



A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO E DO PERSONAGEM TRÁGICO EM *TRAGÉDIA NO LAR*, DE CASTRO ALVES.

Danilo de Oliveira NASCIMENTO (UFMT) ¹

Resumo: Segundo George Steiner (2006) qualquer texto ficcional pode ser chamado de trágico devido à sua temática ou as implicações nítidas da forma teatral. Emil Staiger (1997), por sua vez, afirma que nem toda desgraça é uma tragédia. Partindo da visão destes dois estudiosos, pretendemos, neste artigo, discutir aspectos do texto dramático presentes em *Tragédia no Lar*, especificamente, o espaço e a personagem, através dos quais, o eu lírico atribui natureza trágica a evento representado no texto poético e simula efeitos do trágico a partir de tal representação. Desse modo, a análise desses aspectos do texto, segundo a teoria do drama e sob a perspectiva da convenção do trágico, possibilita, senão afirmar *Tragédia no Lar* como poesia trágica, ao menos perceber nela a representação do trágico.

Palavras-chave: Castro Alves; Poesia; Tragédia.

Abstract: According to George Steiner (2006) any fictional text can be called tragic due to its theme, or clear implications in the theatrical way. Emil Staiger (1997), in turn, affirms that nor every misfortune is a tragedy. Starting from these two specialists' vision, we intend in this article to discuss aspects of the dramatic text present in "*Tragédia no Lar*", specifically, the space and the character through which the lyrical me tragic nature assigns the event acted in the poetic text and simulates tragic effects from such representation. Thus, the analysis of those aspects of the text, according to the theory of drama and under the perspective of convention of the tragic, it makes possible, except affirming "*Tragédia no Lar*" as tragic poetry, at least noticing in it the representation of the tragic.

Keywords: Castro Alves; Poetry; Tragedy.

1. Introdução

Uma panorâmica sobre a História da Literatura Brasileira nos permite afirmar que se trata de tendência recorrente de poetas e escritores de prosa ficcional de atribuir as suas poesias, contos e romances, títulos em que se destacam os termos "tragédia" ou "trágico", citamos alguns casos: *Uma Tragédia no Amazonas*, de Raul Pompéia; *Tragédia na roça*, de Cora Coralina; *Tragédia Brasileira*, de Manuel Bandeira; *A Tragédia Brasileira*, de Sérgio Sant'Anna; *A Casa do poeta trágico*, de Carlos Heitor Cony, entre outros. De um lado, essa tendência pretende atribuir às obras, aos escritores e, por consequência aos leitores, certa áurea de nobreza (RYNGAERT, 1996, p.07); de outro, ela pressupõe a conformação do leitor

¹ Doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP. Professor Adjunto II de Teoria Literária e Literatura Brasileira do Departamento de Letras/ICHS/Campus Universitário de Rondonópolis – UFMT. Rondonópolis-MT/Brasil. Email: danimento@gmail.com



a uma determinada perspectiva de leitura, a apreensão de um determinado sentido e presumivelmente, a aceitação de uma determinada classificação textual.

O título é recurso textual estratégico, uma vez que a partir dele, o leitor presume texto narrativo ou poético repletos de imagens de desgraças, de catástrofes, de situações infelizes que o incitam a experimentar sensações e a expressar sentimentos. A impressão do devir aterrorizante e a possibilidade da experiência sensorial ratificam a função catártica como aquela que, segundo Aristóteles em *A Poética*, caracteriza um texto literário ou teatral de natureza trágica.

A reação visual e emocional do leitor diante de título em que se destacam os termos “tragédia” ou “trágico” além de permitir discussão em torno da recepção de leitura, possibilita outra, aquela que problematiza o sentido original e o uso de tais termos. De modo geral, a utilização desses termos, a partir do Romantismo, distanciou-se daquela compreensão tradicional da tragédia como texto ou espetáculo teatral característico de determinados locais e tempos: Atenas do século V a. C, Inglaterra Elisabetana e Alemanha do século XIII. Neste sentido, aqueles termos passaram a não fazer referências à reprodução estrita da forma e da estrutura do drama, mas se tornaram qualificativos que designam e definem eventos, situações, circunstâncias tanto textuais quanto extratextuais.

A banalização progressiva dos termos se por um lado provocou o esvaziamento de seu sentido, por outro permitiu duas constatações, uma, a de que nem toda desgraça é trágica (STAIGER, 1997, p. 148) e outra, a de que o trágico, não necessariamente é um evento, mas uma “modalidade de percepção e cognição do real” (STERZI, 2004, p. 107). A primeira afirmação reflete perspectivas mais conservadoras do estudo do trágico que ressaltam a identificação de certos elementos e aspectos pontualmente caracterizadores da tragédia e da manifestação do fenômeno trágico, para essa vertente, são a forma e a estrutura por elas próprias que determinam a natureza trágica. A segunda afirmação, por sua vez, promove compreensão mais abrangente do fenômeno e por consequência postura mais flexível sobre a nomeação do trágico, no instante em que ressalta a experiência da relação entre eu e mundo e homem e sociedade como fator que determina o estatuto trágico.

