

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS**

**Isabel Cristiane de Mendonça Silva**

**FACES DO TRÁGICO NA PERSONAGEM MIGUEL DOS SANTOS PRAZERES DA  
TETRALOGIA MONTEIRIANA**

**BELÉM  
2011**

**Isabel Cristiane de Mendonça Silva**

**FACES DO TRÁGICO NA PERSONAGEM MIGUEL DOS SANTOS PRAZERES DA  
TETRALOGIA MONTEIRIANA**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção do grau de Mestre em Estudos  
Literários do Programa de Mestrado em Letras da  
Universidade Federal do Pará.

Orientador (a): Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tânia Sarmento-Pantoja

**BELÉM  
2011**

**Isabel Cristiane de Mendonça Silva**

**FACES DO TRÁGICO NA PERSONAGEM MIGUEL DOS SANTOS PRAZERES DA  
TETRALOGIA MONTEIRIANA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários do  
Programa de Mestrado em Letras da Universidade  
Federal do Pará.

Aprovação em 01/09/2011

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tânia Maria Pereira Sarmiento Pantoja –  
UFPA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Liduína Fernandes – UECE

---

Prof. Dr. Antonio Maximo Von Sohsten Gomes  
Ferraz – UFPA

**Belém  
2011**

*Aos dois Marcos da minha vida: Marco Antonio e Marcos Anderson.  
À Derenice, irmã querida.*

## AGRADECIMENTOS

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização desse árduo e prazeroso projeto: familiares, amigos e professores.

## RESUMO

O objetivo a ser alcançado na dissertação *Faces do Trágico na Personagem Miguel dos Santos Prazeres da Tetralogia Monteiriana* é apontar, mediante estudo de três das quatro obras que compõem a tetralogia, as características que fazem da personagem Miguel um herói trágico. Para tal escopo, será feita uma análise bibliográfica em que se congregam várias áreas do saber. A filosofia, assim como a história, embasa o trabalho servindo de sustentáculo a análise realizada. A sociologia também auxilia essa pesquisa na medida em que a investigação se estende a uma personagem localizada no tempo e em um espaço social. Quanto à literatura e crítica literária são referências necessárias por se tratar de um trabalho estético. Dentre os teóricos que foram utilizados, estão Aristóteles, Immanuel Kant, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Friedrich Schiller e Friedrich Nietzsche, Antonio Candido, Georg Hegel, Luiz Costa Lima, Georg Lukács, Roberto Machado, Michel Maffesoli, Octávio Ianni, Benedito Nunes, Anthony Giddens, etc . Pretende-se ainda que essa exposição seja veiculada a partir da inserção das obras dentro do contexto histórico e político da Ditadura Militar ocorrida no Brasil entre os anos de 1964 e 1985. Destaque-se que, a condição do estado de exceção, vivenciada pelo país, não representa apenas uma questão metodológica, mas concorre decisivamente para a consequente tragicidade de Miguel dos Santos Prazeres.

Palavras-Chave: Romance. Personagem de Ficção. Trágico. Liberdade. Pós-Modernidade.

## RÉSUMÉ

L'objectif à atteindre dans cette mémoire intitulée *Faces do Trágico na personagem Miguel dos Santos Prazeres da tetralogia Monteiriana* est de démontrer, à partir de l'étude de trois œuvres, parmi les quatre qui composent la tétralogie, les caractéristiques qui rendent le personnage principal ce qu'on appelle un héros tragique. Dans l'attente de cette réussite, notre référence bibliographique tourne en rond sur plusieurs domaines du savoir. La philosophie, tout comme l'histoire, c'est la base fondamentale pour l'analyse réalisée. Dans le cas de la sociologie, on dit qu'elle soutient le travail dans la mesure que notre recherche s'occupe d'un personnage situé dans le temps et aussi dans un plan social. Par rapport le rôle de la littérature et de la critique littéraire, elles deviennent tellement si importantes, puisque il s'agit d'un travail esthétique. Les théoriques qui donnent support à cette recherche sont Aristóteles, Immanuel Kant, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Friedrich Schiller et Friedrich Nietzsche, Antonio Candido, Georg Hegel, Luiz Costa Lima, George Lukács, Roberto Machado, Michel Maffesoli, Otávio Ianni, Benedito Nunes, Anthony Giddens, etc. On fait ressortir que le contexte historique dans lequel la trajectoire du personnage se passe est également important, puisque la période de la dictature militaire au Brésil ne devient pas juste une question d'ordre méthodologique, mais elle se présente de manière décisive comme responsable de la composition de l'élément tragique dans le personnage Miguel dos Santos Prazeres.

Mots-clés : Roman. Personnage de fiction. Tragique. Liberté. Pós- modernité.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>1 A TRAJETÓRIA HISTÓRICA, POLÍTICA E FICCIONAL DE BENEDICTO MONTEIRO</b> .....	11
1.1 CONTEXTO HISTÓRICO E POLÍTICO .....	11
1.1.1 Teoria e História .....	11
1.1.2 1964-1985 no Brasil: um período para ser lembrado.....	15
1.2 DO NASCIMENTO À PARTICIPAÇÃO POLÍTICO PARTIDÁRIA.....	19
1.3 O MINOPEIXE, O MINOPÁSSARO, O MINOSSAURO.....	22
1.4 HISTÓRIA, POLÍTICA E FICÇÃO.....	27
1.5 EXPERIMENTALISMO E FRAGMENTAÇÃO NOS ROMANCES DAS DÉCADAS DE 70 E 80.....	31
<b>2 O TRÁGICO: RAÍZES HISTÓRICAS E FILOSÓFICAS</b> .....	38
2.1 ARISTÓTELES E O CONCEITO CLÁSSICO DE TRAGÉDIA .....	38
2.2 SOBRE A TRAGÉDIA E O TRÁGICO: SCHILLER E NIETZSCHE.....	42
2.2.1 Dramaturgia e Filosofia: renascimento da tragédia.....	42
2.2.2 A Reconciliação apolíneo-dionisíaca na Arte Trágica.....	49
2.3 A PÓS-MODERNIDADE E A DIMENSÃO TRÁGICA DO SUJEITO.....	54
<b>3 MIGUEL DOS SANTOS PRAZERES, UM HERÓI TRÁGICO</b> .....	62
3.1 MIGUEL: A PERSONAGEM DE FICÇÃO .....	62
3.2 LIBERDADE E VITALIDADE: O HEROÍSMO TRÁGICO DE MIGUEL DOS SANTOS PRAZERES .....	69
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	85
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	88

## INTRODUÇÃO

Este estudo faz uma investigação da dimensão trágica da personagem-elo da tetralogia monteiriana Miguel dos Santos Prazeres em seu percurso pelas matas e rios da Amazônia, ora isolado, ora fundindo-se com a natureza. A pesquisa desenvolvida fez uso, como sustentáculo, de um aparato teórico que envolveu além dos conhecimentos propriamente estéticos, como o campo da literatura e da crítica literária, a Filosofia. Isso foi necessário não só pelo fato de o trabalho analisar uma categoria filosófica, mas porque nenhum trabalho teórico pode prescindir de tal conhecimento, pois só por ser teórico, automaticamente, é também filosófico. A História e a Sociologia também deram as suas contribuições.

Essas áreas do conhecimento foram necessárias, porque o trabalho primeiramente apresentou o autor e sua obra localizando-o dentro de um contexto histórico, político e social. Em seguida, tratou-se da categoria do trágico, tópico imprescindível, pois serve como base para realização do objetivo final desse estudo, ou seja, a análise da personagem Miguel dos Santos Prazeres como herói trágico.

No primeiro capítulo, *A Trajetória Histórica, Política e Ficcional de Benedicto Monteiro*, há a exposição, de forma resumida, do conceito de história a partir das acepções modernas culminando com as teorias contemporâneas sobre o tema. Para isso, buscou-se apoio em pensadores como Kant, Hegel, Marx, Marcuse e Walter Benjamin. Em seguida, após localizar as obras no contexto histórico e político da Ditadura Militar (1964-1985), apresentou-se um resumo da vida pessoal, política e ficcional de Benedicto Monteiro, além de uma breve apresentação da tetralogia.

No segundo capítulo, *O Trágico: raízes históricas e filosóficas*, tratou-se da categoria do trágico a partir da *Poética* de Aristóteles, perpassando pela concepção de Schiller e Nietzsche como representantes modernos que deram suas contribuições para a renovação e ressurgimento do conceito de tragédia. Essa renovação significou o nascimento de uma *Filosofia do Trágico*. O tópico é encerrado com as observações de críticos como Anthony Giddens, Gilles Lipovetsky, Jean-François Lyotard e Michel Maffesoli, este último como um dos principais nomes que retratam o sujeito dentro dessa nova conjuntura. O contato com a teoria maffesoliana do sujeito pós-moderno, permite compreender como as experiências comuns e até as mais banais do dia-a-dia, transformam o indivíduo em um ser trágico.

O terceiro capítulo, *Miguel dos Santos Prazeres, um Herói Trágico*, abordou-se primeiramente a personagem de ficção na relação entre literatura e ficção, na tentativa de apontar as características de Miguel como personagem de ficção, de acordo com que críticos

como Antonio Cândido pensou sobre o assunto. A constituição de Miguel como personagem fictício se revela imprescindível não somente porque a dissertação tem como foco a personagem da saga monteiriana, mas também, porque como diz Anatol Rosenfeld (1976, p. 21), é “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”.

Em um segundo momento, fez-se a análise da personagem Miguel dos Santos Prazeres como herói trágico. Apontou-se, nesta parte do trabalho, como a personagem assume ou é levado a assumir, pela emergência do cotidiano de um estado de exceção, uma dimensão trágica. A via que permite tal investigação é a luta de Miguel diante da ameaça da usurpação de sua liberdade. Nas histórias narradas por Miguel sobre suas aventuras nas “paragens” amazônicas, observa-se uma existência livre que busca na natureza a força vital capaz de repovoar o mundo com sete filhos homens gerado em sete mulheres de diferentes etnias.

# 1 A TRAJETÓRIA HISTÓRICA, POLÍTICA E FICCIONAL DE BENEDICTO MONTEIRO

## 1.1 CONTEXTO HISTÓRICO E POLÍTICO

### 1.1.1 Teoria e história

O filósofo alemão Immanuel Kant, na obra *Ideia de uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita* (1784), sintetiza em nove proposições um projeto de introdução ao conceito de história. Para os conhecedores das teorias desse filósofo, a obra, apesar de sintética, é bastante esclarecedora. Já na proposição introdutória, Kant nos indica que caminho irá percorrer na elucidação do conceito: “Todas as disposições naturais de uma criatura estão destinadas a um dia se desenvolver completamente e conforme a um fim” (KANT, 2004, p. 05). Por essa proposição, vê-se logo que Kant segue a tendência formalista designadora de todo o seu itinerário filosófico, que se destina a fundamentações na moral, na metafísica, na arte, na teoria especulativa, etc.

Traçando a comparação entre os animais e a história, o filósofo subordina o processo histórico ao inexorável curso da natureza. Do mesmo modo, afirma Kant (2004), que *os animais* em sua constituição estão sujeitos, interna e externamente, às leis que determinam uma finalidade (*telos*), assim também, a história está sujeita a um fim:

Pode-se considerar a história da espécie humana, em seu conjunto, como a realização de um plano oculto da natureza para estabelecer uma constituição política (*Staatsverfassung*) perfeita interiormente e, quanto a este fim, também exteriormente perfeita, como o único estado na qual a natureza pode desenvolver plenamente, na humanidade, todas as suas disposições (Ibidem, p. 17).

Mediante as colocações do filósofo, a história, tal como a natureza, cumpre um percurso rumo a um fim cosmopolita. É importante ressaltar, que esse percurso é sempre evolutivo, ainda que por vezes, pareça o oposto. O problema, segundo Kant, é que o homem não consegue perceber esse movimento histórico porque ele se dá de forma muito lenta e, o homem, por sua vez, é fisicamente finito, incapaz, portanto, de acompanhar todo o transcurso.

A análise kantiana de história é um pressuposto teórico que se pretende possível, no campo ideológico (referente à *Ideia*), enquanto se considera que o agente histórico seja o homem, um ser racional capaz de atingir neste ou em outro estágio fins preestabelecidos. Acrescente-se a isso a explicação da proposição oitava, a qual será citada a seguir, em que o

filósofo revela como as revoluções, que funcionam como molas propulsoras do desenvolvimento, podem e devem transformar a sociedade:

Embora este corpo político (Staatskörper) por enquanto seja somente um esboço grosseiro, começa a despertar em todos os seus membros como que um sentimento: a importância da manutenção do todo; e isto traz a esperança de que, depois de várias revoluções e transformações, finalmente poderá ser realizado um dia aquilo que a natureza tem como propósito supremo, um Estado cosmopolita universal, como o seio no qual podem se desenvolver todas as disposições originais da espécie humana (Ibidem, p. 19).

Essa concepção historicista é seguida, salvo algumas distinções, por filósofos como Georg Hegel e Karl Marx. O primeiro funda seu projeto filosófico na trajetória da razão rumo ao espírito absoluto, ou seja, superando todos os estágios, a razão, alcança o grau máximo do desenvolvimento da Ideia, enquanto esta última “é um sistema orgânico, uma totalidade que compreende em si multidão de graus e de momentos” (HEGEL, 2000, p. 400). O processo assim descrito coincide com o fim da história. Esse mesmo percurso, com um fim preestabelecido, ocorre com o materialismo histórico de Marx, só que aqui não se dá pelo desenvolvimento do espírito, mas pelas lutas de classes. Para ambos os pensadores, a história é linear e vai superando etapas rumo a um fim inevitável.

A intenção em buscar Kant, Hegel e Marx para essa discussão é poder pontuar que enquanto Kant e Hegel fundam seu pensamento de história na Ideia, que evolutivamente e necessariamente alcançará um fim que culmina com a emancipação da humanidade, Marx, por seu lado, funda a história, ou, pretende que assim o seja, em pressupostos científicos.

Assim é possível concluir que Kant e Hegel elaboram um historicismo<sup>1</sup> racional enquanto Marx o desenvolve em uma esfera prática. Dito de outra forma, no primeiro caso a ideia de progresso e revolução, conceitos que caracterizam o historicismo, estão ligados às etapas de desenvolvimento da razão, via a expressão da liberdade<sup>2</sup>. Já no segundo caso, esse desenvolvimento está ligado à história, enquanto história das lutas de classes, isto é, a evolução se dá mediante a superação pelo trabalho desse estágio alienante do homem provocado pela exploração do sistema capitalista, que deve ser abolido, atingindo-se o

<sup>1</sup> Não é uma tarefa fácil a definição de historicismo, mas de forma bem resumida, o termo indica que tudo o que existe deve ser pensado a partir da história, conforme o *Dicionário de Filosofia* de José Ferrater Mora (2001, p. 335): “É costume dar-se este nome [...] a um conjunto de doutrinas e correntes de índole muito diversa e que coincidem, pelo menos, em sublinhar o importante papel desempenhado pelo caráter histórico – ou “historicidade” – do homem e, ocasionalmente, até da Natureza inteira”.

<sup>2</sup> O conceito de liberdade, tanto em Kant como em Hegel, é um pressuposto racional de si e por si, isto é, a liberdade é autodeterminação da razão, no caso específico de Kant, e no de Hegel é autodeterminante da Idéia. Assim para Hegel, nas palavras de Peter Singer (2000), em obra homônima ao nome de Hegel, “a História Universal não é senão a história do progresso da consciência da liberdade”.

comunismo. O materialismo histórico, como é comumente chamado o conjunto das idéias marxistas sobre o tema, não dispensa os avanços técnicos, antes os agrega aos fatos materiais, os quais devem explicar e fundamentar a história das sociedades de todos os tempos. Entretanto, a passagem do sistema capitalista ao comunista não será imediata, uma vez que se interpõe entre eles o socialismo como sistema de transição.

Tais abordagens são suficientes para conclusão de que o historicismo se revela totalizador, desfazendo as singularidades do processo histórico e impondo uma regularidade tal qual se observa na natureza. É inerente às concepções, um nexos causal que prevê o futuro a partir das experiências esfaceladas do tempo da história.

A desconstrução desse pensamento, inserida hoje em uma conjuntura pós-estruturalista, principia com as posições teóricas de Walter Benjamin na obra *Magia e Técnica, Arte Política: ensaios sobre literatura e história da Cultura* (1940). A referência a essa obra específica se deve ao fato de estarem ali concentrados os pressupostos sobre o conceito em questão. Entretanto, é preciso ressaltar que as idéias sobre esse tema estão pontuadas em quase todo o acervo do filósofo. Vale informar que a análise aqui proposta se concentra no ensaio *Sobre o Conceito de História*.

No caminho percorrido por Walter Benjamin sobre os temas que abordou como filósofo, ensaísta, crítico literário e sociólogo, nota-se, entre outras, a influência marxista e da escola idealista alemã. Em suas análises, se dedicou especialmente à história e à estética legando à posteridade idéias sólidas e questionadoras da nova conjuntura que se estabeleceria após sua morte.

O cerne da questão pós-moderna, da qual Walter Benjamin é precursor em relação ao conceito de história, está no questionamento da linearidade evolutiva, defendida, como vimos, pelos historicistas. Desta forma, enquanto a tradição pensa a história como única, homogênea, universal, Benjamin a supõe como multiplicidade histórica, e mais ainda, propõe também uma inversão nessa abordagem. “Escovando-a a contrapelo”, ele a vê pelo enfoque dos vencidos porque “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994, 229).

A crítica levada ao extremo do momento histórico vivido por Walter Benjamin o coloca na contramão das “ilusões progressistas” da esquerda alemã. Ao apontar o promissor progresso técnico e econômico como a maior ameaça contra a humanidade, o filósofo alerta para o uso irresponsável e indiscriminado dos meios tecnológicos que podem provocar um efeito inverso ao que se deseja alcançar com o desenvolvimento dos artefatos técnicos. Pode parecer que Benjamin retira essas preocupações apenas do período vivido pela Europa em

sua época, porém ele observa que não há um único momento em que “o inimigo tenha parado de vencer” (Ibidem, 225).

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seu adversário o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história do qual emana semelhante assombro é insustentável. (Ibidem, p. 226).

Lembremos que Walter Benjamin está teoricamente ligado à Escola de Frankfurt, e que, portanto, suas ideias coadunam com o pensamento geral do grupo que se formou para combater, mediante as orientações marxistas, as teorias iluministas que relegavam a razão a um mero instrumento das práticas capitalistas. Ou seja, o Iluminismo (*Aufklärung*), que surge como focos de luzes às trevas da Idade Média trazendo o indivíduo ao centro da história, passa a ser, no início do século XX, o responsável pelo surgimento de uma racionalidade alienada, fruto da tecnologia desenvolvida pelo avanço do capitalismo industrial, o que é confirmado por Herbert Marcuse (1998), um dos representantes dessa escola: “a tecnologia serve para instituir formas novas, mais eficazes e mais agradáveis de controle social e coesão social”.

No centro do pensamento sobre a história benjaminiana está o conceito de “catástrofe”. Oficialmente a história é contada a partir dos vencedores que a concebem como discurso dos grandes acontecimentos destacados pelos “personagens protagonistas”, dissimulando a verdade histórica, que nada mais é do que um “amontoado de ruínas”. Neste sentido, a “catástrofe” é fruto do progresso tecnológico, porque ela representa o *continuum* da história.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce

até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Um mundo arruinado é o que representa a história moderna, a história que deixa destroços praticamente impossíveis de serem reconstruídos e uniformizados sob o contorno totalizante preconcebido, por exemplo, pelos historicistas. As guerras que surgiram a partir do progresso tecnológico desenfreado, aniquilam com qualquer experiência, impedindo-a de ser lembrada e transmitida como conhecimento sistemático, pois a lembrança vem fragmentada, assim como é fragmentada a vivência que a originou, pois na impossibilidade de recusá-la, assimila-se, integra-se, não conscientemente, mas necessariamente a própria destruição de um mundo reificado. O nazismo, o fascismo, bem como as ditaduras que nasceram no pós-guerra, nomeadamente na América Latina, foram acontecimentos que contribuíram para o *continuum* irrepresentável da história, segundo a visão exposta por Walter Benjamin.

### **1.1.2 1964-1985 no Brasil: um período para ser lembrado**

Herbert Marcuse (1997), filósofo conhecido pelas teorias libertárias e revolucionárias, em sua obra *Cultura e Sociedade* definiu a revolução como sendo:

A queda de um governo e de uma constituição legalmente estabelecidos por uma classe social ou um movimento com o objetivo de transformar tanto a estrutura social quanto a política. Essa definição exclui todos os golpes militares, as revoluções palacianas e as contra-revoluções “preventivas (como o fascismo e o nacional-socialismo) porque não alteram a estrutura social básica”. (MARCUSE, 1998, p. 138)

Com base na última frase da citação acima, “não alteram a estrutura social básica”, questiona-se a defesa de alguns setores militares, que em 1964, diziam fazer uma revolução no Brasil ao tomarem o governo com um golpe militar. Porém, não se verificou nenhuma alteração na estrutura social do Brasil que pudesse justificar o golpe, o que se constata é exatamente o contrário.

O processo que culminou com o golpe, começa com a renúncia de Jânio Quadros e a posse temporária de Ranieri Mazzili, pois o vice-presidente João Goulart encontrava-se em viagem à China comunista. Na volta ao Brasil, Jango, como era chamado João Goulart, enfrentou forte oposição para assumir o cargo que lhe cabia por direito.

Depois de muitos contratempos<sup>3</sup> e contando com o apoio de Leonel Brizola, governador do Rio Grande do Sul, Goulart recebe a faixa presidencial, em cumprimento à legalidade jurídica, em setembro de 1961. Com um governo marcado por controvérsias e muitas resistências, Goulart não conseguiu evitar o golpe militar que já se configurava desde a sua posse, quando o Brasil enfrentava acirrada crise econômica e social. Com a tomada do governo pelos militares, Goulart exilou-se no Uruguai, enquanto no Brasil começava um triste espetáculo, uma mancha na social-democracia, marcada por perseguições e prisões com direito à tortura e à morte.

Para efeito didático, o Regime Ditatorial no Brasil pode ser dividido, sistematicamente, em três fases: a primeira tem início com o golpe militar em 1964, prolongando-se até 1968. Muitos críticos apontaram esse período como o de adaptação ao novo Sistema, tanto para o governo quanto para a população em geral, que, inclusive, nem chegou a compreender a peculiaridade do momento histórico que se principiava no país. Para a grande parcela da sociedade, “a massa”, o acontecimento foi apenas uma mudança de governo. De 1968 a 1979 têm-se a fase mais violenta do Regime, onde são adotadas, pelo governo, medidas que ferem todos os direitos do cidadão, características de um Estado sem leis. A última fase, a partir de 1979, é assinalada pelo processo de abertura política e partidária rumo à redemocratização ocorrida em 1985.

É importante enfatizar que tais fases não são estáticas, isto é, não podem ser analisadas isoladamente, pois não é crível que nos primeiros anos da Ditadura, assim como após 1979, as perseguições, prisões e mortes de militantes não ocorressem; o que houve, principalmente, a partir de 1979, na verdade, foi o arrefecimento por conta das denúncias de sobreviventes e familiares das vítimas.

De todas as fases anteriormente citadas, a que mais interessa aos críticos e aos estudiosos do tema é a dos “Anos de Chumbo”. O período, compreendido entre 1968 a 1979, recebeu esta denominação devido à intensa repressão, por parte do governo, aos militantes de oposição político-partidária. Como já referido, uma parcela considerável da população foi indiferente ao golpe, no entanto, um pequeno grupo que sofrera diretamente seus efeitos, juntamente com a “classe intelectualizada” deu o alerta, como que profetizando o que ainda estava por vir.

Ao pequeno grupo, correspondia a oposição político-partidária que tiveram seus mandatos cassados e foram relegados ao exílio político. Quanto à “classe intelectualizada”,

---

<sup>3</sup> Sobre as controvérsias do governo de João Goulart ver: TOLEDO, Caio Navarro de. **O Governo Goulart e o Golpe de 64**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

compunha-se por professores e estudantes ligados aos centros universitários – espaços de intensas manifestações estudantis e principal alvo da repressão. Afinal, pensar, parodiando Guimarães Rosa, é muito perigoso.

Junte-se a estes, os artistas (poetas, romancistas, atores de cinema e televisão, etc.) e os jornalistas que tiveram um papel muito importante na luta contra o autoritarismo. Foram os movimentos, ainda que em manifestações isoladas, desses grupos que provocaram certa instabilidade no Regime, e como em toda ação há uma reação, nos ensina a física, na defensiva, o governo resolveu radicalizar decretando em 13 de dezembro de 1968 o Ato Institucional Nº 5 (AI-5).

Considerado como “um golpe dentro do golpe”, o AI-5 veio destruir qualquer resquício de um Estado Democrático de Direito que ainda pudesse ser vislumbrado, desde a implantação do estado de exceção. O governo entendia “toda oposição como subversão e enxergava as greves, os conflitos sociais e as mobilizações de massas como estratégias do ‘comunismo internacional’” (PAES, 1992, p. 33). Portanto, tudo era legitimamente permitido para desmobilizar qualquer foco de levante que pusesse em risco o Sistema, inclusive, o aniquilamento. O Estado chegou a um grau de esquizofrenia ao ponto de não se preocupar em distinguir “culpados” e “inocentes”, pois, muitas pessoas que não estavam diretamente envolvidas com os movimentos revolucionários foram presas e torturadas para delatarem amigos invisíveis e dar a localização de lugares onde nunca estiveram.

A clandestinidade se configurou como única alternativa para dezenas de militantes dos grupos revolucionários. Muitos eram caçados como verdadeiros animais e precisaram buscar exílio em outros países. O país vivia de fato em um estado de exceção, onde o “povo” se calava, a imprensa era silenciada, as manifestações culturais eram censuradas, os direitos políticos foram cassados e os direitos dos cidadãos foram suspensos (PAES, 1992). A cada dia, outros novos grupos de manifestantes eram capturados, presos e exilados, enfraquecendo o já turbulento e desestruturado plano de resistências. Não faltava muito para ser dado como fracassado o sonho de alguns brasileiros de implantarem no Brasil a Revolução Socialista, a exemplo do que ocorrera em Cuba. As palavras de Wladimir Palmeira, líder estudantil, citado por Zuenir Ventura (1988, p. 45) resume o que foram, para muitos, aqueles anos: “fomos presos, torturados, mortos, exilados, e não conseguimos chegar a lugar nenhum”.

