

O TRÁGICO EM *OS SINOS DA AGONIA*

Laura Goulart Fonseca (Doutoranda em Teoria Literária)

Resumo

Trata-se de um estudo dos elementos trágicos presentes no romance *Os Sinos da Agonia*, de Autran Dourado e do conceito de tragédia grega como encenação do drama humano, com base nos estudos de Emil Staiger e Martin Heidegger.

Palavras-chave: sinos, trágico, romance.

Aristóteles define a tragédia grega como imitação de ações humanas elevadas. Eudoro de Sousa, nos comentários à sua tradução da *Poética*¹, nos explica que a “ação a imitar” e a “ação imitativa” são designadas por apenas um vocábulo no texto grego, traduzidas, na primeira acepção como “mito” e, na segunda, como “fábula”. Assim, o mito seria a matéria prima que o poeta transformaria em fábula (trágica), observando as leis da verossimilhança e necessidade. É nesse sentido que Eudoro de Sousa nos chama a atenção para a ambigüidade da palavra “mito” ao interpretarmos a definição aristotélica da tragédia como imitação de ação. Observa ainda que há uma outra ambigüidade no original grego da *Poética*: a da própria palavra imitação, que tanto em português como em grego podem causar o mesmo equívoco. A ação imitada pela tragédia não é a fábula trágica, mas sim o mito tradicional. Ao contrário, a fábula trágica é o resultado da atividade poética sobre o mito tradicional, segundo o autor, a imitação é, justamente, esse resultado. Para Eudoro, a natureza é o princípio, tanto da geração e corrupção dos seres naturais como ‘*da própria realidade enquanto se realiza*’, mas de um modo que não é o da arte. É preciso que os eventos estejam subordinados às leis da Física para que estejam conforme as leis da necessidade e da verossimilhança (pp. 86-90). Observa-se que, mesmo tendo o caráter criador da natureza, a arte ainda está subordinada a um outro campo. Entendemos, contudo, que a arte não é mimesis, pois não se subordina a nenhum outro campo, ela funda seu próprio mundo, mundo este que tem suas próprias verdades e suas próprias leis.

O conceito de verdade, não apenas em *Os Sinos da Agonia*², mas na arte em geral é o simultâneo velamento e desvelamento do ser, a palavra grega *aléthea*, que Martin Heidegger resgata dos pensadores originários. Para os últimos, os contrastes como dia e noite, matéria e espírito, vida e morte, entre outros, são mais do que parte do mundo: surgem como condição para a permanência de quaisquer de seus pólos. A tensão não é incompatível, mas, sim, harmônica. Observa-se que essa visão de mundo é a mesma presente na tragédia grega. Daí não se explicar esse gênero pelo conceito aristotélico. Em outros termos, o drama ático transcende as leis da lógica fundada pelo estagirita e perpetuada na modernidade por Descartes, que com seu “*cogito*

¹ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, sem data.

² As citações da obra virão seguidas da sigla *S.A.* e da indicação da página.

ergo sum” deu ao sujeito a condição de “representante de todo objeto representado”³, o que o promoveu a observador privilegiado da totalidade do real. A questão, porém, é que as relações entre sujeitos passam a ser relações entre sujeito e objeto, não entre consciências, como acontece na arte. Com base, sobretudo, nos estudos de Martin Heidegger e Emil Staiger, demonstraremos que tragédia não é imitação de ação, mas sim, encenação do próprio drama humano. Pela atualização da tragédia grega, Autran Dourado privilegia a experiência humana como forma de conhecimento (*pathei mathos*).

Em seus *Conceitos Fundamentais da Poética* (1975), Staiger examina a questão do *pathos* e afirma que nele “a emoção decorre de algo que ainda não é”, mas deve vir a ser (p.126). A personagem trágica pressente esse vir a ser e experimenta, agora segundo Aristóteles, as emoções *eleos* e *phobos* (aflição e terror). A purificação de tais emoções é a *katharsis*. Observa-se que a experiência de *eleos* faz com que a personagem trágica provoque um sofrimento muito maior do que o próprio *phobos*, para que fique rapidamente livre de tais emoções. Por isso, muitas vezes o suicídio do herói trágico é catártico. É o que ocorre com Antígona. Em *Édipo Rei*, a experiência de *eleos* faz com que o herói vaze os olhos. N’*Os Sinos da Agonia*, Januário se entrega a seus carrascos. Staiger considera o trágico uma explosão de mundo no sentido heideggeriano do termo: o conhecimento, ou enfoque previamente dado. Staiger relaciona os conceitos de mundo e estilo. O trágico seria então a destruição de tudo aquilo em que a personagem crê. Nas palavras de Staiger, o trágico ocorre “quando se destrói a razão de uma existência humana” (pp.139-146).