Em se tratando de texto literário, ambas perspectivas podem esclarecer certos tópicos discursivos sobre a manifestação do trágico e por consequência sobre sua nomeação. Ao aceitarmos tal raciocínio, podemos aferir que não é o tema, tampouco o enredo fatores suficientes que comprovam a tragicidade na/da narrativa e na/da poesia, senão certos elementos textuais manipulados pelo escritor ou ainda certos elementos textuais importados



do drama que promovem a visão trágica do narrador ou do eu lírico e que refletem na representação de uma determinada situação ou experiência. Considerando essa liberdade que o escritor tem de manusear aspectos e elementos textuais é que podemos formular uma das hipóteses do estudo do trágico na literatura, aquela da simulação da sua natureza e de seus efeitos.

2. O leitor/espectador de uma tragédia em um lar

Em termos de representação artística, tanto o fenômeno trágico quanto o texto trágico estão direta e indiretamente, explícita e implicitamente vinculados às tragédias áticas do século a. C. A aceitação deste fato histórico e cultural permite alguns estudiosos afirmarem que textos literários posteriores às tragédias áticas são representações das suas representações seja naquilo que se refere a seus temas e ações fabulares, seja naquilo que se refere à reprodução de um ou outro aspecto da sua estrutura de espetáculo teatral. Neste sentido, qualquer texto ficcional pode ser chamado de trágico devido à sua temática ou as implicações nítidas de forma teatral (STEINER, 2006, P. 10-11).

A denominação de trágico a um texto poético ou em prosa implica, *a priori*, em reconhecer o texto dramático como paradigma de criação literária ou paradigma de leitura analítica, e estes casos, o de criação ou de leitura, podem reforçar a hipótese de simulação do trágico, neste sentido, o drama passa a ser um meio a partir do qual se simula os efeitos do trágico ou se atribui estatuto trágico ao que se poetiza ou narra.

A poesia de Castro Alves, *Tragédia no Lar*, além de exemplificar tal situação que permite rotulá-la de texto híbrido, poético e (melo) dramático², possibilita trazer algumas discussões controversas de aspectos da teoria do drama, um deles, é a aceitação das naturezas diferentes do texto teatral e do espetáculo teatral, assim como de tratamento analítico e interpretativo de ambos, o conhecimento de tal situação nos conduz a aceitar que *Tragédia no Lar* se constitui de duas instâncias de representação, a do drama, e a do texto que representa o (melo) drama. No texto poético se institui o texto teatral que avulta a representação e pretende

² Além da temática e da valorização das reações emocionais do leitor/espectador tornarem *Tragédia no Lar* mais próxima do melodrama do que da tragédia, encontra-se na poesia de Castro Alves tanto aspectos e fatores característicos do melodrama, tais como, ação fundada em intriga artificial, as figuras do mocinho e do vilão, a distinção maniqueísta entre bem e mal, o embate entre vício e virtude, entre outros; quanto características da tragédia. Desse modo, a presença de elementos desses dois tipos do gênero dramático em *Tragédia no Lar* pode ser explicada a partir do fato de que durante o século XIX, tragédia e melodrama são representados simultaneamente. Além disto, tragédia clássica seria, segundo Ivete Huppés (2000), progressivamente substituída pelo melodrama, em decorrência da constituição de um público médio que não conseguia “apreender as alusões múltiplas da tragédia neoclássica à Racine e do drama histórico que maneja intrincadas genealogias”. Além de se torna uma arte economicamente viável, o melodrama absorve outros tipos de convenções textuais e artísticas, inclusive a tragédia e a crônica, “sem traumas de identidade”.



alcançar o estatuto de obra literária, no entanto, a evidência aparentemente banal de que se trata de uma poesia e não de um texto de teatro, torna evidente a sua natureza dramática, ou seja, de texto poético dotado de natureza de “texto dramático”, uma vez que “se qualifica para a encenação” por evocar o palco “como instância complementar para a totalização de seus efeitos estéticos” (NUÑEZ e PEREIRA, In: JOBIM, 1999, p. 71).

A poesia *Tragédia no Lar* é dotada de “propriedades dramatúrgicas” ou “propriedades de encenação” que promovem a “representação imaginária pelo ato da leitura” (NUÑEZ e PEREIRA, In: JOBIM, 1999, p. 69) cuja materialidade é a própria representação da cena no texto poético. Desse modo, a poesia se constitui de elementos do drama e representa o drama, este em sua forma, incorpora procedimentos de outros gêneros discursivos, acumula estratégias de produção; representa sistemas extra-verbais de significação, procedimento multidimensional caracterizador do espetáculo dramático, tais como cenário, iluminação, acessórios cênicos, efeitos acústicos, música, cores, figurinos e ainda alguns códigos caracterizadores dos atores, indumentária, adereços, gestualidade, mímica, trabalho com voz (UBERSFELD, 2010, P. 90).