As informações acima relatadas fazem parte de um rico arsenal de livros de memórias, também chamados de romance-reportagem, romance depoimento, escritas, em sua maioria, nas décadas de 1970 e 1980. O interesse em registrar as lembranças dos dias, meses e até ano, que estiveram no interior das penitenciárias, das instalações do Departamento de Ordem

Política e Social (DOPS), nos quartéis e outros cárceres clandestinos, refletem o compromisso que estes escritores tinham e têm com a sociedade.

Os autores dessas obras, com raras exceções, estavam todos ligados ao jornalismo, o que favorecia a união de duas formas narrativas na construção de seus textos: o romance e o jornalismo. Incluem-se, como exemplos dessas duas vertentes textuais, *Os Carbonários* (1980), do jornalista Alfredo Hélio Syrkis; *1968: o ano que não terminou/ a aventura de uma geração* (1989), do também jornalista Zuenir Ventura; *Batismo de Sangue: guerrilha e morte de Carlos Marighella* (1983), de Carlos Alberto Libânio Christos, o Frei Betto; *O que é isso Companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira e *Tirando o Capuz* (1981), do professor e jornalista Álvaro Campos.

Essas obras têm em comum, levando-se em consideração os estilos de cada autor, os relatos e observações acerca do papel da esquerda política nos momentos críticos do Regime, do movimento estudantil, dos grupos de guerrilheiros urbanos e das Ligas Camponesas, além da participação, ativa ou indiferente, dos artistas. É consenso também entre os memorialistas, as considerações que tentam justificar o fracasso revolucionário. Todos, de uma forma ou de outra, concordam que havia muitas incompatibilidades restritas ao núcleo das células das organizações, assim como divergências de cunho prático e teórico entre os líderes dos movimentos. Um exemplo foi a tentativa de um acordo sobre qual seria a melhor forma de resistência, pois enquanto um grupo defendia o slogan “Só o povo armado derruba a ditadura”, um outro sustentava que “Só o povo organizado derrubaria a ditadura”. Essas desavenças, fruto muitas vezes da inexperiência dos ativistas, acompanharam todo o movimento revolucionário que marcaram as décadas de 1960 e 1970.

A luta contra o Regime sofreu influências das idéias revolucionárias que levaram Cuba ao socialismo, da experiência chinesa, do “é proibido proibir” dos estudantes franceses, das vitórias parciais dos vietcongues e das diversas obras de teóricos de orientações comunistas. Mas quem tinha acesso a essas coisas e tempo e disposição para extrair seus ensinamentos? Certamente não era o “povo”, porque estava muito ocupado em tornar o Brasil um país do futuro. O perfil dos revolucionários não podia ser outro: jovens estudantes, em sua maioria, “garotos” que sonhavam em fazer a revolução socialista.

Embora reconhecendo a importância dos fatos descritos por quem presenciou ou vivenciou esse processo, possuindo a propriedade de fazer as críticas relatadas, registre-se que o aparato repressor estava muito bem assessorado pela Escola Superior de Guerra (ESG), juntamente com o capital nacional e estrangeiro, enquanto os “rebeldes” eram obrigados a

fazer uso de práticas muitas vezes condenáveis para subsidiar a resistência, tais como: sequestros e assaltos a bancos.

Dois fatores são recorrentes quando o assunto é o fracasso das intenções revolucionárias: 1) fazer transformações profundas nas estruturas políticas e sociais de um país sem a participação ativa das centrais sindicais e, 2) sem a consciência política do povo. Esses dois fatores denunciam a imaturidade da prática política. Frei Betto (2006, p. 410) nos auxilia sintetizando essa questão:

A violência revolucionária é necessariamente a violência de uma classe e não de uma vanguarda. A vanguarda destina-se a orientar politicamente essa violência. No Brasil foi a vanguarda que decretou a violência revolucionária, sem orientar politicamente a classe operária. E o que aconteceu? A guerra tornou-se uma guerra de vanguardas confusas e desorientadas. Não foi a guerra do povo, mas a guerra pelo povo. Nesse sentido teve um papel eminentemente ético (a guerra é justa). Mas não teve um papel político (a guerra é correta).

Passados 26 (vinte e seis anos) do fim da Ditadura no Brasil, ainda causa perplexidade o fato de ter durado 21 (vinte e um anos). No entanto, há um arsenal de livros de sociólogos, historiadores, antropólogos, filósofos e literatos que podem esclarecer os motivos que propiciaram a permanência do Regime até 1985. O processo que levou à redemocratização deixou um histórico de terror para os sobreviventes e familiares dos desaparecidos e mortos em decorrência do envolvimento nas insurreições.

Coletando informações dos sobreviventes e de todos os que estiveram envolvidos direta ou indiretamente com o Sistema Ditatorial, têm-se esclarecido pontos significativos que ainda não foram devidamente explicados. Essas memórias aparecem em livros, entrevistas a revistas e programas de televisão, e como em um quebra-cabeça, muitas histórias se completam e outras surgem. Existem, por exemplo, casos de crianças que foram criadas por militares e que só agora descobriram que são filhos de guerrilheiros mortos ou desaparecidos.

Mas nada é mais angustiante para amigos e familiares do que a incerteza sobre o que aconteceu com dezenas de desaparecidos que, se mortos, não tiveram sequer o direito a um sepultamento digno.

## 1.2 DO NASCIMENTO À PARTICIPAÇÃO POLÍTICO PARTIDÁRIA

Paraense do Município de Alenquer, Benedicto Wilfredo Monteiro nasceu em 1º de março do ano de 1924, foi o primeiro filho de Ludgero Burlamaque Monteiro e Heribertina

Batista Monteiro. Começou sua orientação educacional no Grupo Escolar Fulgêncio Simões, em sua cidade natal. Em Belém, capital do Estado do Pará, deu prosseguimento aos estudos no Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré, um dos mais tradicionais da capital paraense.

Após concluir os estudos em humanidades em um colégio interno de Belém, Benedicto vai para o Rio de Janeiro onde termina o Curso Científico e dá início ao Curso de Direito na Faculdade do Brasil, curso que só concluiria em 1952 na Faculdade de Direito do Estado do Pará. Dois anos após retornar a Belém, em 1954, casa-se com Wanda Marques com quem teve cinco filhos.

O despertar político foi resultado do contato com as humanidades ainda no Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré. Suas principais influências nesta área foram o líder revolucionário Luís Carlos Prestes, João Goulart e o governador paraense Magalhães Barata. Em comum, os três se dedicavam, de acordo com as especificações de cada um, às práticas voltadas para as classes menos favorecidas. Os dois primeiros tinham orientações comunistas às quais Benedicto Monteiro era simpatizante.

O envolvimento com o espaço político-partidário se efetivou em 1954, quando foi vereador em Alenquer, pelo Partido Social Progressista (PSP). Em seguida, se elegeu duas vezes deputado estadual pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), o mesmo de seu correligionário João Goulart com quem a convivência lhe rendeu um aprendizado inestimável. Permaneceu no cargo de 1958 a 1964, onde teve seus direitos políticos cassados durante o golpe militar de 1964. Porém, antes disso, fugiu para Alenquer por medo de ser morto pelos militares que haviam tomado o poder e instauraram, em todo o país, o “terror”, inclusive, na Amazônia.

Após a fuga para as matas amazônicas, Monteiro foi encontrado pelos militares e sendo “algemado, amarrado, preso às margens do Rio Curuá e exposto, em trajes menores e descalço, aos ribeirinhos da região da cidade de Alenquer, para intimidar aqueles que, por ventura, ousassem acolher e esconder todos aqueles julgados ou acusados de comunismo”<sup>4</sup>, Benedicto foi exilado em sua própria cidade.

Levado para a capital paraense, o romancista permaneceu preso por sete meses no quartel da Aeronáutica e também no 26º Batalhão de Caçadores do Exército. Foi torturado por vários dias sob a acusação de terrorismo e, de por em risco, a Segurança Nacional, devido às

---

<sup>4</sup> Trecho retirado da Dissertação de Mestrado de Maria de Fátima do Nascimento, defendida, em 2004 na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com o título: *A Representação Alegórica em O Minossauro, de Benedicto Monteiro: Fragmentação e Montagem*. Registre-se também que este trabalho de Maria de Fátima mesmo não sendo a primeira dissertação sobre o autor, traz uma pesquisa minuciosa sobre a vida e a obra de Benedicto Monteiro, a qual serve de suporte para o capítulo desenvolvido.

suas ligações com o Comunismo Internacional, ou seja, sofreu as mesmas acusações de todos os presos políticos que se opuseram à Ordem estabelecida com a implantação da Ditadura Militar.

Quando foi solto, em setembro de 1964, permaneceu em constante vigilância, agravada ainda mais a partir de 1968 com a decretação do AI-5 e com o movimento de resistência ao regime implantado no Sul do Pará, pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB), que tinha como líder Carlos Marighella. Mesmo sem ser filiado ao partido, Benedicto Monteiro foi cogitado para chefiar a resistência armada, porém não aceitou o convite feito por Marighella para liderar a Guerrilha do Araguaia. O foco de resistência do Sul do Pará foi duramente combatido, todos os líderes e seus seguidores foram mortos ou presos, poucos foram aqueles que conseguiram fugir.

Estes acontecimentos ocorreram no momento em que a Amazônia se torna alvo dos interesses do Governo Federal, que incentiva a exploração das riquezas minerais e fluviais com a implantação dos grandes projetos, que incluíam abertura de estradas e instalação das hidrelétricas. Estas ações provocaram uma corrida para as áreas onde foram instalados os galpões das empresas de explorações, acirrando ainda mais os problemas viscerais da Região Amazônica<sup>5</sup>.

Com os interesses voltados para a Amazônia, o governo redobrou a vigilância em torno dos grupos considerados de oposição, principalmente aqueles que defendiam os direitos dos indígenas, posseiros e colonos, que perderam suas terras com a chegada do grande capital (privado, nacional e estrangeiro). Benedicto Monteiro contava entre esses, e sofreu com as perseguições mesmo depois que saiu da prisão. Em 1974, Monteiro foi absolvido pela Justiça Militar das acusações que recaíam sobre ele.

Durante o tempo de exílio político, dentro de seu próprio país, desempenhou diversas funções até voltar ao cenário político, em 1982, como primeiro suplente ao cargo de Deputado Federal pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT), assumindo-o, efetivamente, em 1985. No ano seguinte foi reeleito, agora pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB).

Na efervescência de seu retorno à vida político-partidária, retoma sua função como escritor, iniciada em 1945 com a publicação do livro de poemas: *Bandeira Branca*. Já na década de 1960, escreveu um livro de contos chamado *O Carro dos Milagres*. A estréia como romancista veio em 1972 com a publicação de *Verde Vagomundo*.

---

<sup>5</sup> Para mais informações sobre esse assunto, consultar: IANNI, Octávio. **Colonização e Contra-reforma Agrária na Amazônia**. Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

Benedicto Monteiro acumulou atividades de advogado militante, com forte atuação na área agrária e como escritor até seu falecimento em 15 de junho de 2008.

### 1.3 O MINOPEIXE, O MINOPÁSSARO, O MINOSSAURO

Da produção literária de Benedicto Monteiro, a tetralogia, que narra a saga de Miguel dos Santos Prazeres, como um conjunto de obras, é a mais conhecida por críticos e demais interessados em sua literatura. Mas, seu veio de escritor nos legou um número significativo de livros que incluem poesia, contos, romances, história, entre outros<sup>6</sup>.

A tetralogia monteiriana, compõem-se das obras *Verde Vagomundo* (1972), *O Minossoauro* (1975), *A Terceira Margem* (1983) e *Aquele Um* (1985)<sup>7</sup>. Os livros, apesar de manterem um vínculo que permitem considerá-los como uma tetralogia, podem, sem perda de sentido, ser lidos e analisados, separadamente. Contudo, ao se ler um deles, automaticamente, surge o interesse pelos outros.

A saga de Miguel dos Santos Prazeres tem início em *Verde Vagomundo*, quando é contratado como guia pelo Major Antônio de Medeiros, que herdara um latifúndio em Alenquer. Ao chegar à cidade, o Major, que é o narrador da obra, não tem ideia da imensidão de suas terras e por isso vê-se obrigado a contratar um mateiro para guiá-lo pelas matas e rios. Nas andanças pelos rios e florestas, Miguel, um contador de histórias por natureza, fala sobre a sua vida, que como percebe o Major, é uma extensão daquele lugar, daquela cultura, daquele povo.

O Major Antonio de Medeiros é um homem que já conheceu muitos lugares pelo mundo, mas, embora tenha se tornado um cosmopolita, fica impressionado com as histórias narradas por Miguel, o “Cabra-da-Peste”. Medeiros, como homem universal, está sempre ligado nas informações que chegam pelo rádio, companhia inseparável naquele “fim de

<sup>6</sup> Fazem parte do acervo de Benedicto Monteiro, além da Tetralogia, as obras: *Bandeira Branca* (1945); *O Carro dos Milagres* (1975); *O Cancioneiro de Dalcídio Jurandir* (1985); *Como se Faz um Guerrilheiro* (1985); *Transtempo* (1993); *Discurso Sobre a Corda* (1994); *Maria de Todos os Rios* (1995); *A Poesia do Texto* (1998); *A Terceira Dimensão da Mulher* (2002); *História do Pará* (2006); *O Homem Rio – A Saga de Miguel dos Santos Prazeres* (2008). Sobre essa última publicação, Benedicto declarou: “Esse Livro é o último sonho que Eu sonho”.

<sup>7</sup> Alguns estudiosos da obra de Benedicto Monteiro não concordam com o termo “Tetralogia” para esse conjunto de obras. Essa observação está registrada em nota de rodapé da dissertação de Mestrado de Maria de Fátima do Nascimento, já citada neste trabalho. Entre os estudiosos, nos quais me incluo, estão também Tânia Maria Pantoja Pereira que defendeu, em sua dissertação de mestrado, **A palavra Territorializada: dialogismo e memória em A Terceira Margem de Benedicto Monteiro**, em 1999, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Apesar de concordar que, de fato, existe uma trilogia, excluindo-se *Aquele Um* por representar apenas um “recorte” e “montagem” das histórias contadas por Miguel nas três primeiras obras, utilizarei o termo tetralogia neste trabalho porque foram escritas e publicadas quatro obras denominadas pelo próprio autor como uma tetralogia.

mundo” aonde “o século vinte ainda nem chegou” e “não chegará tão cedo” (MONTEIRO, 1997, p.65). Ao retornar da viagem que fez em reconhecimento de suas propriedades, Medeiros recebe o convite para ser o presidente da festividade em comemoração ao Círio de Santo Antonio, padroeiro de Alenquer. Após relutar um pouco, aceita o convite e chama para ser o pirotécnico oficial da festa, Miguel dos Santos Prazeres, de quem se tornara amigo e que, em confiança, lhe falou do desejo de executar esta função.

Durante os acontecimentos narrados, eclodiu o golpe militar no país. Sem aviso prévio nem explicação, chega à Alenquer uma Comissão para instaurar um Inquérito Policial Militar (IPM). Logo nas primeiras investigações, o Major e Miguel se tornam os principais suspeitos de uma conspiração contra o novo governo. Ao tomarem conhecimento dos foguetes preparados por Miguel para a Festa de Santo Antonio, a Comissão ordena que sejam todos entregues em nome da Defesa Nacional. Miguel se recusa a entregá-los e se refugia em um morro com todos os foguetes. Cercado pelos militares, Miguel em um ato de rebeldia e revolta, detona-os de uma só vez causando uma grande explosão, enquanto os policiais abrem fogo contra o subversivo.

Depois dos acontecimentos descritos, Miguel é dado como morto, mas reaparece em um acampamento da Petrobrás aonde um grupo de pesquisadores procura petróleo. É, portanto, em *O Minossauro* que saberemos o que realmente aconteceu com o “Afilhado-do-Diabo”, outro codinome de Miguel, herdado de seu padrinho Possidônio.

No acampamento, Miguel entra em contato com as personagens do Geólogo Paulo e com o lacônico Engenheiro Roberto. Nessa obra é que se revela, de fato, o contador de histórias das obras de Monteiro, a exemplo do que fizera a personagem de Antonio Medeiros ao ouvir as histórias narradas por Miguel, Paulo também registra as narrativas do “Homem Jacaré” em um gravador, para reuni-las, em ocasião oportuna, em livro. Esse também era o objetivo do Major Medeiros em *Verde Vagomundo*. Ao tomar conhecimento dessas gravações, Paulo tenta saber o paradeiro do Major, mas sem sucesso.

Dentre as histórias contadas por Miguel, está o dia do enfrentamento no morro que culminou com a explosão dos fogos de artifícios. É interessante como Monteiro consegue, de forma sutil e esteticamente verossímil, transformar a personagem Miguel no portador dos acontecimentos conjunturais pelos quais o Brasil passava naquele momento. Ao rebelar-se contra as imposições absurdas do coronel enviado a Alenquer para fazer um Inquérito Policial Militar, Miguel se vê obrigado a manter-se na clandestinidade e é mais um exilado em seu próprio país, castigo imposto àqueles que se opunham ao Regime Político que subjuga a sociedade.

A personagem de Miguel exerce no acampamento as funções de mateiro, pescador e caçador, além de contador de histórias. Sobre essa última função, Maria do Carmo Pereira Coelho (1990), escreveu uma dissertação de Mestrado intitulada *Elementos Míticos no Minossauro*, em que analisa os aspectos míticos nas histórias contadas por Miguel. O estudo de Maria do Carmo é inaugural, em se tratando de trabalho acadêmico, e se detém “no relato de Miguel” para extrair os tais elementos míticos referidos pela autora, quais sejam:

Os feitos do herói tão semelhantes aos dos heróis dos relatos míticos. Além disso, os seres e os objetos são apresentados sem contornos precisos em função de uma visão especial segundo a qual o universo amazônico é percebido por Miguel. Essa visão de mundo, de modo ininterrupto e contínuo, dá origem à criação de imagens híbridas que, por sua vez ensejam o aparecimento de inúmeros tabus. Por outro lado, a retratação do tempo e do espaço como cíclicos sugerem, nesse texto, a presença forte do chamado “mito do eterno retorno” ou dos ligados à “origem” e ao “fim do mundo” (COELHO, 1990, p. 20).

Alguns desses elementos são intuitivamente percebidos por Paulo motivando-o a gravar as conversas com Miguel com o objetivo de encontrar, no discurso dele, a essência das palavras: a “palavra-ser” ou o “ser-palavra”.

A convivência com a equipe de Paulo é abruptamente interrompida, quando um intenso inverno ameaça as instalações de outro acampamento, onde estava sendo implantado, pelo Engenheiro Agrônomo Dr. Epaminondas, um esquizofrênico projeto de pesquisa que consistia na fantasmagórica ideia de aterrar o Lago do Cacual Grande, com o propósito de transformar a Amazônia em área de indústria alimentícia. Todos saem, às pressas, para tentar salvar as máquinas da enchente. Miguel dos Santos Prazeres fica na linha do horizonte encolhido entre o céu e o rio.

Nessa convivência com Paulo, Miguel, que já é conhecido pelas alcunhas de “Cabra-da-Peste” e “Afilhado-do-Diabo” agora é também “O Minossauro”. Como ganhou os primeiros apelidos, ele mesmo nos informa:

Miguel dos Santos Prazeres , sim senhor, este é meu nome. Identidade? Não senhor; meu nome. Meu nome definitivo. Apelido? Bem, quer dizer ... Já tive. Me chamavam primeiro afilhado-do-diabo. Muito tempo depois fiquei sendo chamado cabra-da-pesto. Não senhor, não sou ceariba. Não senhor, não nasci no nordeste. Sim, sou daqui mesmo: caboco da gema. Nascido, vivido e criado. De pai e mãe eu só me alembro um tanto, sim senhor. Mas, pra que dizer os nomes? Afilhado-do-diabo, foi um apelido que me botaram por causa de meu finado padrinho Possidônio [...] aquele sim era do Nordeste! Era nordestino. Nordestino-sertanejo, cabra, cabra-da-pesto (MONTEIRO, Op. cit. p. 20)

A temporada no acampamento com a equipe de Paulo, fez com que Miguel manifestasse, através de suas histórias, a simbiose do “caboco” amazônico com a natureza exuberante da região. Pelo menos, é a impressão que parece ficar para o geólogo da Petrobrás, quando, zoomorfizando Miguel, o chama de “Minossauro”:

Na margem do rio fica Miguel dos Santos Prazeres, o Cabra-da-Peste, o Afilhado-do-Diabo. Para mim, o que ele é? Personagem? Mito? Testemunha? Se existisse a palavra talvez ele pudesse ser o Minossauro. A palavra inventa o homem? Ou é o homem que inventa a palavra.

Agora, ele fica simplesmente acenando ao longe: de dentro da chuva, de dentro da água, de dentro da bruma, envolvido pela poeira fina do ar luminoso.

Da última distância que eu vejo, a sua pequena montaria ligeira já nem aparece entre ele e a água. Parece que ele esta apenas flutuando na sua condição de peixe, pássaro, jacaré e homem ... (MONTEIRO, 1997, p. 191).

Esse zoomorfismo de Miguel expressa uma característica do sujeito pós-colonial levada, aqui, ao extremo da conceituação híbrida, não só da cultura, que é múltipla no espaço amazônico, mas estendendo-se ao personagem, com sua forma, sua linguagem, seus estilos multifacetados que conferem ao texto monteiriano a classificação de narrativa experimental.

Dando sequência à saga de Miguel dos Santos Prazeres, Monteiro publica em 1983 *A Terceira Margem*. Nesse romance um grupo de pesquisadores do projeto GT-33-CF (Grupo de Trabalho para a Pesquisa da Cidade do Futuro) parte para a Cidade de Alenquer, local em que se concentrarão as pesquisas. O grupo é formado “obrigatoriamente, de um arquiteto, um economista, um antropólogo social, um sociólogo, um psicólogo social, um ecologista e um geógrafo que seria o coordenador da pesquisa” (MONTEIRO, 1983, p. 14).

O projeto, desde sua origem, está carregado de incoerências começando pelos objetivos que veicula até o significado da sigla GT-33-CF. Com efeito, a escolha dos integrantes assim, como do chefe da expedição, carecem de maiores explicações. Sabe-se apenas que a maioria eram professores universitários que foram afastados de suas funções “por motivos de segurança”, e que o líder do grupo, “um simples professor de geografia”, fora escolhido “por uma dessas leis que são votadas no Congresso sem prerrogativas”, mas, o que causa maior estranheza são os títulos de doutores adquiridos em universidades internacionais dos demais integrantes que compõem o grupo, mas que, no entanto, não os credenciaram para a coordenação da equipe (Ibidem, p. 14-15).

Quanto à polêmica em torno do significado da sigla GT-33-CF, apenas o leitor a conhece de fato, pois ela faz parte dos momentos de introspecção narrativa do Geógrafo, e se restringe ao arquiteto e ao nosso principal narrador. Para o primeiro, a sigla bem que poderia

denominar-se “pesquisas da Cidade Flutuante” em alusão aos muitos rios da região amazônica, enquanto o geógrafo acha mais conveniente chamar-se “Cidade Fictícia”. Finalmente, o Geógrafo decide, secretamente, dedicar-se “aos três projetos simultaneamente”. É por isso que mesmo relutando, ele aceita coordenar a expedição porque vê “a possibilidade de realização de um antigo e sonhado projeto literário” (Ibidem, p. 16).

O Geógrafo é o narrador principal de *A Terceira Margem*, e assim como o geólogo Paulo e o Major Antonio de Medeiros, narradores, respectivamente, de *O Minossauro* e *Verde Vagomundo*, quer realizar a escritura de uma obra, um romance, quem sabe. Sendo que o personagem central dessas obras é o mateiro Miguel dos Santos Prazeres, vulgo “Cabra-da- peste”, “Afilhado-do-diabo”, ou ainda, “Minossauro”.

Já famoso por suas histórias, Miguel é procurado desde a “primeira margem”. Empenhado em encontrar “O Minossauro”, o Geógrafo vai colhendo elementos que possam indicar o seu paradeiro. De margem em margem, vai reunindo informações na tentativa de encontrar Miguel. Em *A Terceira Margem*, ficamos sabendo que o Major Madeiros vendera suas terras em Alenquer “e desapareceu pelo mundo”. Já o geólogo Paulo, mostrou-lhe o livro que escrevera, mas não sabia de Miguel desde quando o deixou no “Baixo-Amazonas entre o céu e a água, quase esmagado pela linha do horizonte” (Ibidem, p. 29) Paulo ainda se pergunta se Miguel não teria morrido, mas chega à conclusão de que isso seria impossível porque “Miguel é meio peixe e meio pássaro, não pode morrer afogado pela água e nem asfisiado pela amplidão de tanto céu. Miguel é meio homem e meio sáurio, também não deve ter morrido atolado nas lamas do igapó” (Idem).

Completando a tetralogia, é publicado, em 1985, *Aquele Um*. O livro é uma espécie de *remake* das histórias que Miguel narrou a um Major, a um Geólogo e a um Geógrafo. A obra fecha o ciclo da tetralogia com um “grande monólogo de Miguel”, uma alusão talvez à necessidade de reafirmar os episódios ocorridos no Brasil durante a Ditadura Militar que assolou a social democracia deixando um sentimento de pesar na história recente do país.

Embora a teoria literária nos ensine, desde Aristóteles, que realidade e ficção são coisas distintas e que não se deve confundir o autor com a sua obra, nem realidade com ficção, na tetralogia monteiriana, principalmente em relação ao personagem Miguel dos Santos Prazeres – o fio que costura a trama, unificando toda a narrativa – essas relações são inevitáveis, pois a saga de Miguel bem que poderia ser a saga de Monteiro.

#### 1.4 HISTÓRIA, POLÍTICA E FICÇÃO

Ao buscar na memória o mais antigo e cristalizado exemplo de *poesia* que retrata a história e cultura de um povo, de uma sociedade, não tem como não se recordar do lendário poeta Homero. Mesmo sem comprovações de sua existência, o provável autor de *Iliada* e *Odisséia*, tem sido, e, talvez sempre seja, uma incógnita para todos aqueles que se dedicam às Letras em geral. Deixando a polêmica a cargo dos filólogos e demais especialistas que buscam comprovar a autenticidade dos textos, as narrativas de *Iliada* e *Odisséia* são os mais antigos documentos o qual registra um momento histórico da sociedade ocidental, e que se tem conhecimento até hoje.

