

Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli, Volume 5, Número 2, Jul.-Dez. 2016

CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMA TRÁGICA NA TRAGÉDIA E NO ROMANCE: ANTÍGONA E FOGO MORTO COMO A REPRESENTAÇÃO DO CONFLITO INDIVIDUAL E SOCIAL



CONSIDERATIONS ABOUT THE TRAGIC FORM IN THE TRAGEDY AND THE NOVEL: ANTÍGONA AND FOGO MORTO AS THE REPRESENTATION OF THE INDIVIDUAL AND SOCIAL CONFLICT

Bárbara Del Rio ARAÚJO (CEFET-MG/UFMG)

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 24/01/2017 • APROVADO EM 27/01/2017

Abstract

This paper intends to discuss, from the Hegel's Antígona interpretation, how the tragic element can be enlightening for the individual and social aspect, in what concerns the historic background. In Hegel analyses, the Sófocles play creates a conflict between the familiar order and the public sphere. The tension between the subject nature and the cultural ballast builds the tragic, that, for award the tragedy, is pointed as a reflexive modus to compose others literary genre, as for example, the novel form. At the novel, the tragic conflict can conduct the discussion between the individual desire and the limits taxed by the society, exhibiting a

paradox-sphere, on which principles and values excluding are simultaneously present. Specifically in *Fogo morto*, the tragic configures the textature, being representative of the destiny's character as the national system, scarred by a retained progress procedure. This communication about the tragic form has the proposal to affirm how the theatre and its elements have a strong relation with the culture getting influence in other literary genre, become them, in the same time, specific and universal belonged. From the theoretical reference implemented by Peter Szondi, Raymond Williams and Terry Eagleton – is possible to understand that *Antígona* and *Fogo morto* develop tragic conceptions common to the culture belonged, showing that arts is a manifestation of the sensible world, relegating, thus, the possibility to be a simple rules and imitation product.

Resumo

Este artigo pretende, a partir da interpretação hegeliana da tragédia *Antígona*, discutir como o elemento trágico pode ser revelador do traço individual e social, naquilo que diz respeito à formação histórica. Na leitura de Hegel, a peça de Sófocles cria um conflito entre a ordem familiar e a esfera pública. A tensão entre a natureza subjetiva e o lastro cultural constrói o trágico, que, para além da tragédia, é apresentado como um *modus reflexivo* a compor outros gêneros literários, como, por exemplo, a forma romanesca. No romance, o conflito trágico pode levar a discussão entre o desejo individual e os limites impostos pela sociedade, encerrando uma esfera-paradoxo, na qual princípios e valores excludentes estão simultaneamente presentes. Especificamente em *Fogo morto*, o trágico configura a fatura do texto, sendo representativo dos destinos das figuras assim como do próprio sistema nacional, marcado por um processo de progresso conservador. Essa comunicação sobre a forma trágica busca afirmar como o teatro e seus elementos tem relação com a cultura a ponto, até mesmo, de influir em outros gêneros literários, tornando-os, ao mesmo tempo, específicos e pertencentes a uma universalidade. A partir da discussão teórica - implementada por Peter Szondi, Raymond Williams e Terry Eagleton - é possível entender que tanto *Antígona* quanto *Fogo Morto* revela concepções de trágico comuns à cultura que pertencem, demonstrando que a arte é uma manifestação do mundo sensível, relegando, assim, a possibilidade de ser um mero produto de regras e imitações

Entradas para indexação

Palavras-chave: Trágico. Gêneros literários. *Antígona*. *Fogo morto*.

Keywords: Tragic. Literary genres. *Antígona*. *Fogo morto*.

Texto integral

1 OS GÊNEROS LITERÁRIOS E A DINÂMICA HISTÓRICA

É impossível discutir a tradição dos gêneros literários sem a consulta inicial a Poética aristotélica e a Arte Poética horaciana. Ambos descreveram e separaram os escritos literários de modo a organizar um panorama, classificando diferenciações entre um texto dramático e outro épico, por exemplo. Aristóteles (1986, p.35), embora não discorra profundamente sobre o fenômeno trágico, detalha especificamente sobre quais são as partes constituintes da tragédia e como ela se estrutura. Sua pesquisa é de

profunda importância nos estudos posteriores que discorrerão sobre a dimensão filosófica do elemento trágico e, sobretudo a sua associação ao romance.

