

## REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA E FORMA LITERÁRIA –TENSÕES E RUPTURAS

(Representation of violence and literary form - tensions and ruptures)

Helena Heloisa Fava Tornquist <sup>1</sup>

---

**Resumo:** Atentando para o sentido da violência na criação artística, são examinados distintos modos de representação da violência na tragédia *Antígona* de Sófocles, no drama *Leonor de Mendonça* de Gonçalves Dias e em narrativas de cunho mítico de Simões Lopes Neto. A presente análise procura, de modo especial levantar aspectos concernentes à dimensão histórico-social da representação, considerando sobretudo a participação da mulher nesse processo. De modo geral, busca-se relacionar o sentido da violência no teatro grego com as formas que passaram a ser adotadas na modernidade.

**Palavras-chave:** representação / violência / tragédia grega / drama romântico

**Abstract :** Different modes of representation of violence in Sophocles' *Antigone*, in Gonçalves Dias' drama *Leonor Mendonça* and mythical narratives of Simoes Lopes Neto are examined, highlighting the sense of violence in artistic creation. This analysis seeks especially to raise issues concerning the social-historical dimension of representation, especially taking into consideration women's role in this process. In general, we seek to relate the sense of violence at the Greek Theater with the forms that came to be adopted in Modernism.

**Keywords:** representation / violence / greek tragedy / romantic drama

---

Se a criação poética em si mesma pode ser definida como uma violência contra a linguagem – uma separação e um regresso, pois arrancada de seu habitat, o universo informativo, a palavra regressa como elemento de participação, (Octavio Paz,1982, p. 47) o tema da violência não será uma peculiaridade da literatura contemporânea. Como representação da vida, a literatura é o lugar em

que a vida, em toda sua complexidade, social e subjetiva, vai se expressar. Pode-se mesmo dizer que, no teatro clássico ou no drama moderno, a expressão da subjetividade não deixa de ser uma forma de violência que impõe rupturas ao estatuído.

A obra literária, via de regra, apresenta-se como representação de um universo dentro de determinada perspectiva, de que resulta um efeito de sentido. Os elementos implicados nesta definição, o universo representado, a

---

<sup>1</sup>

Professora colaboradora do Curso de Pós-Graduação em Literatura UFSC

perspectiva de representação e o sentido resultante têm sido objeto de muitas discussões em nossos dias. Como lembra Jean Bessière, independente da forma e do gênero literário, a obra artística tem a aptidão inata de representar o mundo – é uma imagem do mundo e, ao mesmo tempo, das coisas e das ações humanas, das crenças e simbolizações que criamos para representá-la.<sup>2</sup>

A propósito, admitindo-se a relação entre a obra literária e o que está além dela - uma forma de presentificação através da qual algo que estava ausente se mostra - esta noção fundamental para a compreensão da literatura reveste-se de sentidos sensivelmente distintos conforme o contexto em que aparece. Entendida como *mimesis*, no sentido de representação do real, tal como definiu Aristóteles, a história apresentada numa narrativa resulta da criação do autor, sendo obviamente bem diferente da que foi vivida pelo personagem real, e esta mesma história será diferente daquela concebida pelo dramaturgo para ser levada em um palco.

Há que considerar também a importância da forma de representação. Segundo Roman Ingarden, o texto teatral é um caso-limite de obra literária, uma vez que nele co-existem o texto principal (as palavras pronunciadas pelos atores) e o texto secundário (as indicações cênicas que desaparecem na representação propriamente dita). Como se vê, o teatro ultrapassa o sentido da representação da obra de arte literária, explorando outro meio que é o da apresentação ou os quadros visuais que os atores e o cenário compõem diante do público. (1973, p. 347-353) Ainda assim, a história vivida por Édipo não perderá seu caráter trágico no modo de representação narrativo, em vista do trabalho de imaginação do leitor.

Sabemos também que as representações estéticas têm muito a ver com questões políticas e ideológicas de que resultam convenções para orientar o trabalho criador. Um claro exemplo disto temos no teatro grego: como a violência era banida de cena, ações que expressassem sofrimento excessivo ou extrema crueldade só poderiam aparecer sob o modo narrativo.

Com o tempo, novas configurações estéticas determinaram a

---

<sup>2</sup> Em francês: *Que soit reconnu à l'oeuvre littéraire, quelque soit son genre, quelle que soit sa forme, une aptitude à la représentation indentifie l'oeuvre à une imago mundi - l'image est à la fois celle des realia, celle des actions, celle des symboles et des croyances.* ( Cf. BESSIÈRE 1989. p. 309. trad. nossa)

supressão de tais exigências. Mesmo assim, quando o assunto é o tratamento da violência na representação artística, a tragédia grega continua sendo um dos primeiros referenciais. Muito já se escreveu sobre os diferentes modos de manifestação da violência, destacando tensões que falam dos contextos em que ocorreram, porém isso não será tratado aqui. Lembramos apenas o estudo de René Girard sobre os ritos sacrificiais nas sociedades primitivas: nessas sociedades os males que a violência desencadeava eram tão grandes e os remédios tão aleatórios que a prevenção, ainda que conservando o aspecto religioso, não perdia o caráter violento. Sob o aparato rígido do sacrifício ritual, dissimulava-se a utilização “ardilosa” de certas propriedades da violência, de sua aptidão para se deslocar de um objeto a outro. Em seu entender, a violência e o sagrado são inseparáveis, o que não significa que essas sociedades estivessem abandonadas à violência. A rigor, elas **não eram menos violentas que hoje**, (grifos nossos): considerando todas as formas, mais ou menos ritualizadas, para afastar ameaças (a guerra em especial), o crítico francês não vê diferença entre o primitivo e o moderno. (1972, p. 34 e ss.)<sup>3</sup>.