Por conseguinte, são inúmeros os exemplos que seguem essa tendência, sobretudo, quando os fatos históricos se sobrepõem à própria História. Dito de outra forma, quando determinados acontecimentos podem ser isolados, ainda que façam parte do inexorável movimento histórico, como, por exemplo, as revoluções. Entenda-se por revolução qualquer ação que dê início a uma nova série de eventos que não existiam antes ou que, se já existiam, passam por transformações tão profundas que as descaracterizam (KUHN, 1975). Nessa acepção de revolução incluem-se, na história política, não somente a tomada e manutenção do poder, ou as sublevações que provocam a queda de um regime, mas toda e qualquer mudança que possa ocorrer na estrutura de um mesmo governo.

O interesse, por parte dos poetas e ficcionistas, em retratar tais fatos históricos, como se viu, é antiga. Assim, o trinômio ficção, história e política inquieta estudiosos tanto do lado dos historiadores como por parte dos literatos. Nas diversas tentativas de determinar os limites de cada uma, em especial da ficção, enquanto elemento essencial da literatura, muitos teóricos já trataram do assunto.

Retrocedendo à Grécia antiga, tem-se uma das primeiras distinções entre história e *poesia* de cunho propriamente teórico, isto é, geral. A referência é Aristóteles, com a clássica distinção descrita na *Poética*:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a semelhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular (ARISTÓTELES, 1973, p. 451).

Chama atenção no excerto supracitado, além das delimitações formais e de conteúdo entre história e poesia, os termos “narrar” e “representar”. A narrativa tal qual se observou historicamente, fiel ao fato ocorrido e à representação como a arte do poeta, talvez possa ser referenciado ao que Georg Lukács denominou, respectivamente, como “o ato de descrever” e o “ato de narrar”, no ensaio *Narrar ou Descrever* (1936). Lukács, em seu elogio do ato de narrar em detrimento ao ato de descrever, o faz comparando as obras de naturalistas como Gustave Flaubert e Émile Zola com Walter Scott, Honoré de Balzac e Tolstoi. Os primeiros, de acordo com Lukács, não foram muito além da imanência descritiva, transformando os fatos descritos “em uma série de retratos”, enquanto que Tolstoi, por exemplo, “não descreve uma ‘coisa’: narra acontecimentos” (LUKÁCS, [?], p. 45). No entanto, o mais importante não é relatar todas as relações comparativas das quais trata este Ensaio, mas apenas compreendermos a intenção de Lukács em mostrar que por detrás dessa distinção há uma questão histórico-social.

Desse modo, o questionamento deste autor é saber qual a raiz, a genealogia do relato descritivo e, sua explicação está nas mudanças ocorridas nas lutas burguesas do final do século XVIII. Portanto, resume Lukács (Ibidem, p. 53): “Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoi representam a sociedade burguesa que se está consolidando através de várias crises, enquanto Flaubert e Zola escrevem quando a sociedade burguesa já é uma realidade”. A conclusão de Lukács é a de que um estilo não surge “jamais de uma dialética imanente das formas artísticas”, mas das transformações histórico-sociais (Ibidem, p. 54).

Portanto, a motivação que faz surgir um estilo puramente descritivo da sociedade burguesa é uma exigência histórica que transformou o escritor em um profissional dentro da divisão capitalista do trabalho. Revela-se, portanto, o porquê de terem se consolidado no século XIX, segundo Lukács, obras desprovidas do caráter “essencial da vida”, ou seja, o método descritivo do naturalismo expõe um sucedâneo de episódios estáticos, suprimindo-lhes as tensões conflitantes às quais revelam o verdadeiro papel do escritor enquanto ser social:

O caráter “acabado” do capitalismo não significa naturalmente que tudo esteja em forma definitiva e acabada e que a luta e desenvolvimento tenham cessado, ainda que nos fixemos na vida de um só indivíduo. Tal caráter significa apenas que o sistema capitalista se reproduz sempre como tal e a cada vez em um nível mais elevado de inumanidade “acabada”. E este é o ponto fraco de escritores descritivos, que não combatem, mas apenas expõe o quadro, pois não fixam os conflitos, mas somente os efeitos do processo capitalista (Ibidem, p. 83).

Obviamente, que toda a crítica do autor, tem estreita relação com a sua orientação marxista/socialista. Contudo, destaca-se que a referencialidade histórica na ficção vai além da representação de um dado fato histórico e ultrapassa a necessidade de localizar o escritor e sua obra no espaço e no tempo, pois essa relação é capaz de modificar intrinsecamente a ficção não somente em seu conteúdo, mas também enquanto forma.

Entretanto, isso não esgota as investigações acerca do assunto a qual se renova em cada época. Portanto, nesta discussão se chocam aqueles que defendem uma proximidade, ou até mesmo uma correlação entre a historiografia e a ficção, enquanto há os que as compreendem em campos distintos. O professor e crítico literário alemão Berthold Zilly, que desde a década de 1960 é um estudioso da Literatura Brasileira, sobretudo de Euclides da Cunha, ao definir a historiografia narrativa deixa entrever que é adepto da proximidade entre os termos em questão:

É a organização dos fatos num enredo com claro começo, meio e fim. A história, assim, é uma dramatização do material histórico, em uma linguagem mais ou menos figurativa, com tropo como: metonímia, sinédoque, ironia e, principalmente, metáfora. Para tornar o desconhecido conhecido não se pode prescindir dessas figuras retóricas que relacionam o novo com o que já sabemos. A historiografia, consciente disso ou não, sempre procura usar o passado para colocá-lo num contexto histórico e criar um significado para o presente e para o futuro, principalmente quando se trata de construir uma história nacional. (AGUIAR; CHIAPPINI, 2001, p. 39).

*A história como dramatização do material histórico* é, sem dúvida, uma influência da leitura e análise da obra *Os sertões* de Euclides da Cunha no pensamento crítico de Berthold Zilly. Por conseguinte, uma delimitação metodológica dos espaços de criação literária e histórica deve ser pensada como uma exigência de cunho lingüístico, fazendo-se necessário observar, na fatura de uma obra os recursos ficcionais capazes de garantir a ficcionalização da obra literária. Esses são os argumentos daqueles que defendem uma diferença formal e metodológica entre historiografia e ficção.

Nessa linha de pensamento, Luiz Costa Lima (2006, p. 105), faz uma reflexão “sobre a história como disciplina, na busca de compreender melhor sua qualidade de discurso próximo mas distinto do literário”. *História. Ficção. Literatura* (2006) é uma extensa obra que percorre um caminho, que vai de Heródoto à análise da obra *Os Sertões* de Euclides da Cunha, traçando as polêmicas correlações e/ou distinções entre história e ficção. Um dos pontos relevantes no trabalho de Costa Lima é a ficcionalização da história, em que o autor consegue mostrar, mediante a obra citada de Euclides da Cunha, que nem sempre o critério de

veracidade separa, peremptoriamente, história e ficção, seja pelo caráter discursivo da história ou pela “heterogeneidade” da literatura que não se confunde com a ficção. Na História da Ficção, a historiografia sempre esteve presente e as tentativas de reunir ou separar completamente estes dois termos, sobretudo no gênero romanesco, talvez jamais seja possível. E a justificativa para o que foi expresso, pode estar no que nos diz Costa Lima (2006, p. 349) citando Proust: “quando o interesse do romance está esgotado, ele recomeça uma vida nova como documento histórico”.

Mediante esta visão, a defesa de que a ficção estaria relacionada a uma “mentira” narrativa, enquanto a história seria um discurso baseado na realidade, e que, portanto, narra o que de fato aconteceu, por tudo que a história da ficção nos mostra, não encontra muitas ressonâncias a partir das transformações operadas no meio literário que fez surgir o novo romance.

Pois com as mudanças sofridas, questionamentos como: história ou ficção? Mereceram, por parte da crítica, novos direcionamentos capazes de dar conta das novidades emergentes. Dentro dessa questão incluem-se as obras, por exemplo, escritas no Brasil nas décadas de 1970 e 1980, as quais tinham como tema (conteúdo) o período da Ditadura Militar. Porém ao tratar desse assunto, em particular em relação ao Brasil, junte-se aí além da própria história, os discursos políticos. Com efeito, não se pode falar em ficcionalização histórica nesse período sem aliá-lo à ficcionalidade política.

Essa discussão nos leva a outra dimensão, para além do romance histórico: o do romance político. Alcmemo Bastos (2000) na obra *A História Foi Assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80* em análise sobre os romances com “matéria de extração histórica”, produzidos nas décadas referidas, parece ter compreendido que não se pode pretender um estudo político dessas obras sem uma identificação espaço-temporal. Entretanto, mesmo reconhecendo a dificuldade em diferenciar o romance histórico do romance político, propõe que:

O romance histórico tem um caráter de representação ficcional *conclusa* – a narrativa se completa, no sentido de não restarem pendências estóricas, e são comuns, por exemplo, os *epílogos* informativos sobre o destino final das personagens, tanto daquelas reconhecidamente de extração histórica quanto das personagens inteiramente inventadas –, enquanto o romance político se caracteriza pelo final *inconcluso*, se não no que diz respeito ao destino do protagonista, que pode até morrer, ao menos no que respeita ao drama político em que ele se viu envolvido e que deu sentido à sua trajetória existencial. (BASTOS, 2000, p.13, grifos do autor).

Todavia, traçar limites definitivos entre romances históricos e políticos pode causar certo embaraço, pois como fazer abordagens de noções políticas nas obras, ainda que sejam obras de ficção, sem que elas estejam encerradas em determinado contexto histórico? É por isso que tanto Bastos (2006), quanto Antonio Candido (1979) em *A Nova Narrativa* ao falar sobre os romances e romancistas que se dedicaram à produção de textos com a temática da ditadura militar, destacaram a excelência de alguns escritores que conseguiram unir referencialidade histórica e política com os elementos estilísticos que caracterizam a narrativa ficcional naquele momento. Encerramos esse tópico com uma citação de Antonio Candido que nos servirá também como elo para o assunto do próximo subcapítulo.

Na ficção, o decênio de 60 teve algumas manifestações fortes na linha mais ou menos tradicional de fatura, como os romances de Antônio Callado, que renovou a “a literatura participante” com destemor e perícia, tornando-se o primeiro cronista de qualidade do golpe militar em *Quarup* (1967), e seguiria a história desabusada da esquerda aventureira em *Bar Don Juan* (1971). Na mesma linha de inconformismo e oposição, o veterano Erico Veríssimo produziu a fábula política *Incidente em Antares* (1971), e com o correr dos anos surgiu o que se poderia chamar “geração da repressão”, formada pelos jovens escritores amadurecidos depois do golpe, dos quais serve de amostra Renato Tapajós, no romance *Em câmara lenta* (1977), análise do terrorismo com técnica ficcional avançada (apreendido por ordem da censura, foi liberado judicialmente em 1979). Mas o timbre dos anos 60 e, sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política. (CANDIDO, 2000, p. 209).

## 1.5 EXPERIMENTALISMO E FRAGMENTAÇÃO NOS ROMANCES DE 1970 E 1980

O projeto da tetralogia começa com a publicação de *Verde Vagomundo* em 1972 e termina com *Aquele Um* em 1985. Coincidentemente, o ano de 1985 marca oficialmente o fim da Ditadura Militar no Brasil. Essa informação é importante porque mostra que todo o desenvolvimento da tetralogia ocorre nas décadas de 1970 e 1980, ambas marcadas por um arquétipo de produção literária que traz em seu constructo a fragmentação e a montagem. As obras aqui mencionadas compartilham dessa diretriz por se enquadrarem tanto historicamente, quanto – e sobretudo – esteticamente a tal arquétipo.

O experimentalismo verificado nas produções literárias marcou uma geração de críticos interessados em desvendar as constantes estéticas que predominavam nos ficcionistas que incorporaram, ao fazer literário, as inovações romanescas. As experimentações e jogo literário comandaram as produções nas décadas aqui mencionadas e é nesse contexto que se

sedimenta a nova técnica, quem sabe, a única capaz de expressar a realidade política, econômica e social no pós-guerra.

As interpretações resultantes das análises dessas obras e seus respectivos estilos literários não são unívocos, mas, as abordagens concordavam em um ponto: o processo tem relação direta com os acontecimentos políticos e sociais que predominam no Brasil de 1964 a 1985. Segundo Antonio Candido, “desde a poesia e a técnica do romance até os inculcamentos da televisão, que dissemina o espetáculo de uma violência ficcional correspondente à violência real” (Ibidem, p. 201) marcam a nova narrativa que notadamente assimila novos recursos ao mesmo tempo em que abandona antigos parâmetros que ditava as regras da produção ficcional. A incorporação dos discursos jornalísticos, propagandistas, do teatro, da televisão “dissolve o enredo na descrição” (Ibidem, p. 210). O referencial histórico-político iguala as obras em sua dimensão temática, porém equipará-las estilisticamente é perigoso, pois essa homogeneidade descarta a dimensão espaço-cultural.

Por outro lado, houve aqueles que considerassem o trabalho dos ficcionistas da época como sendo “romances-reportagens neonaturalistas”. E quando se quer fugir disso opta-se pelo “realismo fantástico”. No entanto, “exagera-se aí um pouco nas cores, mas, ao olhar, percebe-se que a foto é a mesma” (SUSSEKIND, 1985, p. 60). Guiada pelo desejo de ver representado nos romances pós-64 “o jogo lingüístico”, garantia da ficção literária, Flora Sussekind (1985), questiona “por que a vitória das parábolas, biografias e do naturalismo em detrimento de uma literatura que jogasse mais com a elipse e o chiste?”. Por estes argumentos, a autora reduz toda produção literária das décadas de 1960, 1970 e 1980 dentro de dois grandes blocos:

Estas as duas trilhas que, de certa maneira, aprisionam a literatura brasileira dos últimos anos: de um lado, o naturalismo evidente dos romances-reportagens ou disfarçados das parábolas e narrativas fantásticas; de outro, a ‘literatura do eu’ dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional (Ibidem, p. 42).

A crítica, de certa forma corrosiva, de Flora Sussekind (1985) está sustentada no conceito de alegoria. Neste sentido, segundo a autora, as obras produzidas no período, sob a desculpa da censura, construíram textos utilizando como técnica a alegoria e como conteúdo, o documento jornalístico, direto e simples. Quanto ao emprego alegórico nas narrativas do pós-guerra não há nenhuma contradição, a questão é que a autora parece equivocar-se quanto à definição de tal categoria.

Tentar-se-á mostrar o equívoco com um exemplo que a própria escritora utiliza para ratificar sua argumentação. Em uma passagem do conto *A casa de vidro* de Ivan Ângelo (1979), Sussekind quer provar o uso equivocado da alegoria, pois, segundo ela, “as alegorias tanto dos romances-reportagem neonaturalistas, quanto do fantástico, dão bem pouca margem à pluralidade” (Ibidem, p. 60). Deduz-se que a característica principal da alegoria é ser plural. Mas quanto a isso não há dúvida, o problema é a autora, não conseguir ver que o conto aqui mencionado, é muito rico para explicar a aplicabilidade da técnica de representação alegórica, justamente porque encerra tal pluralidade. Ao utilizar o excerto<sup>8</sup>, Sussekind (1985) quer mostrar que ao invés de “pluralidade de significados” a alegoria se prestou à pura referencialidade, concluindo o pensamento dizendo que “a referencialidade é tão direta que a única interrogação possível do leitor é no sentido de saber por que Ivan Ângelo se utilizou de linguagem figurada se era para torná-la quase denotativa, para apagá-la completamente” (Ibidem, p. 62). A citação transcrita revela-se como um dos motivos da contundente crítica de Flora Sussekind: ela entende alegoria como conotação, ou seja, a expressividade de uma coisa que, na verdade, quer indicar outra.

E, este, no entanto, é um uso muito simplista do termo, e, para contrapor essa definição restabeleceremos o conto de Ivan Ângelo que deu início a essa discussão. No conto, duas visões centrais se chocam, a visão dos que estão dentro da casa e a visão dos que estão fora. A princípio, aqueles que estão fora da casa sentem certo temor, por imaginar que podem mudar a qualquer momento de lado, ou de vir a ver algum familiar na casa. Outros ficam impressionados com a situação, e o número de curiosos se avolumam. Mas, o mundo não pára por conta da existência da casa e todos continuam suas vidas, enquanto incorporam mais esse efeito da modernidade ao seu cotidiano. Pouco a pouco, a casa de vidro vai se transformando em atração, em programa de domingo:

“Tem parente aí?”

---

<sup>8</sup> “Houve protestos.

Deram uma bola a cada criança e tempo para brincar. Elas aprenderam malabarismos incríveis e algumas viajavam pelo mundo exibindo sua alegre habilidade. (O problema é que muitos, a maioria, não tinham jeito e eram feios de noite, assustadores. Seria melhor prender essa gente – havia quem dissesse.)

Houve protestos.

Aumentaram o preço da carne, liberaram os preços dos cereais e abriram crédito a juros baixos para o agricultor. O dinheiro que sobrasse, bem, digamos, ora o dinheiro que sobrasse!

Houve protestos.

Diminuíram os salários (infelizmente aumentou o número de assaltos), porque precisamos combater a inflação e, como se sabe, quando os salários estão acima do índice de produtividade eles se tornam altamente inflacionários, de modo que.

Houve protestos.

Proibiram os protestos.

E no lugar dos protestos nasceu o ódio. Então surgiu a Casa de Vidro, para acabar com aquele ódio”.

“Deus me livre. Lá em casa é só gente boa.”  
 “De vez em quando eu venho. Assim num sábado, domingo, não tendo nada para fazer, venho dar uma espiada.”  
 “Esquisito eles lá dentro, a gente olhando aqui.”  
 “Só no começo. Agora: que é uma beleza de prédio, isso é, hem?”  
 “Jóia.”  
 (Ruído)  
 “Eles comem aí, tudo aí?”  
 “Tudo. Todas as celas têm privada e chuveiro...”  
 “É sempre cheio assim?”  
 “Sempre. Saiu muita gente, mas entrou muito mais.”  
 “E aqui fora?”  
 “Ah, sempre. Cheio.”  
 “Porra, que loucura, hem.”  
 “Depois que começaram a falar na televisão, no noticiário, vem mais gente. Sábado e domingo fica lotado.”  
 “É sempre um programa, né?”  
 “Fazer o quê? É de graça...” (LUCAS, 1987, p. 33).

No trecho acima, há várias possibilidades de inferências, às quais perpassam, logicamente, pelo substrato histórico, pela prisão de pessoas envolvidas com coisas erradas (subversão, terrorismo, etc.), pela transformação e incorporação no dia-a-dia até mesmo do absurdo. O melhor exemplo, entretanto, de como a alegoria foi feliz e oportunamente utilizada por Ivan Ângelo é o uso da tecnologia na sociedade moderna, que criou a televisão, o cinema, etc. Portanto, a partir destes avanços, tudo pode ser transformado em um grande espetáculo, um *reality show*.

Desta forma, a alegoria é menos um recurso estético utilizado pelos escritores nas décadas de 1970 e 1980 do que a expressão das facetas “do processo de violentas transformações” (FRANCO, 1998, p. 149). Ou seja, a alegoria é representativa de “um mundo em ruínas”, “um olhar aflito, um desesperado sentimento de esfacelamento de todas as certezas” (Idem). O resultado desse aniquilamento da unidade são os fragmentos que se tenta, na dimensão estética, reunir, montar. São “cacos” que a narrativa, também esfacelada, quer, inutilmente, reconstituir, pois como narrar, contar experiências tão traumáticas que a memória insiste em atualizar?<sup>9</sup>

A presença da fragmentação e da montagem na produção ficcional nas décadas de 1970 e 1980 foi um recurso estilístico de caráter experimental que procurava reestabelecer a vitalidade do gênero romanesco, que ameaçava ruir diante dos artefatos tecnológicos.

<sup>9</sup> No ensaio *O Narrador*, Walter Benjamin (1936) anuncia a morte da narrativa. O pessimismo que faz Benjamin decretar tal morte é a impossibilidade do relato das experiências, que caracterizam a narrativa tradicional, não há mais conhecimentos e ensinamentos a serem transmitidos porque contar as atrocidades da guerra, a morte, é trazer à memória experiências que ninguém quer repassar, porquanto, os viajantes que antes eram os melhores narradores, tornavam-se, com a vivência da guerra, lacônicos.

Buscando inverter a situação, os romancistas fizeram dos objetos ameaçadores os seus aliados e com eles elaboraram “modos originais de expressão” que se já eram conhecidos pela tradição não foram utilizados, talvez porque necessitassem do espaço político específico, pelo qual passava o país, para proliferar (Ibidem, p. 122).

Desse modo, os romancistas pós-64 trouxeram para o espaço literário, como método narrativo, a linguagem dos jornais, das revistas, do cinema, da televisão e do rádio. Segundo, Janete Gaspar Machado (1981, p. 41), essa “polivalência significativa abrange o questionamento do valor da palavra, colocando dentro do texto – como parte integrante dele – a poética do autor” na “mais fecunda densidade de informação crítica e criativa” dos nossos ficcionalistas.

Esse foi, portanto, o modo que os escritores encontraram para falar de coisas que precisavam ser ditas, mas que não podiam ser ouvidas. Expor veladamente os acontecimentos conjunturais se impusera como compromisso social e atendia ao novo modelo da política institucional. Tal postura era conveniente diante da intolerância dos órgãos de censura, pois não havia abertura para outro modo de manifestação e denúncia das atrocidades praticadas contra a liberdade em toda a sua dimensão. Logo, valendo-se, da alegoria, expunham, entre outras coisas, o clima de insegurança que atingia, principalmente, os veiculadores de discursos (jornalistas, críticos e escritores em geral). Desde que esse processo seja colocado como consequência e não como fundamento, é estética e criticamente válido.

De volta ao objeto dessa dissertação, as obras que compõem a tetralogia de Monteiro, a marca fragmentária já aparece em *Verde Vagomundo* (1972) com a inserção do gravador por onde aparecem as falas que constroem a narrativa conferindo-lhe certa linearidade, e o rádio transistor responsável pela ligação do Major Medeiros com o mundo. É por ele, o rádio, que chegam as notícias da morte do presidente dos Estados Unidos e do Golpe militar no Brasil.

Na sequência da saga monteiriana, *O Minossauro* (1975) traz em sua composição o uso mais acentuado da fragmentação, da montagem e da colagem, recursos estilísticos que motivaram Maria de Fátima do Nascimento a defender a dissertação de Mestrado com o título: *A Representação Alegórica em O Minossauro: fragmentação e montagem*, em 2004, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Essa pesquisa colocou o livro de Monteiro ao lado de obras como *Zero* (1975), de Loyola Brandão; *Confissões de Ralfó* (1975), de Sérgio Sant’Anna; *Reflexos de Baile* (1975), de Antonio Callado; *A Festa* (1976),

de Ivan Ângelo; *Quatro Olhos* (1976), de Renato Pompeu e de tantos outros de maior ou menor repercussão.<sup>10</sup>

Estruturada a partir de ciclos de discursos, a obra *O Minossauro* (1975) tem seu liame nas personagens Miguel dos Santos Prazeres, no Geólogo Paulo, em um Locutor de Rádio, em Zuleica (noiva de Roberto) e em Simone (amante de Paulo). A personagem de Roberto é apresentada ao leitor através dos monólogos de Paulo. Já o contato de Zuleica com Roberto e de Simone com Paulo, é feito por meio de correspondências. As entradas do discurso obedecem a uma mesma ordem, daí a composição cíclica do enredo. Apesar desse aspecto fragmentado do texto, a sequência nos blocos de interlocução narrativa faz perceber a montagem que garante a linearidade do romance ainda que de forma esqualida. Outro equivalente da observação formal do livro de Benedicto Monteiro é a mistura de estilos estéticos, tais como: a poesia, a música (há a transcrição de “Construção” de Chico Buarque), o jornalismo (através do Locutor de Rádio), entre outros.

A fragmentação também é uma característica marcante em *A Terceira Margem*, uma vez que a estrutura narrativa evolui de forma cíclica e é disposta em nove blocos. Cada bloco abre com *À Margem*, seguida por *A Primeira Margem*, finalizando com *A Segunda Margem*. Essa composição só é quebrada no último bloco que fecha o ciclo com o depoimento de Miguel: *A Terceira Margem*.

*À Margem* traz trechos de pensamentos de críticos literários, filósofos, escritores, cientistas e pesquisadores, seguindo com um comunicado do C.N.P.D.C.T. (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e terminando com algumas informações de jornais e revistas.

Em *A Primeira Margem*, há a narrativa dos debates entre os integrantes do grupo de pesquisa sobre a Cidade do Futuro. Nessa parte da obra, o autor introduz, através dos personagens, críticas a projetos implantados ou em andamento na Amazônia que modificam o espaço e com isso mudam também a paisagem e o cotidiano da população ribeirinha. As conclusões acerca dos resultados dessas “incursões” na selva amazônica são sempre negativas, pois não ajudaram no desenvolvimento sócio-econômico dos antigos habitantes; pelo contrário, apenas destruíram um modo de vida milenar, rompendo o “cordão umbilical” do caboclo com água, a terra e a mata.

---

<sup>10</sup> Janete Gaspar Machado (1981), em sua obra *Constantes Ficcionalis em romances dos anos 70* nos informa, com base em uma pesquisa feita pelas Revistas Bibliográficas da Biblioteca Nacional, que foram escritos aproximadamente 200 (duzentos) romances nas décadas de 1970 e 1980.

Já em *A Segunda Margem*, dar-se a conhecer, mediante a interiorização do Geógrafo, os detalhes sobre o seu projeto literário e a narrativa da busca incansável de seu personagem principal. Achar Miguel dos Santos Prazeres parece ser o objetivo que realmente motivou o Geógrafo a aceitar a coordenação da pesquisa. Em seguida, há a introdução da fala de Miguel, que narra as suas aventuras amorosas com a geração de sete filhos homens.

## 2 O TRÁGICO: RAÍZES HISTÓRICAS E FILOSÓFICAS

### 2.1 ARISTÓTELES E O CONCEITO CLÁSSICO DE TRAGÉDIA

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, ele é o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado (ARISTÓTELES, 1973, p. 445).

Esta é, sem dúvida, a passagem mais conhecida da *Poética* (1973) de Aristóteles em relação ao conceito de poesia, pois não há discordâncias acerca da concentração da definição do termo que serve como eixo de toda concepção de arte da tradição. Quando se trata de arte trágica, outra citação também é recorrente: “É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão [...]” (Ibidem, p. 447), e, igualmente à poesia, funciona como fundamento para todo pensamento posterior referente ao tema da tragédia. Seja para referendar ou contrapor, a *Poética* de Aristóteles é sempre o paradigma, o modelo a ser seguido ou contestado.

