica o que está por vir ao longo da narrativa, um jogo entre o real e o ficcional, trabalhando a realidade agrária em suas várias dimensões simbólicas.

Ao julgarmos que **Seara de vento** é produto de um projeto estético que figura a realidade de maneira crítica e mais próxima da realidade imediata, se faz necessário conhecer os fatores históricos da distribuição do solo português para, assim, empreender uma leitura acurada do romance em questão. Isso porque a situação da família que é contemplada na história se constrói tragicamente devido à questão da posse de terra. A problemática da família se inicia quando o personagem Joaquim de Valmurado, pai do protagonista, em uma situação de dificuldade, pede um empréstimo ao patrão do filho, Elias Sobral, e dá como garantia a courela da família. Essa situação, no início do romance, é construída de forma a deixar evidente a preocupação da personagem em perder sua terra, como se pode ver na voz do narrador onisciente “De novo o absorve a preocupação de todos os instantes: o empréstimo cedido, três anos atrás pelo Elias Sobral.” (FONSECA, 1979, p. 35). De fato, a preocupação tem fundamento, pois, ao final do prazo de pagamento do empréstimo, com a não quitação, as terras vão para o novo dono: “Chega o Outono. Sem voltas nem demoras, a courela passa, inteira, para as mãos ávidas do Elias Sobral.” (FONSECA, 1979, p. 35). Após esse acontecimento, o senhor Joaquim vive inerte sem manifestar reação sobre o acontecido e, em seguida, comete o suicídio. Foi algo tão vergonhoso para a personagem não conseguir prover o alimento da família e ainda perder o

pedaço de terra o qual possuía, que tirar a própria vida fazia mais sentido do que enfrentar essa situação.

A maneira como Fonseca constrói discursivamente a condição da posse (ou perda) da terra deixa visível a importância da terra na vida dos que precisam dela para sobreviver. Porém, ao longo da narrativa, pouco se fala da questão da terra em si, pois o foco narrativo está na vida miserável que a família de Palma leva e nas desgraças que a assolam. É diante do tratamento que Fonseca concede a esse tema que essa obra se afina, consideravelmente, com os romances que são vinculados ao movimento neorrealista. O foco dado pelo escritor lusitano à situação do meio campesino não fica preso apenas à tematização do mundo rural, mas também trabalha esteticamente a dura realidade campesina que se instaurou no sistema agrário português. Com essa mesma visão, os escritores do movimento neorrealista se empenharam em realizar o projeto de estetizar o campo de maneira pouco bucólica e nada encantadora, já que “A leitura dos neorrealistas é uma escolha difícil pela intensidade dramática dos temas, pela crueza das descrições, pelo que é desagradável à consciência de que a realidade, sobretudo a do meio rural, podia ser horrível.” (ALMEIDA, 2012, p. 391). Decerto, essa escolha de lançar um olhar sob a ótica dos desvalidos é proposital, visto que pretendiam criticar a realidade, mostrando a ausência de beleza na situação da classe social representada.

Nesse contexto rural, os infortúnios que afligem os integrantes da família ocorrem porque eles não possuem terras para estarem imunes a destinos miseráveis. Isso acontece porque, “No espaço social da obra (o Alentejo), a transferência histórica dos bens fez-se no sentido de acumulação exclusiva da propriedade nas mãos de uma minoria, facto este que veio determinar uma sociedade de carências.” (LOPES, 1980, p. 80-81). Diante disso, a questão da distribuição de terras no universo ficcional ocorre de forma desigual, visto que a propriedade de grande quantidade do solo se concentra nas mãos de um único grupo: “Família com tradição, a dos Sobrais, quer por herança, quer por casamentos de conveniência, reúne agora boa parte das grandes herdades do concelho.” (FONSECA, 1979, p. 137). Essa representação coaduna com o

quadro histórico delineado por Cutileiro (1972), em que “Os latifundiários actuais herdaram a terra que possuem e favorecem e apoiam, portanto, um sistema em que a posição social é conferida por nascimento.” (CUTILEIRO, 1972, p. 276). Em verdade, o quadro do romance figura uma realidade histórica, pois, na conjuntura portuguesa, as grandes e as pequenas propriedades guardam uma diferença significativa e, isso configura um grande contraste no regime de propriedade lusitano, no qual “Portugal aparece nitidamente como um país de grandes proprietários e latifundiários.” (CUNHAL, 1968, p. 175).

Outro plano histórico que recebe o tratamento ficcional é a questão da produtividade do solo lusitano. No início do século XX – conjuntura temporal ficcionalizada no romance –, a situação da terra era bem problemática no cenário português. Havia pouco investimento no setor rural devido aos problemas da improdutividade que estavam ligados ao tipo de solo. Na diegese, vemos isso quando Joaquim de Valmurado, mesmo com todo empenho de trabalho, não consegue vencer as dificuldades que o solo da courela apresentava: “É apenas um monte de pedras encravadas na terra negra e húmida” (FONSECA, 1979, p. 33). Esse trecho traz a representação da difícil situação que os pequenos proprietários tinham de lidar com o solo e ainda evidencia a ideia vigente que se conservava sobre a produtividade do solo na época figurada.

Álvaro Cunhal (1968), em seu **Questão agrária em Portugal**, questiona esse pensamento e acredita que essa ideia era difundida para justificar os problemas económicos do país e o péssimo nível de vida do povo. Ao ser contrário a essa ideia, o autor defende que a alegação da pobreza natural de Portugal é uma falácia, pois, mesmo o presidente Salazar afirmando que o que poderia ser cultivado o estava sendo, a cada ano havia o crescimento no número de hectares com a superfície semeada. Na visão do teórico, esse número poderia crescer muito mais se houvesse investimentos por parte do Estado. Esse discurso inflamado do referido autor está relacionado ao fato de ele ter sido uma figura histórica da resistência portuguesa no período salazarista. Salvaguardando as devidas proporções da sua visão política, o

texto de Cunhal (1968) trouxe um panorama de como a questão da terra era tratada no contexto real, que serviu de base para construir o universo ficcional de **Seara de vento**.

Não só podemos ver em Cunhal (1968) a questão da produtividade da terra, mas também a situação de fome e de miséria que as famílias enfrentavam em decorrência desse problema. Para tal teórico, Portugal passava pelo grave problema do grande déficit na agricultura de subsistência. Esse infortúnio agia diretamente na economia portuguesa e no baixo nível de vida de grande parte da população, que, com poucos alimentos, vivia abaixo da linha da miséria. Essa situação era mais grave nas famílias dos trabalhadores rurais, que “com facilidade degeneram em casos de extrema miséria.’, ‘tendo como efeito a desagregação familiar” (CUNHAL, 1968, p. 48). Em **Seara de vento**, essa realidade é representada quando, diante de tamanha penúria, alguns integrantes da família de Palma vão embora para tentar fugir desse quadro de desgraça, havendo a fragmentação do clã: “Dos quatro filhos dos Palmas, dois, a Custódia e o Luís, fugiram antes da morte do velho Joaquim de Valmurado” (FONSECA, 1979, p. 43).

Esse estado de carência dos meios de sobrevivência é o cenário escolhido por Fonseca para contar a história de uma família rural que sofre, assim como tantas em Portugal, com a desigualdade das condições de existência. Não é à toa que o primeiro capítulo do romance narra uma discussão sobre pedir “esmolas” diante da situação da falta de alimento e da extrema pobreza que a família se encontra. Essa relação com a comida perpassa por toda a obra, sendo, muitas vezes, a causa responsável de melhora ou piora do estado de espírito das personagens: “A presença do pão parece ter modificado tudo [...] Pequeninos, vivos, os olhos de Amanda Carrusca seguem com avidez as fatias que tombam do gume da faca. O rosto comprido de Júlia adoça-se, numa esperança.” (FONSECA, 1979, p. 57); “O aspecto animado de todos, a vista e o cheiro da comida dão ao casebre um ar festivo.” (FONSECA, 1979, p. 125).

Dessarte, a presença da comida é um acalento imediato, que serve para minimizar os ressentimentos entre os membros da família, trazendo sentimentos bons e a harmonia familiar: “Então, os olhos do Palma poisam

sobre a mulher. Poisam com suavidade e compreensão. – Come mais – diz ele. A voz do marido soa aos ouvidos de Júlia como uma carícia” (FONSECA, 1979, p. 126); “Sentem-no agora calmo, como no bom tempo, antes da prisão. Isso chega para que também se sintam apaziguadas.” (FONSECA, 1979, p. 131). Já a ausência de alimento sempre causa discussões no seio familiar. Amanda Carrusca é a personagem em que mais se acentua essa relação entre a falta de alimento e o humor. Uma das partes mais significativas disso é quando a personagem chega a se irritar com o fato de o gato estar saciado: “ – O raio do gato anda farto. [...] Maltês estica-se de novo, saciado. Ligeira, a velha ergue a tenaz. Mas o gato furta-se à pancada com um meneio delicado.” (FONSECA, 1979, p. 61-63). Percebemos que o descontentamento de Carrusca se dá por o gato ter o que comer e ela não, pois antes desse arroubo da personagem ela relembra o tempo de fartura em que se empanturrava com toucinhos. Esse sentimento que a leva a um comportamento violento, todavia, é inconsciente, visto que quando é questionada sobre o motivo dela querer espancar o gato, ela responde: “- Nenhum. Mas, então, o que queres? Dá-me zanga o raio do gato!” (FONSECA, 1979, p. 63).

3.2. As relações de poder no contexto agrário português

As relações de poder são representadas no romance de maneira que a posse de terra seja determinante tanto na disposição das classes sociais quanto para conceder poder aos que estão no topo da pirâmide social. É nesse panorama que a narrativa de Fonseca ficcionaliza também a ganância do latifúndio e os desmandos do dono de grandes propriedades. Em **Seara de vento**, a courela da família Valmurado é tomada por Elias Sobral, dono da maioria das terras do local, como forma de pagamento de um empréstimo feito pelo pai de Palma, Joaquim de Valmurado. Fica evidente que a atitude de Elias Sobral, que não precisava da courela, guarda, além da ganância, uma vaidade em demonstrar o poder que detinha. Essa crueldade do latifundiário expõe também a questão do poder mediante a posse de terra e os desdobramentos dessa suposta autoridade, pois além de tomar para si a courela da família, ele

ainda acusa Palma, injustamente e sem provas, de roubar a sua fazenda, acabando, dessa forma, com a honra da família e encerrando de vez com as chances do novo patriarca de conseguir um emprego.

Além de **Seara de vento**, outro romance do autor lusitano, intitulado **Cerromaior**, também aborda esse assunto por meio da personagem Carlos Runa, latifundiário, que comete atrocidades com o povo da vila que dá nome ao romance. Assim, o escritor, ao representar esta questão da relação de poder entre o latifundiário português e o povo mais humilde, evidencia a fragilidade da classe desfavorecida diante dos abusos de quem possui terras. Especificamente, na narrativa analisada, a relação de poder se instaura no fato de Elias Sobral prejudicar Palma de todas as maneiras por puro capricho, pois o pequeno agricultor nunca teria meios de fazer nada contra o latifundiário, que só quer mostrar, com as suas atitudes tirânicas, quem é que manda no local.

Tendo em mente um conceito de poder, Sodré (1996) sustenta que os indivíduos de uma sociedade são submetidos a concordar com algumas ordens impostas pelo sistema social. Essa ordem social prevê controlar as atividades dos sujeitos, garantindo uma autoridade coletiva, logo, poder é a capacidade de gerir esse controle (SODRÉ, 1996). Para ele, há duas maneiras de se constituir o poder: a interna e a externa. A interna é mais individual, e se trata da imposição do desejo, da vontade de uma pessoa com o fito de atingir uma autonomia e ser reconhecido pelo outro. Já a externa se dá em um contexto mais amplo, em uma conjuntura social, em que o poder se define na relação hierarquizada, na qual os indivíduos sociais se sujeitam a uma coação, pois:

Além da força como garantia última dessa estrutura, o poder busca crer que seu lugar é suficientemente real para determinar o que na vida do grupo deve ser considerado real ou irreal, incluído ou excluído, admitido ou negado. (SODRÉ, 1996, p. 59).

Dessarte, o poder toma uma função social de definir e organizar um conjunto de medidas que regem as relações sociais. No romance português, podemos notar esses dois tipos de poder – o interno, que são as vontades individuais do senhor de terra que, de certa forma, institui o poder externo, que

é o reconhecimento da autoridade do latifundiário por todos do meio rural, e isso determina a forma como os indivíduos se relacionam socialmente.

Tendo em vista que as relações sociais se estabelecem pelo poder que a posse de território confere aos latifundiários, as ações que se desenvolvem em **Seara de vento** figuram as injustiças guardadas pela desigualdade desse relacionamento. Vemos que basta Elias Sobral acusar Palma de roubar sua fazenda, para que o trabalhador rural seja preso. Não há nenhuma prova, apenas a acusação e, isso é o suficiente para colocar o agricultor atrás das grades. A prisão da personagem é tão controversa que o sargento sente receio de punir Palma pela segunda vez por medo da falação do povo: “ – [...] o caso do roubo das sacas de cevada, deu tanto o que falar... O Palma roubou, foi preso, enfim... Se volto a prendê-lo por nova questão com o senhor, não faltará, aí na vila, quem se ponha logo do lado dele.” (FONSECA, 1979, p. 153). Ou seja, o sargento Gil não está incomodado em cometer a injustiça em favor do Elias Sobral, mas o que o importuna é o fato de o povo perceber os seus conchavos com o dono das terras.