A representação da realidade cênica situada apenas na instância textual atribui categoria de texto dramático a *Tragédia no Lar*, no entanto, a percepção de tal fato pressupõe que o leitor tenha um mínimo de habilidade para lidar com “o código próprio da enunciação dramatúrgica que o auxilia na montagem mental do mundo ali representado” (NUÑEZ e PEREIRA, In: JOBIM, 1999, p. 79). No instante em que aceitamos *Tragédia no Lar* como texto poético em que um espetáculo (melo) dramático é representado, consideramos a presença de elementos textuais e extratextuais, tais como, a ação fabular, o personagem, o espaço cênico, o autor e o público que se somam a elementos textuais característicos da poesia, entre ele, o eu lírico. Em *Tragédia no Lar*, o eu lírico não reafirma a natureza monológica da poesia em que apenas se mostra enunciador de sentimentos e sensações sobre o evento poetizado, pelo contrário, ao demonstrar exercer certas funções e papéis característicos dos processos de escritura do texto teatral e de montagem do espetáculo teatral, o eu lírico afirma a natureza dialógica do drama e a partir disto, simula “a presença de um interlocutor considerável, o público, ao qual é muito tentador atribuir um lugar fundamental de parceiro mudo para quem (...) todos os discursos se dirigem” (RYNGART, 1996, p. 12).

Ao considerarmos o eu lírico como agente ativo da representação, devemos também considerar sua relação direta com o leitor, espectador ou público da representação. Fundamentalmente, o eu lírico focaliza aquilo que deve ser visto e ouvido pelo



leitor/espectador e a partir de tal focalização, o eu poético tenta provocar nele, certas sensações audiovisuais; certos sentimentos, tais como terror, piedade e comoção e certas reações, tais como tensão e catarse. No instante em que o leitor demonstra tais reações, ele se coloca na mesma situação do personagem e com isto, estabelece-se processo de “consenso” e de “feedback” (ESSLIN, 1978, p. 20; 27-8) que aproxima palco de público, para que este, ao se sensibilizar como o que vê, aceite a natureza trágica do visto:

Leitor, se não tens desprezo
De vir descer às senzalas.
Tocar tapetes e salas
Por um alcouce cruel,
Vem comigo, mas... cuidado...
Que teu vestido bordado
Não fique no chão manchado,
No chão do imundo bordel.

Não venhas tu que achas triste
Às vezes a própria festa.
Tu, grande, que nunca ouviste
Senão gemidos da orquestra
Por que despertar tu ´alma,
Em seda adormecida,
Esta excrescência da vida
Que ocultas com tanto esmero?
E o coração – tredo lodo,
Fezes d´ânfora doirada
Negra serpe, que enraivada,
Morde a cauda, morde o dorso,
E sangra às vezes piedade,
E sangra às vezes remorso?...

Ao aceitarmos o eu lírico como um agente da representação da cena e que organiza o universo cênico, e neste, o espaço, “objeto de uma intenção clara” (GENETTE, 1972, p. 101), podemos identificar a existência de três sujeitos, assim denominados, de “eu dramatizado”, aquele que apresenta cena; “eu dramatizante”, aquele que vivencia realidade apresentada pelo eu lírico e; por fim, leitor/público, aquele que assiste ao evento apresentado pelo primeiro, agente da constituição da cena dramática. Tais sujeitos denominados e as relações que entre eles se estabelecem são determinadas por dois fatores essencialmente interligados, drama e espaço, e que determinam um ao outro. Dentro deste contexto, se por um lado, o drama, enquanto ação de sujeitos, personagens e atores, ocorre dentro de um limite espacial; por outro, os dramas das aspirações, necessidades e ritmos funcionais tornam os lugares visíveis, dotam-no de uma identidade (YI-FU TUAN, 2013, p. 217), e mais, os tornam reais, por meio



da dramatização das relações instituídas entre entidade situada, entidade de referência e observador (BORGES FILHO, 2007, p. 17).

O espaço é um fator importante na instituição do (melo) drama em *Tragédia no Lar*, sobretudo, quando entendido como “lugar praticado”, “cruzamento de forças motrizes”, “relação de intimidade” (BORGES FILHO, 2007, p. 19) e mais ainda quando se caracteriza “espaço cênico” e quando neste, afirma-se o “lugar cênico” (UBERSFELD, 2010, p. 93). No entanto, esses sentidos e funções do espaço, na poesia em questão, dão-se mediante a movimentação, a localização e a disposição espacial das duas entidades situadas, “eu dramatizante” e “eu dramatizado” e do observador, leitor/espectador. Neste sentido, ressaltamos a movimentação do eu lírico e do leitor/espectador do espaço externo para o interno, inicialmente fundamental para a caracterização do espaço interno como cenário no qual o evento observado pelo leitor/espectador se institui cena representada.

