

---

## UMA TRAGÉDIA CRISTÃ NO “CONTO DE NATAL” DE MÁRIO DE ANDRADE

Dante Gatto

Universidade do Estado de Mato Grosso- Brasil

Universidade Estadual Paulista- Assis- Brasil

**RESUMO:** Este trabalho pretende refletir a estética da ficção mariodeandradiana, por meio da análise de uma peça de 1914, chamada “Conto de natal” que foi publicada em *Primeiro Andar*, a primeira obra ficcional do autor. “Conto de natal” isola-se do restante da ficção mariodeandradiana. Apresenta-se como um produto das profundas raízes católicas do autor. Há neste conto, no entanto, uma evidente contribuição da estética trágica, anunciando a linha que o autor haveria de acentuar. Fez-se inevitável, neste sentido, a aproximação dos gêneros em questão (tragédia e conto), bem como, reflexões em torno do herói trágico e um enfoque ao mundo grego pagão, comparando-o aos valores burgueses dos primeiros anos do século passado, salientando-lhes as diferenças, e, por fim, a possibilidade da tragédia dentro de temas essencialmente cristãos como o natal e a expiação de Cristo. A questão da moral inserida na catarse, foi, o ponto fulcral para discernir a tragédia grega do conto trágico.

**PALAVRAS-CHAVES:** estética, ficção, católicas, trágico, cristãos.

**ABSTRACT:** This work intends to reflect the aesthetic one of the mariodeandradiana fiction, by means of the analysis of a 1914 part, called “Conto de natal” that it was published in *Primeiroandar*, the first fictional workmanship of the author. “Conto de natal” it is isolated of the remain of the mariodeandradiana fiction. It is presented as a product of the deep raízescatholics of the author. It has in this story, however, an evident aesthetic contribution of the tragic one, announcing the line that the author would have to accent. One became inevitable, in this direction, the approach of the sorts in question (tragedy and story), as well as, reflections around the tragic hero and an approach to the heathen Greek world, comparing it it the bourgeois values of the first years of the passed century, pointing out the differences to them, and, finally, the possibility of the tragedy inside of essentially Christian subjects as the Christmas and the atonement of Christ. The question of the inserted moral in catarse, was, the fulcral point to discern the tragedy Greek from the tragic story,

**KEY-WORDS:** aesthetic, fiction, catholics, tragic, christian.

*Primeiro Andar* guarda um conjunto de contos notadamente heterogêneos, começando por uma alegoria religiosa de 1914, "Conto de Natal", em que ainda perdura a estética naturalista com um certo toque de *art nouveau*, passando por narrativas de 1917 e 18 que se ajustam às composições regionalistas do início do século, "Caçada de Macuco" e "Caso Pansudo" respectivamente, até produções que contestam a incorporação acrítica e servil dos padrões literários europeus pela cultura brasileira.

"Conto de Natal" isola-se do restante da ficção mariodeandradiana. Apresenta-se como um produto das profundas raízes católicas do autor. (Se por um lado, ele nunca deixou de ser católico; por outro, abraçou outras posições teóricas, realizando, por fim, uma síntese que se sustenta em proposições suas, sempre com extrema coerência de temas e posições, apesar do ecletismo.) Há, no entanto, neste conto uma evidente contribuição da estética trágica, anunciando a linha que Mário de Andrade haveria de acentuar como demonstraremos. Aproveitaremos, pois, para anunciar e refletir certas questões fundamentais sobre a tragédia e o trágico que não aparecem nos outros contos em que há um acabamento bem mais dialético para o conflito, bem como encontraremos condições propícias para o adequado aprofundamento de algumas questões que envolvem o contato dos respectivos gêneros literários.