Nesse aspecto, é importante entender que os gêneros literários, ainda que possam ser vistos de modo normativo, tendem a sofrer variações pela dinâmica histórica e cultural. Deste modo, a tragédia não pode ser vista como um texto dramático unitário e fechado. É necessário reconhecer que existem adaptações profundas, sobretudo quando um texto é interpretado e traduzido de modo diverso ao longo da tradição literária. Além disso, os elementos dramáticos podem ser incorporados por outros gêneros a configurar um painel artístico dialógico e polifônico. Emil Staiger observa, então, que nunca houve um delineamento preciso entre os gêneros:

Formamos do substantivo drama, o adjetivo dramático. Dizer que um drama é dramático é evidentemente uma tautologia. Um drama é uma peça teatral. Toda peça teatral é dramática? Ainda se diria aqui: não! Existem conhecidos dramas líricos. Bertolt Brecht toma a si a criação do “drama épico”. E o que se dá com a epopéia? Denomina-se epopéia uma longa narrativa em versos. Toda longa narrativa em versos é épica? (...) Nem toda narrativa em versos é épica. Um romance não é uma narrativa em versos, portanto não é uma epopeia, mas é ainda assim uma obra épica. (STAIGER, 1975, p.184)

Observa-se que os termos épico, lírico e dramático passam, com o tempo, a ter prioritariamente a função adjetiva, multiplicando-se na caracterização das obras, sendo impossível de se apreender em sua unidade definidora. Abandona-se, assim, a ideia de pureza na análise dos textos literários, ideia essa que é já negada no fundamento da linguagem e nas alterações do uso linguístico. Tem-se a conclusão que qualquer obra autêntica participa em diferentes modos dos três gêneros, restando a separação e classificação à propedêutica antiga de se ensinar literatura.

Nessa direção está também o célebre ensaio “Do Epos ao Romance”, de Bakhtin (1998, p.200), afirmando que, entre os gêneros, o que permanece é a noção de continuidade, embora cada um deles possua certa especificidade. Para o estudioso, o romance é considerado o grande gênero capaz de absorver propriedades diversas, reformulando-as e adaptando-as às conjunturas históricas e sociais. O romance apresenta em sua constituição a mescla das propriedades do lírico, épico e dramático reelaborada historicamente. Isso não quer dizer que o romance não tenha originalidade, mas que ela se desenha na tradução específica das categorias passadas, evidenciando como as mudanças sociais reorganizam os parâmetros estéticos. Um exemplo claro dessa discussão é a construção de um novo tipo de herói, incompatível com aqueles da epopeia ou da tragédia. O romance moderno inaugura a discussão sobre o herói problemático e Lukács, em Teoria do Romance, propõe tipologias para o texto romanesco, relacionando-o a outros gêneros e definindo, a partir dos estudos de Goldmann, uma ruptura com a ideia de uma bela eticidade, de um mundo fechado para a afirmação de uma individualidade incompatível com a realidade, configurando assim um “desencontro entre a busca autêntica em um mundo degradado”. (LUKACS, 2000, p.15)

Nessa perspectiva, o que fica claro é como o estilo e os gêneros partem das regras clássicas para buscar uma representação e adequação a realidade presente. Por sua vez, Rosenfeld (2000, p.30) reitera a importância dessa ruptura para a criação do efeito de verossimilhança, evidenciando como os fatores estéticos são homólogos aos sociais como

uma manifestação própria de cada época e não como um conceito universal e pré-estabelecido, demonstrando, assim que a literatura é uma manifestação do mundo sensível e deve ser pensada a partir de uma perspectiva dialética como manifestação própria e também determinada pelo percurso histórico a serem concretizados em cada obra.



2 O TRÁGICO ENQUANTO UM MODUS DE REFLEXÃO

Peter Szondi, em *Ensaio sobre o Trágico*, afirma que os estudos sobre o fenômeno apresentam grande dissonância, mas que, de modo geral, partem da tragédia ática para reformular o conceito de modo a ampliá-lo. Nesse sentido, ele afirma:

Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica, seu objeto é a tragédia e não a ideia de tragédia. (...) Dessa poderosa zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico. Fundada por Schelling de maneira inteiramente não programática, ela atravessa o pensamento do período idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma (SZONDI, 2004, p.23-24).