O trânsito do “eu dramatizante” do espaço interno para o interno coloca em evidência um dos pressupostos basilares do drama, o da constituição da “arquitetura cênica”, no entanto, para que esta funcione de maneira convincente, faz-se necessário o “olhar do espectador” (UBERSFELD, 2010, p. 116), para isto, o eu lírico se investe da função de guia que conduz o leitor para espaço que no teatro tradicional se reserva ao público de onde se pode avistar o palco, salão da senzala e espaço do cativo, escrava negra que embala um filho junto a uma fogueira. Ao promover a visualização do cenário, da cena e do “eu dramatizado”, o eu lírico passa da condição de guia a de proponente de pacto do cativo e da convenção do trágico. No primeiro caso, o leitor deve abandonar a condição de espectador que apenas assiste à cena e admitir outra, a de cativo em cativo e ao compartilhar do sofrimento de cativo do “eu dramatizante”, o leitor/espectador mergulha em atmosfera de sofrimento. No segundo caso, a experimentação poética e dramática da situação de sofrimento deve promover no leitor/público a compreensão do problema, incitar-lhe tensão e desencadear a experiência da catarse. Somente a partir deste processo, o “eu dramatizante” qualifica de trágica a cena mostrada.

3. Espaço trágico, espaço da tragédia

Albin Lesky (2006), ao discutir o fenômeno trágico, sua relação com o nosso mundo, seu(s) modo(s) da sua manifestação, afirma que, em se tratando de obra trágica, “importa pouco que o ambiente onde desenrola a ação seja digno de fé”. Esta afirmação corrobora o estudo de outros teóricos contemporâneos sobre tragédia, trágico e tragicidade. Para Lesky, o espaço não



é aspecto que provoca a dinâmica trágica e, portanto, não é merecido tópico de problematização da manifestação do fenômeno trágico. Entretanto, essa asserção deve ser minimamente questionada, evidentemente, porque parte da observação de obras europeias historicamente datadas e depois porque, na poesia e prosa ficcional literária brasileira, o fenômeno trágico se representa a partir de fatores, aspectos e circunstâncias características dessa realidade. Um destes fatores é o espaço geográfico e/ou social que provoca as problemáticas em torno da delimitação geográfica, da posse territorial, da exploração dos recursos naturais, assim como também, da efetivação da posse afetivo-sexual do outro/a. Desse modo, a ênfase sobre constituição e caracterização do espaço parte de dois pressupostos fundamentais: um, “organizar um mundo e propor os modos pelos quais ele deve ser percebido” (NUÑEZ e PEREIRA, in: JOBIM, 1999, p. 96); e outro, espacializar o mundo, que na teoria do drama significa teatralizá-lo (UBERSFELD, 2010, p. 95).

A noção de espaço como determinante da natureza trágica e dos efeitos do trágico em *Tragédia no Lar*, é coerente apenas quando o ressaltamos como algo que favorece determinada situação e determinada maneira de ser e de agir da personagem (BORGES FILHO, 2007, p. 39), e ainda quando destacamos suas características intrínsecas e extrínsecas e suas funções. Neste último caso, a noção de espaço se inter-relaciona a noção de lugar e dele se distingue, tal inter-relação e distinção fazem-se apropriadas, sobretudo, quando alguns estudiosos do espaço, definem-no como uma “ideia abstrata” e o lugar como “algo mais concreto e ligado à experiência” (CERTEAU, 2003; AUGÉ, 2003, *apud* BORGES FILHO, 2007, p. 19).

A representação do espaço/lugar trágico em *Tragédia no Lar* corresponde a certa representação recorrente do espaço/lugar na literatura brasileira, esta, na sua maioria, vai ao encontro daquela perspectiva teórica que relaciona espaço ao comportamento humano e que determina o conceito de espaço/lugar a partir da (s) experiência (s) de quem os ocupam. Dentro deste contexto, a representação do espaço trágico na literatura brasileira restringe-se a locais fechados e privados; à esfera interior, a sala ou o quarto, nos quais se desenrolam eventos de natureza doméstica, familiar e/ou íntima, que aguçam a curiosidade alheia e que tornam o alheio, vizinho, transeunte e/ou leitor, público imediato das desgraças, sofrimentos e infelicidades do outro. Desse modo, o espaço da intimidade e a possibilidade de espia-lo, adentrá-lo ou até mesmo invadi-lo contribuem para atribuir natureza trágica ao evento doméstico, no entanto, a percepção dessa natureza decorre do reconhecimento de que o evento se realiza no lugar e não no espaço, sobretudo se restringirmos nosso ângulo de visão à imagem do corpo da escrava abraçada ao corpo do filho recém-nascido:



Na Senzala, úmida, estreita,
Brilha a chama da candeia,
No sapé se esgueira o vento.
E a luz da fogueira ateia.
Junto ao fogo, uma africana,
Sentada, o filho embalando,
Vai lentamente cantando
Uma tirana indolente,
Repassada de aflição.
E o menino ri contente...
Mas treme e grita gelado,
Se nas palhas do telhado
Ruge o vento do sertão.