A questão da transmutação genérica, em se pensando na tragédia inserida no conto, influencia significativamente, notadamente pela presença ostensiva do narrador. Não há como conceber o gênero literário em sua pureza. Distinguiremos, no entanto, o que seria puro em cada gênero, no sentido de apontar com mais clareza a diferença entre a tragédia e o conto moderno: na lírica, não se configuram personagens. O eu se funde ao mundo, o poema lírico é concentrado, expressivo, curto, musical. O gênero épico, por sua vez, é mais objetivo. O mundo está fora do narrador, que o narra a alguém. O narrador quer comunicar sua visão do mundo exterior e esta visão é objetiva e, de certa forma, serena. O narrador, portanto, não descreve os seus estados de alma e não finge estar fundido com seus personagens. Quando muito finge ter sido testemunha de tudo, mas a boa testemunha está fora. O mundo na lírica está completamente subjetivado, na épica verifica-se a oposição sujeito-objeto e no gênero dramático é o sujeito que, por assim dizer, desapareceu, e tudo passa a ser objeto, o objeto do drama. Qualquer interferência estranha que ajude o desenvolvimento dos acontecidos já não é puramente dramática. O drama rigorosamente é como um mecanismo que se move sozinho, deve caminhar para frente, não pode voltar no

tempo (o flashback é épico): a ação dramática acontece aqui agora. Neste sistema fechado tudo motiva tudo, o todo às partes, as partes ao todo.

Temos em "Conto de Natal" um autor implícito, trabalhando as informações e promovendo anisocronias.<sup>1</sup> No teatro, os sentimentos são exteriorizados por meio do gesto, da palavra ou da ação. Na narrativa, tudo isso pode ser interiorizado. Não temos, no conto, a presença do coro. Este, como sabemos, representa ordinariamente a sociedade e exprime uma norma social, de acordo com o qual a *hybris* do herói possa ser medida.<sup>43</sup> O narrador, portanto, enquanto instância narrativa substitui o coro e os diálogos e por meio de um discurso avaliativo (Nível do ser, postura firme, afirmativa, apropriado à focalização zero, onisciente. É o discurso da sanção, mostra mais a face do narrador e contrasta com o discurso modalizado que fica no nível do parecer.), sumariza os últimos acontecimentos:

Todo jornal comentava o caso no dia seguinte. O público lia, rebochado no inédito do escândalo, as invenções idiotas, as mentiras sensacionais dos noticiaristas. Entanto, nas múltiplas edições dos diários, relegado às derradeiras páginas, repetia-se o estribilho perdido que ninguém leu. Homessa! Curioso ... Um guarda-noturno achara rente a uma casa em construção uma pequena mala de viagem. Aberta na mais próxima delegacia encontrou nela entre roupas usadas e de preço pobre uma taboinha com dizeres apagados, quatro grandes cravos carcomidos pela ferrugem e uma coroa feita com um traçado de ramos em que havia nódos de sangue velho e restavam alguns espinhos.<sup>44</sup>

O personagem de "Conto de Natal" ratifica, pois, sua condição trágica (o fato de estar a meio caminho da sociedade humana e algo além), de forma explícita no enredo. Aliás, nem precisava ser assim explícito. Quão significativamente diferente o desfecho de "Conto de Natal", aberto a tantas inferências, se apresenta em relação à tragédia grega Édipo Rei, por exemplo, com sua mensagem direta aos cidadãos de Tebas:

---

<sup>43</sup>Cfe Aristóteles (1981, p.39), "o coro também deve ser contado como uma das personagens, integrada no conjunto e participando da ação, não à maneira de Eurípidas, mas à de Sófocles".

<sup>44</sup> ANDRADE, M. Conto de Natal. Primeiro andar. In: \_\_\_\_\_. Obra Imatura. 3. ed. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980. p.49-58. p.51. Todas as citações de Obra imatura conservam a ortografia original.

CORO – Ó cidadãos de Tebas, pátria nossa! Vede bem Édipo, decifrador dos terríveis enigmas! Quem não invejava a sorte de tão poderoso homem? E agora vede em que abismo de desgraças submergiu! Por isso, não tenhamos por feliz homem algum, até que tenha alcançado, sem conhecer doloroso destino, o último de seus dias. <sup>45</sup>