Embora reconheça que o trágico tenha a sua acepção ligada ao gênero da tragédia, o estudioso vê o desdobramento do elemento a engendrar outros gêneros e um sistema filosófico. Nesse âmbito, o trágico é remetido como um artifício reflexionante:

Não existe o trágico, pelo menos não como essência. O trágico é um modus, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, a dizer o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da peripécia de algo em seu contrário, a partir da autocisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar. (SZONDI, 2004, p.84-85)

Outros estudiosos, como Terry Eagleton e Raymond Williams, argumentam sobre o trágico a integrar o mundo moderno. Especificamente, Williams (2002, p.58) analisa o fenômeno em uma intercessão entre a tradição e a experiência. Revelando a possível permanência da tragédia na atualidade, mostra que o trágico é reoperacionalizado por meio de mudanças estruturais, como por exemplo, a adoção da forma burguesa, substituindo a forma aristocrática. Williams, ao realizar uma pesquisa comparativa acerca dos novos problemas e temáticas que enlaçam o trágico, apresenta esse elemento como fruto das relações humanas e das estruturas sociais, sendo uma modalidade para perceber e pensar a realidade. Por estabelecer uma relação de aproximação entre as transformações decisivas da sociedade e o trágico, evidenciando que o sentido desse fenômeno é cultural e historicamente situado, discute sobre o processo de reformulação dos mitos, transformando-os em ações dramáticas específicas com inevitáveis conexões com as experiências do momento presente. Assim, afirma que aquilo que se presta a imitação na

tragédia é resultado singular de um processo – uma forma dramática específica. Ela não é uma realização estética ou técnica que pode ser isolada; ao contrário, ela está firmemente enraizada numa estrutura de sentimento precisa, situada historicamente:

É aqui que o sistema moderno se equivoca mais redondamente na interpretação das peças. Tendo abstraído uma necessidade universal, posiciona em seu interior e contra ela, indivíduos que experimentam o sofrimento e que resumem a figura do herói trágico. O motivo principal da ação é visto então como isolamento desse herói. Mas, de forma única, esta é uma tragédia com coro. As específicas e variadas relações entre o coro e os atores formam suas relações dramáticas reais. (WILLIAMS, 2002, p.37)

Percebe-se que na coletividade do mundo grego, a individualidade se mostra em germen, e, com a sua dissolução, a prática da tragédia estabeleceria novas conexões, assumindo os temas históricos enquanto trágicos. Na secularização, por exemplo, mostrou a questão do comportamento, mais do que a condição de um erro metafísico, relacionando-o diretamente ao homem, com a sua ação e prosperidade econômica. Notamos, então, a “interiorização do processo alicerçada a condição social; além do modo de lidar e aprender com o sofrimento, que passa a ser tão importante quanto vivenciá-lo”. (HAUSER, 1994, p. 86-87).

Nesse encaminhamento, Eagleton (2011, p.60) discute como o trágico é um modo de endossar a afirmação do indivíduo na modernidade. O elemento trágico, inicialmente, esteve vinculado a um acontecimento estético e a uma estrutura específica na qual se integram as realidades política, social e cultural, desenvolvendo uma relação íntima e aproximada entre o herói, aquele que experimenta o sofrimento, e o coro, que representava a polis. Dissociando-se dessa organicidade, o trágico moderno enfatiza o triunfo da experiência individual, demonstrando que as ações do homem não são meras afirmações das necessidades coletivas, ao contrário, a ordem vivenciada que liga o indivíduo, o estado e o mundo tornou-se uma ordem abstrata. Nessa circunstância de isolamento, o homem percebe que vive em uma sociedade estruturada de maneira falsa e que todos os seus desejos se contrapõem a ela. A dialética entre o desejo individual e os limites impostos pela sociedade explicita a queda dantesca do sublime, encerrando uma esfera-paradoxo, na qual princípios e valores excludentes estão simultaneamente presentes. Diante da saturação entre o homem e a ordem social, instaura-se o trágico, que consiste no momento em que “o indivíduo, na ânsia de contrariar os valores da sociedade, afirma-se, mas se depara com a resistência da força que ele negara: o sistema sócio-político-econômico que atravança a busca pela liberdade plena”. (EAGLETON, 2013, p.57)

Percebe-se, nesse sentido, que o trágico, a princípio vinculado estritamente ao gênero literário “tragédia”, acompanhou as transformações históricas incorporando as noções de indivíduo e de livre-arbítrio, substituindo o herói íntegro pelo herói problemático, sujeito independente das forças divinas, mas suscetível às forças sociais. O romance dá voz ao indivíduo, que vive em uma realidade obliterada e não mais transparente e coletiva do mundo fechado e antigo. Deste modo, o romance é a ponte que faz ouvir os outros gêneros, transformados no arcabouço da civilização burguesa, isto é, englobada na esfera dos seus valores:

O que temos aqui, em resumo, é uma alegoria menor das conturbadas relações do gênero romanesco com seus precursores genéricos, quando o primeiro, proclamado com orgulho a sua revolucionário rompimento com os últimos, se vê inescapavelmente parasita deles. (...) As piedosas e pacíficas virtudes da classe média triunfam sobre uma nobreza predatória e anárquica - o que quer dizer que o gênero romanesco prevalece sobre a tragédia. (EAGLETON, 2013, p.251)

Percebe-se que o romance articula bem os elementos dos outros gêneros e nele o trágico figura de diversos modos. A narrativa romanesca engendra complexas cadeias de causalidade, que se entrelaçam para formar o presente, deixando a explicação tomar o lugar da condenação, diferentemente do drama e da tragédia, onde a provisionabilidade tem mais efeito. Nesse aspecto, no drama trágico ou na tragédia, a matéria da vida é extraída em alguns momentos de crise, já o romance desenvolve uma espécie de sociologia imaginativa que apresenta tais momentos isolados ao fluxo e contra fluxo da história, relativizando juízos.

No processo de reconfiguração dos gêneros, o romance atualiza o sentido do trágico na medida em que ele dialeticamente representa as relações inter-humanas e a forma estética. Ele expõe o conflito entre o indivíduo e o mundo, mostrando que nem sempre há uma integração do primeiro elemento na concatenação ordenada do segundo. Alheio a gestos heróicos, resíduos de um tempo e de uma cena para sempre perdidos, o universo romanesco reflete, de fato, a imagem de uma modernidade dilacerada na qual o desencanto busca desesperadamente uma nova totalidade. Nesse sentido, todos os meios de representação e expressão da tragédia, ao entrar no romance, tornam-se objeto de representação, objetivando-se. A narrativa romanesca, então, se debruça sobre as formas e, a partir dessa dialética interna, reflui sobre si própria, em um esquema que não se reduz a um jogo estético. Ela diz sobre o aspecto empírico, que também compõe seu vínculo; o romance se opõe e ultrapassa o estancamento dos gêneros, revelando-se indiferente as normatizações, reciclando e dialogando com a conjuntura histórica:

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, o processo de familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida. Desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona de contato direto com esta atualidade inacabada. Sua base repousava na experiência pessoal e na livre invenção criadora. A nova e sóbria imagem da arte romanesca em prosa e a nova concepção crítica científica, fundamentada na experiência pessoal, se formam lado a lado e simultaneamente. O romance, deste modo, desde o princípio foi feito de uma massa diferente daquela dos outros gêneros acabados. Ele é de uma natureza diferente. Com ele, nele, em certa medida, se originou o futuro de toda literatura. Por isso, uma vez nascido, ele não pode simplesmente ser um gênero ao lado dos outros e tampouco pode estabelecer relações mutuas com eles, no sentido de uma coexistência pacífica e harmoniosa. Diante do romance todos os gêneros começam a

ressoar de modo diferente. Tem início um longo conflito pela romancização dos outros gêneros pelo engajamento deles na zona de contato com a atualidade inacabada. O curso desse conflito será complexo e sinuoso (BAKHTIN, 2006, p.427)



Seja através do romance, seja da forma dramática, o trágico se compromete a mostrar as inclinações entre o indivíduo, suas decisões e o contexto histórico social. Pode-se dizer que o romance se apropriaria do teatro de maneira heterodoxa, potencializando sua capacidade de representação, a qual deixa transparecer de modo mais incisivo a relação homóloga das estruturas histórica e estética. Para comprovar isso, basta lembrar-se da análise de Auerbach sobre os romances de Zola; o filólogo, que mostra a evolução do realismo e a incorporação da vida comum desde os textos bíblicos, denominou o romance do francês como trágico na medida em que se tem um tratamento sério dos demais membros da sociedade, mostrando sua ascensão e declínio, evidenciando, no seio da burguesia, a colisão entre tradição e modernidade. Utilizando-se de uma análise estilística escrupulosa, revela que o texto incorpora elementos expressivos cada vez mais eficazes para representação da realidade histórica e social e, nesse aspecto, os variados registros estilísticos acabam por integrar a tragicidade da “estória” das personagens individuais de toda as classes no curso geral da História. Desse modo, o realismo moderno vem a ser o tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão das camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, a estrita vinculação de personagens e acontecimentos quotidianos, “quaisquer ao decurso geral da história contemporânea”. (AUERBACH, 2004, p.440)