Talvez esta seja a razão do interesse permanente pelas narrativas de cunho policial. A desmedida, por mais cruenta, é a expressão do humano. Dizendo de outro modo, apesar das limitações dos recursos narrativos, a realidade em que vivemos é a referência, direta ou indireta, da criação artística. Por isto, no caso da literatura, em suas diferentes formas, como lembra Paul Ricoeur, «*la brièveté de la vie, le conflit de l'amour et de la mort, la vastitude d'un univers qui ignore notre plainte*»<sup>4</sup> (1984, p.390) integram a temática dos diferentes gêneros do discurso.

### 1. Arbítrio e conflito trágico

---

<sup>3</sup> . Em seu estudo, o autor acentua o papel fundamental da 'violência fundadora' e da 'vítima emissária'. Se a prevenção religiosa mantém esse caráter violento é porque sob o aparelho rígido do sacrifício ritual dissimula-se a utilização “ardilosa” de certas propriedades da violência, de sua aptidão para se deslocar de um objeto a outro. Loc.cit.

<sup>4</sup> . Paul Ricoeur lembra entre as coisas envolvidas pelo o tempo há ainda uma limitação externa: o alargamento da narrativa para outros gêneros - o épico, o dramático e o lírico - mais apropriados talvez para enunciar a brevidade da vida, o conflito do amor e da morte e a vastidão de um universo que ignora nossos lamentos. ( tradução nossa)

*A subjetividade levanta muralhas que força nenhuma consegue abalar,* com estas palavras Antígona mostra-se disposta a resisitir ao poder do tirano Creonte. (*Antígona*, 1996, p.105) Escrita no ano de 432 AC, a peça que trata do destino da família dos Labdácidas recriava um mito bem conhecido do público ateniense. Considerada a mais lírica das criações de Sófocles, sendo também um dos raros momentos em que ele pôs a mulher no centro do conflito, a tragédia *Antígona* estava destinada a ter uma repercussão extraordinária na literatura ocidental.

Se no teatro de Ésquilo que o precedera, os *heróis já não são modelos de virtude* (pois) *cobertos de crimes, tornaram-se espelhos de almas divididas*, como bem lembra Donald Schüler (1985, p.97), as tragédias de Sófocles, que correspondem ao período do apogeu das cidades gregas, falam de um momento privilegiado em que o homem, consciente e lúcido, exerce o livre arbítrio recém conquistado.

Ao longo de vinte séculos, muitas foram as traduções e adaptações desta tragédia, em especial no período clássico. Com o romantismo, tanto na Alemanha como na França, consolida-se a cristianização do mito já percebida em algumas versões anteriores, inclusive algumas de caráter musical<sup>5</sup> Diante disso, caberia indagar, que fatores determinaram o interesse por esta criação de Sófocles? Talvez um dos motivos desta permanência seja o tratamento dado à personagem feminina, uma referência de coragem, de audácia e de resistência ao poder.

Na cena de abertura, Antígona, contrariando o usual, está decidida a enfrentar sozinha a proibição de prestar honras fúnebres a Polinices, morto em combate às portas de Tebas. Entende que, como descendente de Laio, o irmão tem os mesmos direitos de Etéocles que também perecera, mas iria receber todas as honrarias por ter defendido a cidade. Afrontando um destino incerto, ela se destaca pela coragem e pela dignidade do agir, em contraste com a timidez de Ismênia que, referindo-se ao irmão, pergunta: - *O morto que Tebas renegou?* E ouve como resposta: - *O morto que se revoltou.* (SÓFOCLES, 1996, p.7) Este curto diálogo entre as irmãs traduz interpretações opostas do

---

<sup>5</sup> . Na França, a versão renascentista de R. Garnier foi seguida pela de Rotrou, sendo o tema também aproveitado por Racine na *Tebaida*. Já na Itália, em fins do séc XVIII, Alfieri transforma-a em denúncia contra o argumento dos tiranos.

gesto de Polinices: para Ismênia, o que vale é a condição política do morto, considerado traidor por se ter aliado ao inimigo. Já para Antígona, estava em questão a força de caráter de quem morreu defendendo os valores da família. Seu modo de reagir ao edito é ditado por uma consciência humana que julga os fatos, que interpreta as próprias ações, ou seja, que tem consciência da implicação de seu gesto.

Em suma, essa curta cena mostra com clareza a diversidade de caráter das duas irmãs: Antígona decidida (audaciosa, no dizer da irmã), sente-se na obrigação de preservar o costume sagrado de enterrar os mortos. Já Ismênia invoca a condição feminina (como mulheres elas nada poderão contra os homens e contra a força que estes representavam). Admite não ter a coragem da irmã em quem reconhece a grandeza de lhe dar liberdade de opção: *eu não desonro nada; apenas não me sinto com forças para desafiar o Estado.*(Op.cit.p.8). Mais adiante, Antígona, descoberta como responsável pelo sepultamento do corpo que ficara exposto ao tempo, está diante de Creonte. A inteligência e perspicácia da jovem noiva de seu filho surpreendem o tio. Ela não hesita em declarar o que pensa:

**- A tua lei não é a lei dos deuses, é apenas ditada por capricho ocasional de um homem... Não acredito que tua proclamação tenha tal força que possa substituir as leis escritas e os estatutos infalíveis dos deuses. Não eu não iria arriscar o castigo dos deuses para satisfazer o orgulho de um pobre rei. Eu sei que vou morrer, não vou? Mesmo sem teu decreto... Quando se vive em um meio a tantas adversidades, a morte prematura é um grande prêmio.** (Op.cit. p.22-3, grifos nossos.)