O *páthos* perde o sentido antigo da palavra quando deslocado à universalidade abstrata. A relativa unidade do universal e do individual da Grécia antiga é inalcançável na vida burguesa que impõe a separação entre as funções sociais e as questões privadas. O nível de complexidade que alcançaram as relações humanas através dos tempos acentuou o caráter de fragmentação dos valores, das pessoas, das obras. Antes havia um modo de narrar que considerava o mundo como um todo e conseguia representá-lo: era a cultura da *pólis* que estava em jogo. Discutia-se o que era importante para todos os cidadãos. Na tragédia grega todos tinham razão. Havia uma falha trágica (*hamartia*) que foi substituída por toda sorte de erros. Perdeu-se o ponto de vista fixo e passou-se a duvidar do poder de representação da palavra: cada um representa parcialmente uma parte do mundo que, às vezes, é uma minúscula parte de uma realidade só dele. O que era verdade para todos passa ou tende a ser verdade para um só. Resumindo, houve uma transformação na sociedade que implicou uma transformação estética: a sociedade mítica de expressão lírica e épica foi substituída pela sociedade prosaica (burguesa) com discursos especulares de uma ordem pragmática.

"Conto de Natal" como a tragédia grega na sua forma mais elementar, a de vingança,<sup>46</sup>tem uma estrutura simples, que se poderia caracterizar como binária. O herói provoca animosidade que desencadeia um movimento antitético ou de contrabalanço, cuja conclusão determina a tragédia. Aliás, tal estrutura se ajusta admiravelmente aos gêneros literários em questão. O enredo de uma narrativa tradicional, por sinal, revela estreiteza com este modelo. Suas fases foram classificadas pelo romancista inglês Henry James: apresentação, complicação, desenvolvimento, clímax e desenlace. Pela motivação de algum acontecimento, a situação inicial de equilíbrio sofre uma primeira transformação. As sucessivas situações acabam trazendo uma consequência daquela motivação

<sup>45</sup>SÓFOCLES. Édipo Rei; Antígona. São Paulo: Martin Claret, 2002. p.77.

<sup>46</sup>FRYE, N. O *mythos* do outono: a tragédia. In: \_\_\_\_\_. Anatomia da crítica. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix. P. 203-19. P. 205

desequilibradora. Chega-se, então, a uma situação final, que corresponde a um outro equilíbrio.

Leski<sup>47</sup> lembra que há muita controvérsia no que se refere à natureza trágica de temas cristãos, mesmo entre pensadores decididamente cristãos. Para Theodor Haecker, o cristianismo representa a superação do trágico, visto este como marca do verdadeiro paganismo. Para Joseph Bernhart, no entanto, “a Redenção não invalida nem as leis da natureza nem as formas contingentes da história”: ‘Aquele que reflete sobre a estrutura do acontecer histórico não poderá escapar à compreensão de que esse acontecer foi prescrito por uma lei trágica’. Leski sumariza lembrando que a possibilidade do trágico dentro do cristianismo, geralmente, foi negada por aqueles que não partiram do ponto de vista religioso. Mário de Andrade reflete sobre a questão. Observa ele<sup>48</sup> que Otávio de Faria, no prefácio de “Três tragédias à sombra da cruz”, “prova inquieto” que os poetas do Cristianismo afastaram-se sempre das tragédias de temas cristãos, ao passo que retornaram assiduamente aos temas trágicos da Antigüidade. Isso deriva, argumenta ele, de ser impossível, ou pelo menos difícil, com o santo, ou com o herói cristão, infundir horror e piedade que são prerrogativas da tragédia. Melhor citá-lo:

A fatalidade, na tragédia, domina o limitado humano, de forma que o desenlace, o que vai suceder e sucede mesmo, NÃO TEM COMPENSAÇÃO. Não pode ter compensação, porque se tiver, deixa de ser exatamente trágico, não inspira horror nem piedade ... Na tragédia, e por isso ela é tão causticante, quando o herói morre, a gente guarda a sensação de que tudo acabou para o herói, como símbolo de um destino. Édipo como Otelo, como Prometeu, não tem compensação.<sup>49</sup>

A idéia do Natal (a festa do nascimento de Jesus, celebrada no dia 25 de dezembro) está ligada ao mito do Deus na cruz. O versículo 16 do terceiro capítulo do Evangelho de S. João, talvez, tenha sido significativo para o ultracatólico e fervoroso Mário de Andrade, notadamente no momento em que o conto foi escrito: “Porque Deus amou o mundo de tal maneira que deu o Seu Filho Unigênito [o Senhor Jesus Cristo] para que todo aquele que nele crê, não pereça, mas

---

<sup>47</sup> LESKI, A. A tragédia grega. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.40.