O conflito romanescos entre a busca dos valores autênticos e o mundo moderno é trágico, porque é insolúvel e não há qualquer força capaz de transformação. Predomina um esgotamento sem mutabilidade o que nos relembra um pessimismo metafísico, uma subordinação e incapacidade de reação aos desmandos desse novo senhor e deus. “A afirmação burguesa ocorre junto do triunfante desenvolvimento do capitalismo e seu poder inabalável, onde qualquer sentimento de revolta se torna impotente e até mesmo a discussão de uma volta do passado orgânico é impossibilitada”. (LOWY, 2008, p.100) O ponto dramático da narrativa romanescas, nesse aspecto, está justamente relacionado à discrepância entre idealismo e mundanidade, dramatizando a transição da burguesia, que passa de sua fase heroica para a pragmática. O trágico aparece nas ações e formação de personagens esquizoides, absolutistas e oportunistas: divididos entre ambição material e contemptus mundi revelam um conformismo exterior e a recusa interior em uma época em que poder e idealismo não são mais compatíveis. A condição trágica no romance está onde a paixão e a energia ainda florescem, mas em uma sociedade exploradora, gerando um egocentrismo que a mina.

3 ANTÍGONA E FOGO MORTO

A leitura de Hegel sobre a peça de Sófocles é feita sob a perspectiva dialética entre a liberdade e a necessidade. Para o filósofo, a tragédia é uma obra brilhante na medida em que revela a relação entre o espírito humano e as regras do mundo. Os personagens Creonte e Antígona representam, segundo as afirmações presentes em Fenomenologia do Espírito, o espírito verdadeiro, já que neles estão o choque entre a

unidade familiar e o estado, em que tanto uma potência quanto a outra simbolizam o particular e o universal:



La ley pública del estado está en abierto conflicto con el íntimo amor familiar y el deber para con el hermano: la mujer, Antígona, tiene como pathos el interés familiar; Creonte, el hombre, el bienestar de la comunidad. Combatiendo contra la propia ciudad natal, Polinices había caído ante las puertas de Tebas, y Creonte, el soberano, amenaza con la muerte, mediante una ley públicamente difundida, a quien dé el honor de la sepultura a aquel enemigo de la ciudad. Pero Antígona no puede aceptar esa orden, que sólo afecta al bien público del estado, y cumple como hermana con el sagrado deber de sepultura por la piedad de su amor hacia su hermano. Invoca entonces la ley de los dioses; pero los dioses que ella venera son los dioses subterráneos del Hades, los internos del entimiento, del amor, de la sangre, no los dioses de la luz de la vida libre y autoconsciente del pueblo y del estado (HEGEL, 1985, p. 341-2).

Antígona e Creonte encenam caracteres não no sentido psicológico e estrito, mas conseguem discutir o princípio ético. O conflito representado na sua particularidade pode ser também descrito como um conflito mais amplo entre deveres e direitos da particularidade e do bem comum. Seus valores particulares se fundem com os valores universais elevando ao plano do que Hegel chama de individualidade ideal. Isto é, através dele se conhece, além da natureza humana, os contratos sociais, isto é, o espírito do povo. As ações deles "exteriorizam su esencia íntima. Á demuestran el derecho de su actuar y afirman serenamente el pathos al que pertenecen, libres de circunstancias contingentes y de la particularidad de las personalidades, en su individualidad universal" (HEGEL, 1985, p. 425).

É comum a discussão sobre a culpabilidade e a inocência que se resume na pergunta "quem tem razão Creonte ou Antígona"? A resposta coloca em questão a moral: Creonte e Antígona encarnam conteúdos substanciais que os identificam plenamente, pois a vontade deles esta inseparável do conteúdo que realizam. Nesse sentido, não podem exigir que o façam, pois estão determinados pela necessidade exterior de um destino cego. Existe nas ações o despertar de uma individualidade, de uma vontade própria, mas, ao mesmo tempo, uma determinação externa. É preciso, nessa seara, lembrar que estamos no mundo fechado, diferentemente do mundo moderno. Antígona não é plenamente indivíduo, ainda que se rebele contra uma determinação geral; a consequência de uma condenação típica das tragédias se cumpre.