Com um discurso irretorquível e um certo tom de autoridade, Elias Sobral consegue o que quer e convence o sargento a punir seu desafeto, mais uma vez, sem nenhuma prova contundente, apenas com a sua palavra: “– Vou ser mais claro. Eu, senhor Elias Sobral, queria dizer-lhe apenas que há muitas maneiras de fazer as coisas...” (FONSECA, 1979, p. 154). Assim, a polícia local, instituição que deveria punir os desmandos dos senhores de terra, é conivente com a situação e também se rende à autoridade de Elias Sobral: “Atencioso, sargento Gil abre a porta do gabinete. Quase se curva. – Faça favor. – Não passe você. Agora cá. O senhor primeiro. Elias Sobral sai para o átrio lajeado.” (FONSECA, 1979, p. 155-156). Nesse trecho, a imagem que se constrói é a de um sargento de polícia que se curva para um cidadão sem nenhuma patente, deixando evidente que, na relação entre os dois, a autoridade de fato não é do sargento, mas, sim, de Elias Sobral.

Enxergamos, com essa situação, que o poder se configura e se solidifica por meio das classificações sociais. Para Quijano (2000), o poder é o elemento central no que diz respeito às divisões das camadas sociais e às relações que

se estabelecem entre as diferentes classes. Os vínculos de autoridade, que se formam e se organizam, garantem o controle da autoridade na classificação social. Dessa forma:

[...] as pessoas disputam pelo controle dos âmbitos básicos de existência social e de cujos resultados se configuram um padrão de distribuição do poder centrado em relações de exploração/dominação/conflito entre a população de uma sociedade em uma história determinada. (QUIJANO, 2000, p. 367).

Nesse sentido, há uma manutenção na organização dessa classificação social, mantendo sempre as relações desiguais de poder. Elias Sobral se mantém em sua posição social por meio da autoridade que exerce na sociedade em que está inserido. E é a partir da distribuição de terra que se institui a classificação social, gerando, assim, as diferenças na relação de poder.

3.3. As tensões sociais e a construção do trágico

Diante desse quadro de opressão esboçado pelas desigualdades, **Seara de Vento** revela em seu enredo a tensão entre as classes sociais. Nesse ponto, podemos contemplar a influência que o projeto neorrealista tem na obra de Fonseca. Assim como os neorrealistas, parece que o escritor tem como inspiração a visão marxista para representar a luta de classes. Isso porque as camadas sociais são bem definidas, na diegese, através das famílias, sendo a família Sobral, da alta extração social e a família Palma, da baixa.

Ao lermos a obra, nos damos conta de que a realidade é marcadamente objeto do projeto estético do escritor, pois este ficcionaliza com maestria a organização social do contexto agrário de Portugal. Cutileiro (1972), que faz um estudo sobre as diferentes esferas sociais dessa conjuntura, afirma que a posse de terra estabelece a posição do indivíduo na estratificação social, e determina, também, o lugar que os habitantes ocupam na sociedade rural. O referido teórico constata que a sociedade se estrutura, basicamente, em quatro

classes, a dos latifundiários, a dos proprietários, a dos seareiros e a dos trabalhadores rurais.³

Percebemos que as duas classes contempladas no romance são as que figuram lados distintos da pirâmide social. O fato de a família de Palma pertencer à classe dos seareiros, quando tinha a courela, se dá apenas no nível da lembrança. Do início ao fim da narrativa, Palma almeja pertencer à classe de trabalhador rural. Vemos, assim, que a transição entre essas duas classes traz uma situação na qual “Cria-se dessa forma uma classe transitória entre os pequenos produtores e o proletariado, classe ainda não despegada da exploração ‘independente’, mas recorrendo já normalmente à venda da força de trabalho.” (CUNHAL, 1968, p. 296). Se tratando da realidade agrária de Portugal, esses “semiproletários”⁴, quando vendiam a sua força de trabalho, não raro, abandonavam a exploração do seu pequeno pedaço de terra e, isso, para eles, significava a consumação de seu insucesso. Na obra analisada, esse sentimento de fracasso não é só marcado pela falta de cultivo da courela, mas também se dá pela perda de seu pedaço de chão. Para Palma, trabalhar nas terras dos grandes senhores era a solução mais acertada a se fazer, mas também a mais vergonhosa devido às condições humilhantes a que tinha de se submeter.

Notamos com isso que há uma desvalorização da classe dos trabalhadores. No ponto de vista de Moraes (1974), essa depreciação do trabalho é motivada porque “O trabalhador entra, por via de regra, na produção

³ Cada classe social, na visão Cutileiro (1972), se comporta de uma maneira peculiar. Os latifundiários mantêm suas relações apenas com pessoas da mesma classe e, como são poucas as pessoas que estão nessa situação financeiramente favorável, é comum se relacionarem entre si, havendo o casamento entre parentes. Se diferenciam das demais classes e fazem questão de evitar a interação com os que estão abaixo de sua posição social. Já as classes intermediárias – proprietários e seareiros – também possuem terras, mas em menor extensão que a dos latifundiários. Assim, os proprietários ficam abaixo da classe dos latifundiários, possuindo herdades em boa quantidade para plantar e ainda arrendar suas terras para os seareiros, que ficam em posição inferior aos dos proprietários. Por sua vez, os seareiros pagam pelo uso da terra com parte da colheita, não sendo o dono efetivo do solo em que plantam. Por fim, a classe dos trabalhadores, que não apresentavam nenhum valor social, trabalhava de sol a sol e pouco recebia por suas atividades, acertadas por via de breves contratos.

⁴ Esse termo foi usado por Álvaro Cunhal, em seu livro **A questão agrária em Portugal**, para designar a classe que possuía pequenas courelas, mas trabalhava para os latifundiários.

agrícola como um factor do produto sem participação nem interesse nesse produto.” (MORAIS, 1974, p. 301). Essa situação estudada por Moraes (1974) acontece devido à formação de um modelo social composto por latifundiários, que detêm os meios de produção, e por trabalhadores rurais, que, ao invés de transformar sua força de trabalho em bens para si, utiliza essa força para ampliar o cabedal de seus empregadores.

É por meio da personagem Mira, dono da mercearia da vila, que percebemos no romance as consequências das relações de trabalho supracitadas. Como comerciante, ao invés de se solidarizar com a situação do trabalhador, ele critica qualquer tipo de subversão da ordem vigente: “A questão é que te comportes como deve ser, e que te não metas nessas parvoíces. Reuniões!...” (FONSECA, 1979, p. 124). Desse modo, percebemos como as ideias da classe predominante influenciam também a cosmovisão da camada intermediária, de modo a dificultar a organização da classe trabalhadora para a reivindicação de suas pautas.

Além de criticar as reuniões de que a filha de Palma, Mariana, participa com o fito de melhorar a situação deplorável dos trabalhadores, Mira pouco se importa com a natureza do dinheiro: “Deste de mão a tudo isso, e foste à vida. É boa, é má? Não interessa. Ganhaste dinheiro, levas comida para casa.” (FONSECA, 1979, p. 123). Essa atitude reforça a ideia de manutenção da desigualdade social. Ganhar dinheiro, trabalhando apenas para atender as necessidades imediatas – como saciar a fome – só torna a classe de trabalhadores rurais mais vulneráveis diante dos latifundiários. Estes, por sua vez, ao deterem as oportunidades de emprego, submetem os trabalhadores a condições lastimáveis, explorando a sua força de trabalho. Inclusive, ao contrário dos grandes senhores de terra, essa é a única riqueza dos trabalhadores que, “nada devem aos seus antepassados; o seu único ‘capital’ é o seu trabalho, tendendo pois a favorecer e a apoiar um sistema no qual a posição social seja conferida pela dignidade do próprio trabalho.” (CUTILEIRO, 1972, p. 276). É nesse sentido que a personagem Mariana se destaca, pois apresenta uma consciência de luta e igualdade desde o princípio do romance.

Ao invés de lutar sozinha por aquilo que acredita ser justo, Mariana junta-se a outros trabalhadores, insatisfeitos como ela, para tentar achar uma solução. O discurso de Mariana é o único que se diferencia do de sua família: “Temos visto o que eles conseguem, o pai e os outros, cada um para o seu lado. Convença-se de uma vez para sempre que só todos juntos hão-de alcançar alguma coisa. Um homem sozinho não vale nada.” (FONSECA, 1979, p. 88). Ao longo da diegese, ela mantém o mesmo pensamento, participa das reuniões, e sempre tenta convencer o pai que as suas ideias são a solução para aquela miséria em que vivem. Chega até a se indispor com o pai por causa disso, como vemos nesse excerto:

– Oiça-me, pai. Nós não valem nada, sozinhos, cada um a lutar para o seu lado...
 – Cala-te! – O Palma desvia-lhe o braço. – Eu não preciso da ajuda de ninguém! [...] Hirta, contra a ombreira da porta, Mariana fixa o pai como a um estranho. (FONSECA, 1979, p. 134).

É a partir desse contraste entre a atitude de Palma com a de Mariana que se percebe a defesa de uma ideologia socialista, em que se unir seja o melhor a se fazer para resolver as injustiças sofridas por eles. Observamos que na narrativa se constrói essa ideia de que um ser sozinho não consegue vencer os obstáculos socialmente impostos. Só se unindo a outros semelhantes é que se poderia lograr algum êxito numa situação tão desigual. Esse pensamento de que o coletivo seria a solução para resolver os problemas dos menos favorecidos perpassa todo o romance e se confirma, fortemente, no final trágico da personagem principal.

A representação dos extremos ressalta os contrastes entre as duas camadas sociais, construindo um universo mais desigual e propício a ações trágicas de grande intensidade. Seja para o solitário Palma, seja para a coletivista Mariana, lutar contra o jugo dos poderosos é algo que fica patente, mesmo que se tenha visões distintas de como se fazer isso. É bem verdade que o discurso de Palma se constitui cheio de individualidade, mas a revolta dessa situação desigual, tanto nele quanto dos outros membros da família, está ali presente. Quando o dono da mercearia, Mira, critica a atitude dos

trabalhadores, após eles frequentarem as reuniões – “Há qualquer coisa de diferente nos homens. Parecem outros. Mesmo cheios de fome, andam para aí de cabeça levantada, num desafio.” (FONSECA, 1979, p. 123) –, Palma contrargumenta e deixa claro que ele entende as injustiças e que a luta é para se ter uma vida digna: “Tu não estás a ver bem. Nós não queremos comprar fiado. Apenas queremos ganhar o suficiente.” (FONSECA, 1979, p. 123). Enxergamos aqui que Palma, mesmo não frequentando as reuniões, entende os problemas e a luta dos que vão se encontrar às escondidas para tentar achar uma solução para os problemas.

Todo esse contexto de revolta é motivador para Fonseca construir um universo trágico. As tensões sociais se constituem, tragicamente, mediante a desigualdade entre as classes que figuram o romance. Esse processo de estratificação social é essencial para que a ação trágica se desenvolva, através da situação de penúria que vivem as personagens, da reflexão contraditória entre ser e poder fazer algo para mudar a própria realidade. Vemos com isso que:

Em *Seara de vento* a solução dramática parece ser fruto da mais adequada fórmula estética da novelística, para realizar o destino das personagens fora delas, como se cada situação o impusesse e as fosse jogando inapelavelmente ao beco-sem-saída. E o nóculo de ação centra-se no conflito que as leva a interrogarem-se sobre o sentido e o destino de sua existência, sobre a validade dos decretos promulgados pelos poderes estabelecidos. (SANTILLI, 1979, p. 103).

O sentimento conflitante em busca de um lugar no meio social, seria uma das práticas do trágico na modernidade, no processo de historicização da tragédia. Para Eagleton, “Se a tragédia nasce das contradições inerentes a uma situação [...] Então a modernidade é trágica.” (EAGLETON, 2011, p. 329). Os conflitos sociais, as discussões em torno do valor da força de trabalho só são possíveis, enquanto representação, após o advento das ideias marxistas no mundo moderno. Esse fator, juntamente com o modo realista de composição ficcional, inspirou diversas obras que questionaram a realidade social por meio da Literatura. **Seara de vento** é um romance situado no início do século XX e retrata de maneira séria a realidade trágica da luta de classes.

O foco dado à classe de baixa extração social, que agora se torna protagonista e tem seus problemas tratados seriamente, reflete transformações sociais importantes para os gêneros literários. O drama trágico dos nobres, representado nas tragédias, cede lugar à representação trágica dos pobres, narrados em romances. Não que nessa época apenas a *racai* era retratada nos romances, mas como esse gênero é democrático⁵, diferentemente da tragédia, as personagens principais podem ser pessoas de qualquer classe social. Na narrativa escrita por Manuel da Fonseca, além de a protagonista pertencer a classe trabalhadora, tendo seus problemas retratados seriamente, o modo de representação da realidade se configura tragicamente devido a expedientes históricos e sociais.