<sup>48</sup> ANDRADE, M. Do trágico. In: \_\_\_\_\_. O Empalhador de passarinho. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p.113-8. p.117.

<sup>49</sup> Id., Loc. Cit.

tenha a vida eterna."<sup>50</sup> Realmente, esse fato representa uma enorme responsabilidade para o crente. No entanto, não obstante a profusão do espírito religioso brasileiro, quase todas as festas que acompanham o evento são acrescidas dos ingredientes da prática capitalista, que se exprime por meio do comércio, e não do que realmente importa que é a ascese de encontrar o Senhor Jesus Cristo, do Natal e da Cruz, em Pessoa. Orações, confissões e arrependimento fazem parte da postura recomendada ao cristão.

Lembrando novamente Frye,<sup>51</sup> a tragédia parece conduzir a uma epifania da lei. Não é por acaso que as duas grandes manifestações do drama trágico, do século dezessete europeu e do século V a.C., em Atenas, tenham vindo acompanhadas do surto da ciência (jônica e renascentista). O recrudescimento científico teve como resposta o trágico (a dialética da realidade se realiza no choque de forças contrárias). As primeiras linhas do conto (num sumário<sup>52</sup>) preparam um terreno propício à epifania e apresentam o herói:

Seriam porventura dez horas da noite... Desde muitos dias os jornais vinham polindo a curiosidade pública, estufados de notícias e reclamos de festa. O Clube Automobilístico dava o seu primeiro grande baile. Tinham vindo de Londres as marcas do cotilão e corria que as prendas seriam de sublimado gosto e valor. Os restaurantes anunciavam orgíacos revelhões de Natal. Os grêmios carnavalescos agitavam-se.<sup>53</sup>

Temos, no que se refere à teoria que envolve o narrador, segundo a abordagem e terminologia de Genette, a fórmula nível extradiegético e voz heterodiegética.<sup>54</sup> Um narrador não personagem que se aproxima do autor

<sup>50</sup> O NOVO TESTAMENTO DE NOSSO SENHOR JESUS CRISTO. São Paulo: Os Gideões internacionais, 1982.

<sup>51</sup> FRYE, N., op. cit., p.205.

<sup>52</sup> Cfe Friedman (*Point of View in Fiction*, p.119-20), citado por Leite (1987, p.26) "sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. Não apenas o diálogo mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar são os sinequa non da cena."

<sup>53</sup> ANDRADE, M., Conto de Natal. Primeiro andar. Obra Imatura, p.49.

<sup>54</sup> Na focalização heterodiegética o narrador não é um dos atores da diegese romanesca, enquanto que na focalização homodiegética o narrador participa como agente da diegese narrada. Quanto ao "extra", referimo-nos ao nível narrativo. Cf. Genette (s.d., p.227 e 247), o extradiegético consiste no afastamento do narrador dos acontecimentos narrados por uma questão temporal ou espacial. O intradiegético, por sua vez, o narrador participa dos acontecimentos. O metadiegético é uma terceira possibilidade: consiste numa narrativa de segundo grau. "Se definir, em qualquer narrativa, o estatuto do narrador ao mesmo tempo pelo seu nível narrativo (extra ou intradiegético) e pela sua relação à história (hetero ou homodiegético) pode-se figurar por um quadro de dupla entrada os quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador:

1) extradiegético-heterodiegético, paradigma: Homero, narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente; 2) extradiegético-homodiegético, paradigma: Gil Blas, narrador do primeiro nível que conta a sua própria história; 3) intradiegético-heterodiegético, paradigma: Xerazade, narrador do segundo

implícito (instância narrativa que representa o elo entre o autor real e o mundo ficcional) que narra de um tempo ulterior. A narração ulterior “é aquela que preside a imensa maioria das narrativas produzidas até hoje. O emprego de um tempo do pretérito basta para a designar como tal, sem por isso indicar a distância temporal que separa o momento da narração do da história”. Ora, narrativa implica pretérito: uma anterioridade da história em relação à narração. A narração fictícia de uma narrativa é considerada como não tendo qualquer duração, ou, mais exatamente, tudo se passa como se a questão da sua narração não tivesse qualquer pertinência. Pois bem, este narrador, em discurso avaliativo, focalização externa,<sup>55</sup> visão “de fora”, segundo Pouillon,<sup>56</sup> por meio de um alongamento<sup>57</sup> e uma frequência anafórica repetitiva,<sup>58</sup> acentua a contradição espetacular ou “inconciliável”, segundo Goethe<sup>59</sup>:

Seria porventura dez horas da noite, quando esse homem entrou na praça Antonio Prado. Trazia uma pequena mala de viagem. Chegara sem dúvida de longe e denunciava cansaço e tédio. Sírio ou judeu? Magro, meião na altura, dum moreno doentio abria admiravelmente os olhos molhados de tristeza e calmos como um bálsamo. Barba dura sem trato. Os lábios emoldurados no crespão dos cabelos moviam-se como se rezassem. O ombro direito mais baixo que o outro parecia suportar forte peso e quem lhe visse as costas das mãos notará duas cicatrizes como

---

grau que conta histórias das quais está geralmente ausente; Intradiegético-homodiegético, paradigma: Ulisses nos cantos IX a XII, narrador do segundo grau que conta a sua própria história”. Na focalização homodiegética, o narrador pode ser o protagonista (narrativa em primeira pessoa), caso em que recebe o nome de focalização autodiegética, como é o caso do conto Brasília.

<sup>55</sup> Na focalização interna o narrador apresenta o que se passa na interioridade das personagens, enquanto que na focalização externa, o narrador apresenta somente o que aparece: fisionomia, vestuário, hábitos, havendo, por isso, uma valorização dos diálogos.

<sup>56</sup> Jean Pouillon, no seu livro *O tempo no romance*, prevê três possibilidades na relação narrador-personagem: a visão com, a visão por trás e a visão de fora. Na visão por trás, o narrador domina todo o saber sobre a vida da personagem e sobre o seu destino. É onisciente, poderíamos dizer. Sabe de onde parte e para onde se dirige, na narração, o que pensam, fazem e dizem as personagens; uma espécie de Deus. Na visão com, o narrador limita-se ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos. Finalmente, a visão de fora, o narrador renuncia até mesmo ao saber que a personagem tem, limitando-se a descrever os acontecimentos, falando do exterior, sem que possamos adentrar nos pensamentos, emoções, intenções ou interpretações das personagens.

<sup>57</sup> O alongamento nos oferece o efeito oposto ao sumário: o discurso dura mais que a história. São as passagens em câmara lenta como acontece, por exemplo, em *Grandes sertões: veredas*, em que às narrações somam-se as digressões.

<sup>58</sup> Consiste em repetir mais de uma vez no discurso aquilo que só acontece uma vez na história: “Seriam porventura dez horas da noite”. A frequência é um aspecto essencial da temporalidade narrativa. É a capacidade do discurso de “reproduzir” os acontecimentos recorrentes. É condição da iteração generalizante, própria das formas verbais durativas, em que assenta um procedimento estilístico corrente: “não exibem uma ação específica, mas uma atividade serial, reincidente, um hábito, um costume” (NUNES, 1995, p.34). Nunes cita VARGAS LLOSA, M. *A orgia perpétua, Flaubert e Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p.131

<sup>59</sup>C.f. Goethe, citado por Leski (op. Cit., p31): “ Todo trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível numa acomodação, desaparece o trágico

feitas por balas. Fraque escuro, bastante velho. Chapéu gasto dum negro oscilante.<sup>60</sup>

Temos, pois, o herói tragicamente caracterizado à medida que está envolvido no mistério de sua comunhão com aquele algo além do qual só podemos ver através dele, e que é a fonte de sua força e também de sua sina. “O típico herói clássico situa-se nalgum lugar entre o divino e o ‘demasiado humano’.”<sup>61</sup>

O narrador de “Conto de Natal”, por vezes, deslocando a narrativa das falas para o discurso direto, que – sem dúvida– corresponde a um ganho em credibilidade, vai exibindo a escandalosa contradição. De um lado, o espírito de Natal e dos valores cristãos como família, caridade, humildade etc.; de outro, o 24 de dezembro cuja ordem é “divertir-se”. O herói, procurando um abrigo, vaga confuso pela assanhada metrópole paulista até chegar num miradouro em que se via a cidade “irrequietamente estirada sobre colinas e vales de surpresa. Os revérberos confundiam-se na claridade ambiente e nos longes recortados um grande halo mascarava de santa a Paulicéia”.<sup>62</sup> Se isto, a máscara, já não bastasse, o narrador completa: “Apótese”. Conforme Ferreira,<sup>63</sup> apótese é a “posição que se deve dar a um membro fraturado, uma vez ligada a fratura”. Não há lugar, portanto, ao herói, com sua hybris cristã, na cidade adoentada.