Interessante nesse desfecho, que termina com o descumprimento da lei e no suicídio de Antígona, é a união de contrários, revelando que a razão prática supera a consciência individual e abstrata. Assim, vemos uma figura cuja consciência é ao mesmo tempo como universal e determinada. Antígona representa o sujeito ético, seu saber e querer não se faz pregada a interioridade da consciência simplesmente, já que existe uma unidade indivisível com o objeto exterior. A vontade de enterrar Polinice remete à tradição e não uma sanção individual. Sua vontade se ajusta com essa vontade universal objetivada como costume, por isso ela estaria acima da lei e sua autoconsciência estaria na substância ética. Nesse percurso, a tradição esbarra nas determinações e nas leis, mostrando que as relações entre os sistemas são instáveis. Por um lado, a família/a tradição é um elemento natural do estado, depois surgem indivíduos que se integraram a comunidade política como cidadãos. Porém, ao mesmo tempo, família tem uma

determinação ética própria e o estado pode apaparar seus interesses, mas isso nem sempre ocorre, quando entra em cena o conflito. A questão pode ser resumida em que em que medida o sujeito pode manter a sua individualidade e escolha? Em que medida o estado não controla as suas vontades e a sua construção ética, fazendo delas mais um de seus elementos.

Para Hegel (1985, p.400), a afirmação dessa vontade e dessa substância ética passa por um momento de imediatez e outro de mediação. Inicialmente, o espírito imediato e natural está ligado à ordem individual e familiar. O momento de mediação dessa substância ética está na sociedade e no estado. Assim, existe sim uma sobredeterminação que forma os preceitos morais e as ações do indivíduo. Antígona se rebela contra essa ordem e se suicida; esse caminho é visto como um modo de manter a sua integridade diante dos ecos de uma sociedade de direito que contraria as forças da tradição e dos costumes.

A obra de José Lins do Rego é analisada pela fortuna crítica como trágica na medida em que nela se figura a representação da falência humana e social. Nela também, o indivíduo será representado como tolhido por uma ordem estatal, porém moderna. O romance *Fogo Morto* encena de modo dramático – a narrativa é dividida em três atos que focalizam a vida de três personagens – a decadência dos engenhos frente à nova forma de produção. Em um tríptico em que se misturam tempos e histórias, a vida de Mestre Amaro, Lula de Holanda e Capitão Vitorino é exposta; todos eles de fogo morto a denotar um sentimento íntimo condizente com a história do povoado bem como a reflexão sobre a realidade nacional. Percebe-se neles o conflito humano, “um diálogo permanente entre a problemática individual e social. Na obra, portanto, o existencial e o social se alimentam reciprocamente o tempo inteiro”. (TRIGO, 2002, p.20).

Mestre Amaro, um simples soleiro, que sempre se orgulhou de sua condição livre, padece no mundo, onde o artesão não é valorizado; Lula de Holanda é senhor de engenho, que já viveu as glórias da produção herdada de seu sogro, e hoje vive a decadência dessa estrutura, embora ainda desfrute dos privilégios do código patriarcal. Por fim, Capitão Vitorino, parente da fidalguia do engenho, tenta se manter através do povo, seu consolo devido ao declínio de sua origem. As individualidades em *Fogo Morto* se apresentam num campo de contingências que convoca, por meio da discussão estética, o leitor e a perspectiva sociológica, todos entrelaçados em uma enunciação coletiva. Nesse sentido, pode-se dizer que os personagens são alegorias nacionais, que embora estejam em outro tempo, estão em conexão particular com a realidade social existente, a qual permanece como referência e forma, internalizadas pelo tempo histórico. A modernização precária e a condição de subdesenvolvimento são sentidas alegoricamente pelo tríptico, mostrando como a modernização e a construção de um estado moderno se consolida com as desilusões, que, por sua vez, evidenciam o ensejo das experiências contraditórias, onde os rumos do progresso estarão sempre ligados ao discurso dos vencedores, mas, sobretudo ao dos vencidos. Semelhante a Antígona, há um conflito entre duas ordens, a privada e a pública que sem cessar se opõe, gerando o esfacelamento.