A expressão do sofrimento do “eu dramatizado” é possível apenas em decorrência da sua localização em espaço de cativo e do repouso de seu corpo em certo limite deste espaço, a senzala, esse limite determina o lugar de sofrimento das personagens. Neste contexto, o lugar como repouso e pausa dos corpos da mãe e do filho tanto reflete conhecimento sobre eles quanto dota de certo valor, o limite espacial no qual os corpos se ajustam, e mesmo que o lugar não supra necessidades biológicas desses corpos, trata-se, ironicamente, do centro a que se atribui determinado valor (YI-FU TUAN, 2013, p. 12 e 14).

Ao relevarmos os traços do drama na poesia *Tragédia no Lar*, devemos nos remeter as considerações de Anne Ubersfeld (2010) sobre os sentidos e as funções do “espaço teatral” e do “lugar cênico”. O primeiro se refere ao lugar da representação das atividades humanas e que estabelece relação de fidelidade ou distância com o espaço referencial dos seres humanos, desse modo, o “espaço teatral” se trata de ícone de alguma coisa, ou seja, ele, especificamente, estabelece relação icônica com o universo histórico no qual está inserido. O segundo se refere a um “objeto de percepção”, ou “objeto figurável” que se constrói a partir e com a ajuda do texto teatral, além disto, o terceiro tem, evidentemente, aproximação com o “espaço teatral” e com o “espaço cênico”. Com o primeiro produz o duplo: espaço concreto, referencial e lugar da imaginação; com o segundo, reafirma-se como um *dado de leitura imediata do texto de teatral*.

No que diz respeito às informações sobre dados espaciais, a poesia de Castro Alves segue o modelo do texto teatral, cuja característica marcante é a de ser plano, isto significa que a descrição do espaço e de elementos que o preenchem é precária, trata-se, apenas de descrição funcional orientada para a prática da representação. Em *Tragédia no Lar*, a descrição espacial e de elementos que constituem o espaço restringem-se as duas primeiras estrofes, desse modo, as informações nelas contidas corresponderiam, no texto teatral, as didascálias, estas servem para o encenador e para a imaginação do leitor de texto teatral a “construir um espaço em que se



desenvolverá a ação” (UBERSFELD, 2010, p. 93). Além delas, os elementos essenciais da espacialidade a ser construída também são fabricados pela gestualidade e pela *phoné* das personagens. Na poesia de Castro Alves, o “espaço teatral” passa a existir para os leitores/espectadores apenas a partir da entrada do eu lírico, por sua vez, o “lugar cênico” passa a existir apenas a partir da identificação do corpo e da voz do “eu dramatizado”, ou seja, a voz e os corpos de mãe e filho estruturam as relações espaciais e estas, aqueles.

A partir dessa breve consideração, podemos ressaltar que leitores de *Tragédia no Lar* passam a considerar o espaço “lugar cênico” mediante o trânsito do eu lírico de fora para dentro da senzala, e sob esta perspectiva, o “lugar cênico” também é uma “construção imaginária” do leitor/espectador. Além disto, a posição dos corpos da escrava e do filho delimita o “lugar cênico” e a gestualidade e a *phoné* circunscritas a ele, caracterizam de (melo) drama o evento e contribuem para simular a natureza e os efeitos do trágico.

A ênfase a natureza trágica do evento e aos efeitos dela decorrente, de certo modo, dá-se mediante a impressão de que o lugar demarcado pela pausa e pelo repouso dos corpos deveria ser local da expressão das experiências positivas, da proteção, do conforto e da familiaridade (YI-FU TUAN, 2013, p. 168). No entanto, se considerarmos os termos “tragédia” e “lar” que constituem o título da poesia, percebermos que a ausência desses aspectos positivos referentes ao “lugar” dos corpos, ainda que não permita a caracterizá-lo espaço de conforto prazeroso, permite, ainda assim, caracterizá-lo “lugar da intimidade”. Neste sentido, o lugar que deveria ser “lar” não é e, deste modo, mais do que se tratar de um “não-lugar”, trata-se de lugar ambivalente que desencadeia experiência de sofrimento e dor para os sujeitos que ali residem e impressões, sentimentos e sensações ambíguas, uma vez que ele funciona a partir de “oposições binárias” (UBERSFELD, 2010, p. 114).

Em se tratando de texto a partir do qual se constrói a imagem do lugar para o leitor, tal pressuposto de funcionamento binário nos envia as duas figuras estilo características do texto trágico: a ironia e o paradoxo, ambas, presentes no título da poesia.