Esta cena tem sido vista como exemplo de conflito jurídico entre a lei do estado e a *philia*, a lei natural que regia os costumes, a organização familiar dos gregos. Efetivamente, a decisão de Creonte não está de acordo com o *nomos*, não é um princípio de justiça, e sim puro arbítrio. Por isso Antígona vê a morte como libertação. Se Creonte não é o Estado, por ter usurpado o poder, sua decisão não é legítima. Com razão, lembra-lhe que *todos se apressariam em concordar com ela se não tivessem a língua travada pela covardia. Mas esta é a vantagem dos tiranos – impor pelo medo tudo que dizem e que fazem.*(Op.cit. p.24)

No fundo, o conflito criado não provém da oposição entre religião pura e irreligiosidade, ou espírito religioso e político, mas de dois tipos diversos de

religião: a familiar, ou puramente privada, centrada no parentes próximos, os *philoí* e a de caráter público, em que *os deuses tutelares da cidade tendem a se confundir com os valores supremos*, como destaca J.-Pierre Vernant. (1997, p.133.) Para Creonte, Antígona é louca por agir com tanta obstinação, mesmo sabendo que vai pagar com a morte. Na verdade, temos aí a força da *hybris* ou desmedida, tão presente nas tragédias de Sófocles – o homem sofre as consequências de sua falta de comedimento. Seu agir não se confunde com o desvario, pois ele mantém uma serenidade e uma clareza de raciocínio surpreendentes. Acossado pela argumentação, Creonte alude ao motivo da inflexibilidade de que o acusam. Numa sociedade em que toda a autoridade estava com o homem, sendo interdito à mulher opinar sobre questões públicas, ele sabia que corria sério risco. Por isso declara: *- é evidente que eu sou mais homem, e ela o homem se eu deixar impune a petulância.* (Op.cit.p. 23) Por esta razão, sustentado em seu poder, não ouve ninguém e ordena que a sobrinha seja encerrada viva numa gruta. Com a chegada do filho, ele fica sabendo da indignação geral que seu ato estava causando, mas é tarde para voltar atrás, sua derrocada já tivera início.

Serena e imperturbável, Antígona caminha para a morte, certa de que se cumpre o destino de sua família – se chegara a admitir para a irmã também sentir medo, a lamentação de agora destaca as contradições que a cercam:

*com que angústia olho o sol que já não verei de novo. Hades, o deus que para sempre fecha os olhos de todos os seres, a mim me conduz viva para as margens*

*do além. **Ai de mim que não tenho lugar na vida nem na morte, ai de mim, sem lar, entre os vivos, estrangeira entre os mortos!*** (p. 37-38 grifos nossos)

Na ambiguidade da situação de estar viva entre os mortos, concretamente observada já que ela está condenada a definhando encerrada na gruta de pedra, percebe-se a ironia do tragedista: Antígona está viva, mortos estão aqueles que acataram o edito do tirano por falta-lhes coragem de enfrentá-lo.

Assim, apesar da solidão a que está condenada, como todos os heróis de Sófocles - em suas palavras, *sem pranto, sem parentes, sem marido* (em nenhum momento, ela contracenava com Hemon. Vai para a outra vida cercada do respeito dos cidadãos por seguir um princípio em que acredita.

Como ocorrera com Édipo, o sofrimento da filha deste frutifica em bem coletivo, concretizando-se a idealidade que reveste as criaturas de Sófocles: *as ações justas esculpem os homens em imagens sólidas e vigorosas – tornando-os modelos [...] Não obstante imbuídas de pessimismo fundamental [elas] constroem o futuro com a dignidade e a serenidade de infinita sabedoria.* (MAGALDI, S. 1989. p.15).

O pessimismo resultante da ironia do destino não impede que se destaque a dimensão humana da ação. Esta é talvez a principal razão das tragédias de Sófocles terem percorrido uma longa trajetória no mundo ocidental. Como bem destacou Gerd Bornheim, o conflito trágico deriva do fato de um dos personagens não estar agindo de acordo com a justiça. Em outros termos, o homem é um ser híbrido, que pode perder de vista a sua medida real e emaranhar-se na aparência ou na desmedida. Por isso, *toda tragédia quer saber qual é a medida do homem.* (1965, p. 106).

Apesar da violência do tema, a verdade artística permitiu que esta tragédia exercesse uma função paradigmática para a criação artística do mundo ocidental. Uma das intervenções do Coro desta que foi a segunda tragédia escrita por Sófocles, lembra que *muitas são as coisas prodigiosas sobre a terra mas nenhuma mais prodigiosa do que o próprio homem.* (Antígona, p.16-7). Mas convém não esquecer, esta advertência de D. Schüler de que esta é um etapa da vida do povo grego em que não se percebe o caminho da justiça. O coro já perdeu muito do seu antigo interesse. Por isso a esperança se refugia na resistência ao governo de força. A subjetividade levanta muralhas que força nenhuma consegue abalar. (Op.cit. p.105).

Se a estrutura da representação é triangular por definição, uma vez que é a representação de algo, por alguém, para alguém - e somente o terceiro ângulo será necessariamente uma pessoa, cabe lembrar as condições de recepção desse teatro. As encenações levadas ao público de então estavam revestidas de um teor ritualístico decorrente das origens míticas do teatro grego. Com as transformações da modernidade por certo outras serão as expectativas das plateias que vão acorrer aos teatros, um aspecto que não deve ser esquecido em um estudo de cunho comparatista, como o que



estamos propondo.<sup>6</sup>

## 2. A fatalidade no drama moderno

Um texto dramático correspondeu plenamente ao intento de seu autor de representar a sociedade oitocentista na qual se operavam grandes transformações. Trata-se do drama *Leonor de Mendonça*, escrito por Gonçalves Dias por volta de 1847, a partir de um fato registrado nas crônicas da época.<sup>7</sup> A propósito dos reveses da sorte por que passam os personagens, o escritor declara que, sob a trama baseada em episódios da história portuguesa, ele quis mostrar um «pensamento severo»: ou seja a fatalidade que cercou os acontecimentos referidos. (DIAS, G. p 59-68)

De acordo com o espírito romântico, a ação recua no tempo: os fatos levados ao palco se passam em 1512. Remetendo a acontecimentos ocorridos em Portugal na era dos descobrimentos a ação se apoia em registros relativos à condenação sumária da mulher do Duque de Bragança<sup>8</sup> e do jovem cavaleiro que por ela se apaixonara. Sem descurar da cor local e do pitoresco, preconizados pela estética de então, o espaço cênico privilegiado é o palácio em que vivem. No livro que foi publicado à época (o ator João Caetano recusou-se a encenar a peça no teatro do Rio de Janeiro), o autor transcreveu as palavras do próprio escrivão português que registrou os fatos e a forma como ocorreu a punição dos acusados.