3.4. Palma e a saga em defesa da sua honra

António Palma é a personagem que não só presencia as injustiças da desigualdade social, como também sofre na pele a violação de seus direitos por causa dessa situação. Ele tem a courela de sua família confiscada pelo grande dono das terras da região, o que acaba de vez com a chance da família reconstruir o forno para cozer o próprio pão. Inclusive, vê o pai tirar a própria vida por causa desse desgosto. Além de viver todas essas agruras, Palma ainda é acusado pelo seu ex- patrão, Elias Sobral, de roubar algumas sacas de cevada da sua fazenda. Após passar alguns meses na prisão, Palma tem a sua credibilidade abalada: “Ainda intenta justificar-se, teima em procurar trabalho, refazer a vida. Tudo em vão. Olham-no agora com desconfiança, como a um vulgar gatuno, e nenhum lavrador o ajusta para a mais insignificante tarefa.” (FONSECA, 1979, p. 36-37). É nessa tentativa de retomar a sua dignidade, que Palma enfrenta a ordem social estabelecida e traça um caminho solitário e heroico em busca de uma solução para sustentar a sua família. Por mais que a sua filha Mariana o alerte que essa luta é inútil, quando se trava sozinho, Palma não consegue acreditar, *a priori*, que parte de seus problemas pessoais

⁵ Cf. Eagleton (2013).

sejam reflexos de uma construção social estratificada: “Que cada um trate de si, e já lhe chega!” (FONSECA, 1979, p. 88).

É nesse isolamento da personagem que, ao o compararmos com os preceitos aristotélicos, percebemos que Palma passa por um percurso heroico que caracteriza uma composição trágica. Inicia-se com o seu orgulho de não aceitar ajuda e querer enfrentar a situação sozinho (*hybris*); isso o guia a cometer uma falha grave, que é o seu envolvimento com o contrabando para se sustentar (*hamartia*); nessa tentativa de prover alimento para sua família, sem se humilhar ao poderoso do lugar, confronta as ordens sociais e causa a fúria do senhor de terras (*nemesis*); tendo como resultado de suas ações o desfecho trágico com a sua morte (*sparagmos*). Apesar de sua trajetória se alinhar com a de um herói trágico, as motivações e a tragicidade dessa jornada, quando comparadas com os heróis gregos e a personagem lusitana, se dão de forma bem distintas. Palma tem a sua honra manchada e os seus direitos usurpados, quando lhe é negada a possibilidade de trabalhar para mudar a sua triste realidade. Em consonância com Assumpção (1982), acreditamos que:

Todo o significado dramático do conflito vivido pela personagem advém da necessidade de conquistar algo que lhe pertence de direito. Como se trata de um bem de direito natural, que não o é de facto, a tensão a que dá origem adquire significados supra individuais e só pode ser entendida como reflexo [...] dos conflitos existentes em uma sociedade constrangida à divisão de classes. (ASSUMPÇÃO, 1982, p. 58).

O motivo pelo qual o protagonista trava sua batalha heroica se dá por questões básicas de sobrevivência. Seu trágico destino se cumpre, justamente, pelo fato de ele não poder fugir a sua sina, que se realiza, não por via das mãos dos deuses, – como no caso do herói trágico grego –, mas devido a processos histórico-sociais. Isso porque Palma não enfrenta as leis divinas, mas as leis sociais, quando confronta Elias Sobral. O latifundiário se sente na obrigação de manter a ordem estabelecida socialmente: “- É preciso espalhar o medo entre os trabalhadores, quando não quem os segura?” (FONSECA, 1979, p. 161); “Só me dão é trabalho, volta não volta. Mas Palma tem que ser

emendado a tempo.” (FONSECA, 1979, p. 161). Fica nítido que Elias Sobral detinha o poder por causa das ofertas de trabalho em sua fazenda, onde os trabalhadores se submetiam às suas condições e também às suas vontades. Palma, mesmo demitido pelo fazendeiro, tenta ganhar a vida de outra forma e ainda entra em confronto com ele no estabelecimento de Mira. Nesse contexto, “Elias Sobral sente-se dominado pelas exigências da lei social, que lhe impõe a necessidade de castigar o orgulho (*Ubris*) do Palma, que cometeu a ousadia de o afrontar publicamente, a ele, um elemento do grupo dominante dos intocáveis.” (LOPES, 1980, p. 67).

Além de seguir um percurso semelhante ao de um herói trágico, Palma também apresenta algumas características que se afinam com as dessa figura central da tragédia. Nesse contexto, retomamos Aristóteles ([19__]), que define o caráter da personagem trágica: “É a do homem que não se distingue muito pela virtude e justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há-de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna [...]” (ARISTÓTELES, [19__], p. 89). Sendo assim, podemos fazer, de certo modo, um comparativo com a personagem criada por Fonseca. Palma não é um homem que se diferencie por sua virtude: – “Sacudindo violentamente os punhos, solta um palavrão obsceno.” (FONSECA, 1979, p. 30) –, mas também não chega a ser má pessoa: “O Palma corta um pedaço de pão, atravessa o terreiro e dá-o ao bento. Enquanto o filho come, acaricia-lhe os cabelos. – Coitadinho do Bento, coitadinho dele...”. (FONSECA, 1979, p. 125), ou seja, as qualidades que a personagem apresenta são as que muito se torna possível ter. Lembremos aqui que, para o filósofo grego, o erro do herói não ocorre devido à uma falha moral, mas por ignorância, por desconhecimento. Assim, Palma ignora as ideias de Mariana sobre a força da coletividade e comete o erro de se envolver com o contrabando. Ele acreditava que era autossuficiente para resolver a situação de miséria em que vivia. O protagonista não entende que o seu problema não era apenas o de prover o sustento de sua família, mas, sim, o de enfrentar a ira de Elias Sobral por ter infringido as leis sociais.

No entanto, quando se trata da reputação e da fortuna que a personagem tem de possuir em Aristóteles, há divergências com a personagem do romance. Palma não era bem visto, por alguns, por causa do caso de roubo das sacas, de que o seu ex-patrão o havia acusado. Reconstruir a sua reputação era uma questão de honra e o meio de se conseguir isso era através do trabalho: “Eu, que sempre ganhei o meu pão à luz do dia, de cara levantada?” No entanto, com a proposta de ir para o contrabando, ele tem plena consciência de que isso o distancia de sua honra: “- Não, Galrido. Vou-me sujeitar a muito. Depois disso, se me prendem, acabou-se tudo.” (FONSECA, 1979, p. 95). Mesmo com seu único fio de dignidade, Palma, a contragosto, vê-se compelido aceitar a participar da ação criminosa: “- Irei com vocês, farei tudo quanto for preciso. Mas não vou de gosto.” (FONSECA, 1979, p. 94). Percebemos que Palma titubeia diante da *hamartia* e, isso, se deve a sua honradez. No entanto, ao longo da história, a busca pela reconstrução da honra dá lugar à busca pela vingança. Em se tratando da Fortuna da personagem, o sentido dessa palavra em Aristóteles não se dá sob o viés financeiro, mas se refere à uma questão de sorte. Mesmo não se tratando de finanças, ventura é um bem que Palma também não possui: “- Bastava um pouco de sorte – Diz ele.” (FONSECA, 1979, p. 131).

Ainda sobre o legado das tragédias gregas no processo de construção do trágico na modernidade, percebemos que o herói lusitano no romance empreende sozinho a sua jornada. Assim, ele se torna uma espécie de mártir, que, ao final da narrativa, imprime, efetivamente, com seu desfecho, a ideologia de que “[...] um homem sozinho não vale nada” (FONSECA, 1979, p. 88). Nessa desdita da personagem, Palma finalmente não foge à luta, nem do embate efetivamente armado, nem do combate contra as injustiças sociais. É nesse sentido que podemos dizer que Palma é “[...] um herói trágico pela fatalidade do destino a que não escapa, e quase épico porque portador de qualidades que o engrandecem.” (MATTER, 2005, p. 6). Percebemos que é a honra, qualidade de um herói, que faz com que ele não abandone a batalha, e o conduz para o seu final trágico: “- Você não me conhece, mulher! Pois acaso ainda pode pensar que eu fazia o que fiz para depois fugir ou deixar-me

prender?” (FONSECA, 1979, p. 224). Essa morte final se torna significativa para que o povo da aldeia tome consciência de sua luta, o próprio protagonista apreende a importância da sua atitude em um segundo antes de ser alvejado pelos tiros: “– Viu? – exclama ele, encostado ao umbral. – Viu essa gente lá fora? Todos hão-de saber que nós...” (FONSECA, 1979, p. 250). E em seguida ocorre o inevitável, ele é atingido por vários tiros e a sua morte cumpre o seu papel no romance por meio da voz de Amanda Carrusca: “– Digam a minha neta que ela tem razão! Um homem só não vale nada!” (FONSECA, 1979, p. 252). É após esse significativo discurso diante das circunstâncias que os aldeões se posicionam: “Ouve-se como que um gemido soltado por dezenas de bocas, e os camponeses atiram-se para diante.” (FONSECA, 1979, p. 253).

Esse final desditoso deixa claro que a missão do herói alentejano foi cumprida. Ao enfrentar bravamente as dificuldades que lhes são impostas com tamanha honraria, o seu destino consegue suscitar nos demais o espírito da coragem. No entanto, a atitude do “herói Palma” provoca esse sentimento nos camponeses não por ser alguém nobre, ou dotado de poderes especiais, mas porque é um ser igual a eles, um sofredor, um injustiçado que decide se revoltar e mostrar que é possível mudar o seu entorno. A sua morte deixa patente a forma como essa mudança deve ser feita, de maneira coletiva. O sentimento catártico que essas circunstâncias trazem para o leitor se dá na identificação de uma situação real, pois “pela busca da estesia, o artifício dramático do romance teria podido suscitar a fruição do prazer artístico, a autêntico gozo que Aristóteles chama de purificação.” (SANTILLI, 1979, p. 104). Vemos, a partir disso, que no projeto estético de Fonseca arte e realidade mantêm uma relação coesa, assim como nos escritores neorrealistas. A ficção nessa concepção não só tem o papel de ser reinvestida na realidade como também agir sobre ela.

4. A REPRESENTAÇÃO DO CONTEXTO AGRÁRIO NORDESTINO E SUAS IMPLICAÇÕES PARA SUSCITAR O TRÁGICO, EM EMISSÁRIOS DO DIABO

Emissários do diabo (1968) foi o primeiro romance de Gilvan Lemos publicado por uma grande editora, a Civilização Brasileira. Estabelecimento editorial de expressiva influência, não só mercadológica como também social, foi a voz representante de ideias contrárias a um governo ditatorial, por meio das obras que financiava com temáticas de cunho socialistas. O contexto de produção desse romance não foi dos mais tranquilos, pois se configurou na época da ditadura militar brasileira. Mesmo que Gilvan fosse apartidário, nunca se alheou das causas sociais em sua escrita: “Não pertenço nem jamais pertenci a qualquer partido político. Contudo, por convicção e esperança, sou socialista.” (LEMOS, 1994, p. 20). O tratamento humanístico que Gilvan deu à questão da posse de terra, em **Emissários do diabo**, influenciou, muito provavelmente, a sua publicação pela editora supracitada, pois essa temática, nesse contexto de repressão, tornou-se relevante devido à discussão de uma possível reforma agrária.

Assim, o agreste nordestino, o latifúndio, a luta pelo direito à terra e o cotidiano dos sertanejos servem de mote para a criação do universo ficcional desse romance. Em face disso, nos deparamos com o contexto histórico da questão agrária no início do século XX aqui no Brasil. Vale ressaltar que Lemos não realizou uma cópia fiel da realidade, houve um trabalho estético em que o real serviu de parâmetro em seu processo criativo, visto que na ficção “[...] temos de admitir que, para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real. Em outras palavras precisamos adotar o mundo real como pano de fundo.” (ECO, 1994, p. 89). É nesse sentido que acreditamos que a história criada por Gilvan Lemos possa nos comover não apenas pelos seus artifícios estéticos, mas também pelos expedientes reais que serviram de “pano de fundo” para a construção do universo ficcional do romance.

Não só **Emissários do diabo**, mas toda a produção literária do autor pernambucano apresenta um forte vínculo com o real. Embora não se constitua como especificidade de Lemos, recriar a realidade em que viveu marca o projeto estético do escritor. O seu processo de elaboração ficcional é, assumidamente, permeado por suas experiências. Suas obras são a representação de sua história, de suas vivências, o que é assinalado, inclusive, nas palavras do próprio autor, como podemos ver no trecho dessa entrevista:

Na verdade, minha obra apresenta forte caráter autobiográfico. [...] Nasci e passei toda a adolescência em São Bento do Una, uma pequena cidade do interior pernambucano, repleta de personagens típicas e histórias pitorescas. [...] Portanto, as lembranças sempre foram importante fonte para minha obra. Lembranças minhas e dos outros. (LEMOS, 2001).