O que o herói percebe, afunilando-se para um recinto fechado, é “a orgia escancarada”. “Em torno de todas as mesas, como refrão do prazer rico repetia-se a mesma tela: Homens rudes acossados pelo desejo, mulheres incastas perfeitas maravilhosas.”<sup>64</sup> Do prazer do tango, o narrador descreve a voluptuosidade com riquezas de detalhes e sensualismo estilístico. O judeu, que olhava, atinge o ápice de sua indignação e se põe prontamente a aplicar um corretivo, surrando “formosuras” e “bêbedos” com uma “trífida correia de couro”. Ora, o herói trágico não se conforma com o seu destino. Está é a sua essência. De pronto, tal fúria remete-nos a Jesus expulsando do templo os vendedores e os cambistas (João 2:13-16; Mateus 21:12-13). No entanto, o Jesus de “Conto de Natal” acaba, depois de causar o maior tumulto pelo comportamento em si e pela estranheza dele, contido e espancado pela “comparsaria heterogênea” e só sobrevive por intervenção da polícia, levado “entre insultos”. É a passagem do mito para o humano sob a ótica artística do jovem católico Mário de Andrade,

---

<sup>60</sup>ANDRADE, M., Conto de Natal. Primeiro andar. Obra Imatura. p.49-50.

<sup>61</sup>FRYE, N., op. cit., p.204.

<sup>62</sup>ANDRADE, M., op. cit., p.55.

<sup>63</sup>FERREIRA, A. B. H. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p.119. “Do Gr. apóthesis, pelo latim aphotese”.

<sup>64</sup>ANDRADE, M., op. cit., p.55.

conformando o espetáculo trágico da espiação de Cristo às contingências do gênero conto: um recorte, um caso, uma noite, vinte séculos depois do mito.

Édipo é um caso exemplar da passagem do mito para o humano. Quando Édipo nasceu, o seu destino já estava traçado: mataria o pai e se casaria com a mãe. Na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, o que fica evidente é a luta do herói contra o destino. É esta luta que o humaniza e lhe dá dimensão de herói trágico.

Como sabemos, a tragédia grega nasce do conflito entre *ethos* (caráter) e *dáimon* (a força, o gênio mal) e se efetiva pela tensão entre o relacionamento de dois planos: o divino e o humano. A personagem trágica sofre o choque do passado mítico, revestido de religiosidade que se opõe ao presente, cuja ordem é estabelecida pela cidadania, e ele é um cidadão passível de julgamento humano. Em essência, pois, a tragédia mostra uma justiça (*diké*) contra outra. "A contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode trata-se de adversários que se levantam um contra o outro no próprio peito do homem."<sup>65</sup> O artifício de fazer a vingança vir de outro mundo (deuses, fantasmas, oráculos etc.) que é muito comum nas tragédias gregas, "expande os conceitos tanto de natureza como da lei além dos limites do óbvio e do tangível".<sup>66</sup>

Temos, na tragédia grega, um herói trágico perturbando o equilíbrio natural e a ação trágica será a resposta da lei natural como uma *tex talionis*. No caso de "Conto de Natal", o herói é que vem de outro mundo, e, substituindo o choque da *diké* mítica e a *diké* racionalista, temos, também em choque, a justiça do capitalismo que imporá sua ordem, ignorando a justiça divina, sob a compreensão católica.