Nesse longo prólogo, Gonçalves Dias detalha o processo de criação: o registro do ouvidor fora apenas o ponto de partida para o enredo, que foi completado com auxílio da imaginação.<sup>9</sup> Ele tratara de mostrar seres humanos

---

<sup>6</sup> . Para Tania Carvalhal comparar textos é sobretudo aproximar as diferenças para interpretá-las o que pressupõe que se **atente para a contextualização**. (2003.p.63-4 )(grifos nossos)

<sup>7</sup> .O dramaturgo apoia-se em registros da História da Genealogia da Casa Real Portuguesa – Vida do Duque Dom Jayme ;Tomo 5 cap 8 p 576 transcritos ao final do texto. ( Op Cit p 137-8)

<sup>8</sup> Dom Jaime de Bragança, nascido em 1479, era filho do duque D. Fernando II e da duquesa D. Isabel. Herdeiro do trono português ele se casou em 1502 com D. Leonor de Mendonça, filha de D. João de Gusmão, 3.º duque de Medina Sidónia.

<sup>9</sup> Nos Arquivos da Torre do Tombo se encontrava o registro da condenação sumária a que foi submetida a Duquesa sob a acusação de infidelidade. Do fato de se envolverem emocionalmente resulta sua condenação à morte, apesar de haverem dúvidas sobre a



com seus defeitos. Os personagens são vítimas das circunstâncias “cá da terra”,<sup>10</sup> a fatalidade que levou a tal situação provém dos homens em vista dos hábitos criados na sociedade em que vivem: é, portanto, contextualizada.

A trama se constrói em torno do triângulo amoroso formado pelo jovem Antonio Alcoforado, dedicado e extremoso, a duquesa agradecida e imprudente e o duque, um homem sombrio e desconfiado. De saída, evidenciam-se os ingredientes que encaminhavam o tema do adultério: casamento sem amor, esposa sem qualquer atenção do marido e um rapaz solteiro fascinado pela aventura. Ou seja, um drama romântico típico, apoiado no esquema: par amoroso / marido ciumento / adultério seguido de punição. Mas o escritor brasileiro soube evitar os ingredientes folhetinescos e os efeitos cênicos exagerados a que o assunto, em geral, levava nessa época. Segundo o crítico Sabato Magaldi, da ousadia do escritor resultou um dos raros exemplos de texto dramático *transbordante de riqueza e de intenções* [ou seja] *o drama romântico mais inspirado de nossa literatura* (1989, p.113)

Embora envolva questões morais, o conflito dramático não se limita à eterna luta entre o bem e do mal, está também em jogo o poder, especialmente a dominação dos fracos – no caso do marido sobre a mulher e de um duque sobre um jovem cavaleiro. Deixando-se levar por intrigas palacianas, o Duque torna-se a encarnação do mal, quando, tomado de ciúme, conclui que a mulher o traía com o jovem fidalgo. Mas ele também é a representação do poder discricionário quando decreta a execução sumária, de forma degradante e sem apelação, de D. Leonor.

As personagens centrais ocupavam posição de destaque na corte portuguesa: Leonor de Mendonça, descendente de nobres espanhóis, é casada com o Duque de Bragança, o segundo na linha de sucessão. O temperamento rude e genioso de Dom Jaime cria em torno dele um ambiente hostil. Apesar de sua tristeza, ela não lamenta a sorte. Entretanto a situação vai

---

culpabilidade deles. Em seu prólogo Gonçalves Dias discute com o leitor as possibilidades de tratamento do tema em vista dos termos usados pelo escrívão - 'injusto crime' 'falsos indícios', além da menção às roupas que estavam vestindo. Refere ainda que a mulher fora executada por um negro, após ser ouvida em confissão pelo padre que também a considerara inocente..

Op Cit p. 60

<sup>10</sup> Não se trata da fatalidade antiga (*fatum*) como se percebe nas histórias dos Atridas. - pois é a fatalidade **cá da terra** que eu quis descrever - a que faz com que tal homem pratique tal crime porque vive em tal tempo...( p. 61) grifos nossos

se alterar com a aproximação de Alcoforado, após um acidente de caça em que Leonor é socorrida pelo jovem o que implica um agradecimento formal de sua parte. Foram portanto as convenções sociais da época que levaram à aproximação de Alcoforado com a duquesa, ocasião em que, embora mantendo uma conduta respeitosa, ele não escondeu sua atração por Leonor. E assim, atendendo a um pedido seu, ela lhe concede um encontro particular, ocasião em que ambos declaram o amor que sentem. Mas há olhos observadores na corte, entre os quais os do traidor que os delata., levando o Duque a surpreendê-los num encontro que não seria mais que uma despedida, pois Antonio decidira seguir com as tropas portuguesas rumo à África. Mesmo assim, o oficial é morto no local pelos soldados que acompanhavam o Duque. A Leonor é concedido apenas o tempo para a confissão e, apesar de seus protestos de inocência, é executada pelo próprio marido que não encontra outro algoz.