Nos deteremos aqui ao personagem Mestre Amaro, com quem a narrativa se inicia. Sucateado e amargurado pela nova ordem econômica imposta a desenvolver um estado fundamentado no direito, a família de Amaro padece. Sinhá, mulher do Mestre, reflete sobre a condição a destruir a família: “Destino, tudo do destino. Nada poderia fazer contra os desígnios de Deus”. (REGO, 1972, p.46). O apelo de Sinhá por entender a condição desagregadora perpassa todos os personagens. No caso, a construção do trecho referencia a religiosidade, entendendo as mudanças como um castigo de Deus. Entretanto, esse discurso tem forte assentamento na realidade social, que possibilita deflagrar uma atmosfera opressiva, a qual advém do declínio da estrutura do engenho e a formação de

uma ordem capitalista. Na tentativa de compreender toda desgraça, o pensamento de Sinhá aponta para um trágico antigo, como se eles precisasse passar por essa aprovação. Nela, há uma postura de subserviência ao trágico destino. Já Mestre Amaro, em uma visão mais complexa, associava os dilemas à ordem social, as mudanças ocorridas na bagaceira, demonstrando assim a discussão de um trágico moderno, em que a figura do herói é depositaria de conflitos que cercam as contradições internas e externas a ele:

Um tangerino passou por aqui e me encomendou esta sela e uns arreios. Estou perdendo o gosto pelo ofício. Já se foi o tempo em que dava gosto se trabalhar em uma sela. Hoje estão comprando tudo feito. E que porcarias se vende por aí! Não é para me gabar. Não troco uma peça minha por muita preciosidade que vejo. Basta lhe dizer que o seu Augusto do Oitero adquiriu uma sela inglesa, coisa cheia de arrebiques. Pois bem, aqui estive ela para conserto. Eu fiquei me rindo quando o portador do Oitero me chegou com a sela. E disse, lá isto disse: “Porque o Seu Augusto não manda consertar essa bicha na cidade”; E deu pela sela um preço. Se eu fosse pedir o que pagam na cidade, me chamavam de ladrão. É, mestre Amaro sabe trabalhar, não rouba a ninguém, não faz coisa de carregação. Eles não querem mais os trabalhos dele. (REGO, 1972, p.4)

Na sua perspicácia, Amaro percebia que o sistema de modernização era um projeto falido, que beneficiava a poucos, permanecendo excludente e marginalizador. Nesse aspecto, não acreditava em estado de direito, em democracia e tinha um discurso arrasador com relação à participação do povo nas decisões comuns. A doença da filha e o distanciamento da mulher são suficientes para ele entender que aquele mundo beira o incontornável, sobretudo a justiça:

- Olhe, meu compadre José Amaro, no tempo da monarquia eu fui a uma eleição do Itambé, e lá dentro da igreja quebrei uma urna (...) Lutei muito mas os liberais correram. Neste tempo, quando havia homem duro era só mandar chamar. Agora estou velho, está história de República é esta leseira que se vê. Eleição aqui no Pilar é de acordo. Agora, não. O Dr. Samuel está com vontade de virar tudo isto de papo para o ar. Ele mandou me chamar (...)

- Compadre me diga uma coisa: este Dr. Samuel não é filho do Dr. Belarmino de Goiânia?

- É ele mesmo. É gente de João Alfredo.

- e o compadre acredita que ele vá brigar com este povo da Várzea? É gente da mesma laia. (REGO, 1972, p.77)

Quando ele se vê sem terra e sem proteção, Amaro questiona o espaço de direito e vê que nele se impõe a tragicidade: “A terra era do senhor de engenho e este podia fazer dela o que quisesse, Então não havia um direito que lhe garantisse a sua casa? (...) Não poderia ele encontrar uma proteção que lhe valesse?” (REGO, 1972, p.124).

As desigualdades acabrunhavam o Mestre, que não compreendia o sistema econômico totalmente; quando tem a sua casa tomada pelo senhor de engenho, um processo de transformação é notado e o que predomina na sua personalidade é a raiva e o rancor: “O que tinha de verdade o seu compadre? Que raiva era aquela? Nunca o vira tão amarelo, com os olhos como se fosse gema de ovo” (REGO, 1972, p.41).

A clarividência do personagem em relação ao processo modernizador excludente não se estende a uma configuração de consciência de classe, nem mesmo a um projeto revolucionário. Nesse aspecto, é interessante entender que o trágico, ainda que moderno, discutindo a fatalidade em relação às condições humanas e sociais, ganha dimensões metafísicas no sentido de que aquele destino seria impassível de transformação. Isto é, há uma alienação disseminada que oblitera qualquer possibilidade de mudança, como se alguns estivessem condenados a servir e outros a mandar eternamente.