O título da poesia de Castro Alves evidencia o espaço como fator para o qual convergem alguns fatores convencionalmente reconhecidos como trágico. Neste contexto, há dois termos fundamentais no título da poesia que indicam ser o trágico algo que se manifesta no espaço e algo conformado ao espaço. Fundamentalmente, o significado do termo “tragédia” está determinado pelo termo “lar”, sendo assim, o segundo termo, dotado de carga semântica positiva ressalta a carga semântica negativa do primeiro termo. De outro modo, desgraça, sofrimento, má sina e má sorte, ainda que se situem no campo lexical do primeiro termo



“tragédia”, manifestam-se como efeitos do trágico no espaço do segundo termo e o conotam de tragicidade. O termo “lar” que comumente remete ao sentido de “lugar aprazível”, “lugar seguro”, “lugar do confortável” e “lugar da infância feliz” determina-se como lugar do trágico uma vez que remete àquela noção vulgarizada de “o porto seguro” ou “o seu lugar neste mundo”. A ironia dramática ressalta a noção de que não há nada mais trágico do que o lar, uma vez que se trata do cativo do “eu dramatizado”, seu *Lote*: lugar em que se projeta determinada identidade social, a de cativo, sua *Deinós*; lugar das forças *daimônicas*, da maldição ancestral e da sua *Moirá*: destino de escravo a ser cumprido nesta vida.

É a ironia dramática, portanto, recurso textual utilizado pelo eu lírico para retirar o leitor – espectador do estado de ignorância para o estado do reconhecimento de que o lugar em que o destino se cumpre é na verdade lugar-destino: *Lote* e *Moirá*. Neste lugar, o “eu dramatizado” estaria cumprindo maldição, senzala, a que se submeteram outras gerações de famílias de escravos negros, no entanto, tal percepção é clara apenas para o eu lírico, mas não para o “eu dramatizado”, sua falta de compreensão de que seu destino se cumpre através do vínculo ser e lugar que o ser ocupa pode, guardada as devidas proporções, traduzir sua “falha moral” (*Harmatia*) a partir daquele modelo conceitual proposto por Aristóteles e readaptado ao contexto de leitura de *Tragédia no Lar*: ser escravo não é culpa subjetivamente imputável, mas objetivamente existente (LESKY, 2006, p.44).

Não é evidente a percepção do “eu dramatizado” sobre aquela relação determinante, uma vez que ele não experimenta a transição do estado de ignorância para o de reconhecimento da sua condição (*Anagnorisis*) e a inexistência desta transição consequentemente não produz nele “efeito de surpresa” e neutralização do caráter repugnante da situação vivida. A inexistência do efeito de surpresa pressupõe a inexistência da peripécia o que, por sua vez, pressupõe a ausência da ação trágica, esta que conduz o indivíduo à destruição, autodestruição ou na melhor das consequências, à resignação.

4. O “eu dramatizado” como personagem trágico?

Ao partirmos do pressuposto de que drama é ação de personagens em determinado espaço, podemos afirmar que o ser, enquanto entidade social delimitada, e a sua expressão estão circunscritas ao espaço. Não se trata de determinismo, mas de perspectiva espacial, no sentido de que o lugar e os elementos que o ocupam esclarecem a natureza e a função do ser, assim como a sua situação. Se admitirmos a tese de que personagem e espaço são duas características fundamentais e indissociáveis do teatro (UBERSFELD, p. 91, 2010) devemos



considerar que o “eu dramatizado” de *Tragédia no Lar* não se trata de personagem enquanto “ser singular”, mas “ser situação” cuja relação com o espaço imediato e circundante produz “situação de fala”.

A relação entre “ser situação”, “situação de fala” e espaço elucida o “núcleo dramático” de *Tragédia no Lar*, cena em que mãe, situada no centro da senzala e abraçada ao filho, entoa canção de lamento. Essa cena pode ser considerada a força motriz da simulação da natureza trágica da poesia e da definição do perfil da personagem como trágica ou não, uma vez que ressalta duas figuras de retóricas referentes ao funcionamento do “eu dramatizado” na situação representada, uma, a de metonímia e a outra, a de oximoro. Como metonímia, a personagem negra e escrava, se não denota uma “figura histórica” precisa ou “imaginária”, “conota uma série de significações anexas” (UBERSFELD, 2010, p. 79) referentes à escravidão negra no Brasil Oitocentista. Como oximoro, por sua vez, a personagem representa a coexistência de categorias espaciais contraditórias, lar/senzala, e por isso, revela-se “lugar da tensão por excelência, justamente por ser ela a união de metáfora de duas ordens de realidade opostas” (UBERSFELD, 2010, p. 79).

No que se refere a “situação de fala” do “eu dramatizado”, dois momentos de *Tragédia no Lar* interessam a compreensão do perfil da personagem, sob a perspectiva da convenção trágica. Um momento quando o “eu dramatizado” tenta dissuadir os feitores de levarem seu filho (versos 175 ao 194); outro quando se autodenomina pássaro (versos 25 ao 49). Em ambos os casos, o “eu dramatizado” ao expressar-se, reproduz o *pathos*, a partir do qual reconhecemos o modo como a personagem se reconhece e cuja finalidade ulterior é sensibilizar algozes e leitores/espectadores.