Num drama em que as convenções românticas estão mantidas, em especial quanto à caracterização das personagens, a mulher frágil e melancólica, o marido ciumento, sombrio e o jovem fidalgo devotado a causas nobres, não podiam faltar maus presságios, indícios velados e traições para sustentar o enredo. A protagonista, em especial, é associada à ideia de santidade e à Virgem Maria, a par de alusões à dama do amor cortês, representativa da sociedade portuguesa.

Ciúme e vingança, clássico motivo tornado célebre no *Otelo* de Shakespeare, aqui recebe outra conotação na atuação do par apaixonado que simboliza o amor, enquanto Dom Jaime de Bragança é a própria encarnação do ódio.

Analisando os fatos vividos pelos personagens, o crítico Décio de Almeida Prado interpreta-os como a efetivação mesma da fatalidade terrena, em vista de a ação do drama consistir na realização das virtualidades contidas no temperamento dos personagens, *transformando-se em sangue e morte o que poderia ser potencialidade, atração ou desejo inconsciente*. (1993, p.258 )

No primeiro encontro, Antonio alude a seu sofrimento, mas fica claro que ele não ousaria ultrapassar as normas. (DIAS, G. p 95), Já na entrevista final, após a declaração mútua de amor, instaura-se outro clima, mesmo assim

ele não perde o controle.(Op. cit. 115). Por esta razão, discutindo o grau de culpa dos acusados e mesmo de outros personagens, o crítico brasileiro considera o jovem Alcoforado a figura humana moralmente mais pura, a expressão mesma das contradições do *amor romântico*.<sup>11</sup> (o jovem parte para a entrevista como quem vai para uma batalha, disposto a enfrentar perigos de morte). Por outro lado, sublinha o crítico, Leonor é inocente perante sua consciência uma vez que nunca ultrapassou, nem deu mostras de pretender ultrapassar limites estabelecidos. Se recebe Alcoforado em seus aposentos o faz porque confia no código cavalheiresco. Já Dom Jaime, do ponto de vista moral, tem uma atenuante: sua reação não decorrerá tanto do ciúme quanto das denúncias feitas. Deste modo, lembra o crítico, aparentemente a razão era do Duque pois agira também de acordo com o código da época: cometera um 'crime de honra'.

E assim temos a verdade **incisiva e áspera** que Gonçalves Dias refere no Prólogo: a eterna sujeição das mulheres aos homens. (grifos nossos) Por isto e por suas qualidades pessoais, a protagonista se impõe na trama. Ela é instinto de vida em oposição aos homens que revelam instinto de morte. O crítico brasileiro destaca ainda esta diferença: enquanto Alcoforado e Dom Jaime aceitam seus papéis, o de mancebo apaixonado e o de nobre traído, mantendo cada um sua individualidade, Leonor rejeita com veemência a parte que lhe atribuíram, *negando-se a levar até o fim a tragédia da aristocracia*. [...] *Tendo tão poucos direitos porque tantos deveres?* Daí sua espontaneidade, perante o amor e o ódio, a vida e a morte, mostrando-se nos minutos finais, ora terna, ora egoísta e, por fim, desesperada. Em vez de uma heroína clássica ou uma idealização de mulher romântica, a criação de G Dias nos surpreende *como um ser humano vivo e imprevisível, que não se deixa reduzir por nenhuma espécie de convenção, seja ela artística ou social*. (PRADO, 1983, p.269)

Se o padre, que a ouvira em confissão, já tematizara o tempo ao evocar as palavras de Hamlet acerca da brevidade da vida (DIAS, G. p.127),

---

<sup>11</sup> .Apoiado nessa dicotomia, o crítico em sua leitura deste drama destaca três aspectos: o conteúdo psicológico e social, os possíveis vínculos com a personalidade do autor e seu enquadramento numa perspectiva histórica. ( cf. PRADO, Op.cit. p.243)

inovando no tratamento do tempo, o autor encerra o drama com a saída de Leonor, arrastada por seu algoz, a suplicar mais um pouco de vida para poder ver os filhos. A reiteração da súplica e as circunstâncias em que pronuncia: - *Um instante ainda! - um instante senhor!* tornam mais pungente o desfecho desta peça. (Op.cit. p.133)

Não por acaso a epígrafe que abre o estudo crítico aqui referido distingue os seres humanos em dois tipos: mártires ou carrascos.<sup>12</sup> O destino é inexorável no drama como na tragédia grega, mas aqui a forma como a personagem se encaminha para o cumprimento de sua sina é bem diversa. É, por certo, trágico o destino de Leonor de Mendonça, vítima de uma lei arbitrária como o fora Antígona, mas, à diferença desta última, a duquesa conta com a solidariedade dos circunstantes o que, de certo modo, já anuncia a visão subjetiva da época moderna.

Com o passar do tempo, as formas de representação começavam a incorporar elementos do cotidiano ao mundo narrado.

### 3. Sagas nos campos sulinos

Já foi dito que para adquirir a verdadeira dimensão humana o tempo deve ser articulado de forma narrativa - esta seria a maneira ideal para se realizar uma síntese temporal.<sup>13</sup> Mas se mencionamos este assunto aqui, é tão somente para, lembrar que, na complexa questão das formas narrativas, os efeitos dramáticos não são vivenciados apenas pela plateia assentada diante de um palco. A representação da violência em suas diferentes nuances pode ser vivenciada também a partir do que está registrado nas páginas de um romance ou de um conto. É o que pretendemos demonstrar nas histórias criadas por João Simões Lopes Neto em *Contos Gauchescos* - textos bem marcados pela regionalidade, mas que, aliando história e ficção, constroem

---

<sup>12</sup> Trata-se de verso do poema 'Chaterton' de Alfred de Vigny: *Les hommes sont partagés en deux parts: martyrs ou bourreaux.* (grifos nossos)

<sup>13</sup> . De acordo com essa tese, a narrativa realiza antes de tudo uma síntese do tempo - uma história pode ser articulada através de uma sucessão de momentos Também pode como um 'terceiro tempo' intermediar o tempo do mundo e o tempo do espírito. E pode oferecer a quem se vê diante da morte uma perspectiva ilimitada. Cf. RICOEUR, 1983)

cenar em que muitas vezes a violência assume um sentido devastador.