Dessa forma, percebemos que uma parcela do imaginário artístico do autor, especialmente a referência aos locais – o interior e a capital –, é uma representação de suas memórias em suas diversas fases da vida. Não que sua obra se resuma a contar acontecimentos particulares, mas “Muitas de suas histórias são frutos da observação cotidiana das pessoas e dos acontecimentos reais, que sob sua pena são recriados ficcionalmente.” (VAREJÃO NETO, 2013, p. 111). Percebemos, assim, uma expressiva carga memorialista na produção literária de Lemos e é nesse sentido que se constitui o projeto estético do escritor pernambucano. Em seu estilo muito singular e de profunda originalidade, “Gilvan não se interessa em descrever paisagens. Ao escrever sobre questões de personagens do campo ou de cidades, ele centra o foco na humanidade, no humanismo, na psicologia dos personagens.” (FARIAS, 2015).

Nisso, a obra de Gilvan Lemos, ao tocar nas questões do campo de maneira menos bucólica (idealizada) e mais crítica, apresenta uma produção literária que, de certa forma, é mediada por temas sociais. Isso não implica dizer que o autor produza uma Literatura engajada, de maneira a expor seu posicionamento ideológico, mas significa que o escritor tem uma percepção mais humanizada não só da realidade em que ele viveu, mas também das

problemáticas sociais das classes desfavorecidas. Em consonância com Holanda (2013), acreditamos que:

As narrativas de Gilvan Lemos são simples e fortes como é dura e crua a realidade de seus personagens. Um escritor engajado? Sim, se engajamento se traduz em autocrítica, sobre qualquer que seja sua fé, religiosa ou política. E assim o narrador consegue passar sua enorme solidariedade com os miseráveis os desprovidos – que outros, mais miseráveis de espírito, exploram. Mas o prosaico e cotidiano é iluminado por uma urdidura narrativa que prende, provoca no leitor uma sensação não de reconhecimento (de uma paisagem cultural), mas de conhecimento mais aprofundado de determinada realidade. Essa, a qualidade maior do grande prosador: toma o real, sobre ele dá um efeito de ficção – e faz o leitor ver de modo novo o habitual. (HOLANDA, 2013, p. 95).

Como podemos notar, a tendência do escritor parte do cotidiano e, com um olhar voltado para o particular, capta histórias reais para reelaborá-las ficcionalmente, trabalhando, dessa forma, conflitos universais da natureza humana. Em seu estilo não preponderam os rebuscamentos; pelo contrário, há uma simplicidade de escrita literária, que o torna um dos grandes escritores do cenário da literatura nacional contemporânea.

Gilvan Lemos nasceu em 1928, em uma cidade do interior de Pernambuco, São Bento do Una. Quando criança, era leitor voraz de revistas em quadrinhos. Sua paixão por esse gênero fez com que escrevesse uma história e desenhasse seus próprios quadrinhos. A transição desse universo dos gibis para o do romance veio por influência de sua irmã mais velha, leitora assídua de narrativas ficcionais, que insistiu que o irmão lesse o livro **O conde de Monte Cristo**, de Alexandre Dumas. A partir desse evento, floresce em Gilvan o interesse pelos gêneros narrativos, que se deu não apenas no âmbito da leitura, mas também no da escrita. O escritor pernambucano tem como influências literárias muitos autores da geração de 30, entre eles: Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Erico Verissimo.

Com apenas o curso primário completo, pois em sua cidade essa era a única formação possível, o autor são-bentense teve seu primeiro texto publicado: um conto enviado para a revista **Alterosa**, de Belo Horizonte, aos dezessete anos. Orgulho de São Bento do Una, Gilvan Lemos se transformou

em uma celebridade em sua cidade natal. No entanto, o escritor só se tornou conhecido no cenário literário nacional após um longo caminho, que se inicia com a sua ida à capital. A sua mudança para o Recife se dá aos vinte e um anos de idade e, por achar que já havia passado da idade de ir à escola, o autor não dá continuidade aos estudos. Esse fato, no entanto, não o impediu de prosseguir com a carreira de escritor e produzir já na metrópole o seu primeiro romance, intitulado **Noturno sem música**. Essa obra ganha o prêmio da Secretaria de Cultura do Estado, em 1952, e é publicada quatro anos após a premiação, sendo custeada pelo próprio escritor.

O autor apresentava uma personalidade muito introspectiva, não tinha muitos amigos, nem ia a lugares frequentados por universitários e colunistas de jornais. Além desse temperamento, ainda se sentia acanhado para entrar em contato com as editoras, sendo esse um significativo entrave para o reconhecimento de seu trabalho como escritor. Ao conhecer Osman Lins, uma pessoa significativa para que suas obras começassem a se tornar conhecidas ao público, o autor são-bentense, aconselhado por seu mais novo amigo, inscreveu-se em um concurso literário de um expressivo jornal carioca, com a obra **Jutaí menino** (1962) e, nisso, ganhou o primeiro lugar do concurso.

Em seguida, publicou **Emissários do diabo** (1968) e **Os olhos da treva** (1975), ambos pela editora Civilização Brasileira. Já reconhecido como escritor, Gilvan Lemos não gostava dos movimentos do mercado editorial, isso porque o processo de enviar seus manuscritos para as editoras e ficar aguardando resposta sobre uma possível publicação o angustiava. O fato de a obra ser aceita e demorar um tempo para ser publicada, por causa da fila de espera das grandes editoras, também era algo que o incomodava bastante. Tornou-se funcionário público do INSS para se manter, pois não ganhava o suficiente para se sustentar com o trabalho de escritor. Gilvan Lemos faleceu em 1.º de agosto de 2015, aos 87 anos, na cidade do Recife, após três anos de sua posse como membro da Academia Pernambucana de Letras. Solteiro e sem filhos, seu grande legado são suas obras, frutos de um eficiente trabalho artístico.

Constituiu um consistente trabalho em sua trajetória no cenário literário. Possui vinte e cinco livros publicados: doze romances, sete livros de contos e

seis novelas. Entre os mais conhecidos estão **Emissários do diabo**, **Jutaí menino**, **Os olhos da treva**, **A lenda dos cem** (1975), **O anjo do quarto dia** (1976), **Espaço terrestre** (1993), **Morcego cego** (1998) etc.

Emissários do diabo foi a obra que projetou Gilvan Lemos no cenário literário nacional. Inicialmente o nome dado a essa obra pelo autor foi **Enviados do diabo**, mas, por sugestão da editora, que achou o título do livro cacofônico, houve uma mudança e o livro foi intitulado como o conhecemos hoje. Com esse livro Gilvan ganhou o prêmio Othon Bezerra de Melo, da Academia Pernambucana de Letras. Mesmo tendo grande expressividade em sua publicação, as lembranças de Lemos sobre esse evento mostram que o livro foi um sucesso, mas que ele não teve sorte de colher os frutos disso:

Escrevi para Ênio ele disse que eu mandasse. No mesmo mês recebi uma carta aprovando. [...] Resultado: 5 mil exemplares, autor inédito, durante semanas saiu naquela coluna dos mais vendidos, não era o primeiro lugar. [...] Com seis meses Ênio me pagou 2.500 livros. Resultado: “Pronto, agora estou feito!”. Ênio foi preso como comunista, quebraram a Civilização Brasileira, o livro terminou sendo vendido a um cruzeiro nas ruas (risos). (LE MOS, 2010).

Na época de lançamento da obra, Osman Lins – que sugeriu o contato de Lemos com o dono da Civilização Brasileira – escreveu uma resenha bibliográfica sobre o livro no suplemento literário do jornal **O Estado de S. Paulo** e indicou que, em **Emissários do diabo**, “se revela a maestria a que chegou, em seu silêncio forçado, o romancista, que trabalha a prosa bastante evoluída, como facilmente percebe o leitor atento.” (LINS, 1968). Ao apresentar a primeira edição dessa obra, o sociólogo Leandro Konder afirmou que “A realidade brasileira aprendida e comunicada neste livro exclui a superficialidade do exotismo, a complacência do pitoresco: é a realidade dramática de uma condição humana.” (KONDER, 1968). Ao tratar do protagonista, o poeta e crítico Pedro Américo de Farias assevera que “Camilo é realmente épico, ao resistir ao assédio de um tio latifundiário, interessado em seu pedaço de terra. Ele resiste até o fim, mas é o digno senhor de sua propriedade.” (FARIAS, 2015).

Em se tratando da questão da terra, o crítico literário Malcolm Silverman, ao se referir sobre esse tema na obra, sustenta que “Emissários do diabo concentra a sua crítica coletiva na violência desregrada inerente à desigual distribuição da terra no Nordeste e suas concomitantes injustiças. (O fogo instinto telúrico, para o bem ou para o mau, é apenas um fator contributivo).” (SILVERMAN, 1994, p. 104). Percebemos que as críticas atribuídas a essa obra sugerem que há um trabalho estético em que se cria um vínculo entre uma história individual e uma realidade coletiva como resultado de uma consciência social. Assim, **Emissários do diabo** apresenta um universo ficcional em que um desvalido é protagonista de sua própria história, por meio de um enredo bem construído, que ficcionaliza a realidade agrária do Nordeste brasileiro.

O romance trata da história de Camilo e a sua luta diária para manter o Degredo, pedaço de terra em que mora desde que nasceu. Filho de Manuel Martins, um homem muito rico, que perdeu tudo em sua vida desregrada; e de Donana, uma mulher de muita fibra, Camilo é a típica representação de um sertanejo, um homem retraído, de muita firmeza de caráter, que não tem medo do trabalho. O protagonista abre mão de sua vida e felicidade para cuidar de Donana até o fim da vida dela. Mesmo tendo mais três irmãos – Maria Clara, Armando e João Batista –, nenhum deles confere ao Degredo e à mãe a importância e a atenção que Camilo lhes concede. Tem seu espaço ameaçado pela ganância do latifundiário Major Germano, dono do Condado, que planeja se apropriar do Degredo, assim como fez com a terra de todos os outros pequenos proprietários da região. Esse enredo agregado a questões familiares, já que o Major é tio de Camilo, oferece à narrativa conflitos emocionais guardados em contendas antepassadas.

Para Camilo, que herda toda o ressentimento de Donana em relação aos seus familiares, a defesa de seu pedaço de terra é uma questão de honra e, nisso, constrói-se toda a intriga entre o protagonista e seu tio, o Major. Os companheiros da personagem principal nessa batalha não são seus familiares, nem poderia, já que são eles quem querem se apossar do Degredo. Assim, Camilo tem ao seu lado Guiomar, a filha de seu compadre João Evaristo, que,

após a morte de Donana, vai ao Degredo cuidar de Camilo e se torna a sua companheira de vida. E também Bastião, que foge do Condado para se tornar o empregado fiel de Camilo. A tomada da terra é muito importante na construção do romance, pois é a partir dela que a ação vai se configurando ao longo da diegese. Há ainda a inserção de cangaceiros, o que só acrescenta suspense ao desfecho da narrativa, já que eles também ameaçam tomar o Degredo de Camilo. Isso concede à narrativa nuances trágicas, visto que toda a trajetória de Camilo se dá pela defesa de sua terra, que é também a sua vida.

Toda a fábula é relatada por um narrador onisciente, mas é recorrente a utilização de analepses, como procedimento narrativo, que ocorrem pela voz de Donana, construindo um jogo entre passado e presente. A linguagem é simples, direta, expondo, muitas vezes, o modo de falar do nordestino. Esse linguajar é trabalhado de forma natural, sem “Nenhuma busca de exotismo. Não poderia existir. Gilvan Lemos não vê a sua terra com olhos alheios. É da região e dele poderiam dizer seus personagens: ‘Este é um dos nossos.’” (LINS, 1968). Os espaços da narrativa, o Degredo e o Condado, são construídos de maneira a pontuar as desigualdades da posse do solo nordestino. Ao longo da análise, pretendemos discutir a eleição desses procedimentos narrativos para a progressão do romance.

4.1. A construção ficcional do cenário rural nordestino

Ao lermos **Emissários do diabo**, damos-nos conta de que o escritor pernambucano traz a representação da realidade do homem rural do Nordeste, oferecendo um esboço dos registros linguísticos, sociais e culturais do interior nordestino. Nesse contexto, as questões referentes à terra também são patentes, o que faz com que a terra e a sua distribuição sejam assuntos figurados no romance. O enredo do romance trata das tensões sociais vividas entre as personagens Camilo e o Major Germano na luta pela terra, constituindo, assim, uma relação problemática. Como se isso já não bastasse, as duas personagens em questão fazem parte da mesma família – há um parentesco de tio e sobrinho –, o que torna a situação ainda mais controversa.