Enquanto o lugar define a identidade social da personagem; sua expressão, a canção de lamento, define sua condição de cativo como um destino a se cumprir (*Moirá*). Em princípio, o ato de cantar do “eu dramatizado” traduz necessidade de desabafo, trata-se, portanto, de catarse, enquanto “alívio patológico” ou “fenômeno terapêutico” (LESKY, 2006, P. 28). A letra da canção entoada pelo “eu dramático”, que se constitui de oposições binárias, define sua imagem e revela crise existencial que decorre de um problema insolúvel fundado em contradição: a graça de ser mãe é a desgraça de conceber ser predestinado para a escravidão; o ser que a realizou como mulher é o mesmo que a amaldiçoa por tê-lo concebido. A existência desse ser, filho negro, é o que lhe produz “sombra amiga”, como confessa no verso 185. No entanto, a sombra que produz, temporariamente, sensação de bem estar ao corpo materno e que ameniza seu sofrimento de existir como escrava, também afirma a sua



existência de dor e sofrimento, neste sentido, o termo “sombra” traduz-se como maldição familiar ou poluição ancestral (*Deinós*).

Além da relação mãe/filho, a ideia do destino da mãe ligado ao destino do filho, ou de que um determina a maldição do outro, também parte da visualização dos corpos abraçados o que provoca a impressão visual de que se trata de um só corpo, ocupando um só lugar. Esse corpo aparentemente homogêneo se constitui, na verdade, de dois corpos que representam oposições binárias, estas perceptíveis através de referências e metáforas. O “eu dramatizado” define-se mãe através de referências e metáforas negativas, tais como, “ser vendido”, “ser sem pátria”, “ser sem lar”, “ser mal amado”, “ser desgraçado”, “noite”, “ramo seco”, “pássaro sem ninho”; e define, por sua vez, o filho através de referências e metáforas positivas “aurora”, “flor”, “ninho”, “amor”, “flor de inocência e candura”, “favo de mel e amor”, “alvorada”, “estrela”, “luz” e “único brilho”.

As expressões do “eu dramatizado” são manifestação patética porque reação apaixonada da personagem diante da situação e também porque deflagram reação emocionada do leitor/espectador, no entanto, elas não se bastam para qualificar a personagem de trágica, uma vez que apenas demonstram as agonias de ser inocente e virtuoso e projetam a imagem do “eu dramatizado” como de ser oprimido e em estado de penúria; imagem, portanto, contrária a do herói trágico, cuja postura ereta, combativa, radiosa e vencedora traduz suas qualidades físicas e éticas presumíveis (LESKY, 2006, p. 24). Neste sentido, se tomarmos como base as expressões do “eu dramatizado” que o revelam ser em situação purgativa, podemos percebê-lo em estado de passividade e resignação, ou seja, o “eu dramatizado” é ser desprovido de *Daimon* (gênio mal) e *Hybris*, “arrogância que ultrapassa os limites do lícito” (LESKY, 2006, p. 102).

Nesta linha de raciocínio, o “eu dramatizado” ao preferir o apelo emocional para dissuadir algozes da intenção de retirarem o filho e sensibilizar os leitores/espectador ao invés do combate discursivo e físico, afasta-se, por um lado, do paradigma do herói da tragédia antiga do destino; por outro, no entanto, aproxima-se do perfil do herói da tragédia moderna do caráter, especificamente quando se reconhece que seu discurso de apelo emocional deixa transparecer a ideia de que o destino do herói trágico moderno está condicionado ao desregramento, de solidão, de abandono das divindades que conduzem a evento desastroso a partir do qual ele se não realiza ideal que está “dentro dele, não acima dele”, ao menos, “ele atinge a auto-realização através da auto-alienação mais extrema” (COSTA & REMÉDIOS, 1988, p. 38).



Neste sentido, as expressões patéticas do “eu dramatizado” ratifica a hipótese da “natureza anti-trágica” da literatura brasileira (LOURENÇO *apud* STERZI, 2004, p.103) e em específico de *Tragédia no Lar*. A letra da canção do “eu dramatizado” não identifica o chamado “princípio da individuação” (NIETZSCHE, 2008, p. 23), mas valida desejo de beleza e de arte que ameniza pessimismo de existir de um sujeito lasso e em estado de alienação. É a partir da letra da canção entoada pelo “eu dramatizado” que podemos constatar a consciência da personagem sobre sua situação a que ela conota de destino ou de sina; a consciência de si e a de um destino a se cumprir:

“Eu sou como a garça triste
“Que mora à do rio,
“As orvalhadas da noite
“Me fazem tremer de frio.

“Me fazem tremer de frio
“Como os juncos da lagoa;
“Feliz da araponga errante
“Que é livre, que livre voa.

“Que é livre, que livre voa
“Para as bandas do seu ninho,
“E nas braúnas à tarde
“Canta longe do caminho.