No conto intitulado «O Negro Bonifácio», por exemplo, constata-se que, através da crueldade e da violência, são revelados aspectos recônditos do homem: torná-los conhecidos pode ser essencial à compreensão do ser humano.

Diferente de muitos regionalistas de sua época, e mesmo posteriores, Simões Lopes Neto não se detém em pormenores descritivos: a única descrição completa é a do homem do campo – montaria, vestimenta, aspecto másculo e dominador, como é o caso do protagonista deste conto. Sua aparência se completa no modo de falar, o dialeto da região fronteiriça, marcado de espanholismos e termos ligados à lide campeira, além das comparações apoiadas na realidade física local. Nesta, e em muitas outras narrativas, são evocados acontecimentos ocorridos em uma época remota, a época das guerras que marcaram a região sul. A atenção do narrador volta-se para as pessoas simples que ali vivem, mas nas entrelinhas fica sugerido o sistema patriarcal então em vigor.

A ação se concentra em uma festa em que Tudinha é desacatada por Bonifácio diante do namorado, fato que desencadeia uma luta generalizada – uma verdadeira carnificina – que resulta na morte de quase todos os presentes. Não seria exagero descrever tal cena como evocação da tragédia *As bacantes*, de Eurípides. Mas há um plano oculto que vai eclodir no desfecho da narrativa, sugerido apenas em alusões do narrador. Nesta situação-limite, o leitor fica sabendo de que tinha havido um relacionamento da moça com Bonifácio – este portanto o elemento desencadeador de sua explosão de ódio. A desproporção entre a causa aparente da briga e a verdadeira batalha que se seguiu desloca a história para o plano psicológico, em especial porque temos as razões do desfecho. Tudinha pratica a castração do homem como vingança – ele a seviciera no passado. A execução desse ato por uma mulher, coloca-nos diante de um caso raro, mesmo considerando-se a barbárie daqueles ermos.

Na verdade, como bem destaca Flávio Loureiro Chaves em sua percuciente análise, o narrador havia ocultado elementos da história, limitando-se a dizer que Tudinha era “candongueira”, que seu “rebenqueador” eram os olhos, que «é assim que o diabo as arma». Na caracterização da personagem

feminina, havia pistas que encaminhavam para a explosão de seu ódio ao final. As metáforas usadas para descrever as ações da mulher: «tourear», «cobra que perdeu o veneno» (LOPES NETO. J. S.1976, p.15-16) reforçando atributos da vida animal, a par da afirmação de que era ingênua apenas de nome, por certo, distanciam-na das personagens femininas da ficção romântica e também da tradição regionalista (a exemplo da frágil Inocência do romance do Visconde de Taunay). Entretanto, não se trata apenas de uma história de vingança. O mencionado crítico destaca: a protagonista deste conto poderia ser vista como a representação de um arquétipo feminino presente no imaginário da região. Se, de um lado, o narrador define-a por uma ótica machista: a mulher é igual a *bicho caboteiro* já que *a mais santinha tem mais malícia que um sorro velho!* (Op. cit. p. 21), e de outro, pela ética cristã através da imagem da mulher como fonte de pecado, de desordem; convém não esquecer que, no imaginário da campanha gaúcha, a atuação da moça pode ser associada à de uma figura feminina excluída daquele mundo, símbolo do limite, do desequilíbrio: *Paixão e sangue na sociedade dos homens não é outro [senão] o rastro da teiniaguá*, a lendária figura da princesa moura transformada em lagartixa para atacar os incautos<sup>14</sup> (cf.CHAVES, F. L.1982. p.120)

Como vemos, as narrativas de Blau Nunes não deixam de recuperar histórias contadas pelos antigos habitantes da região, mais uma prova de que o mito contemporâneo busca uma reaproximação ao sentido original de *mythos*. Isto porque o mítico está em todo lugar. Ele pode estar *onde se contem histórias [...] da linguagem interior à conversação, do artigo ao sermão político, do romance [...] à imagem publicitária – toda palavra que possa ser coberta pelo conceito de imaginário lacaniano* (BARTHES, R. 1988, p. 82)

Com raro domínio da técnica de narrar, o escritor sul-rio-grandense se destaca pela criação de cenas de efeitos pungentes o que se pode constatar no desfecho do conto "O contrabandista". A comitiva de gaúchos que cavalgara até à fronteira uruguaia (do outro lado, segundo o linguajar local), chega em silêncio na festa de casamento, trazendo o corpo do pai da noiva, abatido por

---

<sup>14</sup> Segundo esta lenda, a princesa moura foi transformada na lagartixa Teiniaguá por Anhagá-pitã e vivia numa lagoa encantada próximo ao cerro do Jarau. Como tinha muitos poderes era temida, mas também podia trazer riquezas imensas. Simões Lopes Neto inclui essa lenda no livro *Lendas do Sul* publicado em 1913, logo após os *Contos gauchescos*.

uma patrulha fronteiriça. *Tudo era uma plastada de sangue...tudo manchado de vermelho, toda a alvura daquelas coisas bonitas como que bordada de colorado...como flores de cardo solferim, esmagadas a casco de bagual!...*(LOPES NETO,J. S. p. 94-5)

A imagem das manchas de sangue que se destacavam na alvura do vestido de noiva da filha de Jango Jorge evoca a crueldade do ataque dos guardas-fronteiriços – imagem que surpreende todos convidados que aguardavam a hora da festa. Nessa passagem, é clara a associação ao tema da crueldade atribuída ao sangue vivo, ou sangue que escorre. Lembremos que do vocábulo *crur* latino, derivam o adjetivo *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (indigesto), *carne escorchada*, *ensangüentada* ou *a coisa mesma privada de seus ornamentos, ou seja a pele, e assim reduzida a sua única realidade - sangrenta e indigesta*. É a realidade em seu caráter único e consquentemente irremediável e inapelável.. (ROSSET, Clément, 2002, p17-8).