A personagem de "Conto de Natal" permite-nos muitas reflexões. "O herói trágico é muito grande se comparado conosco", lembra-nos Frye,<sup>67</sup> "mas há algo nele, algo que fica do lado oposto à audiência, comparado com o que ele se mostra pequeno. Esse algo pode ser chamado Deus, deuses, fado, acaso, fortuna, necessidade, circunstância ou qualquer combinação entre eles". A tragédia grega, de fato, deixa-nos a impressão da submissão dos deuses ao destino. Aliás, os deuses existem essencialmente para ratificar a ordem natural. Uma individualidade divina nunca exerceria um veto sobre a lei, mesmo possuindo tal poder. O Cristianismo em si, também, exhibe tal contradição trágica, tendo em vista o sacrifício do Filho em detrimento ao poder do Pai.

---

<sup>65</sup>LESKI, A., op. cit., p.31.

<sup>66</sup>FRYE, N., op. cit., p.206.

<sup>67</sup> Id., ibid., p.204.

A situação trágica não depende somente da compaixão e do horror que são sentimentos morais relevantes. Em Hamlet, Otelo, Macbeth, Lear, exemplifica Frye, argumentando com exemplos modernos, "há a sensação de algum mistério de longo alcance do qual esse processo moralmente inteligível é apenas uma parte. O ato do herói virou uma chave em máquina maior de que sua própria vida ou mesmo do que sua própria sociedade".<sup>68</sup>

Leski<sup>69</sup> lembra que o efeito moral da tragédia ática sobre o Ocidente foi responsabilidade principalmente de Sêneca com sua tendência estoica, que, por sua vez, teria se ligado ao cristianismo com sua consciência do pecado<sup>70</sup>. O tratamento deste tema também se estende através dos séculos e forma um capítulo importante na história do pensamento ocidental. Sêneca, portanto, ofereceu uma outra configuração à tragédia ática, ajustando-a ao espírito do estoicismo. O palco trágico converteu-se no cenário dissuasivo das paixões, que, por força do logos, eram combatidas como a fonte de todo o mal. Em tal contexto, compaixão e terror como efeito estético, perdem espaço à admiração pela contenção dos instintos. O efeito desta influência foi avassalador: "Le théâtre est lethrosne de la justice." Neste sentido, Leski considera que Édipo Rei, notadamente, teve a compreensão comprometida por uma minuciosa e mesquinha busca de culpa moral. Não devemos ver, pois, a falha trágica como uma falha moral. Aristóteles, inclusive, investe (capítulo XIII) em prevenir-nos neste sentido, sugerindo o caráter médio (um pouco melhor do que somos, na verdade) na construção das personagens. Isto implica numa rejeição, de antemão, do herói virtuoso e do vilão do drama didático estoico. Schiller compartilhava desse posicionamento: se nobres além da medida, não temos condição de participar dela. Ora, a verdadeira tragédia deve deixar sempre aberta a possibilidade de relação com o nosso próprio ser. Tanto no Renascimento Italiano,<sup>71</sup> como no Classicismo francês, devemos considerar, a Poética foi interpretada sob poderosas pressões ideológicas. Leski<sup>72</sup> observa com espanto o que fizeram com a obra de Aristóteles. A falha trágica deve ser entendida como "falha intelectual do que é correto, uma falta de compreensão humana em meio dessa confusão em que se situa nossa vida". Não se trata simplesmente de conceber tal falha como erro sem culpa que se contraponha ao crime condenável. Devemos antes supor, seguindo o pensamento antigo, que aceitar uma culpa que subjetivamente não é

---

<sup>68</sup> Id., *ibid.*, p.207.

<sup>69</sup> LESKI, A., *op. cit.*, p.41-44 *passim*.

<sup>70</sup> Leski (*op. cit.*, p.41) apoia sua reflexão em Kurt von Fritz: *Tragische Schuld und Poetische Gerechtigkeit* (Culpa Trágica e Justiça Poética) (Stud. Gen., 1955).

<sup>71</sup> Girolamo Vida (1527), Robortello (1548), Segni (1549), Maggi (1550), Vettori (1560), GirardiCinthio (1554), Minturno (1559), Scaliger (1561), Trissino (1563), Castelvetro (1570). O papel deste último foi decisivo no sentido de recriar a Poética aristotélica.