O destino do soleiro terminará de modo trágico reafirmando sua condição de isolamento e tristeza. Por mais que ele tente, por meio da tradição do cangaço se manter firme, a consolidação de outra ordem social o corrompe. Amaro luta inicialmente e mostra resistência, sobretudo associado à figura do cangaceiro Antônio Silvino para manter a si e a tradição dos engenhos, mas fali. Cravando uma faca no peito, ele demonstra o fim de qualquer esperança e se existisse alguma possibilidade de humanismo seria somente na fuga daquele contexto. Assim como em *Antígona*, o indivíduo aparece parcialmente e se mostra resignado, ao mesmo tempo resistente, aos mandos do Estado Social. O suicídio, tanto em *Antígona* quanto em *Fogo morto*, marca a intensificação de um processo de enlouquecimento e a resistência a discutir o vazio da existência no momento presente. Diante das mudanças externas e sociais, o falimento humano, o prenúncio catastrófico, e a eminência da morte se universalizam, tonando a autodestruição uma recusa aquele modus vivendi particular. Assim, a barbaridade do atentado contra a vida se humaniza como resistência e revela o apego a tradição.

O suicídio de Amaro e de *Antígona* torna aparente algo que estava oculto como forma de dominação; expõe a nu algo a coerção do estado que parece naturalizada. Deste modo, aquilo que os incomodam aparentemente é de ordem universal, necessário e comum ao mundo; o que lhes assombram e lhes privam parece ser a própria natureza. No entanto, sabemos que isso é produzido pela ordem social. Nesse contexto, a loucura e o suicídio se tornam uma das próprias formas da razão. Aquela se integra nesta, constituindo contraditoriamente seu obliteramento e revelação. Assim, a cena de morte configura a substância ética a mostrar que o personagem é vítima e autor, é ativo e passivo diante da circunstância, é indivíduo e, ao mesmo tempo, parte de uma totalidade. A atuação do elemento trágico deixa evidente o conflito entre a ordem da natureza, da vontade e os princípios das regras humanas a demonstrar que ele não cessa e não possui grau de concordância.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da comparação da atuação do elemento trágico em *Antígona* e em *Fogo morto* foi possível discutir a relação entre os gêneros literários, no caso, a aproximação do romance e da tragédia. Nesse aspecto, pode-se perceber como que, o romance, ainda que configure o mundo moderno e a representação do indivíduo, pode ser limitado à ordem econômica e social se aproximando ao destino sem saída das tragédias e da representação do mundo fechado. A relação entre os textos é organizada nesse trabalho, sobretudo a partir do conflito entre a ética particular e a ética do estado, além disso, discute o suicídio como o modo da resistência e ao mesmo tempo passividade humana frente às questões sociais.

- ARISTÓTELES. Poética. Trad., prefácio, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.
- AUERBACH, E. Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. 5.ed. Tradução coletiva para a língua portuguesa. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, M. Questões de literatura e de estética. 4 ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BENJAMIN, W. A modernidade e os modernos. Trad. HeindrunKrieger Mendes da Silva ET al. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BRANDÃO, J. L. A invenção do romance. Brasília: Unb, 2005.
- EAGLETON, T. Doce Violência: a ideia do trágico. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.
- HAUSER, A. História social da arte e da literatura. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- HEGEL, G.W.F. Estética. Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- HEGEL, G.W.F. Fenomenologia del espíritu. Edición bilingüe de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Grafica Abad, 1985.
- HORÁCIO. Arte poética (Epistula ad Pisones). In A poética clássica. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1985.
- LESKY, A. A tragédia grega. 3 ed. Trad. J. Guinsburg ET al. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LOWY, M. Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukacs e Walter Benjamin. Trad. Myriam Vera Baptista & Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LUKÁCS, G. A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. Jose Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- REGO, J. L. Fogo Morto. 12ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- ROSENFELD, A. O teatro épico. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROSENFELD, A. Prismas do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- STAIGER, E. Conceitos fundamentais de poética. Trad. Rosa Carino Louro. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975
- SZONDI, P. Ensaio sobre o trágico. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TRIGO, L. Engenho e Memória: o nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
- WILLIAMS, R. Tragédia moderna. Trad. Regina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Para citar este artigo

ARAÚJO, Bárbara Del Rio. Considerações sobre a forma trágica na tragédia e no romance: *Antígona* e *Fogo Morto* como a representação do conflito individual e social. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 5, n. 2, p.41-52, jul.-dez. 2016.

A autora

Bárbara Del Rio Araújo é graduada em Letras (2010) e mestre em Estudos Literários (2013) pela Universidade Federal de Minas Gerais.