Outro exemplo que evidencia a habilidade de Simões Lopes para criar situações causadoras de impacto em vista da violência inesperada, está em "No manantial", um conto cujo desfecho tem sido associado ao de uma tragédia grega. Trata-se de uma história antiga, pois Blau, o narrador, afirma que *desde guri* ouvia dizer que aquele lugar era perigoso (LOPES NETO J. S. p.23). O fator que desencadeia a narrativa é um elemento da natureza, mais precisamente uma árvore no alto da coxilha, testemunha de fatos terríveis ali ocorridos no passado. Reproduzindo o que era comum nas narrativas orais, é também um elemento natural – uma roseira permanentemente em florescência no pântano – representava um desafio à imaginação de quem por ali passava. Muitas eram as histórias de assombração contadas pelos antigos habitantes.

Vários personagens participam da trama, mas o enfoque se concentra em Maria Altina, uma bela jovem, seu pai e um vizinho que se tomara de paixão por ela. Mas se esta moça aparentemente nada tem de Tudinha, logo se percebe que não é uma jovem ingênua, indefesa. Pressentindo as más intenções de Chicão, ela monta em seu cavalo para fugir do agressor, mas acaba caindo nas águas do tremedal.

Como observamos no drama *Leonor de Mendonça*, o enredo bem urdido envolve a possibilidade de escolha entre dois caminhos – no presente



caso, o do amor romântico, simbolizado em André, um moço educado e respeitoso e a atração, desprovida de sentimento, produto da vida rude e da barbárie dos ermos, expressa nos modos rústicos de Chicão. Mas a fatalidade atinge a muitas pessoas no clímax expandido desta narrativa de Simões Lopes: a morte do vilão é presenciada por todos que estão paralisados diante do tremedal. O desfecho, retardado pela participação de um padre e de outras pessoas que tentam dissuadir o pai da jovem de desfechar um tiro no agressor de sua filha é também lento. Por fim, atendendo aos apelos, ele se joga no pântano para uma luta corpo a corpo. Morte que reforça o sentido da violência – além de envolver a força física recebe um tratamento diferente do narrador por encaminhar para um plano ontológico, ao sugerir que tudo parece ser obra do destino. Não se trata de uma tragédia nos moldes clássicos, mas não há como negar a existência de um clima trágico nesta luta no lodo que vai engolindo um a um, lentamente, os participantes, para restar apenas a rosa de Maria Altina – a origem da roseira sempre em flor.

O tema, como se viu, é também, um caso de vingança que redundava em crime e castigo. Entretanto, há uma nuance no que diz respeito à representação – a vingança, exercida de acordo com as regras do mundo narrado, se dá através de uma luta corporal e não em assassinato frio como se viu na tragédia grega e no drama de Gonçalves Dias. Cabe destacar ainda o que está por trás da reação de Mariano quando desiste de atirar em Chicão: como este estava imobilizado no lodo isto seria um ato de covardia que não se encaixava no código de conduta do gaúcho. Neste conto, inserido na linha dos que mostram como a violência, integrava o cotidiano daquelas paragens, Simões Lopes Neto reforça a idéia de que a honradez é uma das marcas do tipo humano que sustenta a gauchesca. E assim, com raro talento, equilibrando dados locais e a dimensão humana dos fatos, confere a necessária tensão à narrativa. Deste modo, nessas histórias da vida bárbara, apoiadas em lendas que envolvem violência brutal, o autor segue a lógica das emoções desencadeadas para lhes conferir densidade. Tinha, pois, razão o crítico Augusto Meyer quando, ao apresentar estes contos, definiu-os como histórias “de sangue e paixão.” (1960. p.156 )

### Considerações finais

Refazer percursos já muito transitados é sempre um desafio. Mais ainda quando envolve a atenção a processos que, de um modo ou de outro, orientam a rota dessas caminhadas. Nos textos aqui examinados, embora sabendo-se que a relação entre forma literária e vida é sempre imprecisa, foram destacadas algumas tensões entre representação e coisa representada. Mesmo assim é certo que não existe *prática humana que não seja produzida por representações, ora contraditórias, ora confrontadas entre si, mas é graças a elas que os indivíduos se dão a si mesmos um sentido ao passo que produzem o sentido que o mundo terá para eles próprios.* ( ANTELLO, Raul 1994, p. 10).

A violência que marcou sobremaneira a tragédia grega, apesar de seu caráter prescritivo, de certo modo limitador, integrava-se ao sagrado da representação dramática: o tema atenuava-se por ser tratado como uma *leitourgia* uma função pública, religiosa, cívica. Lembremos que a religiosidade primitiva procurava domesticar a violência, ordená-la e canalisá-la para que servisse de anteparo a formas de violência intoleráveis. Em vista da finalidade educativa, ao que consta haveria até subvenções para assistir aos espetáculos, o dramaturgo se preocupava com o efeito sobre o público, entre os quais a catarse (entendida como purificação, expiação).

Certamente a partir do drama shakespeariano, seguido pela forma desenvolvida no romantismo, a inserção do teatro na história humana permitiu que se desenvolvesse o viés da análise da alma. Não admira que a eterna luta entre o Bem e o Mal, a par de criações que enfatizavam a dimensão do indivíduo, se insinuassem também intenções político-sociais. Na ficção não será diferente: nos contos de Simões Lopes Neto, a violência que ocorre sempre por mão humana tem momentos de expressão do mal em si. Exemplos de equilíbrio entre fúria da ação e complexidade psicológica, esses contos que tematizam o ciúme e a vingança anunciavam o que viria no decorrer do século XX.