Observa-se que, em ambas as citações, o conceito que as permeiam é sempre a imitação (*mimesis*), sendo esse o conceito que causa todo o interesse na arte desde seu surgimento na era clássica.

Mesmo que esse assunto seja amplamente analisado a partir da *Poética*, há em outras obras desse filósofo, algumas referências que ajudam na construção da temática. Primeiramente, parece que o estagirita, antes mesmo de definir o que é a arte, se preocupou em distinguir e relacionar Arte e Natureza.

Discípulo de Platão e seu principal antípoda quando o assunto é filosofia, Aristóteles segue um caminho diverso do mestre ao relacionar os termos referenciados. Enquanto para o idealizador da Academia, a arte era imitação de coisas inferiores<sup>11</sup>, portanto não poderia gerar nenhum conhecimento verdadeiro, para o estagirita a arte não só é congênita no homem como é a re-presentação da natureza e deste modo “a imitação” que “decorre da necessidade de aquisição da experiência é um meio rudimentar de aprender e de conhecer, que pressupõe o espontâneo exercício da faculdade intelectual: não se pode imitar sem imaginar e comparar” (NUNES, 2005, p. 40).

Para compreensão dessa relação “a Arte imita a Natureza”, adotar-se-á os termos tais como são referidos pela tradição, pois os conceitos, como quaisquer outros, sofrem

<sup>11</sup> O desenvolvimento da filosofia platônica assenta-se na dicotomia do “mundo sensível” (o mundo das transformações e imperfeições) e do “mundo supra-sensível” (o mundo das ideias, incorruptível e perfeito). O “mundo sensível” é cópia, pelas mãos do Demiurgo, do mundo das ideias.

modificações e agregam-se a novos significados, por estas razões se utilizará a denominação: *téchne* e *physis*. Na *Metafísica* (1969), por exemplo, Aristóteles expõe os vários significados que o termo *physis* pode adquirir<sup>12</sup>, porém, o mais completo é aquele que diz que a “Natureza significa a essência dos objetos naturais [...]” (ARISTÓTELES, 1969, p. 114), em que os objetos naturais são todos aqueles que têm uma forma, sejam eles elementos da natureza, ou artificialmente produzidos – o que já estaria no campo da *téchne*. É o que nos esclarece Thiago Martins Furtado (2004)<sup>13</sup>:

Em todo caso é fundamentalmente em virtude da forma que, tanto objetos naturais quanto artificiais se assemelham entre si. Entretanto, há uma grande diferença: enquanto aos seres naturais é inerente um movimento interno próprio, descrito por Aristóteles como o movimento de geração e corrupção, o mesmo não ocorre com os artefatos, que dependem de um movimento externo que os atualizam (FURTADO, 2004, p. 308)

É também da *Metafísica* a referência em que Aristóteles assevera que tanto a ciência quanto a arte nascem da experiência: “Ora, a arte surge quando, de muitas noções fornecidas pela experiência, se produz em nós um juízo universal a respeito de uma classe de objetos”, assim é que “a experiência fêz a arte” (ARISTÓTELES, 1969, p. 37). Essa afirmação de Aristóteles esclarece o fato de que, diferente de seu mestre, seja conhecido como um filósofo realista.

Já na *Ética a Nicômaco* (1973), a distinção é sobre o produzir (*téchne*) e o agir, pois a ação, que se refere à ética e a moral, faz parte do campo prático e é adquirida pelo hábito, ou seja, não se pode ensinar a alguém a virtude. Nesse ponto, Aristóteles concorda com Platão que no Diálogo *Menão*, criticando os sofistas, afirma a impossibilidade de se ensinar a alguém ser virtuoso.

Na classe do variável incluem-se tanto coisas produzidas como coisas praticadas. Há uma diferença entre produzir e agir [...] de sorte que a capacidade raciocinada de agir difere da capacidade raciocinada de produzir. Daí, também, o não se incluírem uma na outra, porque nem agir é produzir, nem produzir é agir. (ARISTÓTELES, 1973, p. 343)

Assim a *téchne*, mesmo estando no campo do variável, não se confunde com a ética assim como, deve também ser diferenciada da ciência, mesmo que as duas envolvam a experiência e o reto raciocínio:

<sup>12</sup> Sobre os seis significados conferidos à Natureza, ver ARISTÓTELES. Livro V, Cap. 4 da *Metafísica*.

<sup>13</sup> Doutorando do Programa de Filosofia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). O título de sua pesquisa é: *Foucault, leitor de Descartes*.

Toda arte visa à geração e se ocupa em inventar e em considerar as maneiras de produzir alguma coisa que tanto pode ser como não ser, e cuja origem está no que produz, e não no que é produzido. Com efeito, a arte não se ocupa nem com as coisas que são ou que se geram por necessidade ... Logo, como já dissemos, a arte é uma disposição que se ocupa de produzir, envolvendo o reto raciocínio (ARISTÓTELES, 1973, p. 343-344).

Toda essa digressão causa estranheza a quem nunca se deteve ao estudo da Arte na antiguidade clássica. Esclareça-se então que na concepção Greco-Romana, a Arte (*téchne*), englobava todo ato de produção que envolvesse uma determinada técnica, que tanto poderia ser de uma cadeira (arte do artesão) como uma poesia (arte poética ou *poiésis*).

De volta à *Poética*, Aristóteles relaciona *poiésis* e natureza, pois, “a epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações” (Ibidem, 443). O princípio mimético basilar nas acepções sobre a arte em Platão e Aristóteles permanece orientando investigações sobre o tema, seja para confirmar, negar ou transformar tal princípio. Mas qual o significado desse conceito na poesia aristotélica e, no que diz respeito a esse trabalho, o que ele significa na tragédia?

Em todos os textos que utilizam o termo *mimesis* a tradução é sempre a mesma: imitação. Entretanto, quem se propõe a falar sobre o assunto é levado a distinguir entre a acepção da imitação em Platão e Aristóteles. Ao começar este capítulo, mencionou-se, de forma sintética, essa distinção. No entanto, nesse momento falar-se-á mais acuidadamente da problemática que envolve os dois filósofos. É comum também se referirem à *mimesis* platônica como “cópia” com o intuito de diferenciar da ação mimética de Aristóteles, que a concebe como “representação”. Os termos aludidos são puramente distintivos, visto que tanto um quanto o outro são em resumo imitações.

Devido à complexidade da problemática à qual envolve o conjunto dos projetos filosóficos dos dois autores com estreita conexão entre ciência, moral, política, etc., e lembrando que este não é o foco deste trabalho. Dir-se-á apenas, que Platão, em consonância com seu percurso filosófico, concebe a Arte sob o prisma da dicotomia entre o mundo das ideias e o mundo material<sup>14</sup>, enquanto Aristóteles desfaz essa distinção, unindo os dois mundos e concebendo-a como re-criação a partir do objeto imitado.

O que integra e permite que se refira univocamente às duas concepções é a referência entre imitação (produto) e imitado (objeto). Isso leva necessariamente a outras duas

<sup>14</sup> A visão negativa de Platão em relação ao conhecimento proporcionado pela Arte é justificada pelo o que o filósofo aceita por conhecimento verdadeiro, ou seja, as realidades essenciais presentes no “mundo das idéias” em contraposição ao “mundo das aparências” de onde se originam todas as artes. Portanto, se a arte faz parte desse mundo imperfeito e falso, ela é, por analogia, um conhecimento enganador.

dimensões: a da beleza e a do valor das obras produzidas. Por conseguinte, essa tradição assente que o valor da obra de arte, assim como a sua beleza, mostrava-se na “fidelidade da representação ao objeto representado: é ele, o objeto, que desencadeia, por sua beleza, o impulso mimético” (GAGNEBIN, 2005, p. 82). Logo, quanto mais a obra imitada fosse verossímil ao objeto, mais se elevava o talento do artista e o valor de sua arte.

O belo artístico em Aristóteles estava na estreita relação da representação do real com a realidade a qual era mediada pela *verossimilhança*. Desse modo, a obra de arte “não é nem completamente real, verdadeira, nem cabal ilusão. Está a meio caminho da existência e da inexistência” (NUNES, 2005, p. 40). Princípio central na composição artística, a *verossimilhança* assegurava a finalidade do fazer artístico como promotor do conhecimento e também no prazer que o ato de conhecer proporciona. O fazer artístico, em geral se compraz no efeito mimético. Portanto, à medida que há imitação de ações ou objetos sublimes, mais a obra terá tal condição. É por isso que a representação da tragédia é vista por Aristóteles como a “imitação de uma ação de caráter elevado” (Ibidem, p. 447), o oposto da comédia que é imitação de homens e ações inferiores.

A predileção de Aristóteles pela tragédia é notável, não só porque dedicou toda a *Poética* para desvendá-la e elegê-la como a poesia a ser imitada, mas também porque fez uma apreciação favorável de seu efeito mimético. É válido ressaltar a utilização da expressão *efeito mimético* e não *efeito estético*, pois esta segunda é uma expressão nascida na modernidade, advinda das transformações que se operarão nas artes. E qual era esse efeito mimético provocado pela tragédia, segundo Aristóteles? No capítulo sexto da *Poética*, Aristóteles escreve:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (Idem).

Sem nenhuma outra referência, nos 26 capítulos que compõem a *Poética*, que pudesse esclarecer o referido efeito catártico das emoções pela representação trágica, Aristóteles legou à posteridade matéria para uma infinidade de conjecturas e especulações em torno da palavra catarse, traduzido para o português por purificador, purgador, ou ainda depuração e descarga.

O motivo que ainda hoje inquieta uma plêiade de teóricos é a tentativa de explicar como a representação trágica purifica, por meio do medo e a compaixão, as emoções dos espectadores. As interpretações mais comuns referem-se à dimensão moral e espiritual às

quais refletem que o conceito já não pertence ao estagirita ou a sua obra, pois em momento algum, na *Poética*, o filósofo indica tais utilizações. A volatilização do par conceitual tragédia/catarse pode ser sentida ao longo da história, assim como por vários ramos do saber, psicológica, literária, antropológica, sociológica, etc.

Não havendo material suficiente nessa obra, para a sedimentação das teses defendidas, buscou-se em outras obras do mesmo filósofo, suporte teórico que justifique o uso do termo catarse em relação à tragédia. Verificou-se, com as análises, que a utilização do vocábulo é recorrente, mas quase sempre no sentido medicinal, em seus escritos biológicos e tem o seguinte significado: “o processo natural ou artificial de eliminação de resíduos corporais que estão estorvando o bom funcionamento do organismo. O excesso de determinadas substâncias deve assim ser expurgado do corpo a fim de que nele a saúde volte a existir” (PUENTE, 2002, p. 16). No entanto, alguns analistas da *Poética* parecem relacionar a utilização do termo catarse de acordo com uma passagem da *Política* no *Livro* que trata da Literatura e da Música<sup>15</sup>.

Em conclusão o que deve ser registrado é a inesgotabilidade do tema e o reconhecimento de que a *Poética* de Aristóteles continua funcionando como parâmetro para qualquer discussão que se queira fazer sobre o assunto.

## 2.2 SOBRE A TRAGÉDIA E O TRÁGICO: SCHILLER E NIETZSCHE<sup>16</sup>

### 2.2.1 Dramaturgia e Filosofia: o renascimento da tragédia

Friedrich Schiller se destacou como dramaturgo e filósofo em sua época e deixou um acervo que se manteve atual, perpassando os séculos. Como um dos representantes do romantismo alemão se dedicou especialmente à dramaturgia, mas produziu também muitas obras filosóficas nas quais se dedicou à estética. Morreu aos 45 anos depois do agravamento de uma tuberculose adquirida na juventude, ocasião em que trabalhava na peça *Demetrius*, deixando-a inacabada. Dentre o conjunto de suas obras de interesse artístico e filosófico estão as cartas que trocou com Johann Goethe, com quem estreitou amizade desde 1794.

Um dos temas de interesse para o filósofo e dramaturgo, o qual justifica sua presença neste trabalho, é a arte trágica. Antes mesmo de ler a *Poética* de Aristóteles, Schiller já

<sup>15</sup> Para maior entendimento sobre o assunto consultar, *Livro V*, Capítulo 7 da obra *Política* de Aristóteles.

<sup>16</sup> Considerando que a análise sobre a arte trágica, na modernidade, é muito vasta, a escolha de apenas estes dois filósofos para tratar do assunto segue uma orientação metodológica que quer somente mostrar o renascimento dessa discussão, após o longo período da Idade Média. Pois nesse período pouco ou nada se construiu de um pensamento inovador que pudesse alargar o conceito, permanecendo ainda, o pensamento aristotélico como dominante em relação a este assunto.

desenvolvia seu pensamento acerca da temática trágica, mas o contato tardio com aquela que representa o princípio, o meio e o fim de toda problemática da arte trágica, não o impediu de formular uma concepção que localizava a *Poética* na dramaturgia moderna, e se é válido dizer deu novas perspectivas ao inesgotável assunto. Mas, talvez para aqueles que se dedicam ao tema seria mais plausível apresentar a concepção de Schelling por se considerar o marco na mudança de uma *poética da tragédia* para uma *filosofia do trágico*. Essa é a defesa de Peter Szondi (2004), que não admite que Schiller tenha feito uma leitura da arte trágica como *fenômeno em si*.

Todavia, a importância dos estudos de Schiller, na medida em que insere a gênese de uma apreensão do trágico na dimensão que será amplamente desenvolvida pelos idealistas absolutistas como Schelling, Hegel e Höderlin (o segundo Höderlin), qual seja, “a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência” (MACHADO, 2006, p. 43), o credencia a constar entre os fundadores do trágico moderno. Desta forma, se opera a transformação, na Modernidade, da *poética da tragédia* em *filosofia do trágico*. Poética da tragédia, filosofia do trágico, mas no que consistem essas expressões? Qual o significado de cada uma dentro do quadro sistemático da arte trágica?

Os capítulos que compõem a *Poética* indicam, como partes de um todo, o seu caráter classificatório e normativo. Não é preciso uma análise profunda para constatar que ela, a *Poética*, funciona como regra para adentrar nos interstícios da poesia, seja como criador ou simplesmente como apreciador, porque seu autor à expressa logo na introdução:

Falemos da poesia – dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhante, de tudo quanto pertence a esta indagação – começando, como é natural, pelas coisas primeiras (ARISTÓTELES, 1973, 443).

Depois de orientar o leitor quanto à estrutura do texto da *Poética*, Aristóteles define a poesia e passa a classificá-la de acordo com o objeto de imitação. Dentre todas as espécies apresentadas, ele se detém na tragédia fazendo-a de modelo para configuração de um poema perfeito. É como modelo de composição poética que a tragédia percorre a história da arte trágica, como bem lembra Roberto Machado (2006, p. 23) citando Peter Szondi “a história da poética é a história da recepção da *Poética* de Aristóteles”. Com efeito, as interpretações, sobretudo das artes dramáticas, embora procurem desvendar certas categorias emblemáticas da obra aristotélica, como o conceito de catarse, seguiram a normatização proposta na

*Poética*. Serve-nos de conclusão, sobre a questão, a seguinte transcrição de Peter Szondi (2004, p. 16):

Até o período iluminista, as poéticas se baseavam na definição de formas preestabelecidas, atemporais, que prescreviam as regras para se obter o efeito visado por cada gênero artístico. Essa maneira de pensar caracteriza as teorias que têm como ponto de partida a noção de mimese [...] Seu paradigma é a teoria aristotélica sobre a tragédia, na *Poética*, que orienta as teorias normativas segundo as quais cada obra de arte deve preencher os requisitos formais de seu gênero e se restringir ao tipo de objeto a ser imitado, para assim alcançar o efeito a que a criação artística visa.

É precisamente a interpretação da poesia à luz das orientações aristotélicas da *Poética* que se denomina *poética da tragédia* para diferenciar das investigações acerca da essência do trágico, discussão que coloca a tragicidade em um patamar ontológico<sup>17</sup>. No bojo da Modernidade, o fenômeno trágico se traveste das novas perspectivas de reflexão. Para Machado isso ocorre já com Schiller, mas para Szondi (2004), é Schelling que fala de uma *filosofia do trágico*. Entendendo que de fato alguma mudança já se opera na visão schilleriana sobre a poesia trágica, demonstremos no que consiste essa mudança.

Aliando ao seu veio poético a filosofia kantiana, Schiller faz surgir “a primeira filosofia do trágico, uma reflexão filosófica original que criou um tipo novo de pensamento sobre a tragédia” (Ibidem, p. 54) A influência de Kant no pensamento de Schiller é notável e pode-se dizer que a *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790), com destaque para o *Segundo Livro* da primeira seção, *Analítica do Sublime*, constituiu-se como base para a construção do projeto analítico da representação trágica do dramaturgo.

Para o entendimento de como se dá esse processo de utilização do sublime em Kant na apreciação da tragédia por Schiller, inevitavelmente deve-se compreender minimamente a categoria do sublime no pensador de Königsberg. No §23 da referida *Crítica*, o autor diz que: “O belo concorda com o sublime no fato de que ambos aprazem por si próprios; ulteriormente, no fato de que ambos não pressupõem nenhum juízo dos sentidos, nem um juízo lógico-determinante, mas um juízo de reflexão” (KANT, 2002, p. 89). São, portanto, os juízos reflexionantes que fundamentam as categorias do *belo* e do *sublime*, isto é, aqueles juízos que partem do particular para o universal. Deste modo tanto o belo quanto o sublime são objetos de complacência de um juízo reflexionante e, por conseqüência, estéticos. Para a compreensão do juízo reflexionante é preciso diferenciá-lo dos juízos determinantes, no qual

<sup>17</sup> Segundo o Dicionário de Filosofia de Ferrater Mora (2001, p. 523-531), a *Ontologia* se refere ao estudo das “coisas primeiras”, utilizando-se um termo aristotélico, que depois, com a organização das obras de Aristóteles, passou a chamar-se “metafísica”. A partir disso, “ontológico” seria o estudo da natureza do *ser*.

se parte do geral para determinar o particular: quando sujeitos ao entendimento, estes juízos são positivos ou do conhecimento, porém, quando a origem é a razão temos os juízos morais, por uma lei própria da razão pura prática<sup>18</sup>.

Entretanto, é preciso ainda que se diferencie o juízo reflexionante da beleza e o juízo reflexionante do sublime os quais estão envolvidos com as faculdades do entendimento, da imaginação e da razão. Aos juízos do *belo* se agrega o sentimento de prazer e desprazer independente de qualquer interesse, fato confirmado por Kant (2002, p. 55, grifos do autor):

*Gosto é a faculdade de um ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independente de todo interesse. O objeto de tal complacência chama-se belo.*

O movimento rumo à definição do *belo* é descrito como os juízos que harmonizam, subjetivamente, a *faculdade do entendimento*, mas considerado aqui como universalmente válido (não-conceitual) e a *faculdade da imaginação*<sup>19</sup>. No caso dos juízos que caracterizam o sublime, a relação se faz entre a *faculdade da imaginação*, responsável pela apresentação do sensível e a *faculdade da razão* enquanto criadora de ideias. Tem-se basicamente que a harmonização é possível, no caso do juízo da beleza, porque intervêm de forma conciliadora a *faculdade do entendimento*, e a *faculdade da imaginação* as quais se tocam em um ponto sensível. O caráter híbrido da *faculdade da imaginação* a credencia a participar tanto da sensibilidade quanto das condições *a priori* de determinação subjetiva.

No caso do sublime, essa harmonização não acontece, pois a imaginação, que tende a representar em uma única intuição a totalidade supra-sensível, vê-se suprimida e humilhada diante do poder ilimitado e “grandioso” da razão, justamente porque, apesar de subjetiva, a imaginação, se relaciona com o objeto, limitando-o formalmente. Já a razão, desprovida por completo de qualquer dado da sensibilidade, não pode ser subsumida por nenhuma dessas

---

<sup>18</sup> Kant, em sua crítica do pensamento racional, dividiu a Razão em: Entendimento e Razão Pura Prática. Na primeira esfera da Razão se dá o conhecimento dos fenômenos estéticos (compreenda estético como dado da experiência), ou seja, é nessa esfera que se opera o conhecimento das ciências, por exemplo, mediante as categorias do entendimento. No entanto, a Razão é ilimitada, e ao ultrapassar os limites do Entendimento alcança uma esfera Pura Prática, vindo a ser este o campo da moral. Para maior aprofundamento sobre o assunto, ler Primeira Parte da *Crítica da Razão Pura*, a saber, *A Estética Transcendental*.

<sup>19</sup> Na *Crítica da Razão Pura*, Kant (2000, p. 130-131) define a imaginação como “a faculdade de representar um objeto também *sem a sua presença na intuição*. Ora, visto que toda a nossa intuição é sensível, devido à condição subjetiva unicamente sob a qual pode dar uma intuição correspondente aos conceitos do entendimento, a capacidade da imaginação pertence à *sensibilidade*. Entretanto, na medida em que a sua síntese é um exercício de espontaneidade que é determinante e não, como o sentido, meramente determinável, que por conseguinte pode determinar *a priori* sentido segundo a sua forma e de acordo com a unidade da apercepção, em tal caso a capacidade da imaginação é nesta medida uma faculdade de determinar *a priori* a sensibilidade...”.

faculdades. Desse modo, gera-se o conflito. O verdadeiramente sublime<sup>20</sup> nasce da ideia proveniente da razão, sendo, portanto, um objeto supra-sensível, que em Schiller tornar-se-á, por meio da tragédia, sensível (MACHADO, 2006, p. 59-60).

O conflito resultante da inadequação entre o desejo da imaginação de representar o todo supra-sensível e o reconhecimento pelo sujeito de que isso não é possível, por conta do poder ilimitado da razão, causa, ao mesmo tempo, prazer e desprazer como vemos no § 27 da *Crítica da Faculdade de Julgar*:

Portanto, a percepção interna da inadequação de todo padrão-de-medida sensível para a avaliação de grandeza da razão é uma concordância com leis da mesma e um desprazer que ativa em nós o sentimento de nossa destinação supra-sensível, segundo a qual é conforme a fins por conseguinte é prazer, considerar todo padrão de medida da sensibilidade inadequado da razão (KANT, 2002, p. 104).

Todo exposto traduz-se, em última análise, em liberdade, ou seja, a lei imposta pela razão a si mesma. É nisso que consiste o prazer provocado pelo reconhecimento da impotência da imaginação e da ação legisladora da razão, que reconhece a si mesmo como livre. Esse é o nexos que faltava para tratar-se da representação trágica à luz do pensamento do sublime de Kant, por Schiller.

O primeiro ponto a considerar nos estudos de Schiller (1991) sobre a representação trágica é sua prerrogativa moral, talvez mais moralizante que a concepção de sublime de Kant, porém sem atingir ainda a metafísica de seus sucessores Schelling e Hegel que também trataram diretamente do tema, elevando-o, dialeticamente, a um patamar absolutista, o qual justificaria serem estes os verdadeiros precursores da *filosofia do trágico*.

Seguindo a dualidade subsistente na concepção de homem pela antropologia kantiana, Schiller (1991) pensará o sublime como fenômeno capaz de superar o poder da natureza na constituição humana, por meio da liberdade, presente em nós como expressão do supra-sensível: “o homem de formação moral, e só ele, é absolutamente livre. Ou ele, enquanto força, sobrepuja a natureza, ou entra em consonância com ela” (SCHILLER, 1991, p. 51).

Esse embate travado entre a força da natureza no homem e a sua condição de ser racional, absolutamente livre, foi expresso por Schiller nessas palavras (Ibidem, p. 63):

Justamente essa total carência de um nexos útil entre esse turbilhão de fenômenos, que os torna exagerados e inutilizáveis para o entendimento,

---

<sup>20</sup> Kant diferencia ainda duas espécies de sublime: segundo a *quantidade*, deste modo temos um sublime matemático; e o sublime segundo a *qualidade*, denominado dinâmico. Para saber mais sobre o assunto consultar os § 24, 25, 26, 27, 28 e 29 da *Crítica da Faculdade de Julgar* (2002).

visto que este tem que ater-se a essa forma de nexos, faz deles um símbolo tanto mais adequado para a razão, que vem encontrar representada, nessa mesma selvagem dissociação da natureza, a sua própria independência em face das condições naturais. Porque, quando se tira toda a ligação entre si de uma sequência de coisas, obtêm-se o conceito de independência, que concilia surpreendentemente com o puro conceito racional da liberdade. É sob essa idéia de liberdade, extraída de seu próprio acervo, que a razão resume numa unidade de pensamento o que o entendimento não consegue reunir em nenhuma unidade do conhecimento.

É propriamente essa visão que permite a visualização do sensível através do supra-sensível. Na representação trágica o sofrimento das personagens suscita no homem (o espectador) o sentimento do sublime porque o

atemorizador, pavoroso, cuja representação leva nossa natureza sensível a sentir os seus limites ou a sua impotência, pelo fato de pôr em perigo nosso impulso de conservação. Mas não basta haver algo atemorizador ou pavoroso para haver sublime. Também é necessário que o objeto pavoroso leve nossa natureza racional a sentir a sua superioridade, a reconhecer a sua capacidade de resistência moral, sua liberdade em relação a limites (MACHADO, 2006, p. 69).

Encontra-se nessa ideia, uma distinção em relação a interpretações que explicavam o medo suscitado pela representação trágica, configurado nos moldes aristotélicos, como resultante da expectativa de que a infelicidade que recai sobre o personagem trágico possa atingi-lo, em uma identificação com o herói trágico. Porém, na ótica schilleriana, somos capazes de nos deleitarmos com aquilo que nos causam temor porque conseguimos “idear o que os sentidos não mais alcançam e o entendimento não mais compreende” (SCHILLER, Op. cit. p. 55), ou seja, “em face dos males a que não podemos resistir nem nos subtrair por meios naturais” (MACHADO, 2006, p. 67) resta-nos o amparo regozijante de uma força interior que nos permite, mesmo diante do reconhecimento da fraqueza natural perante os afetos, nos posicionarmos acima dos sofrimentos suscitados pela representação trágica. Essa é, portanto, a fonte do prazer experimentado pelos espectadores em um teatro, por exemplo.

Mas porque é a tragédia eleita por Schiller para a apresentação do sensível no supra-sensível? Devemos lembrar que antes de filósofo idealista, Schiller era um poeta dramático. E que também a *Poética*, chegou, pelas mãos de Goethe à sua vida tardiamente, quando ele já iniciara seus escritos sobre a tragédia com os textos “Sobre o sublime”, “Sobre a arte trágica” e “Sobre o patético”, entenda-se patético como prático.