Para contar essa história, o autor se utiliza de muitas retrospectivas no tempo e recuperações de espaço para explicar questões sobre as origens das famílias e como se delineiam as querelas entre elas. Essas analepses, em sua maioria, se dão pelas lembranças da personagem Donana, mãe de Camilo, que em sua primeira recordação, conta a origem de seus familiares, situando o leitor no contexto histórico de um Brasil de costumes ainda coloniais. Sabemos disso, a partir do excerto em que expõe a forma como eles viviam:

Onde eles moravam mais parecia uma vila, tanta casa existia uma perto da outra, tudo ocupado por parentes, primos e irmãos. Meu bisavô era uma espécie de governante de estado quem resolvia tudo, quem tudo determinava. Nada se fazia sem que ele fosse ouvido e todos lhe obedeciam. Lá se realizavam festas, casamentos, batizados, tudo entre eles, não queriam aproximação com brasileiros. (LEMOS, 1987, p. 21-22).

Nesse comportamento dos parentes de Donana, temos a representação de um certo patriarcalismo, que é característico do sistema colonial. A partir dos estudos empreendidos por Sérgio Buarque de Holanda (1995), em seu livro **Raízes do Brasil**, nesse sistema, há uma organização social em que predomina a autoridade, como vemos nesse trecho da obra do historiador:

[...] a família colonial fornecia a ideia mais normal do poder, da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens. O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família. (HOLANDA, 1995, p. 82).

Esse modelo de estrutura familiar perdurou por muito tempo em nossa sociedade, influenciando o imaginário do escritor pernambucano ao representar uma família do ambiente rural. O universo ficcional de Lemos, que teve como parâmetro o universo colonial, também traz a representação de outra situação social que se configura pela maneira como as famílias constituíram fortuna, o que implica na concentração de terras nas mãos de poucos. A segunda situação rememorada por Donana diz respeito à forma como o pai de Camilo, Manoel Martins, constituiu a sua riqueza. Herdeiro da tia solteirona, que o criou depois de ele ter ficado órfão ainda criança, o pai de Camilo se tornou dono de

uma enorme fortuna, pois sua tia “Era tão rica que não sabia mais onde botar dinheiro.” (LEMOS, 1987, p. 45). Dessa forma, praticamente todas as terras do lugar pertenciam a Manoel: “Basta te dizer que pegando da Serra da Onça, Riachão, Lagoa da Pedra, arrodando pela Serra verde até aqui, tudo era de Manoel Martins.” (LEMOS, 1987, p. 46). Essa herança já veio do avô de Manoel Martins, o chamado Monteirão, cuja “fortuna era incalculável. Léguas e mais léguas de terra. Suas fazendas emendavam uma na outra, ocupando três municípios.” (LEMOS, 1987, p. 23).

Fica nítido, como veremos ao longo da análise, que há uma cultura de disputa por terras, de almejar a posse de territórios, não importando os meios para se alcançar esse objetivo. Nisso, a realidade da posse de terra no Brasil é reelaborada ficcionalmente por Lemos, o que dá margem para ele representar tragicamente o contexto agrário nordestino. No livro **Pequena história territorial do Brasil**, Rui Cirne Lima (1988), ao fazer um apanhado histórico a respeito da posse de terra no Brasil, expõe que a história do território brasileiro começou em Portugal. Foram os portugueses que trouxeram da Europa a noção de propriedade particular para o Brasil-colônia, implantando o nascedouro do regime de terras. Ao longo da história, foram se consolidando regimes distintos de concessão da posse de terra; porém, o mais significativo para entendermos a desigualdade da distribuição da gleba brasileira foi o regime de sesmaria. A plantação da cana-de-açúcar, uma das primeiras atividades econômicas relacionada a esse sistema de sesmarias, trouxe consigo o espírito latifundiário. Durante a atividade canavieira, havia a reivindicação, por parte dos requerentes às concessões de posse, para obter terras em maior quantidade com o intuito da edificação dos engenhos de açúcar, revelando assim “[...] os futuros senhores de engenho e fazendas, de que se iria formar a aristocracia econômica da sociedade colonial.” (LIMA, 1988, p. 40).

Como podemos perceber, o sistema de sesmarias teve um papel econômico e social relevante no contexto da distribuição de terras no Brasil. Essa é uma conjuntura, na visão de Caio Prado Jr. (1979), que serve como fator para explicar a problemática da concentração das terras brasileiras

nas mãos de uma pequena parcela da população, já que, “Desde o início da ocupação e colonização do território brasileiro, e até hoje ainda, os títulos de propriedade e o domínio da terra galopam muito adiante da frente pioneira de penetração e ocupação.” (PRADO JR., 1979, p. 25).

Assim, tanto para Lima, quanto para Prado Jr., esse sistema de sesmaria é o agente causador de grandes desigualdades na distribuição das terras na atualidade. Essa estrutura revelou um meio legítimo de favorecimento, através da lei, que garantiu a posse de considerável quantidade de terras a pessoas da alta extração social. Vemos, com isso, que essa situação desigual é algo que está atrelado a condicionantes históricos e que, por motivos políticos, esse contexto de desigualdade vem se perpetuando desde a época do Brasil colonial.

Na construção ficcional de Lemos, o espaço territorial, razão da desavença familiar, é o sítio Degredo. É por cobiça a esse pedaço de terra que as ações no presente se passam, sendo o ambiente para a maioria das ações. Porém, esse não é o único local do romance: há também o Condado, que é a fazenda do Major Germano, que fica em oposição do Degredo. A construção ficcional desses dois espaços guarda intenções de diversos significados dentro do romance. De acordo com Calisle (1981), o início da narrativa já esboça a ação temporal e o conflito entre Camilo e Major Germano, por meio dos nomes desses dois locais. Nas palavras do analista:

As linhas já estão desenhadas: O Major tem seu Condado, com toda a conotação histórica e sociológica que esse nome carrega. Camilo, por outro lado, se coloca em uma posição diferente da que o Major e a sociedade o enxerga, a sua terra é a sua posição no mundo: Degredo – exílio, alienação. (CARLISLE, 1981, p. 325).

Notamos, assim, que a escolha dos nomes do território de Major Germano e do sítio de Camilo é significativa para ocultar a ideia de contraste, de oposição, de conflito e desigualdade da posse de terras. Degredo, em seu sentido denotativo, significa “exílio imposto como forma de punição. Em uma extensão de sentido, pode significar também afastamento voluntário ou compulsório de um contexto social.” (HOUAISS, 2009). Em ambas as formas,

percebemos como o nome da terra de Camilo o caracteriza na obra. Ele é um exilado, que vive distante de seus familiares e suas ganâncias. Esse afastamento é voluntário, Camilo não faz questão de se entrosar socialmente, é um homem que vive para o trabalho em sua terra: “– Seu Camilo nunca foi visto em festa de versidade nenhuma. É homem sério, do seu trabalho.” (LEMOS, 1987, p. 29). Já a palavra Condado está relacionada a uma conotação aristocrática, pois, historicamente, “é uma terra de extensão variável que concedia ao seu dono um título de conde.” (HOUAISS, 2009). Ou seja, a terra confere título de nobreza ao que a possui, colocando o dono em um patamar social privilegiado. Não é à toa que Germano é chamado de Major, uma patente que pode se comparar a um título de nobreza, pois a personagem nunca foi militar para possuí-la.

Em se tratando da construção desses dois espaços, o Degredo é traçado como um sítio humilde, cercado pela natureza do campo nordestino, como vemos no trecho a seguir:

As grandes árvores – Mulungu, baraúna, jiquiri, pau-d’arco – quase paralelas que ficavam à entrada do revezo, do lado da rua; a cerca que vinha, vinha, parte de pedra, parte de madeira, em alguns lugares recoberta com o melão-de-são-caetano e que assim, irregular, formava o quadrado do pátio; a pequena cocheira com o telhado se acabando, os cochos carcomidos; o tanque de carrapaticida; o copado imbuzeiro, de verde bem entrançado e vivo; o juazeiro sob o qual havia os restos da mesa de um carro de boi; o caminho que pegando da primeira porteira ia até o lado oposto, onde já não nascia mato; lajeiro, touceiras de alastrado, pés espaçados de carrapateira; o antigo chiqueiro das cabras, do outro lado, agora sem serventia; a porteira condenada: dava para o Condado. (LEMOS, 1987 p. 9).

Essa descrição deixa claro que o Degredo era um pedaço de terra pequeno, pôde até ser descrito em apenas um parágrafo. Além disso, carece de alguns reparos, o que dá ao lugar um toque ainda mais modesto. No entanto, mesmo diante de sua simplicidade, há uma exaltação ao lugar tanto por meio da voz do narrador quanto das personagens: “Donana costumava dizer que nunca vira em parte alguma passarinhos tão cantadores como os do Degredo. (LEMOS, 1987, p. 25); A água do riacho corria desimpedida, a várzea espalhava-se, terra boa para tudo” (LEMOS, 1987, p. 28); “O pasto do Degredo

valia ouro e cadê o gado para comer?” (LEMOS, 1987, p. 55). Na maioria das vezes, essa produtividade era atribuída aos cuidados que Camilo tinha com o Degredo: – “E como tinha mãos boas para os animais!” (LEMOS, 1987, p. 16).

Em contraste a isso está o Condado que o narrador descreve a partir da majestosa casa do Major:

Levantara uma casa demasiadamente luxuosa para o lugar e a época: salas forradas e mosaicadas, quartos de taco, janelas de vidraça, sanitário de azulejo com um aparelho que dava descargas. Obra de engenheiro formado, da capital, que mostrara ao Major a necessidade de represar a água do arroio, água puríssima, a fim de que fosse encanada. Só pela planta Major pagara mais de dez contos de réis. Quando em construção arrastara muitos curiosos de até léguas de distância, que não queriam morrer sem antes ver com os próprios olhos o palacete do Major. (LEMOS, 1987, p. 36).

Com essa descrição percebemos que a moradia imponente representa a riqueza e o poder que o Major possui, e isso é simbolizado mediante a pompa que envolve a construção desse espaço. Essa construção simbólica é importante, pois reflete também características da personagem: “Major apreciava o luxo, a boa mesa, o vinho fino da Europa, o uísque escocês. E a casa tão especial coroava-lhe a distinção.” (LEMOS, 1987, p. 36). Expõe-se, nitidamente, o contraste criado pelo narrador entre a extravagância e a grande quantidade de terra nas mãos do Major, em contraposição ao humilde e pequeno pedaço de terra de Camilo. Essa situação desigual, para Monteiro (1980), configura uma maneira de violência, tendo em vista que, para se ter violência não, necessariamente, precisa-se utilizar a força física ou derramar sangue de inocentes. Para o crítico, esse é um caso muito frequente no Nordeste brasileiro, em que a desigualdade “nas relações de distribuição constitui em si uma violência aos que foram excluídos da propriedade aos despossuídos, aos expropriados.” (MONTEIRO, 1980, p. 30).

Outra questão é a forma como o Major conseguiu se tornar o dono de tudo o que possui. Por meio de subterfúgios nada íntegros, o Major consegue todas as terras de Manoel Martins, o pai de Camilo. Não fossem as estratégias criadas por Germano, Camilo era quem seria o dono de uma boa quantidade das terras, visto que boa parte das terras que fossem do pai, seriam dele. Essa

situação é trazida, novamente, pelas lembranças de Donana, que recorda a mudança da posse de terras das mãos de seu marido para as de seus irmãos. É outro momento que fica nítido que a distribuição da terra não ocorre de maneira igualitária, sempre há os que se aproveitam das fraquezas dos grandes proprietários para também se tornar igual ou até um maior senhor de terras. No romance, o pai de Camilo, Manoel Martins, por ter sido muito mimado e desde criança obter sempre tudo o que queria, não soube cuidar de seus bens quando os teve em suas mãos, só queria viver de farra. Diante desse comportamento, os irmãos de Donana, cunhados de Manoel Martins, se aproximaram dele para tirar vantagem, como se pode ver neste relato da personagem Donana:

Do trabalho não queria saber. As fazendas abandonadas, o povo roubando, o gado se acabando. E Manoel na mesma vida. Sinhô aproveitou o que pôde e Germano, então, nem se fala. Dizem que Manoel quando entrava numa mesa de jogo Germano logo ia se encostando, para aperuar. E ali se plantava, comprando os bens de Manoel. Manoel perdendo e ele comprando a preço de enforcado. Assim se apoderou de tudo que Manoel possuía. (LEMOS, 1987 p. 47-48).

Desse excerto temos também conhecimento do caráter da personagem Major Germano, que, ao longo da história, vai se revelando cada vez mais inescrupuloso. A construção da personagem não se dá de maneira que pensemos que ele tem um caráter duvidoso por causa da riqueza, pois entendemos que qualquer pessoa pode se comportar como ele. Ele apresenta tais atitudes por um traço pessoal, a saber, a vaidade. No entanto, a riqueza acentua seu comportamento vaidoso, sempre que ele age despoticamente para demonstrar o poder que possui. Nesse caso da construção de sua fortuna, ele se aproveita da fraqueza do cunhado para tirar vantagem da situação. No entanto, não se pode dizer que foi um crime, um roubo, porque ele obteve as terras por meio da compra, mesmo que houvesse um aproveitamento dos deslizes do grande proprietário Manoel Martins.