<sup>72</sup> LESKI, A., *op. cit.*, p.44-5 *passim*.

imputável e que, no entanto, objetivamente existe com toda a gravidade é odioso aos homens e aos deuses. O trágico dá-se, pois, no âmbito de uma falha que é culpa, mas não no sentido cristão ou estóico. Em Ésquilo, há a culpa moral, em nosso sentido, como elemento motor. No entanto, não se trata de ajuste culpa/expiação, mas há a atribuição da culpa moral com mais um dado real. A falha é dada junto com a existência do homem. Confirma-se, pois, na Poética “um verdadeiro germe de uma teoria do trágico” que não foi, ainda, desenvolvido.

Uma vez descartados moral e pecado, o ato que desencadeia o processo trágico deve ser uma violação da lei, seja humana ou seja divina, em suma, a de que a *hamartia*, ou falha aristotélica, deve ter uma ligação essencial com um erro verossímil que se objetiva do encontro do destino (*moira*) e da necessidade (*ananké*). A piedade ou a compaixão é uma sensação causada pela desgraça das personagens. A platéia, que era extremamente exigente e ativa no teatro grego, sente pena e repugnância. A força destas emoções é um prazer causado pela *mimesis* destes personagens, que leva à catarse das emoções. A catarse nada mais é que uma mistura de alívio e prazer. No entanto, mesmo um espírito agnóstico teria dificuldade de associar a *diké* divina, que permeia a *hybris* do nosso herói, a um erro condenável. Aliás, já configuramos Jesus como um personagem trágico e, apesar disso, podemos acrescentar: inocente, como, também, Antígone, Cordélia, Ifigênia e mesmo Sócrates. Na verdade, no choque da *diké* católico-cristã com a *diké* racional-capitalista, em “Conto de Natal”, condenamos a segunda, condenamos o absurdo da lei atravessada pela parca fé dos homens. Em *Antígona*, por exemplo, não é tão fácil um posicionamento entre a lei da *polis* – criada por Creonte – que proibia o sepultamento de Polinice, julgado como traidor de Tebas; e a lei arcaica que não permitia que um parente permanecesse insepulto, pois assim ele não receberia as honras que lhe fossem devidas no *Hades*. Ficamos do lado da heroína, é verdade, mas somos capazes de entender as razões e o conflito de Creonte. O que há no conto, por fim, é um anacronismo irônico que ilumina as tácitas contradições da sociedade no começo do século passado que, aliás, só se intensificaram e de que, por vezes, participamos também. A *catarse* (identificação profunda com o destino do herói) teria aqui um efeito moral à medida que o leitor se sente (se é que se sente) melhor por iluminar o mal de sua alma. Vale lembrar o argumento da *compensação* levantado por Mário de Andrade. O Jesus de “Conto de Natal” é herói e é santo. O nosso compadecimento por ele não vibra com tanta força como nossa repulsa pelos valores burgueses de que, paradoxalmente, compartilhamos. Vamos considerar, pois, que se trata de uma tragédia cristã, cuja

catarse tem um grande peso moral e esta, epifanicamente, recai sobre nós mesmos.

Na opinião de Paulillo,<sup>73</sup> *Há uma gota de sangue em cada poema*, escrito três anos mais tarde, já traria um catolicismo de orientação bem mais social. Aliás, segundo a pesquisadora, o “caráter moralista e doutrinário” de “Conto de Natal” “destoa do espírito ameno e até malicioso da ficção mais representativa da época”, bem como denuncia “ausência de uma *compreensão mais dialética* do mundo” que, aliás, corrobora seu feitiço trágico. A ficção madura do autor alcançara essa compreensão mais dialética, mas, como veremos, não deixara de ser trágica.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, M. O Empalhador de passarinhos. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, M. Primeiro andar. In: \_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. 3. ed. Belo Horizonte: Martins, Itatiaia, 1980. p.43-194.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981. p.17-54.
- FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja Universidade, s.d.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Princípios, 4).
- LESKI, A. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995. (Fundamentos, 31).
- O NOVO TESTAMENTO DE NOSSO SENHOR JESUS CRISTO. São Paulo: Os Gideões internacionais, 1982.
- PAULILLO, M. C. R. A. *Mário de Andrade contista*. São Paulo. 124f. Dissertação (Mestrado em literatura brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980. p.8.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei; Antígona*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

---

<sup>73</sup> PAULILLO, M. C. R. A. *Mário de Andrade contista*. São Paulo. 124f. Dissertação (Mestrado em literatura brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980. p.8.