Portanto o interesse pelo drama surgiu muito cedo em Schiller e o encontro com a filosofia kantiana permitiu a elaboração de um pensamento, de certa forma original, para a

categoria do trágico moderno. Por conseguinte, dessa união, sob o pilar do conceito de sublime kantiano, Schiller ergueu sua concepção de trágico, ou melhor, de representação trágica, a qual era, para ele, a única arte capaz de suscitar prazer mediante o sofrimento: “O prazer pode representar para a natureza apenas um fim mediato, para a arte é um fim supremo [...] aquela arte, porém que se propõe como finalidade suprema o prazer na compaixão leva, no sentido mais lato, o nome de arte trágica (SCHILLER, 1991, p. 90).

Compreendendo o supra-sensível como restrito à subjetividade humana, dada na dimensão de uma liberdade moral, somente é possível ao homem representar a sensibilidade em uma esfera prático-moral se ela for absolutamente chocante, dolorosa, forte o suficiente para demonstrar o poder de resistência na adversidade de “suportá-lo, sentindo-o plenamente”. Logo, quanto maior o sofrimento apresentado na representação sensível do trágico, maior terá que ser a superioridade da razão em senti-la e superá-la sem, no entanto, se desfazer dela.

A vivacidade e a intensidade das representações despertadas na nossa fantasia, a excelência moral das personagens sofredoras, a auto-retrospecção de quem se compadece, podem, sem dúvida, aumentar o prazer nas emoções, mas não são a causa que o produz [...] continua, pois, a renovar-se a inicial pergunta, a de por que justamente o grau de sofrimento norma o grau de prazer numa emoção, e que não pode ser respondida de nenhuma outra maneira senão pela razão de ser justamente o ataque a nossa sensibilidade a condição de vir a excitar-se aquela faculdade afetiva, cuja ação gera aquele prazer no sofrimento compadecido (Ibidem, p. 89).

Segundo Schiller (1991), os exemplos que melhor explicitam essa ideia não estão na tragédia grega, mas nas tragédias modernas, e em especial, *O Cid* (1636), do dramaturgo francês Pierre Corneille e *Maria Stuart* (1800), de sua autoria. Uma comparação capaz de iluminar as teses defendidas por Schiller em relação ao trágico é a do herói Prometeu que se mostra mais sublime do que Hércules, porque suporta uma dor moral ao invés de uma dor puramente física. Infere-se, com isso, a supremacia da razão sobre a natureza sensível que marca a produção dramática e filosófica desse autor (MACHADO, 2006, p. 73-74).

### **2.2.2 A Reconciliação apolíneo-dionisíaca na Arte Trágica**

No capítulo anterior, discorreu-se sobre a contribuição de Schiller para o renascimento da discussão sobre a representação trágica na Modernidade, e como seu pensamento sobre o tema foi fortemente influenciado pela categoria do sublime proposto na filosofia kantiana.

Constatou-se também que o olhar de Schiller sobre o assunto é uma mistura do dramaturgo e do filósofo, o que é justificado por Roberto Machado (Ibidem, p. 79) ao dizer que “Schiller ocupa um lugar intermediário entre a poética aristotélica da tragédia e a ontologia do trágico”. Com efeito, não se pode considerar a concepção schilleriana como ontológica, isto é, como a busca por um fundamento metafísico da tragédia, uma investigação filosófica do trágico. No entanto, é inegável que se operou, já a partir dele, uma nova perspectiva em torno do assunto.

Dando um salto pelos idealistas absolutos que levaram ao extremo o que Schiller iniciou, fundando uma filosofia do trágico pelo método dialético, exporemos uma concepção do trágico que se pretende transformadora, mas que apenas marca uma evolução dentro ainda das perspectivas da tradição que inaugurou uma filosofia do trágico assentada na metafísica.

Privilegiando e tomando de empréstimo os conceitos centrais da filosofia de Schopenhauer, Nietzsche (1992) constrói sua concepção sobre a arte trágica transpondo os conceitos de *vontade e representação* para *uno originário e aparência*, apresentados sob o signo apolíneo-dionisíaco. Porém, os termos e sua utilização talvez seja o que há de inovador em Nietzsche nesse primeiro momento de sua concepção do trágico.

Ficarão de lado aqui, as divergências intrínsecas do projeto filosófico nietzschiano que opõem o jovem Nietzsche do *Nascimento da tragédia* (1872) ao segundo Nietzsche do *Assim falou Zaratustra* (1885). Porque o foco deste trabalho não é o estudo analítico da construção histórica da concepção de trágico nietzschiano, o qual exigiria ir muito além de *O Nascimento da tragédia*. Por conseguinte, o que importa neste trabalho é assinalar como a força dionisíaca se reconcilia, através da música, com a força apolínea, possibilitando o aparecimento do trágico. Fugindo da oposição dialética, encontra-se em Nietzsche (1991) a complementaridade entre o apolíneo e o dionisíaco. Portanto, se é possível apontar uma primeira distinção em relação aos seus antecessores ela está no fato de que não há nele a defesa de uma divergência essencial que modifique os próprios conceitos; não há uma síntese, que represente “um outro” a partir dos opostos Apolo e Dionísio.

Essa oposição de princípios não se revela exatamente uma novidade no tratamento do assunto, pois na Modernidade, como se viu desde Kant, já se pensa a Arte em geral, como polaridade. Tal dualidade sempre se dá entre o elemento sensível (limitado, aparente, individualizado, representado) e o elemento da razão (ideal, universal, absoluto, uno). Se Nietzsche segue a tendência moderna na análise da tragédia e do trágico, qual o sentido em incluí-lo nessa pesquisa? Mesmo que, ele se autodenomine um filósofo trágico, configurado dentro da composição de seu pensamento sobre a categoria, a sua presença é justificada exatamente porque nesse primeiro momento não há uma transformação, mas há a

continuidade do que já vinha acontecendo na Modernidade. Todavia, ele pode ser inserido nesse contexto também por representar o ápice desse desenvolvimento que será de fato repensado em nova roupagem somente no século XX.

No §16 de *O Nascimento da tragédia*, Nietzsche (1991) diz que: “Por esse exemplo histórico aduzido procuramos pôr a claro de que modo a tragédia, assim como parece com o esvanecer do espírito da música, só pode nascer desse espírito unicamente”. O exemplo aduzido ao qual se refere Nietzsche é a expressão apolínea do pensamento socrático que na busca da verdade introduziu, por meio da maiêutica<sup>21</sup>, o modo de vida que deveria ser almejado com base na “dialética do saber”.

Tal como aquele mecanismo dos conceitos, juízos e deduções foi considerado, desde Sócrates, como a atividade suprema e o admirável dom da natureza, superior a todas as outras aptidões. Inclusive os atos morais mais sublimes, as emoções da compaixão, do sacrifício, do heroísmo e aquela tranqüilidade d’alma, tão difícil de alcançar, que o grego apolíneo chamava *sofrosyne*. (NIETZSCHE, 1992, p. 95)

A encarnação socrática do apolíneo é duramente criticada por Nietzsche porque exclui o elemento dionisíaco da dimensão teórica e ética de pensar a sociedade, e mesmo tendo que reconhecer que o conhecimento lógico não dá conta do todo da natureza, relega a Arte ao ostracismo da falsidade, do simulacro, sobretudo a arte trágico-dionisíaca (Ibidem, p. 96).

Sob a ilusão apolínea, que encobre com seu “falso brilho” a totalidade, o filósofo da transvaloração dos valores, explica como a epopéia é tipicamente uma poesia fundada na figura de Apolo. Porém, como se dá a ilusão apolínea, ou seja, como a beleza que expressa o brilho, transforma-se em aparência? E como Apolo, deus da beleza, transmite o resplandecer dessa beleza para a Arte? Pelo mundo onírico. O belo se expressa em harmonia, equilíbrio, ordem, e se manifesta como aparência nos heróis épicos enquanto personificações do belo artístico apolíneo que desse modo encobrem a dor, o sofrimento, com o véu da bela aparência. “Eis”, então, “o verdadeiro desígnio artístico de Apolo: sob seu nome reunimos todas aquelas inumeráveis ilusões da bela aparência que, a cada instante, tornam de algum modo a existência digna de ser vivida e impelem a viver o momento seguinte” (Ibidem, p. 143). Com efeito, os heróis da epopeia, revestidos de glória por serem capazes de transpor todos os

---

<sup>21</sup> De acordo com os estudos feitos do pensamento socrático, *Maiêutica* se refere ao método que Sócrates utilizava ao inquirir seus interlocutores. Basicamente, esse método estava dividido em dois momentos: o primeiro é chamado *Ironia*, era quando Sócrates destruía um conhecimento do senso comum em seus inquiridos para depois, em um segundo momento, quando já destituídos desse saber enganador, o filósofo fazia vir à tona o verdadeiro conhecimento das coisas em seus interlocutores. O termo usado significa “o ato de fazer vir à luz”. Sócrates dizia que enquanto sua mãe, que era parteira, ajudava a vir à luz corpos, ele ajudava a vir à luz novas ideias.

obstáculos e saírem vencedores, mesmo se morrerem em combate, orientam os desejos dos homens em sonharem com imortalidade pela glória, pela excelência de seus atos (MACHADO, 2006, p. 205).

Nietzsche sofre grande influência do pensamento de Schopenhauer. Uma dessas é devido ao uso da expressão *principium individuationis*<sup>22</sup> a qual é introduzida no § 23 da obra mais profunda desse filósofo, a saber, *O Mundo como Vontade e Representação* (1819). Em seu texto, Schopenhauer o utiliza, primeiramente, para designar espaço e tempo:

Sob este último ponto de vista, chamarei ao espaço e ao tempo [...] *principium individuationis*, visto que é por intermédio do espaço e do tempo que aquilo que é *um só e semelhante* na sua essência e no seu conceito nos aparece como diferente, como vários, tanto na ordem da coexistência, como na da sucessão (SCHOPENHAUER, [?], p. 149).

A expressão é retomada no §65 como um dos traços responsáveis pela origem da maldade no homem, porque reproduz o sentimento egoísta. Para melhor entendimento da afirmação, reproduz-se a idéia de Schopenhauer (Ibidem, p. 481-482):

[...] A origem última deste humor é o egoísmo levado a um grau extremo, tal como o analisávamos antes. Daqui resultam duas verdades: primeiro que aquilo que se expressa num tal homem é uma vontade de viver extraordinariamente violenta e que ultrapassa muito a simples afirmação do seu próprio corpo; e em segundo lugar, que o espírito deste homem está submetido sem reserva ao princípio de causalidade, como que prisioneiro do *principium individuationis*, donde resulta que ele leva totalmente a sério as distinções absolutas introduzidas por este princípio entre a sua pessoa e todos os restantes seres, que ele procura o seu bem-estar particular, e apenas isso, inteiramente indiferente, aliás, ao dos outros; estes, na verdade, são-lhe completamente estranhos; ele vê-os separados de si como que por um largo abismo, e vê mesmo neles apenas puros fantasmas sem nenhuma realidade.

Este princípio aparece em *O Nascimento da tragédia* (1992) como pressuposto teórico para cunhar Apolo de deus da individuação, dito de outro modo, o “mundo apolíneo, criador do indivíduo como luminosidade e aparência, possui, solidamente unidas, uma dimensão estética e uma dimensão ética, a que se tem acesso pela noção de medida” (MACHADO, 2006, p. 208). Apolo e todos os deuses olímpicos são os modelos ideais a serem vislumbrados pelos homens, a fim de se destacarem como os heróis épicos. O destaque, o brilho, a beleza ligando-se e transfigurando-se em tranqüilidade, sabedoria, “serenojovialidade” da qual a

---

<sup>22</sup> O termo *principium individuationis* foi utilizado pelos escolásticos para dirimir a problemática em torno da teoria dos *universais*. Para saber mais sobre essa problemática e a expressão, consultar: GIOVANNI, Reale. **História da filosofia**. São Paulo: Paulinas, 1990.

sociedade grega é um exemplo e que a arte deve representar como bem fez Homero com a *Iliada* e a *Odisséia*.

O apolíneo visto sob este prisma dá conta da poesia épica, mas não permite o nascimento do trágico. Por ser um elemento que deve fazer parte da encenação trágica, é no elemento dionisíaco que está a sua essência e, portanto, a condição *sine qua non* de sua existência, que é negada pela visão apolínea na luta desmedida de mascarar a realidade fazendo do mundo, por meio da Arte, uma mentira, uma ilusão. No entanto, Dionísio irrompe como filho bastardo, como bárbaro, como estrangeiro<sup>23</sup> e a partir daí

o indivíduo, com todos os seus limites e medidas, afundava aqui no auto- esquecimento do estado dionisíaco e esquecia os preceitos apolíneos. O *desmedido* revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado (NIETZSCHE, 1992, p. 41).

Dionísio é para Nietzsche o deus da união no sentido que representa o uno primordial, o antípoda da multiplicidade, da separação que não permite pensar o homem universal. Porém, integrado à natureza, essa reconciliação proporcionada pelo êxtase, provocado pelo culto a Dionísio, será retratada na encenação trágica.

É por isso que Nietzsche afirma que a tragédia só pode ter surgido do coro dionisíaco, pois a embriaguez da música destroi as barreiras da moralidade, do preconceito, da racionalidade ordenadora, serena, harmônica, mas trazem também em seu bojo o mito e o herói trágico, os quais formam o todo da encenação trágica. Ao concatenar esses elementos subordinando-os ao coro dionisíaco, Nietzsche confirma o que Aristóteles já dissera na *Poética* sobre ser a tragédia uma poesia completa, pois sua representação une a música, a palavra e a cena. No §21, Nietzsche explica como se organizam esses elementos:

A tragédia absorve em seu íntimo o mais alto orgasmo musical de modo que é ela que, tanto entre os gregos quanto entre nós, leva diretamente a música à sua perfeição; mas, logo a seguir, coloca a seu lado o mito trágico e o herói

<sup>23</sup> “Duplamente filho de Júpiter que o gerou, primeiro, na princesa texana Sêmele e, mais tarde, com a morte desta, continuou a gestação do feto numa sua coxa, Dionísio, mesmo antes de vir à luz, já estava marcado pela vingança da ciumenta Juno. Fruto híbrido de um amor divino-humano, não foi aceito no Olimpo e precisou conquistar o direito à imortalidade por suas próprias forças. Errou pelo mundo até então conhecido e conseguiu o caminho da glória pela descoberta da uva e do vinho. Tocando flautas ou tamborins, acompanhado pelo cortejo de sátiros, bacantes (mênades), centauros e pelos deuses Sileno e Pã, Dionísio propiciava aos homens e aos deuses alegria e felicidade. Enquanto durava o estado de embriaguez, seus devotos sentiam a presença do deus do vinho dentro de si e se deixavam levar pelos ritos orgíacos, entrando em transe histérico. Dionísio sempre foi considerado pelos gregos como um deus "estrangeiro" e "subversivo", pois ele personificava a desobediência à ordem e à medida, a vida do instinto, a liberdade e o prazer sem limites, à inversão dos valores sociais: fora ele que destronara Héstia, a deusa do lar, e lhe ocupara o lugar perto de Júpiter”. (D’ONOFRIO, 2010).

trágico, o qual então, como um poderoso titã, toma sobre o dorso do mundo dionisíaco inteiro e nos alivia dele: enquanto, de outra parte, graças a esse mesmo mito trágico, sabe libertar-nos na pessoa do herói trágico, da ávida impulsão para esta existência, com mão admoestadora, nos lembra de um outro ser e de um outro prazer superior, para o qual o herói combatente, cheio de premonições, se prepara com sua derrota e não com suas vitórias. A tragédia interpõe, entre o valimento universal de sua música e o ouvinte dionisiacamente suscetível, um símile sublime, o mito, desperta naquele a aparência, como se a música fosse unicamente o mais elevado meio de representação para vivificar o mundo plástico do mito (Ibidem, p. 124-125).

Essa representação trágica coloca o apolíneo como meio para que a tragédia alcance o seu fim e expresse seu efeito. Pode parecer paradoxal o fato de que quando o dionisíaco aniquila com o apolíneo – o qual expressa o indivíduo – provoque por esse modo a união desse mesmo indivíduo com o *uno primordial*, restabelecendo a unidade da natureza. A apropriação dionisíaca pelo apolíneo para externar o máximo da ilusão dramática, é no final subjugado pela força dionisíaca, porque com o auxílio da música, o artístico apolíneo ultrapassa seus próprios limites e revela aquilo que é: criador de aparências, vencendo temporariamente a força dionisíaca. Mas é exatamente ao alçar tal ápice que se apropria da linguagem dionisíaca e assim acaba por negar-se a si mesmo, derrubando a barreira da individualidade na promoção da fusão com o ser primordial. Em resumo, é da destruição do indivíduo por meio da complementaridade do apolíneo com o dionisíaco que se chega ao objetivo supremo da tragédia e da arte em geral.

É assim que nos representamos, atendo-nos à experiência do ouvinte verdadeiramente estético, o próprio artista trágico tal como ele, qual uma exuberante divindade da *individuat*io, cria as suas figuras, sentido em que mal se poderia conceber a sua obra como “imitação da natureza” – tal como depois, porém, o seu imenso impulso dionisíaco engole todo esse mundo das aparências, para deixar pressentir por trás dele, e através de sua destruição, uma suprema alegria artística primordial no seio do *uno primordial* (Ibidem, p. 131).

O efeito trágico resumidamente transcrito<sup>24</sup> expõe a verdadeira disposição de um ouvinte estético contrariando as interpretações que o compreendem em uma dimensão “patológico-moral”, as quais regem a maior parte das leituras a partir dos efeitos propostos na *Poética* de Aristóteles: a purificação do temor e da compaixão.

É preciso que se diga ainda, que algumas dessas afirmações em relação ao fenômeno trágico, defendidas por Nietzsche, irão sofrer algumas modificações a partir do desdobramento e amadurecimento de seu pensamento, e mais ainda, que em qualquer análise

<sup>24</sup> Para melhor entendimento sobre o efeito da representação trágica e o sentido estético, consultar os § 21, 22, 23, 24 e 25 de *O nascimento da tragédia*.

que se queira fazer sobre essa categoria, Nietzsche assim como Aristóteles são imprescindíveis.

### 2.3 A PÓS-MODERNIDADE E A DIMENSÃO TRÁGICA DO SUJEITO

O mundo está ou não vivendo em uma era pós-moderna? Se a resposta for afirmativa, exige outro questionamento: o que a caracteriza? Por que a partir da década de 1960 para uns e da década de 1970 para outros, os termos pós-moderno, pós-modernidade, sociedades pós-industriais, pós-estruturalismo, dentre outros, tomaram as páginas de artigos, livros, ensaios, etc. As respostas não são unívocas, nem todos aceitam a descrição dessa era como pós-moderna de fato. Entre estes está Anthony Giddens (1991) que defende que o que se acostumou a denominar pós-moderno, na verdade é o grau máximo da Modernidade, uma espécie de *alta modernidade*: “Nós não nos deslocamos para além da modernidade, porém estamos vivendo precisamente através de uma fase de sua radicalização” (GIDDENS, 1991, p. 57).

Para Giddens (1991), as transformações apontadas como responsáveis pelo advento da Pós-Modernidade só provam que a Modernidade atingiu seu auge, mas, equivocadamente vista como a emergência de uma nova era. Não obstante ao reconhecimento que essa mudança se operou, Giddens (1991) considera que a crise epistemológica que se expressa pela impossibilidade de algo ser verdadeiramente conhecido e a constatação de que a história não é uma totalidade evolutiva, são premissas que revelam quantas ilusões foram amplamente difundidas pelo iluminismo e pelo positivismo. Todavia, esse reconhecimento apenas proporciona “uma compreensão mais plena da reflexividade inerente à própria modernidade” (Ibidem, p. 55).

A globalização – como princípio e fim desse processo – mostra a descentralidade dos ideais renascentistas europeus (embrião da modernidade) e sua difusão globalizante. É explicável então, segundo Anthony Giddens (Ibidem, p. 58) o porquê da

radicalização da modernidade ser tão perturbadora, e tão significativa. Seus traços mais conspícuos – a dissolução do evolucionismo, o desaparecimento da teleologia histórica, o reconhecimento da reflexividade meticulosa, constitutiva, junto com a evaporação da posição privilegiada do Ocidente – nos levam a um novo e inquietante universo de experiência. Se o “nós” aqui ainda se refere primariamente àqueles que vivem no próprio Ocidente – ou, mais precisamente, nos setores industrializados do mundo – é algo cujas implicações são sentidas em toda parte.

É natural que essa expansão receba as mais duras críticas, pois ao invés de se estenderem igualmente a toda e qualquer civilização, elas tendem a acirrar as desigualdades entre as mesmas, expressando-se em uma “globalização excludente”. Seria então a hora de afirmar que o sistema capitalista venceu e que todos perderam? Estaria o sujeito dilacerado, e de fato “esvaziado” de toda a ilusão progressista/evolutiva dos ideais iluministas que chegaram para libertá-lo dos grilhões do mundo feudal? Ao que parecem, grilhões ainda mais fortes a modernidade criou, tão fortes que fragmentaram a própria subjetividade tão cara ao sujeito moderno.

Giddens (1991) considera que o mundo pós-moderno seria aquele que rompesse com essas transformações ocorridas durante a “juventude, maturidade e velhice” da Modernidade. Em outras palavras, esse momento seria marcado pela “participação democrática de múltiplas camadas, humanização da tecnologia, por um sistema pós-escassez e pela desmilitarização” (Ibidem, p. 163).

Consonante com a tese de Giddens está o filósofo francês Gilles Lipovetsky (2004), que é enfático ao dizer que o mundo ainda não conheceu a pós-modernidade. O período ora chamado pós-moderno, isto é, da “prevalência de maneira incontestável e praticamente universal dos valores modernos (democracia, liberdade individual, livre mercado, etc.)” (Informação Verbal)<sup>25</sup>, é, em sua ótica, um estágio da modernidade denominado por ele de “hipermodernidade”. Desse modo, o que para Giddens representa uma modernidade “radicalizada”, para Gilles está no plano de uma super, hiper modernidade. Segundo Gilles (1991), uma era pós-moderna é impensável. Nem mesmo a perfeita harmonia entre Economia – dentro desse espaço de “super consumismo” – com a Ecologia, posição defendida por Giddens como sendo a possibilidade da chegada da pós-modernidade, poderia ser considerada como advento pós-moderno, e sim mais uma fase do modernismo.

Ao se voltar para os fenômenos desses novos tempos, alheio aos questionamentos acima referenciados, Jean-François Lyotard (2009)<sup>26</sup> reúne suas teses em torno do conceito de metanarrativa. Esse conceito, aplicado à filosofia, remete às teorias universalistas às quais encerram verdades absolutas. As metanarrativas são discursos considerados superiores e se relacionam, por exemplo, aos grandes sistemas filosóficos que procuram dar explicações gerais sobre todos os fenômenos. As teses de Lyotard sobre os acontecimentos da pós-modernidade implicam em uma descrença nas metanarrativas, afinal, como manter a

<sup>25</sup> Citação extraída da entrevista concedida por Lipovetsky ao jornalista Marcelo Galli, em 1º de setembro de 2010, do Portal Ciência e Vida.

<sup>26</sup> Jean-François Lyotard é um dos primeiros nomes, antes, inclusive, de Giddens e Gilles a apontar os acontecimentos que caracterizam a era pós-moderna.

confiança e a credibilidade diante das incertezas, da fratura, do caos da sociedade contemporânea? Para Lyotard (2009), é patente que o mundo passa por uma transformação e se houve mudanças, se algo que era deixou de ser, estamos inseridos em uma nova era. Ou, como nos diz Thomas Kuhn (1975, p. 126) em sua análise sobre as revoluções científicas, comparando-as com as políticas: “Tanto no desenvolvimento político como no científico, o sentimento de funcionamento defeituoso, que pode levar à crise é um pré-requisito para a revolução”, isto é, para uma mudança de “paradigma”.

Notadamente a sociedade sente as nuances dos novos tempos e os novos valores (sociais, culturais, morais, políticos, estéticos, científicos etc.). Entretanto, não é uma transformação qualquer, é uma transformação globalizada, universalizada. A questão é descobrir a fonte dessa metástase, não para curá-la, mas para poder, se possível, controlá-la, pois a sensação é de completo descontrole, e embora muitos teóricos já previssem a emergência desse momento o mesmo não pode ser evitado. E quais são as marcas decisivas que delimitam as épocas e que permitem a avaliação positiva de que se vive em um mundo pós-moderno?

Para atingir a raiz das especulações dos discursos que reiteram tais afirmações, é imprescindível buscar a Escola de Frankfurt e dois de seus maiores expoentes: Herbert Marcuse e Walter Benjamin. Os nomes elencados não são arbitrários, na verdade servem porque seus pensamentos iniciais sobre o assunto têm outra vertente a qual se dedica esse subcapítulo, a saber, a dimensão trágica do sujeito pós-moderno. Outros nomes poderiam ainda figurar, igualmente entre esses, mas faz-se necessário a limitação e delimitação teórico-discursiva para a realização da pesquisa.

Como já referido, a década de 1970 foi um momento recheado de acontecimentos que modificaram se não a sociedade, pelo menos uma geração. Herbert Marcuse (1998) foi uma das influências mais significativas nas lutas revolucionárias desse período. Congregando filosofia, crítica social e política radical, foi um dos principais incentivadores dos movimentos armados que eclodiram em vários lugares em fins da década de 1960. Conforme a passagem abaixo, seu pensamento serviu de arcabouço teórico às agitações promovidas pelos estudantes que almejavam fazer a revolução socialista:

Chego à conclusão: a relação entre meios e fins constitui o problema ético da revolução. Num certo sentido, os fins justificam os meios, a saber, quando estes promovem claramente o progresso humano na liberdade. Esse fim legítimo, o único fim legítimo, exige as condições que facilitem e favoreçam sua realização [...] os fins precisam estar operando nos meios repressivos para atingi-los. Também aqui os sacrifícios pressupõem violência – a

sociedade não-violenta permanece como possibilidade de um estágio histórico pelo qual há que lutar antes (MARCUSE, 1998, 151).

Foram pensamentos como estes que fizeram de Marcuse um dos nomes dos movimentos revolucionários que desejavam esse “progresso humano na liberdade”. Obviamente, que as ideias defendidas pelo filósofo causaram e causam polêmicas até mesmo entre seus correligionários da Escola de Frankfurt. Como no caso de Theodor Adorno que discordava das teses radicais de Marcuse, que movido por suas ideias revolucionárias participou ativamente dos movimentos de 1968.