Essa situação revela também que as analepses são um recurso capital, utilizado por Gilvan, para explicar muitas coisas na diegese e, inclusive, situar o leitor, temporalmente, dentro da história. Não é explícita a época em que as

terras mudam de mãos no romance, mas a partir dessa representação em que há uma troca de valores para adquirir propriedades, pode-se inferir que nesse tempo a história se passa durante o século XX. Isso porque as terras não foram adquiridas nem pelo sistema de Sesmaria, nem pelo sistema de ocupação de terras desocupadas concedidas pelo Estado. Por haver uma transação comercial, o romance, em sua feição realista, só pode se passar após o ano de 1950, pois foi nesse ano que vigorou a lei que proibia a aquisição de terras que não fosse por meio da compra (LIMA, 1988).

4.2. A representação de poder e o coronelismo

Na briga entre o grande e o pequeno proprietário, no romance de Gilvan Lemos, se instaura a questão do poder que a terra concede aos latifundiários. Em **Emissários do diabo** o Degredo é fruto de uma herança, e mesmo sendo uma simplória extensão de terra, deve ser dividida entre irmãos: “Quase duzentos quadros para dividir entre quatro herdeiros” (LEMOS, 1987, p. 13). Nesse sentido, o Major Germano não teria direito nenhum sobre o pequeno sítio, pois não é nenhum desses quatro herdeiros, mas se utiliza de seu poder de dono da maioria das terras para tentar se apossar do Degredo.

A respeito da conjuntura brasileira, o vínculo que se estabelece entre os latifundiários e aqueles que os cercam é de subordinação. A figura do proprietário de terra, descrita por Holanda (1995), durante o sistema colonial, revela um comportamento peculiar em que “Nos domínios rurais, a autoridade do proprietário de terra não sofria réplica. Tudo se fazia consoante a sua vontade, muitas vezes caprichosa e despótica.” (HOLANDA, 1995, p. 80). Mesmo em se tratando da realidade brasileira, percebemos que essa problemática dos desmandos dos poderosos pode ser uma herança do período da colonização portuguesa. Isso, talvez, explique o fato de tanto o escritor lusitano quanto o escritor brasileiro ficcionalizarem, em seus romances, situações dessa prática de domínio.

Em **Emissários do diabo**, a representação do senhor de terras coaduna com a configuração feita por Holanda (1995): “Quem mandava em tudo e era

dono das terras quase todas era o avô de Manoel Martins, um tal de Manoel Albuquerque Monteiro.” (LEMOS, 1987, p. 23); “Monteirão mandava igual a um rei. O que ele dizia ninguém contestava. Sujeito perverso, de instinto mau, aí daquele que o desgostasse.” (LEMOS, 1987, p. 23). Esses trechos, que são analepses por meio das lembranças da mãe de Camilo, ao mesmo tempo em que explica a origem familiar do pai do protagonista, também retrata um comportamento autoritário e repulsivo de seus antepassados. Essa volta ao passado evidencia também que essa realidade não era algo que só fazia parte do universo de Camilo, mas que já ocorria antes dele existir.

Podemos ainda perceber que o poder se hegemoniza mediante a posse de terra, que está arraigada a uma cultura baseada nos resquícios do sistema colonial. De acordo com Sales (1994), as causas dessa prática cultural se dão “[...] mediante a relação de mando/subserviência cuja manifestação primeira se deu no âmbito do grande domínio territorial que configurou a sociedade brasileira nos primeiros séculos de sua formação.” (SALES, 1994, p. 1). Ou seja, a concentração de poder está nas mãos de quem possui terras, e isso é enfatizado na narrativa por meio dos desmandos tanto do bisavô de Camilo, no passado, quanto do Major Germano, no presente.

Não podemos deixar de referir que, no contexto nordestino, o poder se perpetua devido a um evento político conhecido como coronelismo. Segundo Leal (1978), “Não é possível, pois, compreender o fenômeno sem referência à nossa estrutura agrária, que fornece a base de sustentação das manifestações de poder privado [...]” (LEAL, 1978, p. 40). Diante disso, era bastante comum o conchavo entre a lei e os donos de terra, no qual o poder público dá respaldo à ganância e aos desmandos do poder privado. É dessa forma que Gilvan Lemos reelabora essa questão, como vemos neste trecho:

– O tal juiz. Há longa data, isso sim, vive às custas do senhor [...] Será que pensa que nós não sabemos que o estamos comprando?
 – Pensa não, minha filha. Ele sabe. Essas coisas têm de ser assim. Mas o que é isso? Não está interessada em tirar aquele cabra do Degredo? De nossas terras? (LEMOS, 1987, p. 40).

Aqui, o escritor pernambucano enverada nitidamente na situação do coronelismo, pois havia falhas na documentação das terras do Degredo, o que fazia com que as terras não tivessem um dono documentado. Entretanto, Camilo, desde o seu nascimento, morou e cuidou do lugar, deixado pelo seu pai, sendo o dono por direito. No entanto, essa relação de cumplicidade que o Major Germano mantinha com o juiz foi usada para beneficiá-lo, já dando a certeza de que, mesmo havendo dúvidas do verdadeiro dono das terras na documentação, a terra já seria dele como se constata no trecho final: “De nossas terras?”.

Com essa desigualdade de poder nas relações sociais, Camilo era a parte mais prejudicada, pois o Major Germano se valia da sua autoridade para lesar o sobrinho de todas as formas e, assim, com sua obstinação caprichosa, tomar a pequena propriedade dele: “Major não consentira. Se Barraca lhe emprestasse dinheiro, Major não mais negociaria com ele.” (LEMOS, 1987, p.55); “– Apois não soube? O Major Germano faz pouco me pediu pra desocupar o sítio. A mim, a João Firmino e a Totonho Caracol. [...] As principais pessoas que por isso ou aquilo sempre mostraram simpatia pelo senhor.” (LEMOS, 1987, p. 65). Esses trechos deixam claro que a personagem Camilo, sendo a parte mais fraca dessa relação de poder, sofria danos que o impediam de prosperar, de produzir mais em suas terras e ainda não tinha o direito de ter amizades e nem fazer alianças com outros pequenos proprietários de terra, que se encontravam na mesma situação que ele.

Esse quadro de poder como resultado de posse de terra não acontece apenas em **Emissários do diabo**, mas em outras narrativas de Lemos que têm, em parte, o campo como cenário. Em **Os olhos da treva**, com o coronel Leonardo Velho, que, com o seu “domínio natural” (LEMOS, 2014), conquistou Mila. Em **A lenda dos cem**, com Dr. Menezes, que, em busca de mais terras para implantar as suas indústrias, promove um massacre, juntamente com Mr. Robder, e se apossa do território dos Xacuris. E em **O anjo do quarto dia**, com Orico Rezende, que tem uma trajetória de ascensão social por meio da instauração de uma hegemonia política. Ao criar essas personagens que, por serem ricas e donas de terras, cometem os seus desmandos e injustiças, fica

claro que Gilvan Lemos não está alheio às relações de poder, que se estabelecem no ambiente rural, utilizando-as em seu processo de elaboração ficcional.

4.3. A terra e o trágico

Em **Emissários do diabo**, a terra é um tema importante para o desenvolvimento da ação no romance. O modo trágico como a situação da terra é construído, ao longo do enredo, culmina em um final fatalista e trágico. A ação trágica se inicia quando se tem notícias de que o pai de Camilo, a quem ele chamara de Aquele-camarada, estava na companhia do bando de Paizinho Bala, assaltando as fazendas dos arredores. Logo aparece a disposição para a luta em defesa da terra por parte de Camilo e de seus irmãos, que mostraram solidariedade diante do possível acontecimento: “Armando e João Batista logo foram ter com Camilo. Disseram-lhe que defenderiam o Degredo a bala, Camilo não lutaria só.” (LEMOS, 1987, p. 20). Nisso, Camilo, desconfiado, devido às histórias que ouvia de Donana, não temia pelos cangaceiros, mas pelo latifundiário da fazenda ao lado, seu tio Germano. Isso porque o Major já havia se apoderado de toda a vizinhança: “Não tardaria a botar os olhos no Degredo. [...] porque Camilo mesmo não se governaria para responsabilizar-se pelas desgraças futuras.” (LEMOS, 1987, p. 20). Percebamos que nesse trecho já existe um prenúncio de que algo trágico poderia vir a acontecer, caso alguém tentasse se apossar do pedaço de terra em que Camilo vivia.

As desconfianças do protagonista se confirmam quando a personagem chamada Chico queijeiro, que era um negociante de queijos da região, decide informá-lo do que sabe:

– É que eu soube... Não posso dizer quem me disse. Mostro o milagre, mas não digo o santo. Eu soube que está correndo por lá que o Major vai lhe tirar daqui. Descobriram nas escrituras que também o Degredo pertence ao Major. [...] Diz que já andou até conversando com o Juiz, mexendo lá com os pauzinhos, não há dúvida nenhuma.” (LEMOS, 1987, p. 34).

Como era de costume, o queijeiro andava por várias fazendas e, por isso, sabia das novidades. Diante da informação de que o Major queria tomar as terras de Camilo, Chico não se contém e, mesmo sabendo que a reação do protagonista não ia ser das melhores, conta tudo o que sabe. Apesar da sua relação com Camilo ser comercial, o queijeiro sentia um certo apreço pelo morador do Degredo.

Essa notícia não só confirma o que Camilo já desconfiara, mas também desencadeia a ação trágica, no romance. O protagonista, que já apresenta um comportamento desconfiado, age de maneira que não confia mais em ninguém. A personagem principal, diante de seus orgulhos e certezas, acredita que seus irmãos, que antes ofereceram ajuda para proteger o Degredo contra os cangaceiros, agora não iriam lutar contra o Major. Camilo se vê mais sozinho ainda quando seus poucos amigos – João Evaristo e João Firmino – com quem ele acha que poderia contar, são obrigados a vender suas terras ao Major e irem embora do lugar. Diante disso, é construída uma situação que vai se encaminhando para que a raiva de Camilo contra o seu tio saísse do plano mais geral – da raiva que ele sentia do tio por causa de Donana – e fosse para um plano mais individual – da ira que ele sentia pelo fato do tio querer lhe tirar o Degredo –: “Tomar o Degredo! Vem, papa-terra da peste. Vem!” (LEMOS, 1987, p. 50).

Já sabedor dos planos de seu tio, o protagonista se preocupa com os próximos passos do Major: “Gostaria de saber até onde Germano havia chegado com o seu plano. Dava-lhe uma agonia aquela incerteza, aquele desconhecimento! Ali sozinho, isolado dos acontecimentos futuros.” (LEMOS, 1987, p. 51). Essa imprecisão do que iria acontecer deixa a personagem ainda mais aflita e cega pelo seu orgulho. O comportamento de Camilo na sucessão de eventos que ocorrem na diegese evidencia em que nível está a perturbação dele diante da situação da tomada de sua terra. Um exemplo disso ocorre quando os funcionários do Condado são encontrados dentro do Degredo para que as vacas leiteiras do Major pastassem. Não há a certeza de que os funcionários abriram à força o cercado, inclusive eles alegam que a cerca já estava no chão. No entanto, o alto nível emocional de Camilo não o deixa

resolver a situação de forma tranquila e, transtornado, ele briga, violentamente, com um dos homens. Fora de si, em um momento de fúria, manda um recado para o seu tio: “E se eles quiserem me ver cuspiendo fogo mandem de novo vocês arrombarem a cerca do Degredo.” (LEMOS, 1987, p. 56). Mediante esse acontecimento, vemos como Camilo se torna intratável diante de qualquer situação que se referisse às terras e ao seu tio. Seus irmãos até tentam intervir em favor do Major Germano para que a contenda entre eles se resolva, mas Camilo se mantém irredutível.

Após esse evento, a briga entre os dois se acirra cada vez mais a ponto de o major ordenar a prisão de Bastião para que ele confessasse com quem Camilo poderia contar, caso travasse um embate com o Major. A essa altura, os rumores de que Camilo havia se unido aos cangaceiros para enfrentar o tio já estava circulando. A curiosidade em torno disso cresce, e Camilo acha por bem estimular esse boato com o objetivo de causar medo no Major. Todavia, essa não foi a única medida tomada por Camilo para se precaver de algum possível embate:

Com a ajuda de Bastião roçou o mato dos arredores da casa, de modo a que, duma distância de uns cem metros mais ou menos, em qualquer direção, uma pessoa pudesse ser vista facilmente. Ao anoitecer dava sempre umas voltas perto da divisão do Condado e por ali ficava, horas e horas, observando. Andou também dando uns tiros de rifle para treinar a pontaria. E após a ceia, mais Bastião e Guiomar, preparava cartuchos para a espingarda. (LEMOS, 1987, p. 79).

É interessante como a disputa entre os dois é velada. Não há sequer um encontro, em vida, entre os dois, após iniciarem essas querelas. A briga se constrói por um sentimento do passado, através do discurso de Donana, por especulações e por recados mal interpretados, que só corroboram para o crescimento do ódio entre os dois e o agravamento da situação. Todavia, o embate físico entre os dois nunca acontece de fato.