“Canta longe do caminho.
“Por onde o vaqueiro trilha,
“Se quer descansar as asas
“Tem a palmeira, a baunilha

“Tem a palmeira, a baunilha,
“Tem o brejo, a lavadeira,
“Tem as campinas, as flores,
“Tem a relva, a trepadeira,

“Tem a relva, a trepadeira,
“Tem as campinas, as flores,
“Tem a relva, a trepadeira,

“Tem a relva, a trepadeira,
“Todas têm os seus amores,
“Eu não tenho mãe e nem filhos,
“Nem irmão, nem lar, nem flores.”

Ainda na trilha de Nietzsche, a canção da personagem é “obra ingênua” de um “artista ingênuo” cujo pessimismo de existir também produz beleza escultórica, cênica e musical. Enquanto a melodia encanta quem ouve e reforça-se pressuposto da arte dramática, a



letra da canção, constituída à base de comparações metafóricas, esculpe o caráter e a condição da personagem à imagem da garça e da araponga, a primeira replica sua condição existencial amarrada à sua condição física de escrava; a segunda, além de traduzir seu desejo de liberdade, traduz sua vocação para o canto como sinal de destino a ser cumprido: ave canora.

5. Considerações Finais

A poesia *Tragédia no Lar*, de Castro Alves pode ser considerada exemplo de caso recorrente na história da literatura brasileira desde o Romantismo, o de poeta e escritores atribuírem às suas produções poéticas e narrativas títulos nos quais se destacam os termos “tragédias” ou “trágicos”, nestes títulos também são percebidos termos relacionados ao espaço ou as relações amorosas e que se relacionam aos termos anteriormente citados. Com respeito aos primeiros termos, podemos levantar a hipótese de que se trata de uma estratégia discursiva utilizada pelos poetas e escritores de atribuir, de antemão, certa áurea de nobreza a suas obras, sobretudo quando consideramos aquelas constatações de Aristóteles sobre algumas das características da tragédia, são elas, a imitação de uma ação importante e completa, o tom solene, o estilo agradável e o belo espetáculo. Com respeito aos segundos termos, podemos levantar uma segunda hipótese a de que em se tratando de literatura brasileira, a representação do trágico tem relação estrita com o espaço privado, íntimo, doméstico e familiar e também com as relações amorosas conturbadas, cujos desfechos são crimes passionais.

O presente artigo teve como objetivo fundamental discutir a primeira relação e entender como a partir dela, o poeta cria a expectativa trágica e simula os efeitos do fenômeno trágico. Desse modo, a análise e a interpretação de *Tragédia no Lar* não pretenderam afirmar a poesia trágica e nem classificá-la assim, mas afirmá-la como um meio a partir do qual um episódio doméstico referente à escravidão negra é representado sob a perspectiva do trágico e como esta representação reafirmar a expectativa trágica, para tanto, consideramos o termo representação no sentido de espetáculo teatral.

Por se tratar de um texto poético e não dramático, apoiamos-nos na afirmação de George Steiner (2006) de que qualquer texto literário, em que se notem implicações nítidas da forma teatral, pode ser considerado trágico. Mais do que constatação, pretendemos, a partir da análise, pensar como o poeta “importa” certos elementos do texto dramático e como ele os rearranja para causar no leitor a impressão de que ele está assistindo a uma peça



de teatro e de que essa peça se trata de uma tragédia, ainda que se qualifica mais apropriadamente de melodrama.

6. Referências:

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

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço & Literatura: introdução à toponálise**. Franca – SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

COSTA, Lígia Militz da e REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **A tragédia: Estrutura e História**. São Paulo: Ática, 1988.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GAZOLLA, Rachel. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GENETTE, Gérard. “Espaço e Linguagem”. In: **Figuras**. Tradução Ivonne Floripes Matoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Raízes do Brasil”. In: SANTIAGO, Silviano (Coord.) **Intérpretes do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. Vol. III.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e a permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LESKI, Albin. **A Tragédia Grega**. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 4ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da Tragédia**. Tradução Joaquim José de Faria. 13ª Ed. São Paulo: Centauro Editora, 2008.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate e PEREIRA, Victor Hugo. O Teatro e o Gênero Dramático. In: JOBIM, José Luis. **Introdução aos Termos Literários**. Rio de Janeiro: Edurj, 1999.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes. 1996.



STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais de Poética**. 3ª. Ed. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STEINER, George. **A morte da Tragédia**. Tradução Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões Almeida Júnior. 1ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

STERZI, Eduardo. Formas residuais do trágico: Alguns apontamentos. In: FINAZZI-AGRÒ e VECCHI, Roberto (orgs.) **Formas e Mediações do Trágico Moderno: uma leitura do Brasil**. São Paulo: Editora São Marcos, 2004.

YI-FU TUAN. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução Livia de Oliveira. Londrina – PR: Editora da UEL, 2013.