A crítica ao capitalismo e aos rumos que a sociedade industrial invariavelmente tomava, mereceu, por parte de Marcuse, uma atenção especial, pois todo o seu conjunto teórico tinha a linha mestra da crítica da Pós-Modernidade. Nesse sentido, percebe-se, nas concepções estéticas do autor o mesmo conteúdo da apreciação social. Na obra *A Dimensão Estética*, o autor define

a “forma estética” como o resultado da transformação de um dado conteúdo (facto actual ou histórico, pessoal ou social) num todo independente: um poema, peça, romance, etc. A obra é assim extraída do processo constante da realidade e assume um significado e uma verdade autônoma (MARCUSE, 1977, p. 21).

Embora a arte esteja em um plano universalista e “autônomo” isso não significa que Marcuse a considere sob o ponto de vista idealista, pois segue a tendência dialética entre forma e conteúdo em que “uma obra de arte é autêntica e verdadeira não pelo seu conteúdo (isto é, a representação ‘correta’ das condições sociais), não pela ‘pureza’ da sua forma, mas pelo conteúdo tornado forma” (Idem). Assim, a forma é responsável pela transformação estética que filtra a realidade estabelecida e a transcende. O resultado dessa transformação estética é o surgimento de um mundo imaginativo, fictício, um mundo da Arte. A perspectiva anunciada permite às obras de Arte a transcendência para além das relações sociais das quais retira seu conteúdo: “a arte é a transcendência para esta dimensão onde a sua autonomia se constitui como autonomia na contradição” (Ibidem, p. 57). Com essa “dialética”, Marcuse opõe-se ao ortodoxismo estético assim como aos princípios do realismo socialista. A noção da estética ortodoxa marxista, de uma arte traduzida em realidade ou absorvida pela ciência, rejeita a forma estética e seu caráter transcendente e, conseqüentemente, a sua dimensão cognitiva libertadora.

Em última análise, a obra estética é para o filósofo a representação de um mundo distorcido da realidade empírica, e por isso mesmo é a representação dessa realidade e

“enquanto o homem e a natureza não existirem em uma sociedade livre, as suas potencialidades reprimidas e distorcidas só podem ser representadas numa forma alienante” (Ibidem, p. 24). Portanto, a Arte, ao mesmo tempo em que se submete ao dado empírico o transcende, o infringe, expondo, por meio de sua forma fictícia, a mais dura realidade que se cristaliza em “blocos de memória que não se renderão ao esquecimento” (Ibidem, p. 70).

A posição apresentada encontra ressonância no pensamento de Walter Benjamin (1994), quando investiga a relação da obra de arte com as condições emergentes dos movimentos revolucionários. Não é arbitrário dizer que, na verdade, as teses benjaminianas iluminaram as ideias de muitos pensadores no pós-guerra e também nas análises amadurecidas da Pós-Modernidade, já completamente destituídas das utopias revolucionárias.

O retrato da guerra, vivenciado por Walter Benjamin, ganhou uma dimensão transcendente em suas obras, mostrando o presente e prevendo o futuro. É assim que se compreende a atualidade do texto *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), incutidas já dos princípios transformadores de toda arte futura, levada ao ápice da crítica por Adorno e Horkheimer na famosa *Dialética do Esclarecimento* (1947) onde é desenvolvido o conceito de “indústria cultural”.

Toda essa discussão são prolegômenos para as questões inerentes aos discursos pós-modernos que vê diante de si um sujeito perplexo perante a velocidade com que esses prognósticos foram cumpridos. O “indivíduo” recuperado pelas teorias modernas tornou-se “individualista”, e ao perceber a rapidez com que os fatos acontecem, quer aproveitar cada instante em sua plenitude, é o estatuto do “aqui e agora”. É o que Lyotard (2009) chama de “temporalidade presentista”, ou seja, enquanto a Modernidade consolava o homem negando o passado e pregando o progresso em um plano futuro, em que esse “progresso” estava repleto das realizações de todas as ansiedades positivas do indivíduo, a Pós-Modernidade vive intensamente o presente porque a emergência do instante traz o futuro para transformá-lo, rapidamente, em passado. A não realização desses anseios deslocou “o centro de gravidade temporal de nossas sociedades do futuro para o presente” (LIPOVETSKY, 2004, p. 59) e tornou o passado obsoleto.

O momento descrito da pós-modernidade tem, obviamente, um sujeito pós-moderno. Em que se distingue então o sujeito moderno do pós-moderno? Aqui se alcança o ponto crucial da análise. Ao investigar o sujeito pós-moderno pretende-se mostrar que esse indivíduo está enredado em uma teia da qual, mesmo consciente dos “encantos da aranha” sobre ele, não consegue se desvencilhar, o que o torna de forma paradoxal um sujeito trágico. O que é reforçado por Lipovetsky (2004, p. 09):

O indivíduo hipercontemporâneo, mais autônomo, é também mais frágil que nunca, na medida em que as obrigações e as exigências que o definem são mais vastas e mais pesadas. A liberdade, o conforto, a qualidade e a expectativa de vida não eliminam o trágico da existência; pelo contrário tornam mais cruel a contradição.

Quando se pensa ou se fala sobre o trágico, duas ideias aparecem: para o senso comum, a tragédia remete sempre a algo terrível e muitas vezes inevitável; para um círculo intelectual, a referência é a Grécia e as suas famosas tragédias. Entretanto, o trágico pode assumir outras perspectivas, adequando-se e emergindo de espaços diversos, conforme defende, por exemplo, Michel Maffessoli (2001), quando, ao refletir sobre a Pós-Modernidade, localiza o sujeito contemporâneo mergulhado nas experiências que a sociedade tecnológica lhes impõe. Esse sujeito adaptou-se às exigências “presenteístas” do viver intensamente o agora.

Os acontecimentos, ora designados como parte de um mundo pós-moderno, se alteram com tanta rapidez que já faz pensar: será que ainda se pode falar realmente em uma era pós-moderna? A pergunta pode parecer estranha, mas se se refletir que uma estrutura social levava até um século para modificar-se de maneira radical e que hoje a cada década se sente que se esta vivendo em uma nova época, a estranheza se dissolve. O mais interessante é que o homem nem conseguiu sentir os tentáculos que os enredavam, de forma sutil, a participarem do jogo sob a aparência de que todos têm o mesmo poder, o mesmo número de fichas. Porém, a intenção não é outra senão: estabelecer o conformismo e a padronização dos indivíduos.

A sangria desesperada de exaurir-se no instante, no agora, leva o indivíduo a eternizar o presente, a estendê-lo *ad infinitum*, eliminando o futuro. Porém, não se pode mais dizer que o homem esteja inocente nesse jogo, como estavam os homens acorrentados da caverna platônica, ou os obscurecidos com as trevas da Idade Média. São outras as motivações daquele que poderia chamar-se de um sujeito imerso em uma espécie de “alienação consentida”. É precisamente a “ vaidade das ações humanas, esse sentimento da sua precariedade e da brevidade da vida, que se exprimem, mais ou menos conscientemente, no trágico latente ou no hedonismo ardente, próprios deste fim de século” (MAFFESOLI, 2001, p. 23).

Viver todas as experiências possíveis hedonisticamente é o desejo do sujeito pós-moderno, que na esteira inexorável da morte se reafirma como ser finito vivendo a sua morte a cada dia e ao mesmo tempo em que a afronta, também a assume (Ibidem, p. 59).

A resistência por meio da aceitação do destino expressa o trágico, no sujeito, para o qual a temporalidade linear, assim como a racionalização da vida, já não tem mais sentido; do homem que não busca mais, porque tudo está presente, tudo está acontecendo *in loco*. O cotidiano está repleto das exigências necessárias e dão conta da condensação do tempo: passado, presente e futuro. Dessa relação entre o cotidiano e a intensidade de viver “o agora”, Maffesoli (Ibidem, p. 60) atesta:

Eis para que remetem o presenteísmo e sua incarnação na vida comum: uma espécie de intensidade que, consciente ou quase consciente da precariedade de todas as coisas, se dedica a usufruir delas ao máximo e o mais depressa possível, *hic et nunc*. Desde logo o tempo linear, o do cômputo moderno, o tempo mecânico da produção industrial e do relógio de ponto, o tempo dramático, homogêneo e vazio, deixa lugar à descontinuidade dos instantes vividos: a da duração. Só importam os tempos fortes ou os momentos vulgares do cotidiano. Poderíamos dizer que só o banal faz acontecimento.

O palco está armado e as personagens já tomaram os seus lugares no “espetáculo” da vida, do dia-a-dia. Guy Debord (1997), em suas teses sobre essa sociedade previu que haveria um momento em que o espetacular se transformaria na banalidade, nos acontecimentos mais comuns, espetacular agora é mostrar o cotidiano. *A Sociedade do Espetáculo* (1967) foi escrita na década de 1960, mostrando tanto o “espetacular difuso” (Ocidente) das sociedades capitalistas, quanto o “espetacular concentrado” (Bloco Socialista), mas a prevalência foi a do espetáculo regulado pelo mercado.

É desse momento previsto por Guy Debord que Maffesoli (2001) está falando: quando a experiência encontra-se vinculada ao “frívolo”, ao “anedótico”, ao “pormenor”, ou ao “supérfluo”, quando qualquer coisa é extremamente importante, justamente porque nada tem importância (Ibidem, p. 66) é um modo de vida que despreza a finalidade, não por ela mesma, mas pela incredulidade diante de um futuro que não existe mais, a imanência ditadora das regras de um mundo desregrado. E o resultado disso é o retorno, pela via da repetição, “do ritual cotidiano” que por isso mesmo é trágico, o trágico no reconhecimento de sentir prazer, de se deleitar naquilo que é conscientemente efêmero: “todo prazer é precário, mas é isso mesmo que ainda o torna mais agradável” (Ibidem, p. 48).

Esse sentimento atemporal, ciclicamente enredado faz com que a individualidade se torne, pela redundância e pelo aparente, parte da coletividade. Não é, senão, “a existência, tal como ela se dá a ver e a viver” (Ibidem, p. 109) que constitui a dimensão trágica do sujeito pós-moderno. Mas, esse homem não vive simplesmente, ele vive intensamente, não basta estar no mundo, ser um *ser* no mundo, é preciso senti-lo.

O redimensionamento trágico se expressa, na pós-modernidade, pela força vital imanente a qual contrasta e se sobrepõe ao racionalismo da natureza que antes pregava a sua dominação e agora quer integrar-se, amalgamar-se, voltar ao seu “útero” e sentir o calor de onde emana essa vitalidade:

O que é claro no vitalismo, é que o ser não se reduz ao pensamento. É a inteireza do homem que é necessária. As suas respirações e os seus suspiros. O seu ventre também. Também não existe intencionalidade, mas, reconhecida ou não, uma espécie de fruição do mundo tal como ele é, com os seus constrangimentos, as suas limitações, os seus enraizamentos, sem esquecer as suas aberturas, as suas perspetivações e as suas múltiplas eflorescências matizadas (Ibidem, p. 137).

É o culto ao hedonismo, ou na ótica nietzschiana, ao dionisiaco, sem o apelo do apolíneo, da força que erradia do próprio cosmo ligando “a humanidade, enquanto criatura, à ‘terra mãe’ que lhe serve de útero” (Ibidem, p. 142), que caracteriza a dimensão trágica do sujeito pós-moderno. Dito desta forma, o retorno à natureza em busca do que ficou suplantado pelos ideais modernos revitaliza o lado “animal” do homem que se manifesta em sua plenitude como criador, como reprodutor. É como se a humanidade pudesse ou devesse ser recriada a partir desse vitalismo.

O binômio homem/natureza em seu liame com a cultura pós-moderna cria novas perspetivas de representação estética. Reinventa o conceito de *mimesis*, desloca-o e ao final o esvazia, quebra, destroi a aura da aura, não há mais imitação porque simplesmente não há mais original. Tudo é cópia da cópia.

### **3. MIGUEL DOS SANTOS PRAZERES, UM HERÓI TRÁGICO**

#### **3.1 MIGUEL: A PERSONAGEM DE FICÇÃO**

Sempre que se houve falar em personagens, pelo menos duas relações aparecem: a ideia de alguém ou de algo que se destacou em algum lugar ou alguma situação, ou de alguém que assume outra identidade, ou seja, é fruto de uma criação, uma invenção. Assim, a história da literatura é, sobretudo, a história das criações fictícias, histórias que têm como fundamento e método o uso da imaginação, seja em obras que se baseiam na realidade, como fonte de criação, seja em obras que tratam do fantástico.

Tem-se, então, que em qualquer narrativa – contada, escrita ou representada – por envolver sempre em maior ou menor grau a faculdade imaginativa, classifica-se como atividade ou produto de ficção.

O romance, juntamente com outros gêneros literários, enquadra-se nesta definição. Desde que surgiu, por volta dos séculos XVI e XVII, o romance vem se adaptando, como qualquer manifestação expressiva do homem, ao espaço e ao tempo; talvez por isso, tenha sobrevivido até os dias atuais.

No Brasil, pode-se dizer que o nascimento do romance coincide com o apogeu, ocorridos, ambos, nos séculos subsequentes ao seu surgimento (XVIII e XIX). Com efeito, os primeiros romances escritos no Brasil e por brasileiros são do período do romantismo (1836-1881) e seguiram as características principais do romantismo europeu. Entretanto, pelo caráter particular das transformações políticas e econômicas que estavam ocorrendo no país, a característica mais marcante fora o nacionalismo.

A chegada da família real no Brasil, em 1808, que modificou toda a estrutura política e econômica do país, alterando costumes na sociedade local, os movimentos de independência do Brasil em relação à coroa portuguesa e da abolição da escravatura, incentivados pelos ideais da Revolução Francesa e pelas revoluções industriais como precursores da economia de mercado, assim como o movimento republicano, foram acontecimentos que repercutiram nas artes, e em especial na literatura, fazendo surgir a partir da segunda metade do século XIX, muitos escritores que se dedicaram a manifestar em suas obras o referido nacionalismo.

Foram representativas do gênero romance, em especial, as obras de José de Alencar, que trouxeram como personagem principal a figura do índio como símbolo da nacionalidade brasileira.

Porém, mesmo sendo considerado, com justiça, um movimento original, no sentido da criação de uma literatura nacional, que buscava certa autonomia em relação às influências, ou mais que isso, ao consumo propriamente dito das vanguardas européias, o romantismo ainda não alcança tal propósito. Somente nos anos de 1920 e 1930, com o movimento inaugural da Semana de Arte Moderna no Brasil, que se pode falar em produção de cunho nacional. No entanto, jamais se pode dizer no Brasil, ou na América Latina que exista uma literatura pura, pois em lugares em que a característica principal da constituição do povo é a mistura, seria um despropósito tais afirmações e não é desmérito o reconhecimento de que toda construção literária brasileira sofreu e ainda sofre as influências dos centros de difusão romanesca e artística em geral. Em resumo, essas conclusões não concorrem negativamente para a

aceitação de que, desde o romantismo, os escritores demonstraram seu talento criativo na produção de romances, contos e novelas.

A segunda metade do século XIX é marcada também por um deslocamento espacial em relação à produção ficcional, o qual se estenderá por todo século XX. Essa nova perspectiva no fazer romanesco mostra localidades e regiões distantes dos centros que predominaram, por exemplo, nas obras de Machado de Assis, que privilegiava o espaço da corte carioca.

Essas obras foram classificadas como parte da corrente literária regionalista, que segundo Ligia Chiappini, citando Lúcia Miguel-Pereira (1994, p. 667), se refere a “qualquer livro que intencionalmente ou não traduza peculiaridades locais”. A corrente tem como precursores José de Alencar, Bernardo Guimarães, Visconde de Taunay, Franklin Távora, dentre outros. Mas é no século XX, que se revelam escritores de grande repercussão nacional e mesmo internacional que, ao escreverem seus romances e contos, privilegiaram determinadas regiões, os quais se pode citar José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo e Guimarães Rosa.

Em se tratando de literatura Amazônica e em especial de literatura paraense, Dalcídio Jurandir é o romancista que, além de ter posto a Amazônia entre as regiões de produção romanesca de boa qualidade, ficcionalmente falando, também motivou e ainda motiva a novos escritores. Benedicto Monteiro, escritor em análise neste trabalho, reconheceu em vida a importante influência que esse romancista teve em suas produções, o que não é muito difícil de confirmar, afinal o conjunto de obras mais conhecido de Benedicto, a tetralogia, narra a história de Miguel dos Santos Prazeres, como uma novela em três longos capítulos, a exemplo do que fez Dalcídio com a personagem Alfredo, presente em seus principais romances.

A construção da personagem Miguel da tetralogia monteiriana obedece, como no caso de Alfredo, a certos elementos característicos dos projetos literários de cada autor. Um dos aspectos que diferencia a estrutura que cada um utilizou está no fato de Dalcídio Jurandir começar a narrativa da estória de Alfredo desde a infância, na obra inaugural *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), enquanto Miguel já aparece adulto em *Verde Vagomundo* (1972).

As personagens que povoam o imaginário amazônico são emblemáticas na medida em que protagonizam a história em um espaço – o Brasil – cujas regiões que o compõem parecem países bem distintos. Essa tentativa de protagonizar a história brasileira, foi inaugurado pelo romantismo, com destaque à personagem Peri, de José de Alencar. Mas, seguindo a história e de acordo com as circunstâncias que motivam o romancista indianista, tanto o espaço como o

tempo são outros no momento em que cada um produz suas obras, esse detalhe distancia romancistas como Alencar, Inglês de Souza, Dalcídio Jurandir e Benedicto Monteiro.

Alfredo, apesar de ser um caboclo amazônico como Miguel, é construído sob outras perspectivas, que não deixam de ser representativas do povo e da realidade amazônica. Pode-se incluir, ainda, nessa comparação José, personagem central de *História de um Pescador* de Inglês de Souza. Enquanto que para José, casar com a Joanhina e poder sobreviver do que a terra e o rio pudessem lhe dar, era o motivo de toda felicidade do pescador, para Alfredo a fonte da sua felicidade estava na cidade onde ele poderia realizar o sonho de estudar. Isso acontece porque Dalcídio, assim como Inglês de Souza, Benedicto Monteiro, Eneida de Moraes, e tantos outros, criam a partir de suas impressões da cultura, sociedade, economia e política da Amazônia, investigando o passado, mas, sobretudo escrevendo a partir do presente.

A lógica que envolve a personagem José, assim como toda a estrutura que possibilita a sua construção, está alinhada com as orientações dos primórdios naturalistas, com pinceladas românticas. E o que Miguel representa nessa linhagem de personagens? Além de ser criado em um momento ímpar da realidade brasileira, ela é representativa, entre outras coisas, da permanência dos vícios que maculam a Amazônia e seu povo, pois é por e através de Miguel que o autor da tetralogia expõe as mazelas daquela região.

Não obstante à liberdade criativa do romancista, a crítica ensina que a personagem deve obedecer, dentro da obra ficcional literária, a determinados programas de confecção técnica, pois como em um jogo, as peças devem encaixar-se perfeitamente para que seja possível a visualização do todo. Portanto, a personagem deve surgir pelas palavras em sua constituição física e psicológica, desarmônica ou harmonicamente articulados. Entretanto, de acordo com a orientação das técnicas utilizadas e do projeto do ficcionista, pode acontecer de o autor deixar essa construção a cargo da imaginação do leitor. Um exemplo está em Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas* (1956), que em momento algum têm suas características físicas descritas de forma clara e direta. Entretanto, suscita, a partir da rica descrição psicológica, várias possibilidades de descrição.

Em relação à personagem Miguel, ainda que não se possa dizer que a descrição obedeça a um modelo naturalista, satisfaz perfeitamente a imaginação do leitor na tentativa de formar a imagem desse caboclo amazônico:

– É, ele tem no físico, todas as características do nosso caboclo típico. A começar pela cor morena que é meio indefinida. Não é moreno amarelo como muitos, é moreno-cor-de-cobre-quase-roxo. Já reparou como ele tem

os olhos claros e amendoados? Os cabelos já são lisos, mas a compleição é atlética. O que é de admirar, porque a gente que habita a beira desses rios é bastante raquítica (BENEDICTO, 1997, p. 40).

A heterogeneidade étnica é um dos pontos que satisfazem necessariamente a composição de um personagem híbrido como Miguel dos Santos Prazeres. O hibridismo da personagem Miguel é apresentado sucessivamente de *Verde Vagomundo* até a *Terceira Margem*. Em *Verde Vagomundo*, como na passagem, observa-se a descrição física de Miguel; em *O Minossauro*, como o próprio nome já diz, Miguel é o homem-sauro e fechando o ciclo da mistura das raças que povoaram a Amazônia, em *A Terceira Margem*, Miguel, refaz toda a criação com os seus sete filhos de etnias diferentes. A saga de Miguel contrapõe culturas vindas de vários povos a partir das quais fizeram surgir tantas outras, em uma pluralidade e fusão de costumes.

O enredo da saga de Miguel é construído em consonância com o momento histórico e político da ditadura militar, mas esse personagem caboclo, mesmo vivendo, amando, observando tudo ao seu redor não consegue, apenas com a sua experiência sensível, compreender o todo do processo no qual está inserido; falta-lhe a teoria, falta-lhe a visão do absoluto: “o coronel dizia que isso era uma exigência da eternidade. Nunca entendi esse dizer do coronel Laudemiro” (MONTEIRO, 1997, p. 53). Entretanto, isso não seria um problema, se Miguel pudesse simplesmente ser aquilo que a sua sabedoria prática permite, pois, em relação ao conhecimento do espaço em que Miguel nasceu e cresceu, ele é mestre:

Quem me ensinava? Ora, o corte da juta: que a gente carecia de cortar no fundo com água batendo pelo peito; o corte da castanha, que a gente tinha que cortar mil ouriços pra fazer uma barrica; o corte do capim, que a gente pra encher uma canoa, precisava derrubar mais de trezentos feixes (MONTEIRO, 1997, p. 27).

A ignorância de Miguel, que representa a ignorância do caboclo amazônico, é indicada em contraposição ao conhecimento que vem de fora, ou que está nos livros e com relação ao saber formal, institucionalizado. O Major Antonio de Medeiros, por exemplo, mesmo não tendo toda a instrução acadêmica do geólogo Paulo e do Geógrafo, notadamente é a figura que encerra esse saber no início da saga de Miguel, em *Verde Vagomundo*:

É incrível, que eu tenha precisado vir para o centro da Amazônia, me isolar numa cidade escondida e triste para aprender aquilo que os livros, os mapas, as conferências, ainda não tinham conseguido me ensinar: o poder das palavras (MONTEIRO, 1997, p. 46).

A personagem do Major Antonio de Medeiros é intencionalmente a representação do sujeito que, ao voltar em sua terra natal, não se reconhece como parte daquele lugar. Na obra, o encontro entre as personagens coloca o mundo cultural do Major em contato com o mundo da natureza de Miguel. Miguel, no pólo oposto do Major, nunca saíra dos limites dos rios amazônicos e todo o seu conhecimento, para além desse mundo, fora adquirido em conversas que travou com várias pessoas vindas de muitos lugares diferentes durante as viagens que fez pelos rios. Todavia, apenas ele pode compreender de fato as coisas que vivencia, que experimenta, porque todo o conhecimento que possui penetrou por seus poros.

A história que vai sendo construída depende, nesse sentido, de fios que possam ligar os eventos que compõe o todo da obra. Daí o reconhecimento da importância da personagem na literatura ficcional, e em especial, no romance, pois todos os elementos que constituem e dão vida ao enredo dramático da fatura de uma obra romanesca está enovelada por ou nas personagens da trama. É o que se confirma com a seguinte passagem:

A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos. Eis uma imagem feliz de Gide: “tento enrolar os fios variados do enredo e a complexidade dos meus pensamentos em torno destas pequenas bobinas vivas que são cada uma das minhas personagens” (CANDIDO, 1976, p. 54).

A lembrança dessa passagem, feita por Antonio Candido, não poderia ser mais ilustrativa para expressar como o mundo fictício da literatura deve a seus personagens, pois neste sentido “o enredo existe através dos personagens; as personagens vivem no enredo” (CANDIDO, 1976, p. 53). Da trama que se desenvolve no enredo de um romance sempre fica registrado no leitor o que fizeram ou sofreram as personagens que as vivenciou, por isso é que um personagem marcante nem sempre é o protagonista de uma obra, mas aquele que internamente obedeceu à lógica da estrutura romanesca.

A lógica da obra ficcional literária é o que há de mais importante na observação da constituição da personagem porque o escritor deve construí-la, utilizando, como recurso principal, a palavra, e mediante ela, assegurar a “veracidade” do enunciado. É, portanto, através das palavras que o romancista dá vida ao personagem e faz da obra de arte um veículo esteticamente válido, pois a partir da descrição (física e, ou psicológica) feita no decorrer da obra é que o leitor será capaz de formular uma imagem do ser da personagem, deste modo, o escritor descreve um mundo mediante a sua imaginação e o leitor, também com o auxílio da imaginação, o recria.

Por conseguinte, o que garante a *verossimilhança* de uma obra fictícia é seu caráter interno, ainda que a motivação para a criação seja comprovadamente externa. Com efeito, não

é a realidade tal qual como se vê retratada na obra que garante a sua “verdade” ficcional. O fictício não está ligado a uma invenção fantástica, impossível de ser reconhecida ou aceita como verossímil, mas na capacidade do autor poder tornar o real ou o fantástico *verossimilhante*. O conceito da *verossimilhança* da Grécia clássica ainda é o regente na leitura de uma obra literária ficcional. Neste sentido, pode-se dizer que Aristóteles continua vivo mesmo a revelia das mudanças operadas pelo tempo nas produções das obras e nas artes em geral.

Miguel, como já referido, não é um personagem que carrega a bandeira denunciante da política, dos desmandos dos poderosos, do achincalhamento da Amazônia, uma vez que não faz uma luta panfletária nem faz uma guerra para libertar uma comunidade; não luta em torno de um ideário, pois a rebeldia de Miguel é isolada. Ele trava uma batalha que é só dele. Porém, na narrativa da saga estão todos os elementos garantidores do verossímil com relação ao momento histórico pelo qual passa o Brasil.