O clima de apreensão só aumenta quando um homem estranho procura Camilo no Degredo e oferece ajuda para proteger suas terras. O protagonista, evidentemente, recusa a ajuda, não poderia tomar outra atitude diante da sua construção – um homem orgulhoso – dentro da história. Esse acontecimento é

crucial para que se inicie o desfecho trágico, pois é diante da apreensão de Camilo, de que o sujeito poderia ser alguém do bando dos cangaceiros, que ele deixa a sua casa e vai procurar a ajuda de seus irmãos para defender as terras. É durante essa viagem que Camilo pressente os futuros acontecimentos trágicos: “Despertou horas mais tarde, o coração apertado, uma angústia, um recomeço de aflição.” (LEMOS, 1987, p. 112), que se confirmam em sua chegada ao Degredo.

Toda a ação do romance gira em torno da defesa do pedaço de terra de Camilo, seja de seu tio ganancioso, seja dos cangaceiros. Nisso, o modo trágico de representação, dessa situação, ocorre por meio de instâncias históricas e sociais. O fato de Gilvan Lemos inserir a figura do cangaceiro para criar mais um contexto de insegurança em relação à tomada das terras do Degredo é crucial para o desfecho trágico da narrativa. A representação que o escritor pernambucano concede a essas personalidades históricas se dá de uma maneira diferente da que se construiu no imaginário popular. De acordo com Frederico Pernambucano de Mello (1985), por muito tempo no sertão nordestino “Ninguém mais do que o cangaceiro encarnou esse épico tão querido, dando-lhe vida ante os olhos extasiados do sertanejo.” (MELLO, 1985, p. 45). Nessa conjuntura, a figura social do cangaceiro servia de admiração aos sertanejos, que, muitas vezes, até eram coniventes com as atividades ilícitas do cangaço.

No romance, o cangaço é representado em seu momento decadente, pois Paizinho Bala já estava velho, com apenas dois homens em seu bando, e ainda passa necessidades: “Para abastecer-se era uma dificuldade, agora que seu bando estava praticamente acabado. Acabado de tudo. Pelo apetite com que se serviram Camilo podia tirar as próprias conclusões. Até fome passavam.” (LEMOS, 1987, p. 137). Diante desse quadro de miserabilidade, os roubos às fazendas não ocorriam mais por aventura, como acontecia nos tempos áureos em que “[...] o cangaço representava, na verdade, ocupação aventureira, um ofício epicamente movimentado.” (MELLO, 1985, p. 60). Paizinho Bala invade o Degredo por carência, acreditando que ali teria munição, objeto que não poderia faltar a um bandido. Os cangaceiros são

construídos sem consciência dotada de sentido moral, são inescrupulosos, pois se aproximam de Camilo propondo ajuda na defesa do Degredo, mas têm a intenção de invadir o lugar. Além disso, a crueldade desses sujeitos não era segredo a ninguém e, isso é retratado na diegese através das mortes de Guiomar e Bastião, e depois as de Manoel Martins e de Camilo.

O trágico desfecho da luta pela terra se dá por uma fatalidade condicionada por um fator histórico. Os cangaceiros são responsáveis pela trágica morte de Camilo. No entanto, a forma como foi construído o enredo não apresenta a possibilidade de Camilo ter um final feliz, pois seu destino trágico já estava selado. Se sua desgraça não acontecesse por um condicionante histórico, seria por um social. Isso porque o tio de Camilo, um homem poderoso e de prestígio social, já tinha tudo certo para tomar o Degredo do protagonista. E, para Camilo, não ter a sua terra era o mesmo de não ter a sua vida. Assim, as chances de ele ter o direito de continuar no Degredo, seja historicamente, seja socialmente, são nulas, e o trágico se dá por meio dessas circunstâncias. Na distinção conceitual feita por Lesky (2003), essa construção trágica pode ser classificada dentro do conflito trágico cerrado, pois não há saída para Camilo em sua situação em defender o Degredo. A destruição do herói sertanejo ao final da narrativa confirma a impossibilidade de fugir do seu conflito. Essa construção trágica não pode ser considerada como uma visão cerradamente trágica do mundo visto que, mesmo sendo fechada, ela não representa a totalidade do mundo. Isso porque o trágico na história de Camilo se constitui a partir de um acontecimento parcial, em que se aceita o desfecho fúnebre por fazer parte de um todo que concede sentido a isso.

4.4. Camilo, o herói sertanejo

A defesa da terra atrelada à defesa da honra, em Camilo, é mais evidente que em Palma. Já que – diferentemente do protagonista lusitano, que tem a sua terra tomada desde o início do romance, restando apenas recuperar a sua honra –, para Camilo ficar sem a posse de sua terra significa também perder a sua honra diante do seu tio interesseiro. A construção da personagem se dá a

partir disso, pois seu lugar reflete o que ele se tornou como pessoa. O protagonista da narrativa pernambucana é desenhado de maneira que se conheça a sua infância. Assim, sabemos que Camilo teve de trabalhar duro na roça desde muito cedo para ajudar a sua mãe e, por isso, se torna um homem de fibra, mas também muito arredo com as outras pessoas. Tinha mais habilidade com os bichos do que com os humanos: “Era irmão dos bichos. De todos os animais brutos. Animais que não falavam, mas guardavam maneira de comunicar-se, pelos olhos, pelo mover da cabeça, até pelo jeito de balançar a cauda. (LEMOS, 1987, p. 17).

Com esse jeito peculiar, Camilo se mostra muito genioso, orgulhoso: “Camilo zuniu longe a prata de dois mil reis, a cédula, picou-a bem picada, tirando vingança, fez com os pedacinhos uma bola: ‘Tome, Donana, mande pra ele socar no rabo vermelho dele!’” (LEMOS, 1987, p. 16). Essa maneira de ser era herança de sua mãe: “Sim, herdara o gênio de Donana. Somente nele restara o orgulho de Donana. Os outros a muito cedo entregaram-se, a troco de ninharias, ao Major-conde-do-Condado.” (LEMOS, 1987, p. 117). Sua mãe deixa o orgulho como um patrimônio para Camilo, pois ela também nunca se curvou às vontades do major Germano: “Não deixei nem o negro descarregar: ‘Volte! Leve tudo de volta! Diga a seu patrão que não preciso mais de esmolas dele.’ [...] Desde esse dia comecei a trabalhar no pesado.” (LEMOS, 1987, p. 63). Ambos sabiam que a ajuda do latifundiário era para ter o domínio de suas vidas e de suas terras.

Essa característica que define o caráter de Camilo pode ser comparada à *hybris* do herói trágico, visto que ela serve de estímulo para enfrentar o conflito e ainda lhe concede um tom heroico. Nisso, quando o orgulho encoraja a disposição para agir de maneira transgressora, “[...] a *hybris* se volta contra si mesma, transmudando a ação heroica em ação trágica.” (LUNA, 2005, p. 395). Assim, o caminho traçado por Camilo é digno de um herói, pois enfrenta todas as investidas contra ele para manter as terras, que sequer eram dele, mas sim do seu pai desaparecido desde a sua infância. Mesmo não tendo a posse do Degredo, fica claro, na diegese, que a luta pela terra não é apenas uma questão de defender o lugar, mas também o fato de batalhar pela própria vida,

pois Camilo mantém um vínculo emocional com esse sítio, telúrico, como podemos constatar neste excerto:

Do Degredo nunca se afastara por mais de um dia. Nascera e se criara lá, uma noite sequer jamais passara fora de sua casa. [...] Tinha culpa de gostar demais do Degredo? Tinha culpa de ter-se habituado a ele, a ponto de não saber viver fora dele? Era um homem fincado no lugar, e o Degredo a sua raiz.” (LEMOS, 1987, p. 111).

Mesmo que o Degredo não lhe pertencesse, ele pertencia a esse pedaço de chão e defendê-lo a qualquer preço é uma questão de vida e morte para a personagem. Como um “herói do sertão”, Camilo inicia seu caminho com a *hybris*, assim seu orgulho, sua valentia o conduz para a ação, para o enfrentamento: “[...] Só saio do Degredo morto. Agora tem uma coisa: antes de morrer arrasto um bocado daqueles rabos-vermelhos comigo. Se quiserem ver, experimentem!” (LEMOS, 1987, p. 35).

Por causa desse comportamento comete a *hamartia*. Devido ao seu caráter orgulhoso, sua grande falha é não se render aos mandos do major Germano: “– O Major sempre emburrou com o senhor, porque o senhor nunca se submeteu a ele, sempre teve suas independências.” (LEMOS, 1987, p. 34). A partir do erro de Camilo não se submeter as relações de poder vigente, é que vem a *nemesis*, a ira do major Germano diante do orgulho e da valentia dele. O latifundiário decide punir o protagonista mesmo ele sendo sangue do seu sangue: “Ódio com ódio se paga. Qual a consideração que merece um homem como ele?” (LEMOS, 1987, p. 39); “Aquilo é metido a orgulhoso, metido a brabo. Não viu ele dizer que só saía de lá depois de morto? Mas ele vai ver. Boto a justiça em cima dele...” (LEMOS, 1987, p. 39). No entanto, o Major não tem tempo de castigar Camilo, tomando-lhe o Degredo, pois o *sparagmos*, a punição do herói, se dá por vias das mãos dos cangaceiros. Nesse final há uma quebra na construção do percurso trágico, pois o oponente, o Major, não é o agente da destruição do herói, Camilo. Nisso há uma ruptura na previsibilidade da ação trágica, pois se tem a criação de uma expectativa que vai se edificando ao longo da narrativa para em seu desfecho ela ocorrer de maneira diferente do que seria esperado. No entanto, mesmo Camilo não

sendo morto pelo Major, Paizinho Bala não deixa de representá-lo, pois como afirma Mello (1985), o cangaceiro age “como um coronel sem terras” (MELLO, 1985, p. 38). Ou seja, o desfecho pode não ser previsível, mas ainda é trágico pelas circunstâncias como ocorre, pois a morte do herói está nas mãos de quem tem poder, que no caso, tanto pode ser o Major Germano, quanto o cangaceiro Paizinho Bala.

Outro ponto que podemos ressaltar na construção da ação do romance, que pode ser vista em uma ação trágica é a peripécia. No final da narrativa, outra suspeita de Camilo se confirma: o pai dele estava, de fato, em companhia dos homens de Paizinho Bala. Manoel Martins leva o bando para o Degredo quando Camilo está ausente e os cangaceiros matam Guiomar, que está grávida, e Bastião. Ao voltar da viagem, Camilo se depara com o cenário de morte do Degredo e, ainda, sem conhecimento de quem havia feito aquilo, culpa o tio pelo acontecido: “Por que não vinham outra vez? Mas voltaria, tinha certeza. Ainda viveria para saber a desculpa que o Major ia arranjar?” (LEMOS, 1987, p. 128). Todavia, na manhã seguinte, Camilo recebe a visita do seu pai, juntamente com os cangaceiros. É a partir dessa ação que ocorre a reviravolta e Camilo passa do desconhecimento para o conhecimento. Por causa desse acontecimento inesperado, o protagonista percebe que o inimigo responsável pelo assassinato de sua mulher e de seu empregado não foi o Major Germano e, sim, Paizinho Bala. Diante dessa descoberta, o herói sertanejo tem seu desfecho selado com a sua morte.

É nessa morte que Camilo mostra toda a sua fibra e tem um desfecho digno de um herói. Após levar um tiro no peito, ele ainda tenta manter-se firme, como sempre foi durante a sua vida: “Cobra puxou o gatilho, atingiu-o no peito. Camilo ainda resistiu de pé, alguns segundos. Havia em seu rosto aquela decisão obstinada de não se entregar.” (LEMOS, 1987, p. 143). Até na morte, Camilo mostra o seu brio, a sua teimosia em viver, em não se entregar. É nessa obstinação que consegue matar a facadas dois dos cangaceiros, quando novamente é baleado por várias vezes. Mesmo assim, ainda logra abater o chefe dos cangaceiros, o Paizinho Bala, também a facadas.

O protagonista é encontrado desfalecido, porém ainda com vida. É levado para o Condado por sua prima Ercília, para receber cuidados. No entanto, ao retomar a consciência e perceber onde estava, moribundo, Camilo segue a sua jornada para concluir o seu destino. Volta ao Degredo, em companhia do espírito de Donana, para morrer em sua terra, da qual nunca deveria ter saído: “Camilo subiu. Para não cair teve de sustentar-se na trave do alpendre. Avançou o braço na direção do banco. Aquele velho banco. Ao tentar sentar-se deu uma volta e caiu aos seus pés. Ficou Imóvel.” (LEMOS, 1987, p. 157). Percebemos que Camilo é teimoso até na morte. Isso, além de ser a causa de todo o seu destino, ainda lhe concede uma morte magnificamente heroica.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em se tratando da análise de um gênero de caráter complexo como o romance, estas considerações finais não nos permitem apreciações críticas definitivas. Mesmo diante dessa condição plurissignificante do texto literário, em que o leitor é um agente importante nessa apreensão das várias facetas do objeto estético, procuramos nos acautelar dessa natureza discricionária nos apoiando em uma interpretação crítica respaldada por um referencial teórico que sustentasse os objetivos almejados para esse trabalho. Assim, desejamos ter alcançado, pelo menos, o intento de contribuir com a fortuna crítica dos autores e dos romances em questão, na contemporaneidade.