Se os textos de teatro falam da violência e também do contexto em que seriam encenados, pois os dramaturgos dirigiam-se ao público que assistia aos

espetáculos, a recepção também está implícita na narrativa gaúcha uma vez que a linguagem regional – o código do falar gauchesco – está bem marcado.

Quanto à ação central e, de modo mais específico, a participação da mulher cabe destacar algumas diferenças. Na tragédia de Sófocles, a ação é comandada pela mulher, mas o interdito contra o qual luta era decorrência do autoritarismo de então. Ademais a culpa trágica está ligada a um destino que se deve cumprir. Já na corte portuguesa fica bem claro que o autoritarismo se exercia em toda sua plenitude, sendo a defesa da honra um direito indiscutível, o duque o exerce com toda a frieza.

No que diz respeito ao contista sul-riograndense, cujas narrativas estavam claramente ligadas ao meio rude da campanha, também encontramos cenas de violência e sofrimento com diferentes matizes de expressão, cenas em que o acento ao ritmo e à beleza imagética ajudam a reforçar o interesse humano que contêm. Tinha pois razão o escritor e crítico Augusto Meyer quando destacou a ação de «No Manantial», o conto mais longo de Simões Lopes Neto, constituída a partir de elementos da paisagem. O umbu, a tapera, o tremedal com a roseira sempre em flor evocando os acontecimentos funestos ali ocorridos em tempos passados criavam a impressão final *da boa tragédia clássica - o destino personagem oculta, a mover os pobres figurantes com as suas mãos poderosas*. (LOPES NETO, J S. 1976, p XXV)

É precisamente isto que a cena do tremedal evoca - todos estão assistindo e nada podem fazer, é a violência que se dá em espetáculo. Talvez o ponto através do qual tais questões entram numa obra seja precisamente este: se a literatura é representação da vida, a representação é exatamente o lugar em que a vida, em toda sua complexidade, social e subjetiva, penetra o literário. Não por acaso o sentido usual da palavra tragédia para designar situações extremadas da violência inscreve-se no legado da cultura grega. Mas o mesmo assunto será expresso de modo bem diferente se for o motivo condutor de um drama oitocentista ou de narrativas mais próximas a nós.

Aproximada ao contexto dos que acorriam aos teatros para assistir à encenação da tragédia e assim, através da catarse, obter a liberação dos excessos das paixões, a tragédia conduziria à almejada moderação racional. Mais tarde quando surge o drama não seria muito diferente: os assuntos

levados à cena priorizavam situações em que os sentimentos se exacerbavam, em especial aquelas em que o mais forte se impõe, causando destruição e sofrimento. Além disso, a intenção de fixar aspectos da história da nacionalidade trazia para o centro da ação acontecimentos nacionais - fatos ocorridos em um passado recente, o que era também um modo de vivenciar aspectos da realidade próxima. Já na forma narrativa aqui examinada, graças ao predomínio da liberdade de criação, é possível encontrarmos esta combinação: o mito reduzido à lenda em histórias que se apoiam no imaginário popular serve para reforçar o estar-no-mundo, um mundo em que a realidade existencial está cercada de perigos.

Se a ênfase dada à subjetividade nos tempos modernos conferiu dimensão artística ao cotidiano e ao efêmero, a obra de arte terá mais vigor quando incorporar a dimensão humana manifestada na dor e no sofrimento. Mesmo assim, e talvez precisamente por isso, agora, como em outros momentos, a tragédia grega continua um dos referenciais quando o assunto é o tratamento da violência na representação artística.

### **Bibliografia**

#### *Obras analisadas*

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. de Millor Fernandes. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999. Leitura

DIAS, Antonio Gonçalves. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro. 1979. Clássicos do teatro brasileiro

LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos*. 9.ed. Porto Alegre, Globo: 1976 Prefácio de Augusto Meyer. Coleção Província

#### *Referências*

ANGENOT, MARC et al. orgs *Théorie littéraire*. Problèmes et perspectives. Paris: PUF, 1989..

ANTELLLO, Raul org. *Identidade e representação*. Florianópolis: Pós-Graduação em Letras, UFSC, 1994.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. E. de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1988.
- BESSIÈRE, Jean.et al. Orgs. *Histoire des poétiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. Porto Alegre: Curso de Arte Dramática, UFRGS, 1965.
- CHAVES, Flavio Loureiro. *Simões Lopes Neto: regionalismo e literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.Documenta 12
- CARVALHAL,Tania Franco. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.
- GENETTE, Gerard. *A obra de arte*. Imanência e transcendência. v.1. São Paulo: Littera Mundi, 2001.
- GIRARD, René *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972. Pluriel
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- LOPES NETO, João Simões. *Lendas do sul*. Pelotas: Echenique, 1913
- MAGALDI, Sabato. *O texto no teatro*, São Paulo: Perspectiva, 1989. Ensaios.
- MEYER, Augusto. *Prosa dos pagos*.2 ed. Rio de Janeiro: São José,1960.
- MITCHELL,W.J. Representação. Trad. de Ubiratan P. de Oliveira. In LENTRICCHIA.et al. *Critical terms for literary study*. Chicago: University of Chicago,1995.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro:Martins Fontes, 1982.
- PRADO, Décio de Almeida. Leonor de Mendonça: Amor e morte em Gonçalves Dias. In:*Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva:1993. Debates.Teatro
- ROSSET, Clément, *O princípio da crueldade*. 2 ed. Rio de Janeiro:Rocco, 2002.
- RICOEUR, Paul. *Temps et recit*. <http://www.fondsriceur.fr> ac. 2/11/2011.
- SCHÜLER, Donaldo. *Literatura grega*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985. Revisão,15
- VERNANT, Jean-Pierre. *Origens do pensamento grego*: São Paulo: DIFEL,1977.