Isso acontece porque toda obra carrega consigo a intencionalidade de seu criador. Por outro lado, essa criação, como se viu, deve estar de acordo com algumas regras de construção, as quais garantem a sua coerência interna. Essa coerência, por sua vez, é possibilitada pela lógica da personagem. Logo, ainda que a Amazônia traga historicamente, em seu imaginário, o fantástico, o lendário, e mesmo Miguel chegando a assumir, em alguns momentos de sua saga, algumas dessas características, o pano de fundo da criação dessa personagem revela o que está acontecendo na Amazônia, no Brasil e no mundo, e no caso específico da tetralogia, foram utilizados certos dispositivos que garantem essa coerência: o rádio transistor, as cartas e os personagens que se deslocam para a Amazônia e lá interagem com a política, a economia e a cultura local.

A criação artística representa, segundo a definição aristotélica de *verossimilhança*, um meio termo entre a realidade e a pura invenção. Entretanto, invenção aqui não pode ser compreendida como criação *ex machine*: o artista não cria a partir do nada, mesmo que ele não admita sua fonte de criação, pois a própria vivência dele como ser social, político, cultural, etc., faz dele uma complexidade, muitas vezes, até impossível de ser separada de si mesmo. Nestes casos é difícil aceitar um puro eu-lírico que se desprenda no momento de criação de um homem posto no mundo.

Sendo assim, a afirmação de que o escritor tenha que ser um portador dos acontecimentos sociais foi sempre questionada ao longo da história da literatura. De acordo com Afrânio Coutinho (1976) essa ideia se fez mais presente ao final do século XIX a princípio do século XX, momento em que houve a prevalência de uma crítica que privilegiava

os elementos exteriores em suas análises. São representativas dessa época, as críticas históricas, sociológicas e biográficas. Ressalvadas as distinções metodológicas de cada corrente, a obra literária era vista de fora para dentro sob a influência do determinismo filosófico e biológico.

Por volta dos anos de 1930, a relação entre psicanálise e literatura trouxe um novo modelo de crítica que pesquisava as obras literárias a partir do enfoque psicanalítico. Desta forma, o enredo ficcional compreende uma organização psíquica de grande complexidade. Por detrás das palavras dispostas em um texto era possível fazer ilimitadas interpretações que levando em consideração a subjetividade do escritor e as motivações que o fizeram criar, as compreendia como resultado da ação psíquica e intencional do romancista.

O processo de criação literária, observando ou não a esses pormenores da crítica literária, inventa outra dimensão e coloca nele um personagem que vai costurando cada parte que forma o enredo da trama. Mas estes personagens são resultado de um escritor-demiurgo que é conhecedor de toda a matéria que o construiu, e como tal prevê, inclusive, seus sentimentos mais profundos, tornando incompatível a criação do ser como se dá a ver e viver no mundo real.

Na comparação entre um ser vivo e um ser criado, o ser vivo é um complexo, uma existência fragmentada, enquanto a personagem fictícia encerra uma totalidade, incapaz, portanto, de abarcar toda a contrariedade dos seres que motivam tal criação; é como se fosse dito que a personagem satisfaz um desejo humano: da completude da subjetividade do homem (CANDIDO, 1976, p. 32).

A completude exigida por cada personagem faz com que a criação não seja assim tão livre. Isso parece paradoxal em se tratando de obra de ficção, pois se tem a ideia de que quando se está falando em obra ficcional qualquer construção é possível. Mas na verdade, um personagem se constroi com a escolha de determinados aspectos, e conseqüentemente, ao se escolher uns, outros são deixados de lado.

Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza (CANDIDO, 1976, p. 58).

A lógica da personagem de ficção é tão fundamental para o desenvolvimento do enredo, que uma história pouco criativa, com personagens bem elaborados, prende mais a atenção e provoca o interesse do leitor do que, ao contrário, um enredo criativo o qual os personagens não conseguem dar coesão. Isso não tem relação direta com a substância da qual é criada a personagem, se surgidas das projeções, limitações, aspirações ou frustrações dos romancistas (CANDIDO, 1976), ou da observação da realidade transposta, através das palavras, para o papel.

Em resumo, a personagem como um dos elementos da trama romanesca por sua essencialidade no desenrolar dramático, deve seguir uma trajetória de acordo com uma lógica de criação interna a si mesmo e com os outros elementos que compõem o enredo.

### 3.2 LIBERDADE E VITALIDADE: O HEROÍSMO TRÁGICO DE MIGUEL DOS SANTOS PRAZERES

Os críticos que se dedicam ao estudo dos heróis da literatura costumam, em suas pesquisas, partir dos heróis épicos. Talvez porque as epopeias homéricas, assim como as tragédias gregas, representem um ponto de referência quase natural sempre que se pensa em heróis fictícios.

A caracterização desses dois modelos heróicos, explicam tal referência, pois ambos trazem em seu constructo a *hybris* compósita que marcam os grandes personagens heróicos no decorrer da história literária. No caso do herói épico, a *hybris* é inerente à definição grega de herói – isto é, o herói é um ser intermediário entre um deus e um mortal – apresentando atributos que ultrapassam os limites puramente humanos. Desse modo, os heróis épicos são agentes das ações que envolvem coragem, fé e persistência, mas também de paciência e resignação. Na base de toda criação heróica de uma epopeia estão presentes as dimensões míticas e históricas. O herói é o principal responsável por equilibrar o pêndulo das representações divinas (o mito) e a problemática decorrente do real histórico da subjetividade do mundo humano.

Nas epopéias homéricas, o império da categoria puramente humana da vida englobava tanto homens quanto deuses, fazendo desses últimos puros seres humanos. Com a mesma onipotência, o inapreensível princípio divino rege aqui a vida humana e a sua carência de um complemento que aponte para além de si mesma; essa bidimensionalidade priva o homem de relevo, transformando-o em pura superfície. (LUKÁCS, 2000, p. 105).

Quanto ao herói trágico, a *hybris* que o caracteriza está entre uma face propriamente heróica e o castigo advindo de um crime, ainda que este tenha sido praticado na ignorância, é um ato reprovável. E, desse modo, o herói se debate entre a lembrança dos tempos de glória, resultante de um ato verdadeiramente nobre, e a descoberta do seu crime. Ao aceitar o infortúnio como reparação a sua ação, o herói trágico, mostra sua força e superioridade enquanto ser moral.

É precisamente a dimensão moralizante que iguala a epopeia e a tragédia e permite que ambas possam ser investigadas em um romance, ou na figura de um personagem, por exemplo. Pois com a modernidade e o surgimento do gênero romance, a dramatização ganhou novas formas, composto apenas por palavras, sem a encenação do teatro, esse gênero, se configurou tão completo quanto à tragédia. O melodrama passa então a ser, para alguns, a “tragédia popularizada”, assim como o romance é para Hegel e Lukács a “epopeia burguesa”.

O que se observa na modernidade em relação principalmente ao trágico é a renovação do gênero. Em sua análise do fenômeno trágico na dramaturgia contemporânea, Gerd Bornheim, aponta em um pequeno ensaio intitulado *Breves Observações sobre o Sentido e Evolução do Trágico* (1964), o que permaneceu e o que se modificou desde a *Poética* de Aristóteles em relação ao trágico e a tragédia. Veja-se um resumo da ideia desse autor:

Mas a severidade de nossa análise não nos permite concluir que a experiência trágica tenha sido banida do mundo humano [...] se a tragédia em seu estado puro não é mais possível, a experiência trágica, inerente ao humano como é, ainda se pode verificar. O simples fato de que se continua colocando o problema do trágico o atesta. (BORNHEIM, 2007, p. 91).

De fato, levando-se em consideração ou não as distinções e polêmicas entre a tragédia e o fenômeno trágico, o que vale é a constatação de que esse tema é sempre atual, e subsiste justamente, porque, como diz Gerd, é inerente à condição humana.

Outra afirmação válida em relação ao trágico é a ligação que Fábio Kothe (1987) faz entre o herói épico e o herói trágico. Mediante tal relação, é possível a análise de um mesmo personagem tanto como o herói épico quanto como um herói trágico. Isto se justifica porque ambos são envolvidos ou criados em relação com o mito:

Se a história de Édipo fosse contada por um rapsodo enfatizando o seu processo de aprendizado e formação, as suas andanças, as lutas na estrada, o episódio da esfinge e as atividades do governante, poder-se-ia ter nele um herói épico e não trágico, [porque] o herói épico é um herói potencialmente trágico, mas é um herói cuja história deu certo; o herói trágico é um herói potencialmente épico e azarado pelo destino. O herói épico provoca o

surgimento do herói trágico; o herói trágico guarda em sua sombra o seu herói épico (KOTHE, 1987, p. 23-24).

A leitura comparativa de Kothe ilumina a análise da personagem Miguel dos Santos Prazeres, principalmente, quando aliado à grande contribuição do trabalho de Maria do Carmo Pereira Coelho<sup>27</sup>. Quanto a esta dissertação, destaque-a mais uma vez como trabalho inaugural na análise monteiriana.

Mesmo Pereira não se detendo na análise da personagem Miguel dos Santos Prazeres, ao apontar os elementos míticos presentes na obra, não pode fugir de uma apreciação heróica da personagem, afinal, é ele o principal elemento constitutivo da tetralogia.

Esse detalhe é muito importante porque, como diz Kothe (2000), o herói trágico vai sendo construindo no decorrer do desenvolvimento da tragédia. No caso de Miguel, como a sua vida é contada em sequencia nas obras que compõem a tetralogia, essa dimensão só poderá ser de fato reafirmada na terceira obra que compõe a tetralogia, ou seja, *A Terceira Margem*. No entanto, a construção, a base dessa dimensão, está nas duas primeiras obras, que, precipuamente, apresentam uma configuração épica mediante as lutas que a personagem Miguel terá que travar em defesa do primado de sua liberdade.

Édipo, antes de descobrir seu infortúnio, foi um herói épico, desvendou o enigma e destruiu a esfinge e libertou o povo tornando-se rei de Tebas, casou-se com a rainha viúva e teve quatro filhos. Prometeu roubar o fogo olímpico e com isso libertou o homem das trevas da ignorância, mas condenado por Zeus sofre o castigo eterno, até ser libertado por Hércules. Mas nem todas as tragédias gregas se dão desse modo. No caso de *Antígona*, Sófocles, dá continuidade à herança desditosa de Édipo, como a própria Antígona revela:

Minha querida Ismene, irmã do mesmo sangue, conheces um só mal entre os herdados de Édipo que Zeus não jogue sobre nós enquanto vivas? Não há, de fato, dor alguma, ou maldição, afronta ou humilhação que eu não esteja vendo no rol das tuas desventuras e das minhas! (SÓFOCLES, 1993, p. 197).

*Antígona* é uma peça que traz um dos traços decisivos da representação trágica da Grécia antiga. Há referência aos costumes da época e ao caráter moralizante, assim como o contraste entre a vida pública e a vida privada. Antígona luta contra uma lei da cidade para fazer valer a lei do costume, ou seja, o direito que cada ser tem de ter um enterro digno. No caso dessa tragédia, a ação do Destino fora transmitido por descendência.

<sup>27</sup> A obra de Maria do Carmo Pereira Coelho não é a única a fazer análise mítica na obra de Benedicto Monteiro. José Guilherme de Oliveira Castro também dedicou um estudo ao tema em sua tese de doutorado, que depois foi publicado sob o título de *A Viagem Mítica de Miguel dos Santos Prazeres*.

As representações teatrais da Grécia eram sempre enredadas pelo Destino, neste sentido, a ação do herói, que se debatia em fugir de um caminho já traçado, trazia um conflito inconciliável. Como marca do gênero, esse dilema insolúvel, permanece por toda história do drama. Por conseguinte, a tragédia moderna retoma e amplia os temas da tragédia clássica, uma vez que estes se debruçam sobre o exame do papel do homem no mundo. A diferença está no fato de que, nesta, o indivíduo é cercado pelo Destino, enquanto que, naquela, afirma a sua individualidade a qualquer preço. As referências, explícitas ou implícitas, à tragédia antiga em relação à tragédia moderna, efetuam-se, ao mesmo tempo, como homenagem aos grandes dramaturgos do passado e como contestação da ideologia que limita a ação individual.

Talvez seja oportuno abrir um parêntese, para citar, resumidamente, a concepção de fenômeno trágico de Max Scheler, por embasar a relação do trágico com as questões morais. Com efeito, Max Scheler, em seu ensaio “O fenômeno do trágico”, vincula sua análise à pesquisa da ética do valor, a qual pauta toda a sua filosofia. É, portanto, preso aos valores que o fenômeno do trágico pode ser vivenciado no real.

A influência da fenomenologia, herdada de Edmund Husserl, em seu pensamento, fez com que o filósofo, que dedicou parte de suas obras as questões éticas, ser conhecido pelo *estudo material dos valores*, vindo a serem estas essências que se materializam a partir das ações humanas. Desse modo, o principal alvo da crítica ética de Scheler é o pensamento kantiano. Com efeito, segundo Scheler, não é o *dever* o princípio fundamental da ética, mas o *valor*.

Assim, Scheler, embora considere os valores essências inteligíveis, subordina o dever ao valor e faz surgir uma moral mais real, porque há a materialização desses valores. Quanto à natureza dos valores, Scheler admite que existam valores positivos e negativos. Ao defender a existência de valores positivos e negativos, Scheler, relaciona a ética ao esforço humano da realização de valores ideais.

Entretanto, a materialização do valor acaba por destruí-lo. Ou seja, a realização de valores ideais esgotam, aniquilam a si mesmos, mas isso é algo que deve ocorrer, pois são os resíduos dos valores realizados, e por isso extintos, que determinam, por exemplo, a identidade cultural. É vinculado a essa análise da ética dos valores, que Scheler construirá o seu pensamento sobre o fenômeno trágico.

A representação trágica se dá pelo aniquilamento dos valores do herói, enquanto este é o principal instrumento da realização do fenômeno trágico, esse aniquilamento eleva o herói acima da sua condição de ser aparente, pela transcendência. Mas, em se tratando de Scheler, o

conflito que caracteriza o fenômeno trágico está “nos valores positivos e nos seus próprios portadores” (SZONDI, 1994, p. 73). Por conseguinte, a condição de existência do trágico está na realização de um valor pela força de outro valor extremamente positivo, o que causa o aniquilamento desse valor e faz surgir, por meio de um processo dialético entre as esferas dos valores, a síntese reconciliadora do fenômeno trágico.

Em conclusão, seguindo as características marcantes do pensamento trágico desde a *Poética* de Aristóteles, a saber, a *hybris* condicionante da tragédia, Scheler “estabelece uma gradação dos fenômenos trágicos, que só é concluída ao ultrapassar a identidade elevada dos valores em conflito” (Ibidem, p. 74-75). Desse modo, Scheler inova, em certo sentido, as análises sobre o trágico quando o localiza na essência dos valores e também porque relaciona suas observações à corrente fenomenológica. Entretanto, segundo Szondi (Ibidem), Scheler ainda segue a tendência analítica de Schelling e Hegel.

O aproveitamento da concepção Scheleriana, pode ser sentido na medida em que o herói Miguel dos Santos Prazeres atinge a dimensão trágica ao lutar com determinados valores que lhe são impostos. Considerando-os a partir de cada referencial, estes valores são em si mesmos positivos, mas ao serem confrontados surge o conflito e se auto-aniquilam.

Por outro lado, é o caráter inconciliável de todo fenômeno trágico em qualquer época que permite analisar a tragicidade de Miguel. Mas é necessário alertar que, mesmo Miguel não podendo ser configurado como um personagem pós-moderno, e quiçá a Amazônia possa ser colocada no tempo e espaço de uma era pós-moderna a presença do trágico nessa personagem deve ser alinhada aos aspectos do heroísmo trágico pós-moderno. Pois, as adversidades contra as quais a personagem terá que lutar é resquício do movimento de uma nova era que eclodem a distâncias dessa região.

Mas, como isso é possível? Como seguir as concepções pós-modernas na análise de uma personagem, que não pode ser considerada, do ponto de vista metodológico, pós-moderna?

Como se viu no segundo capítulo desse trabalho, a ideia de pós-modernidade surge a partir das décadas de 1960 e 1970, e é marcada pela consolidação de algumas teorias, assim como pela destruição de outras, consideradas na modernidade como indiscutíveis.

Contudo, a influência na obra de Benedicto Monteiro ainda é a ideia moderna de progresso e o viés pós-moderno funciona como tentativa de inclusão da Amazônia no mundo globalizado que é o carro chefe dos ideais da nova era:

– Esses grupos, hoje, em face da alta concentração do poderio econômico, do monopólio das armas nucleares, do alto poder de destruição das armas de guerra, do extraordinário progresso da tecnologia, da incontrolável corrida espacial, do imenso poder dos órgãos de comunicação de massa, - esses grupos – já superaram as divisões tradicionais existentes entre as classes. Ou melhor: os grupos assim entendidos praticamente substituíram as classes (MONTEIRO, 1997, p. 124).

---

Mas as músicas que tentei compor e as que compus; as poesias que tentei escrever e as que escrevi; e os quadros que tentei pintar e os que pintei; perderam-se no silêncio, nos manuscritos e nas molduras? Ou foi a civilização de consumo, a máquina de publicidade? Ou as circunstâncias eventuais da sociedade?

Miguel é um ribeirinho que está longe de compreender a dinâmica da integração entre as nações que tenta igualar as sociedades, mas que no fundo abre fossos intransponíveis entre pobres e ricos. Nesse sentido, as inserções sobre política, economia e conhecimentos gerais, nas duas primeiras obras que compõem a saga de Miguel, ficam por conta dos narradores intelectualizados:

Depois da Segunda Guerra Mundial, outras palavras apareceram como subdesenvolvimento, por exemplo. Todos acham que somos um país subdesenvolvido: roído pela inflação, corroído pela corrupção, ameaçado pela subversão, atacado pelo comunismo e obstaculizado pela renda per-capita; que sem a elevação do índice do Produto Nacional Bruto, jamais poderemos atingir o desenvolvimento das grandes potências (MONTEIRO, 1997, p. 158).

Em *A Terceira Margem*, vários narradores são portadores dos conhecimentos que tentam dar uma solução ao problema do desenvolvimento das cidades brasileiras e de como a Amazônia poderia ser inserida nesse processo de integralização atingindo um alto grau de desenvolvimento e igualando-se às outras grandes cidades. As teorias defendidas por cada um dos especialistas denunciam os erros dos estudiosos que se deslocam para a Amazônia com ideias equivocadas sobre a região e, infelizmente, o resultado de suas atividades deixa marcas irreversíveis naquele espaço:

Como convergência atual das frentes de progresso, ela já é uma cidade totalmente influenciada, tanto por antigas e estranhas civilizações através de colonizações fracassadas, como pela atual e abrangente civilização de consumo. Em decorrência dessa situação histórica, as missões científicas, religiosas e comerciais deixaram a marca inconfundível na cidade e no povo [...] Por isso, não encontrei, pelo menos até onde a vista alcança, nenhum vestígio dos valores naturais, culturais, étnicos e sociais capazes de nos fornecer notícias sobre o passado [...] Muito pelo contrário, as frentes de progresso já trouxeram para cá os piores erros e vícios da aldeia global e

desta civilização de consumo, que faz das cidades grandes os infernos de concreto e aço. (MONTEIRO, 1997, p. 20-21).

Miguel dos Santos Prazeres é o contraponto, o exemplo de etnia amazônica, o único capaz de trazer à história a civilização passada. A visão cíclica de história vem corroborar com a possibilidade de salvação do povo ribeirinho, do povo que luta por sua cultura, porque dela depende a própria sobrevivência dessa etnia. Só a constatação do fracasso dessa luta, visto que o governo federal na década de 1970 passa a incentivar a ida de projetos faraônicos para a Amazônia, desconsiderando que a região é uma área habitada, já daria indícios de uma tragédia na Amazônia.

Porém, a dimensão trágica atingida por Miguel é mais sutil e, como já dito, é adquirida passo-a-passo desde *Verde Vagomundo* até *A Terceira Margem*. A personagem Miguel é apresentada em *Verde Vagomundo* sob o signo da liberdade. Desde a primeira conversa com o Major Antonio de Medeiros, Miguel, o Cabra-da-Peste, já deixa entrever a sua condição de homem que prima pela liberdade em todos os sentidos; não a liberdade pensada ou teorizada pelos filósofos, mas a liberdade experienciada, vivida, sentida em cada contado com a natureza; a liberdade trazida pelos rios que o leva para além sem, no entanto, tirá-lo do seu lugar, o lugar em que ele se identifica, onde ele é o que é: a sua própria imagem.

Entretanto, um novo acontecimento ocorrido no país vem transformar a Amazônia de Miguel. Pois é a tomada do poder pelos militares na década de 1960, que acelera o desenvolvimentismo progressista. É por sentir que aquele espaço é o seu mundo particular que Miguel irá defendê-lo do progresso perseguido por uma industrialização tardia que precisa das riquezas minerais e extrativistas dessa região. Buscando, convocando e obrigando, os militares exercem o poder de restringir a cultivada liberdade de Miguel. Logo, não há outra saída que não seja pelo confronto. Com efeito, o grande desencadeador do confronto que será traçado em *Verde Vagomundo* está na chave mestra da interdição promovida pelo estado de exceção que usurpou o poder e agora deseja o controle absoluto de tudo e de todos. Quer controlar o trabalho, a cultura, o lazer, quer controlar corpo e mente.

Todavia, Miguel dos Santos Prazeres é um caboclo que só reconhece o domínio da própria natureza. E como grande conhecedor dessa natureza, ao submeter-se a ela, acaba por vencê-la, porque sabe dos seus limites e do poder que a natureza exerce sobre ele. Miguel sabe que é parte daquele processo, não pelos conhecimentos das enciclopédias, mas pela afirmação da própria vida de ribeirinho. Que conhece o rio e seus afluentes entrando e saindo deles, vivenciando-os, experimentando-os. Sabe o período e o quanto eles transbordarão e se a

sua canoa vai resistir a mais uma enchente: “Pra mim, a enchente é como já lhe disse: é a liberdade.” (MONTEIRO, 1997, p. 127).

É essa tranquilidade, que se desprende da própria luta pela vida nas matas e rios amazônicos, que a comissão do IPM vem quebrar. O mundo cíclico de Miguel é marcado sempre pelas chuvas que anunciam o início e fim das safras, o maior e o menor número de peixes nos rios, assim como suas espécies. O povo se guia e se orienta pelas chuvas.

Antes, enchente e vazante, comandavam toda a vida [...] Os dias e os meses correm por conta das águas. As horas não se contam nessas caminhadas. A água já engoliu será quantos degraus da escada do trapiche? Isso é nas cidades que eu conheço: enchente se mede pelos degraus das escadas, pelas baixas de aningal e pelas proximidades das canoas que se amarram nos postes. Na varja, quando os tesos, restingas e barrancos já estão todos no fundo a enchente é medida pelas marcas. A água já chegou no tronco do socoró? Perguntam. Velho Feliciano já passou será o gado pro coberto? [...] já a vazante é marcada pelas festas de Santo Antônio. A primeira quebra-d'água geralmente se dá em junho, depois do dia 13. Quando dá a primeira quebra-d'água tudo sente. Tudo sente: as frutas nas árvores, o gado nos cobertos, os bichos nas matas e as aves que arribam... (MONTEIRO, 1997, p. 104-105).

A Amazônia é um mundo à parte do resto do país e o tempo é invariavelmente cíclico nesse espaço. Passado e futuro se encontram no presente e a agudeza da vida, a renovação, a vitalidade encontra-se nesse retorno que é para Michel Maffesoli “tudo coisas que fazem da existência uma sequencia de instantes eternos” (MAFFESOLI, 2001, p. 12).

O próprio calendário, o calendário dessa gente, divide-se também de acordo com o movimento das águas. Não existem semanas nem meses. Existem safras, que são marcadas pelo cair das frutas nativas e dependem da precipitação das chuvas e do nível das enchentes (MONTEIRO, 1997, p. 113).

Para a figura cabocla de Miguel, as novidades chegadas em seu espaço-mundo-fechado, que é ao mesmo tempo delimitado e livre pela presença dos rios-estradas, colocam-no em uma luta cuja vitória significa a positividade da vida na liberdade. Miguel, que já alardeava as suas aventuras pelas matas e rios em um movimento de tese e antítese com a natureza, terá agora uma batalha em que a síntese se transfigura na vida do herói.

Tais aspectos em conjunto, possibilitam a análise de Miguel como sendo um herói trágico, seguindo aquilo que Kothe (1987) afirma quando diz que antes de trágico, Édipo é um herói épico. Desse modo, Miguel dos Santos Prazeres que em suas viagens enfrenta

muitos obstáculos, segundo Maria do Carmo, como herói mítico, atinge no fim dessa trajetória uma dimensão trágica.

Igualmente como Odisseu, na volta da guerra de Tróia, Miguel enfrenta as forças da natureza e as vence. Porém, uma luta de proporções bem maiores o aguarda em *Verde Vagomundo*. É, ainda, nesta obra, que ele consegue a sua primeira vitória contra as forças que o querem privar de sua liberdade.

Por causa disso, pro senhor eu sou um escravo, contanto que os meus foguetes queimem o sangue, queimem a maldade, queimem a lembrança, branquejando o azul bonito e devassando o negro céu. Eles vão confirmar o meu destino: o senhor me desculpe, me perdoe, seu Major, mas não posso obedecer o Coronel. Nem que ele fosse General ou Marechal, isso era impossível! Porque eu não posso quebrar o encanto do meu sonho, a promessa do meu ritmo, a força de minha vontade, o amor de minha liberdade, isso eu não posso perder e nem quebrar (MONTEIRO, 1997, p. 207).

A vitória de Miguel vem através do fogo, o qual representa na obra, segundo Maria do Carmo (1990), um rito de passagem. É a transformação do caos amazônico para o cosmo e também o renascimento de Miguel como ser de luminosidade, daquele que, como Prometeu, trouxe a luz aos homens e que se tornou invulnerável, atingindo pelo seu ato uma dimensão mítica. É o primeiro passo de Miguel para a liberdade e também a primeira demonstração do heroísmo, daquele que não se conforma com as imposições e daquele que sente a necessidade de não se deixar dominar. O fato de Miguel, em sua condição de ribeirinho, não possuir um cabedal teórico que lhe permita refletir sobre a sua condição e da sua comunidade, não o impossibilita de lutar pela liberdade nem tampouco deixar de ter o sentimento por ser livre.