Ao fazer a leitura analítica dos dois romances, percebemos que ambos os escritores abordam de maneira diferente a desigualdade da distribuição da terra. Fonseca não se atém a explicitar a questão da má distribuição da gleba alentejana, no entanto, pelo decorrer dos acontecimentos, fica claro que há um problema nesse sentido. O autor português focaliza a situação de miséria da família, mas essa situação se deve, em termos, à injusta distribuição de território. Lemos, pelo contrário, marcadamente trabalha essa problemática em seu discurso narrativo. A luta pela terra é o ponto principal do romance e a desigual divisão da propriedade toma uma importância expressiva na diegese, sendo essa divisão representada pelo Degredo, com o pequeno proprietário Camilo; e pelo Condado, com o latifundiário Major Germano. Assim, a forma como os dois ficcionistas reelaboram a posse de terra se diferenciam no foco dado a essa temática e, em certa medida, afinam-se, pois tratam das injustiças que guardam a situação da divisão da terra.

No entanto, é inegável que ambos os escritores tocam na situação de a terra conferir plenos poderes aos indivíduos que a possuem, instaurando-se uma relação de poder. Tanto os desmandos de Elias Sobral quanto os de Major Germano mostram que, nesse tipo de vínculo, em que há os donos de terra e os trabalhadores rurais, esse segundo grupo social é a parte mais frágil dessa relação e, com isso, sempre sofre injustiças e é prejudicada.

Quando os dois protagonistas tentam transgredir essa relação social verticalizada, não se rendendo aos abusos de poder de seus antagonistas, há uma tentativa de resistir a certas formas de dominação e, por isso, são punidos de forma trágica. Ao analisarmos a resistência dos protagonistas nas narrativas, podemos perceber que as maneiras de dominação se dão de modo diferente. No romance de Gilvan Lemos o que se destaca é a tentativa de dominação por exploração já que, a todo custo, querem separar Camilo da sua terra, daquilo que ele produz nela. Na narrativa de Manuel da Fonseca o que se ressalta é a luta contra a submissão, pois tencionam negar a Palma o direito de trabalhar, sustentar sua família e se constituir como indivíduo social. Embora estejam em contextos distintos – o brasileiro e o português –, o abuso de poder ocorre da mesma forma. Entretanto, observamos que a reelaboração em cada conjuntura se apresenta de maneira diferente.

Diante da situação de disparidade da posse de terra, no universo dos romances, o trágico se torna um recurso essencial no processo de representação desse contexto desigual. Os dois protagonistas apresentam um comportamento de enfrentamento da situação desigual que se encontram, o que os distingue das demais personagens. Essa maneira de proceder concede a eles uma condição mítica, que os aproximam, em certa medida, dos heróis trágicos. Em ambos os romances, a terra representa a vida dos protagonistas, pois manter essa terra significa não só o sustento de suas famílias como também a defesa da honra. Assim, Palma e Camilo se tornam heróis por defender a honra e a sua terra contra os latifundiários.

O heroísmo das personagens principais é perceptível tanto no seu percurso, que se cumpre tal qual o de um herói trágico; quanto no seu caráter, sendo pessoas íntegras e de boa índole. Mesmo em situações que divergem em alguns pontos, o percurso que ambos traçam em sua trajetória narrativa se assemelha ao de um herói devido à bravura e ao brio com que enfrentam seus problemas. No entanto, a condição social que o herói grego ocupa é muito diferente da dos personagens principais. Tanto Palma quanto Camilo pertencem à baixa extração social, diferentemente do herói no mundo grego, que fazia parte de uma classe privilegiada. Ou seja, o trágico, aqui, diz respeito

a um desvalido. Isso deixa patente que a representação do sofrimento de uma maneira trágica não é, exclusivamente, reservada a pessoas da alta casta social. Evidentemente, essa diferença guarda questões temporais e históricas no que diz respeito à representação da realidade. Isso se dá porque:

O realismo devia abranger toda a realidade da cultura contemporânea, na qual, embora predominasse a burguesia, as massas já começavam a pressionar ameaçadoramente, à medida que se tornavam cada vez mais conscientes da sua própria função e do seu poder. O povão, em todas suas partes, devia ser incluído no realismo sério como tema. (AUERBACH, 2011, p. 447).

É nessa ficcionalização dos problemas da classe desfavorecida de forma séria, que há uma historicização não só do trágico como também do mito do herói. Percebemos, com isso, que o modo trágico perpassa todo o romance e não está apenas relacionado à morte no final da narrativa. Isso porque, ao levarmos em consideração que trágico para os protagonistas seria mesmo perder as suas terras, e assim, ficar sem a sua honra, o óbito, nesse caso, é uma consequência. A morte, por si só, não é algo trágico. O sofrimento pelo qual as personagens principais passam é reflexo de sua desprezada condição social, que, de certa forma, condiciona a árdua e difícil trajetória que as conduz para o seu desairoso destino. Dessa maneira, podemos afirmar que o trágico nas obras se constitui a partir do sofrimento pelo qual as personagens principais passaram antes de morrerem, de uma maneira monumentalmente digna.

6. REFERÊNCIAS

- AFONSO, Marisa de Jesus Neiva. **A castro de António Ferreira**: tradição e modernidade. Dissertação. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Vila Real, 2008.
- ALMEIDA, Maria Antónia Pires. A questão agrária na literatura neorrealista portuguesa. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 25, nº 50, p. 389-407, julho-dezembro de 2012.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Guimarães, [19__].
- ASSUMPÇÃO, M. E. O. Seara de vento: estrutura e sentido. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 66, mar. 1982.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e o Romance *In*: _____. **Questões de Literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BERGAMASCO, Rosilda de Moraes. **Lírica e sociedade**: um olhar sobre a obra poética de Manuel da Fonseca. Dissertação. Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2012.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CARLISLE, Charles Richard. Time and the Scapegoat in Gilvan Lemos's *Emissários do diabo*. **Luso-Brazilian Review XVIII**. University of Wisconsin, 1981.
- CARMO, Maria Suzana Moreira do. “Fedra”, de Jean Racine: moral do século XVII e criação literária. **Letras**, Santa Maria, v. 24, n. 49, p. 153-174, jul./dez. 2014.
- COSTA, Lúcia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **A Tragédia**: estrutura & história. São Paulo: Ática, 1988.
- CUNHAL, Álvaro. **A questão agrária em Portugal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- CUTILEIRO, José. Ricos e Pobres no Alentejo: uma análise de estrutura social. **Análise Social**: Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Lisboa, V. IX, n. 34, p. 265-292, 1972.
- EAGLETON, Terry. **Doce violência**: a ideia do trágico. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Unesp, 2013.

ECO, Umberto. **Seis Passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**. Livro Digital, 2005

EURÍPEDES. **Medéia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

FARIAS, Pedro Américo. Nas entrelinhas do silêncio de Gilvan Lemos. Entrevista ao caderno viver. **Diário de Pernambuco**, 4 de agosto de 2015. Não paginado.

FERREIRA, Antonio. **A Castro**. Lisboa: Portugal-Brasil Limitada, 19____.

FONSECA, Manuel da. **Seara de Vento**. Lisboa: Forja, 1979.

_____. Escrevo porque sou do contra. **Jornal Expresso**, Lisboa, 20 mar. 1993. p. 66.

_____. Diálogo com Manuel da Fonseca. **Jornal Gazeta Musical**, Lisboa, abril, 1960. p. 54-58.

HOLANDA, Lourival. Gilvan Lemos – um silêncio estridente. *In*: **Gilvan Lemos e Nelson Rodrigues**. Academia Pernambucana de Letras – Recife: Bagaço, 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLDERLIN, Friedrich. **Ensayos**. Traducción, presentación y notas: Felipe Martínez Marzoa. Madrid: Peralta Ediciones, 1976.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Editora Objetiva, 2009.

IPLB - Instituto Português do Livro e das Bibliotecas. **Dicionário Cronológico de Autores Portugueses**. Vol. IV, Lisboa, 1997. Disponível em: <<http://www.dglb.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=10312>> Acesso em: 3 nov. 2015.

KONDER, Leandro. Apresentação de Emissários do diabo. *In*: LEMOS, Gilvan. **Emissários do diabo**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

KOTHE, Flávio R. **O herói**. São Paulo: Ática, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

LEAL, Victor Nunes. Indicações sobre a estrutura e o processo do coronelismo. *In*: **Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1978. P. 39-78.

LEMOS, Gilvan. **Emissários do diabo**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

_____. Entrevista: A Dignidade do escritor. **Revista Princípios**, N. 34. São Paulo, Ago-set-out, 1994.

_____. Entrevista. **Revista Cult**, Ed. 43. Recife, fevereiro, 2001. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2015/08/gilvan-lemos/>> Acesso em: 1 ago. 2011. Não paginado.

_____. Entrevista. **Suplemento Pernambuco**, Recife, setembro, 2010. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/217-escritor-faz-a-mea-culpa-de-todos-os-pecados-cometidos.html>> Acesso em: 1 out. 2015. Não paginado.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão [et al.]. Campinas, Editora da UNICAMP, 1990.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LIMA, Ruy Cirne. **Pequena história territorial do Brasil**: sesmaria e terras devolutas. Brasília: ESAF, 1988.

LINS, Osman. Resenha bibliográfica de Emissários do diabo. **Jornal Estado de São Paulo**. Edição de 28 de dezembro de 1968 – pág. 38. São Paulo, 1968. Não paginado.

LOPES, João de Oliveira. **Estruturas da narrativa na “Seara de vento” de Manuel da Fonseca**. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.

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

MACHADO, João. Manuel da Fonseca. **Vidas Lusófonas**. Disponível em: <<http://www.Vidaslusofonas.pt/manuelfonseca.htm>>. Acesso em: 26 set. 2011.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MALHADAS, Daisi. **Tragédia Grega**: o mito em cena. São Paulo: Ateliê, 2003.

MATTER, M. D. S. B. Entre a História e a ficção: a escrita de um novo olhar em **Seara de vento e Levantado do chão**. **Conexão Letras**, Porto Alegre, n. 1, 2005.

MELLO, Frederico Pernambucano. **Guerreiros do sol**: o banditismo no Nordeste do Brasil. Recife: Editora Massangana, 1985.

MONTEIRO, Hamilton de Mattos. **Crise agrária e luta de classes**: o nordeste brasileiro entre 1850 e 1889. Brasília: Horizonte, 1980.

MORAIS, Paulo de. Classes sociais na Estremadura e Ribatejo. In CABRAL, Manuel Villaverde. **Materiais para a história da questão agrária em Portugal** – Séc. XIX e XX. Porto: Editorial Inova, 1974.

MOST, Glenn. Da tragédia ao trágico In: ROSENFELD, Kathrin Holtermayr (Org.). **Filosofia e Literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

PITA, A. P. **Conflito e Unidade no Neo-realismo Português**: arqueologia de uma problemática. Porto: Campo das Letras, 2002.

PRADO JR, Caio. **A questão agrária**. São Paulo: Brasiliense, 1978.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder y clasificación social. **Journal of World-systems Research**. v. 11, n. 2, 2000.

RACINE, Jean. **Fedra**. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM, 2006.

ROSA, Seleste Michels. O trágico e Otelo e Anjo negro. **Revista Travessias**. V.2 n.1. Paraná: Unioeste, 2008.

SALES, Teresa. Raízes da desigualdade social na cultura política brasileira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v.9, n.25. São Paulo, 1994.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo**. São Paulo: Quíron, 1979.

SEIXO, Maria Alzira. O romance rural na perspectiva neo-realista: “Seara de vento” de Manuel da Fonseca. In: **Três ensaios sobre a obra de Manuel da Fonseca**. Lisboa: Seara Nova Editorial Comunicação, 1980.

SHAKESPEARE, William. **Otelo**; Tradução Beatriz Viégas. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SILVERMAN, Malcolm. A universalidade da obra de Gilvan Lemos. **Ci. & Tróp.** Recife, Vol. 22, n.1, p. 81-108, jan./jun, 1994.

SOARES, Nair de Nazaré Castro. A Castro à luz das suas fontes: novos dados sobre a originalidade de Ferreira. **Revista Humanitas**, vol. 35/36. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Portugal, 1984.

SODRÉ, Muniz. O poder. In: _____. **Reinventando a cultura**. Petrópolis: Vozes, 1996.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SOUSA, Eudoro de. **História e Mito**. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 1981.

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

TAVARES, Eneias Farias. **Otelo - o Mouro de Veneza, de Shakespeare**: crítica e tradução literária. Dissertação. Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2007.

TORRES, Alexandre P. **O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1977.

VAREJÃO NETO, Lucilo. Gilvan Lemos e o romance. *In*: QUINTAS, Fátima (Org.). **Gilvan Lemos e Nelson Rodrigues**. Recife: Bagaço, 2013.