Mas, no rés da linha d'água, não era só a intimidade que eu tinha com os peixes. Havia também a maior intimidade que eu tinha com os pensamentos. Era paresque um gozo sereno de liberdade, o senhor entende? Eu era quase um peixe dentro d'água, uma árvore crescendo da terra úmida, ou um pássaro voando livremente. Pra mim, paresque, era a linha d'água que dividia o mundo (MONTEIRO, 1983, p. 32)

Ainda de acordo com Maria do Carmo (1990), as viagens de Miguel, que são inseridas na obra, sob a forma de reminiscências do próprio herói, permitem considerá-lo como um herói mítico, em *O Minossauro*, porque para ultrapassar os obstáculos que se apresentam em suas viagens ou travessia, Miguel tem a ajuda, além de sua coragem e de sua força física, características indispensáveis para os heróis épicos, do terçado 128. Com efeito, o terçado é,

na narrativa, um componente mágico que eleva ainda mais o poder de Miguel e o ajuda a sair sempre vencedor nas batalhas que trava contra as forças da natureza:

Buscar o alto, o baixo, a direita, a esquerda, a profundidade dos rios e lagos são, frequentemente, os trajetos que Miguel realiza sob a determinação da imensidade que adere a uma espécie de expansão do seu próprio ser. Com efeito, o cenário mítico aqui apresentado será, portanto, um cenário legendário da viagem ambivalente que comporta uma ida, uma descida e um retorno sempre triunfantes de Miguel (COELHO, 1990, p. 40).

A análise de Maria do Carmo se restringe a obra *O Minossauo*, e por conta disso a afirmação da vitória de Miguel é válida. Porém, se estendermos a análise até a terceira obra da tetralogia, as conclusões podem ser alteradas.

Da constituição do herói trágico pode-se apontar, além da imagem do fogo em *Verde Vagomundo*, a questão da identidade de Miguel, que é em toda a saga do herói, fator crucial. Na encenação trágica, geralmente se dá primeiro o encobrimento dos fatos (lethéia), para depois vir à tona, por meio da revelação, a verdade (alethéia) que no teatro é o clímax de todo drama, o momento mais esperado pelo público. No caso de Miguel se dá o oposto porque o encobrimento é provocado por uma questão política e social, que substitui o destino da tragédia clássica.

Miguel passa a viver na clandestinidade, utilizando suas viagens como modo de se esconder da malha repressiva da ditadura que estendera seus tentáculos à Amazônia, subordinando a todos. Vivendo à margem da sociedade, o “Minossauo” quer encontrar meios que lhe permitam “afirmar a vida”, porém a afirmação da vida só pode ser dada de um único modo: pela liberdade. Miguel transforma-se em um homem sem nome, sem emprego fixo, sem família, ou seja, renega a tudo que pode aprisioná-lo:

Minha primeira exigência é meu nome não figurar em letras escritas. Não aceito nem figurar em listas. Pra isso eu não tenho identidade. Prefiro ser dado como morto, órfão, comido ou desaparecido [...] Deus me livre! Deus me livre de ter meu nome misturado com esses garranchos, caminhos de minhocas e estrondos de dinamites. Sabe lá se meu nome não vai chegar ao ouvido daquele coronel que quis prender os meus foguetes? Vocês falam nesse aparelho com a Polícia? Me digam logo, me digam logo, se vocês prestam conta às autoridades de todos esses serviços [...] Troco, troco de farinha, de querosene, de coisas que compro com meu serviço, também recebo no ato, em gole de branquinha. Contando que meu nome não fique escrito em nenhuma lista (MONTEIRO, 1997, p. 76).

A negação de tudo que possa cercear a sua condição de homem livre é inerente a sua existência. A força da resistência, que nesse momento específico se traduz em subversão, não

é uma escolha de Miguel, mas um destino. É como se Miguel tivesse a missão de existir e que essa existência só pudesse ser limitada por quem o fez ser, ou seja, a própria natureza.

Essa ligação de Miguel, como força que emana da natureza, é justificada na obra quando a figura dos pais de Miguel é colocada em segundo plano. Ao falar de seus pais nas histórias que narra para seus interlocutores, dá a sensação de que seus genitores apenas serviram de meio, pela natureza, para a sua existência:

Não, eu não me alembro como nasci. Faz muito tempo. Mesmo sendo ainda novo, faz muito tempo. De memória, não sei o lugar, nem o dia nem a hora. Quando dei acordo de mim diz'que já era homem. Homem, sim senhor (MONTEIRO, 1997, p.15).

Parece que ele teria sido deixado pelo vento para germinar naquele lugar, grelando pela força que vem da terra, das chuvas e do sol e com a missão de dar continuidade a sua descendência. Mas essa necessidade de permanência será despertada em Miguel na maturidade, momento em que o homem sente a finitude da vida e tenta encontrar meios de se eternizar. Por conseguinte, essa imortalidade de Miguel só poderia ser “por vontade própria, de criar, de criar com as [suas] forças uma nova natureza” (MONTEIRO, 1997, p. 145).

O desejo de imortalidade é despertado em Miguel, depois dos acontecimentos narrados em *Verde Vagomundo*. Mas é somente em *A terceira Margem* que o leitor fica sabendo tanto desse desejo de Miguel quanto da realização do mesmo.

Pois antes de ser pirotécnico, pirotécnico formado, eu trepava as mulheres somente pelo gozo, pra sentir nelas os cheiros, os jeitos e as diferenças maiores. Mas depois que fabriquei os fogos, rasguei o céu quase pela metade, que dividi o tempo, que cheguei pertinho de Deus e seus mistérios, senti que pra fazer coisa maior do que eu já tinha feito, só se eu fizesse gente. (MONTEIRO, 1983, p. 39).

Em *Verde Vagomundo* o interlocutor de Miguel quer saber de suas histórias como mateiro, de seu ofício, mas em *O Minossauro* o assunto é sobre a sua identidade. Quem é afinal Miguel dos Santos Prazeres? Já em *A Terceira Margem*, o tema é a sua descendência:

O Major Antonio, por exemplo, só me perguntava das coisas do meu ofício ou da extensão e produção de sua grande propriedade. Eu só sei lhe dizer que ele gravou tudo naquela máquina. Já o Dr. Paulo, porque paresque era geólogo da equipe da Petrobrás, queria saber de muitas outras coisas. Começou me perguntando logo sobre o meu nome e depois quis saber também do meu apelido [...] mas, sobre esse negócio de intimidades, nunca ninguém me perguntou sobre esses meus préstimos. Não sei porque agora o senhor, como geógrafo, estando paresque em missão de estudos, precisa de saber dessas minhas intimidades na rede e na cama (MONTEIRO, 1983, p. 163)

A resistência de Miguel está para além de uma condição subversiva como pensaram os militares que foram para Alenquer investigar os focos de insurreição e também para ter o controle e exploração daquela região. Nascer na Amazônia faz com que o caboclo já traga em sua essência o gene da sobrevivência e de uma existência livre. Tirar de Miguel a única coisa que de fato faz dele um homem – a sua liberdade – é inaceitável. E é neste momento que se revela o espírito guerreiro de Miguel que se transfigurando em homem e mito vai vencendo os obstáculos.

Sei que Miguel não suportaria esta vida e por isso mesmo se libertou dessa cadeia, arrancado da terra pelo fogo. Por isso, a sua casa sempre foi a água, a mata, o mundo. Talvez esse sentimento de liberdade é que o tenha impedido de constituir família, criar filhos, de deitar as suas raízes. Parece mesmo que ele sempre teve a intenção de que só através do fogo, e principalmente das cores do fogo, ele poderia gozar a plena liberdade da natureza (MONTEIRO, 1983, p. 125).

Entretanto, para todo ser há um momento de reflexão em que se sente o peso da existência, e a vontade de permanência. Momento em que o homem se sente uma extensão da natureza e como tal nega a separação definitiva da mesma. Alguns querem manter essa permanência pela sua sabedoria, outros pela espiritualidade, outros pelos feitos heróicos e outros, como Miguel, pela força da sua seiva, pelo sangue:

Tinha em minha mente que um filho meu, assim feito, podia prolongar por muitas partes e por muitos tempos a minha descendência. Tinham que ser o que eu não fui, chegar onde eu não cheguei, fazer o que eu não fiz e gozar o que eu não gozei [...] que vale que um tem meus olhos, outro tem minha boca, outro tem meus cabelos, meu andar, minha voz, algum jeito meu que se transmite só pelo sangue. E todos tem a força da minha vida e o sangue da minha raça [...] quanto à vida que eles levam, isso eu garanto, completam paresque meu destino andante. (MONTEIRO, 1983, p. 52-53).

Segundo Michel Maffesoli (2001), a constatação de que as coisas são provisórias, passageiras, de que o homem e a sua vida são efêmeros, é a chave para se pensar o trágico nessa conjuntura pós-moderna. São conclusões que nascem da desilusão da sociedade na evolução social e histórica. A sociedade quer viver o momento como se não existisse o amanhã, onde tudo é exaurido no exato instante do acontecido. É a ditadura do “agora”, do viver o tempo presente até a exaustão.

O que resta dessa efervescência múltipla, das anomias inumeráveis e nomadismos diversos é a vitalidade, a intensidade com que se viveu tais circunstâncias (MAFFESOLI,

2001). A palavra de ordem é aproveitar a vida enquanto se está vivendo e não há nada mais trágico do que a descoberta de que o tempo não existe, de que passado, presente e futuro são idênticos, de que a história não evolui e a racionalidade que vendeu ilusões é refém de um sistema mercadológico.

E o que Miguel fala, pensa e vive não representa exatamente o paradoxo desse momento? Não é pela comprovação de tudo isso que ele se atira à vida de modo a apenas experimentar a sua própria vitalidade, ao constatar, mediante a imposição de um estado de exceção, que não há esperanças de dias melhores? É exatamente, o desencantamento diante da vida e a confirmação de que Pasárgada não existe que faz Miguel se desapegar de tudo e viver anonimamente, ou seja, sem as regras e as leis que orientam e aprisionam o homem na sociedade.

É com razão que Miguel abdica, ou melhor, foge do casamento, ou como ele próprio diz de “familice”, de trabalho registrado, de documentos de identidade, pois essas coisas são como ferro em brasa que marcam e põe arreios no homem. Porém, ao mesmo tempo em que Miguel não quer se sentir preso a nada e deseja apenas espalhar a sua descendência pelas matas e pelos rios amazônicos, vivendo sem paradeiro e destino certo, impõem-se para si o desejo da eternidade, o desejo de que sua vitalidade, sua seiva não se perca em terra infértil. Por isso Miguel sempre sente o momento em que está recriando o mundo, sente quando vai deixar a sua semente em um ventre.

A liberdade para Miguel é algo tão essencial que as sementes que espalha em suas aventuras amorosas devem sempre gerar homens e nunca mulheres, pois ele:

Não queria era saber de uma filha feito cativa. Feito escrava de homem, de patroa ou de dona de meretrício. Um filho, um filho homem, eu sei que tem muitos jeitos de comandar sozinho a sua vida e assim conseguir a sua liberdade. Mesmo trabalhando alugado, o homem ainda consegue, nem que seja por algumas horas, a condição de ser livre, livre. Mas a mulher, filha de caboco já tem a escravatura marcada bem fundo na sua sina (MONTEIRO, 1983, p. 130).

É indiscutível que o desejo de Miguel em povoar o mundo está relacionado à luta pela liberdade, fato que pode ser comprovado pelo desejo de fazer filhos homens em mulheres de várias etnias.

A linha sucessiva do transcurso da saga de Miguel dos Santos Prazeres pode ser pensada em dois períodos: antes e depois da explosão dos fogos. A deflagração dos explosivos tem assim o significado ambíguo de encobrimento e renascimento, porque Miguel reflete sobre a sua condição de ser limitado e por isso precisa providenciar a sua

descendência: “pra mim, fazer um filho era a única maneira de continuar o meu encanto. Era a única maneira de ter poderes e sonhos vivos. Sonhos loucos, o senhor pensa, e poderes de criar o mundo, a própria natureza”. (MONTEIRO, 1983, p. 39). Por outro lado, passa a viver escondido de margem em margem por causa de seu ato rebelde, por ter desafiado o poder instituído do país: “aí me refugiei na água. É onde consigo viver a minha vida e meu encanto. Longe do Governo e da Polícia que quiseram prender até o meu ofício” (MONTEIRO, 1983, p. 39).

A marca trágica que permeia a vida do ribeirinho Miguel está em cada uma dessas pequenas contradições: na primeira tentativa de dominação por seu padrinho Possidônio que queria lhe transformar em um autêntico Cabra-da-Pesta, no livramento do encanto de Joaquina, que representava a esperança de sua mãe de tê-lo casado e preso ao seu lado, e depois os acontecimentos provocados pelo poder político da ditadura militar, além das lutas travadas com a força da natureza, todas vencidas por Miguel.

De todas as adversidades que Miguel se depara durante a sua saga é a chegada dos militares, que levam a repressão ao seu mundo feito de rios e matas, cíclico e com sua lógica própria, que determina a dimensão trágica que o herói atinge depois das diversas margens pelas quais foi levado a percorrer e muitas vezes a se refugiar.

O estado de caos vivenciado na Amazônia do ribeirinho Miguel, a destruição do espaço adâmico provocado pelos interesses capitalistas/industriais, desvia os rumos da história e possibilita nesse momento transpor para esse lugar a imagem do quadro de Klee em que o anjo retratado é a representação do sujeito da história que mesmo vendo o passado de ruínas em um tempo vazio, ideológico e progressista não muda o rumo que a “tempestade do progresso” dá a sua vida.

A desconstrução pensada por Walter Benjamin em relação à história é vista como precursora das análises da história e dos estudos culturais da pós-modernidade, porque há a quebra, pela crítica, do continuísmo histórico. Porém, as proposições de Benjamin, que compõem as teses sobre a história, apesar de, com propriedade, poder ser referenciada ao momento da pós-modernidade, deve ser pensada como ponto intermediário entre moderno e pós-moderno, isto é, como crítica aos acontecimentos da modernidade.

À luz da ideia catastrófica de história, que defende o progresso da humanidade ligado ao progresso tecnológico/capitalista, é possível pensar o mundo caótico do ribeirinho Miguel dos Santos Prazeres, pois são as intenções do governo ditatorial em integrar a Amazônia no projeto desenvolvimentista internacional, que provocam as mudanças no espaço do herói da tetralogia monteiriana.

A vida clandestina de Miguel é fruto de acontecimentos que fogem a sua realidade de caboclo, uma vez que vivendo no “oco” do mundo em relação ao restante do país, Miguel não pode compreender porque sua vida de liberdade está ameaçada. O monstro do progresso que leva a seu espaço a destruição e modifica a realidade daquela comunidade, daquele povo e da região em geral. Tudo sofre alterações: as chuvas, as safras, a pesca, as festas religiosas e são essas coisas que dão sentido à vida do ribeirinho, e é pela manutenção desse estado de coisas que Miguel se rebela:

O povo parece que está sentindo, como o índio, o caminhar das estradas que vêm de muito longe. No entanto, é o lento escoar do igarapé que lambe a frente da cidade, que marca e remarca ainda o seu tempo. Ainda não sabem fazer nada sem a água. Tudo o que aprenderam veio da água, da terra e da mata. A própria estrada do Município ou se embrenha e finda na floresta ou esbarra com o primeiro rio que corta o caminho para outra cidade (Ibidem, p. 82).

Porém, o herói compreende que existe um comando em tudo isso e um vetor de onde se originam os males dos quais quer libertar seu último filho. Dos sete filhos que Miguel escolheu gerar, aquele que teve com uma índia é a explicação da metáfora que liga princípio e fim. O primeiro habitante e senhor dessas “paragens”, o verdadeiro dono dessa terra, e, entretanto é ele o mais ameaçado pela invasão do progresso vindo pelas mãos dos estrangeiros que são incentivados pelo Governo federal. Na passagem seguinte Miguel expõe todo seu temor em relação a isso:

Agora eu lhe confesso: só tenho medo que ponham por perto dele uma estrada ou uma fazenda; ou então encontrem por perto de suas terras alguma mina. Olhe eu ando muito consumido. Penso no perigo que corre a liberdade desse meu filho índio. Tomara que essas estradas que estão cortando as matas não passem ainda por perto das terras dele. Nem por perto nem por longe. Quando penso nele sempre digo: Deus te livre, meu filho, dos perigos duma estrada ou duma fazenda, Deus te livre ainda mais das botas de sete léguas dessa imundície de progresso. (Ibidem, p. 184).

Após recriar o mundo com seus sete filhos homens e continuar fugindo das malhas repressivas da ditadura, Miguel parece cansado da luta pela liberdade. E revela, em mais uma de suas inúmeras histórias, uma última aventura, a que resulta no reconhecimento, por parte do herói, de que a única via de realização da tão sonhada libertação é o encantamento pelo mito, é tornar-se lenda.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A investigação de uma categoria filosófica como o trágico, por si só já acarreta muitas dificuldades. Relacioná-la ou inseri-la em outras áreas do conhecimento pode resultar em um grande perigo para quem se dispõe a trilhar tal caminho. A tarefa em restringir séculos de existência, que renderam milhares de interpretações e análises sobre o tema, é comparável a um a trabalho de Hércules. Mas, pode ser também, uma experiência muito válida porque mostra a inesgotabilidade de determinados conceitos.

Por outro lado, a análise realizada nesse trabalho não representa assim uma novidade. A aproximação entre literatura e filosofia sempre foi uma regra, por exemplo, para o já saudoso Benedito Nunes, que promoveu um casamento quase perfeito entre elas em suas

obras. Por isso, encontrar em uma obra de ficção elementos filosóficos é um pressuposto até necessário, visto que na base de qualquer conhecimento subsiste tal fundamento.

Mas, independente das teorias que possibilitem a análise do trágico, a *hybris* é o ponto chave para qualquer caminho que se queira percorrer, pois é ela, desde o nascimento dessa categoria, a essência de todo fenômeno trágico. Desse modo, a tragédia grega ou o trágico moderno e contemporâneo deve sua condição de existência a um conflito muitas vezes inconciliável em que, em determinados casos, a solução é a morte. Porém, esse desfecho para uma circunstância trágica não representa a única possibilidade de reconciliação, ou seja, a morte não é a condição necessária para a existência do fenômeno trágico.

A morte pode ser também apenas uma metáfora como ocorre com o herói Miguel dos Santos Prazeres, que é levado pela ação dos militares a viver na clandestinidade à qual pode perfeitamente ser admitida como uma espécie de morte, pelo menos diante da sociedade. O temor em relação ao aprisionamento depois dos acontecimentos no morro de Alenquer, faz com que Miguel prefira ser dado como morto:

O senhor acha que eu existo? Assim sem ter identidade, sem escrever meu nome, sem figurar em listas, o senhor acha mesmo que é uma existência? Ou um encanto? Viver encantado assim, parêské seria bom porque dura toda vida (MONTEIRO, 1997, p. 77).

Ser livre e alcançar a eternidade pela descendência são bens inestimáveis e que movem Miguel na luta contra um governo que subordina até a vontade de existência. Ao se questionar sobre sua existência, Miguel revela a seguinte situação: é válido viver prisioneiro, seja em um casamento, ou pelas regras da sociedade, ou pelas malhas de um governo repressor, ou ainda por uma ideia de progresso? A natureza o fez livre, e livre é como Miguel quer viver.

No duelo que trava pela manutenção da sua liberdade, Miguel se transforma em uma espécie de andarilho, sem emprego fixo e sem documentos, passando a viver a margem da sociedade, pois, a negação de tudo que representa os princípios de uma sociedade configurada para o consumo, faz desse herói um antípoda dessa conjuntura e o relega ao ostracismo em seu próprio país.

A invasão do mundo cíclico de Miguel, onde as coisas sempre se repetem, porque o tempo é marcado pela natureza e a natureza é idêntica a si mesma, provoca o esfacelamento, a destruição desse mundo, e o herói mítico atinge a condição de herói trágico, pois é despertado e elevado o sentimento da coragem e do enfrentamento de Miguel em defesa daquilo que ele acredita ser a sua missão como homem. Miguel crê que vivendo de acordo apenas com as leis

impostas pela natureza está cumprindo o seu destino. Portanto, quando presente as ameaças ao seu modo de existência, instintivamente, reage; mais que isso: desafia o poder instituído.

Na Amazônia há sempre a experiência do renascimento que vem pela destruição. Depois das enchentes que devassam as plantações e alagam os campos de gado chega a vazante e o final desta é o sinal do recomeço e do retorno. Porém, o progresso é a metáfora do aniquilamento. Uma vez sentido os efeitos do desenvolvimentismo tecnológico, que apenas prevê a exploração, sem atenção à vida social do espaço, não pode mais haver retorno. A descoberta dessa ameaça, por Miguel, vem seguida de outra: a mortalidade, a finitude da vida.

As lutas e as fugas do aprisionamento fazem de Miguel um herói trágico, porque é uma fuga pra lugar nenhum e uma luta sem vencedores. O desfecho desse conflito na saga é a transcendência a essa realidade, fundindo homem e mito, aparência e essência, existência e eternidade: o encontro do ser com o não-ser. A metáfora, a única via pela qual se pode atingir a liberdade absoluta, é a praia branca, onde todas as cores, que marcaram a experiência de vida de Miguel, se fundem, afinal, o branco é a afirmação de todas as cores, enquanto que o negro é a sua negação.

A comprovação por parte de Miguel, da irreversibilidade do processo que tem início em seu habitat e a não conciliação de Miguel com essa nova realidade, assim como a impossibilidade de solucionar esse dilema no plano em que se gerou, reafirma a condição de herói trágico que o caracteriza em *A Terceira Margem*.

A metáfora da praia branca traz ainda outra afirmação: a de que a história da Amazônia está condenada ao esfacelamento do espaço e da sociedade local. De todo processo de colonização, em todos os tempos, conhecidos por esta região, o interesse nunca foi em promover o desenvolvimento demográfico visando o bem-estar da população local. Os critérios utilizados sempre foram econômicos e políticos, em detrimento dos aspectos sociais.

Independente das concepções políticas e do ideário de cada época, a praia branca representa a única saída, porque é capaz de elevar o homem ao imensurável, à plenitude de sua existência a qual já não é possível de ser alcançada nesse plano, nessa realidade, é o que diz Monteiro (1997, p. 189), em outras palavras, através da personagem Miguel: “Todos os verdes e todas as cores se resumiram naquela praia. E não tinha princípio nem fim: era uma distância. Era quase também uma margem... mas uma outra margem...”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio Wolf de; CHIAPPINI, Lígia. (Orgs.) **Literatura e História na América Latina: seminário internacional**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ÂNGELO, Ivan. **A Casa de Vidro**. In: LUCAS, Fábio (Org.). **Contos da Repressão**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

\_\_\_\_\_. **A Festa**. Rio de Janeiro: Record, 1976.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

\_\_\_\_\_. **Metafísica**. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1969.

\_\_\_\_\_. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BASTOS, Alcmeno. **A História foi Assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80**. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETTO, Frei. **Batismo de Sangue: guerrilha e morte de Carlos Marighella**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

BORNHEIM, Gerd Alberto. **O sentido e a Máscara**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 4. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

CALLADO, Antonio. **Reflexos do Baile**. São Paulo: Círculo do Livro, [?].

CAMPOS, Álvaro. **Tirando o Capuz**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. In: **A Educação pela Noite e outros ensaios**. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

COELHO, Maria do Carmo Pereira. **Elementos Míticos no Minossauo**. Brasília: Regional, 1990.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Dicionário de Cultura Básica**. Rio de Janeiro: Public, 2010.

FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa**. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

FURTADO, Thiago Martins. Arte e Natureza em Aristóteles. In: II ENCONTRO DE PESQUISA EM FILOSOFIA – UFMG, 2004, Belo Horizonte. **Anais**. II Encontro de Pesquisa UFMG. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso Companheiro?**. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da Modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEGEL. **Introdução à História da Filosofia**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

IANNI, Octávio. **Colonização e Contra-reforma Agrária na Amazônia**. Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Trad. Valerio Rohden. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

\_\_\_\_\_. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valerio Rohden e Antonio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

\_\_\_\_\_. **Idéia de uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita**. Trad. Rodrigo Naves e Ricardo R. Terra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOTHE, Flávio R. **O Herói**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

KUHN, Thomas S. **A Estrutura das Revoluções Científicas**. Trad. Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os Tempos Hipermodernos**. Trad. Mario Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LUKÁCS, Georg. **Narrar ou Descrever**. Disponível em:  
<[http://www.4shared.com/get/lfO68jvD/Narrar\\_ou\\_descrever\\_part\\_1\\_-\\_p.html](http://www.4shared.com/get/lfO68jvD/Narrar_ou_descrever_part_1_-_p.html)>. Acesso em: 20 dez. 2010.

\_\_\_\_\_. **A Teoria do Romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MACHADO, Janete Gaspar. **Constantes Ficcionalis em Romances dos anos 70**. Florianópolis: Ed. UFSC, 1981.

MACHADO, Roberto. **O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MAFFESOLI, Michel. **O Eterno Instante: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Trad. Maria Ludovina Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

\_\_\_\_\_. **Cultura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

MONTEIRO, Benedicto. **Aquele Um**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.

\_\_\_\_\_. **A Terceira Margem**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

\_\_\_\_\_. **O Minossauero**. Ed. Especial. Belém: Cejup/Secult, 1997.

\_\_\_\_\_. **Verde Vagomundo**. 6. ed. Belém: Cejup, 1997.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NASCIMENTO, Maria de Fátima do. **A Representação Alegórica em O Minossauero de Benedicto Monteiro**: fragmentação e montagem. Campinas, 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política**. São Paulo: Ática, 1992.

PEREIRA, Tânia Sarmento-Pantoja. **Do Êxtase do Quase-Outro: da distopia à utopia inacabada em Benedicto Monteiro**. [online]. Mensagem pessoal enviada para o autor. 13 de maio de 2011.

POMPEU, Renato. **Quatro Olhos**. São Paulo: Círculo do Livro, 2001.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: **A Personagem de Ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROSSI, Clóvis. **Militarismo na América Latina**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANT'ANNA, Sérgio. **Confissões de Ralfo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da Tragédia**. Trad. Flávio Meurer. 2. ed. São Paulo: EPU, 1991.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e Representação**. Trad. M.F. Sá Correia. Porto: RÉS-Editora. [?].

SYRKIS, Alfredo. **Os Carbonários: memória da guerrilha perdida**. 6. ed. São Paulo: Global, 1981.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

SZONDI, Peter. **Ensaio Sobre o trágico**. Trad. Pedro Sússekkind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TOLEDO, Caio Navarro de. **O Governo Goulart e o Golpe de 64**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou.** A aventura de uma geração. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.