É importante ressaltar, contudo que esse nascimento do trágico não vem da seqüência de ações, mas da própria disposição anímica da personagem. Por mais que *eleos* seja desencadeado por um acontecimento, é o drama interior da personagem que causa tal emoção. Vejamos o exemplo de Antígona: ela decide enterrar o irmão a despeito das leis escritas da *pólis* e experimenta o terror. Foi a paixão interior de Antígona que desencadeou as ações, não o contrário. Ronaldes de Melo e Souza (2001) observou que a tragédia grega não é representação de ações, mas interpretação. O autor considera o gênero um “drama estático”. De fato, as ações trágicas são anunciadas, não encenadas, como o suicídio de Antígona, o vazar dos olhos de Édipo e o assassinato de Clitemnestra.

³ Essa interpretação para o “cogito ergo sum” cartesiano nos foi dada pelo prof. Dr. Ronaldes de Melo e Souza, durante o curso de Mestrado em Literatura na Universidade de Brasília (UnB), em 1993.

Uma vez entendida como drama de paixões, e não como trama de ações, a tragédia se revela como o gênero literário por excelência, pois representa várias vozes sem que haja predominância de uma sobre a outra. *Os Sinos da Agonia* incorporam elementos do gênero trágico e radicalizam a neutralização do enredo regido pela causalidade de acontecimentos. Labirinticamente estruturada, a obra promove uma reflexão sobre o tempo, o destino e o próprio ato de criação literária, trata-se, portanto, de um meta-romance. Tal reflexão é pautada pela experiência que as três personagens principais têm ao longo do labirinto de suas vidas. Assim como na tragédia grega, no romance dramático é preciso sofrer para conhecer. A experiência humana é privilegiada em detrimento de teorias filosóficas preexistentes.

Os Sinos da Agonia questionam a pretensão da posse de uma verdade única acerca de tudo e de todos, tanto no plano da expressão, como no plano do conteúdo. A estrutura labiríntica e a modulação do ponto de vista são as principais colunas de sustentação do romance. Além disso, há que se examinar a introdução do narrador coral, característico do drama ático.

Para que se entenda a estrutura labiríntica é preciso analisar o emolduramento mitopoético da obra. Januário, Gaspar e Malvina, na verdade, representam o emolduramento mitopoético das personagens trágicas, Fedra, Medéia e Hipólito.

Malvina é o emolduramento de Fedra, a que se apaixona por seu enteado (Hipólito), e de Medéia, a que possuída pela *áté*, inflação psíquica, pratica um feito que contraria sua vontade, sua razão e seu sentimento. Malvina é Fedra, pela paixão pelo enteado e pelo ciúme, e é Medéia, pela ira que a faz planejar e executar, ainda que por mãos alheias, o assassinato de seu marido, João Diogo Galvão. Ambas, Fedra e Medéia, descendem de Hélios, ou Sol, por isso Malvina é chamada de filha do sol, da luz.

Januário e Gaspar são o emolduramento mitopoético de uma mesma personagem: Hipólito, o filho bastardo de Teseu e Antíope (ou Hipólita, a amazona). Hipólito é um rapaz casto e puro que cultua a deusa da caça, Ártemis, e nega-se a cultuar Afrodite, a deusa do amor. Na tragédia de Eurípidés, Hipólito foge do amor de Fedra, sua madrasta. Em *Os Sinos da Agonia*, o lado bastardo de Hipólito é representado por Januário e o lado puro, casto e misógino, representado por Gaspar. Januário e Gaspar são, portanto, o duplo um do outro. Não é por acaso que Malvina vê concretizada em Januário a imagem do homem que havia idealizado para esquecer Gaspar. Ela chega mesmo a misturar os dois em sua imaginação:

Não que Malvina tivesse se esquecido de Gaspar. Por artes diabólicas, a tudo seu espírito se acomodava. Tudo fazia para preservar aquela parte tão delicada da alma que Januário jamais podia satisfazer. E como antigamente via nos olhos de João Diogo as sombras de Gaspar, só atingiu o ritmo que o coração e a carne pediam quando viu: Januário era por fora o que Gaspar era por dentro. Aqueles olhos selvagens não podiam enganar.

E fundia os dois numa só figura: Januário e Gaspar se completavam, eram uma só pessoa (...) Quando se entregava a Januário, não sabia mais qual dos dois a possuía. Na verdade ela é que os possuía a um só tempo, os fecundava e paria. (SA, p. 123-124)

Januário e Gaspar formam uma unidade na concepção heideggeriana, são aspectos de uma mesma realidade, e a identidade entre ambos se dá no âmbito da diferença: Januário não vive sem Gaspar, e Gaspar não vive sem Januário. Daí a morte do segundo significar a morte do primeiro. O sonho de Gaspar na 3ª jornada, durante o velório do pai, é um exemplo dessa unidade:

Aquele sonho de uma certa maneira era uma premonição de tudo que aconteceu. A porta escancarada, o homem atrás do qual ele estava ficou parado no vão da porta. E viu o pai sozinho na cama do casal, ela não estava. A figura do pai branca e assustadora. (...). E em vez do homem avançar para o pai, a cama é que vinha deslizando para ele, como se o assoalho fosse inclinado, parou a um passo dele. Então o homem cresceu e saltou sobre a cama, o braço negro desferiu várias punhaladas seguidas. Nenhum grito do pai: à primeira punhalada a boca de carmim se abria, e a língua era roxa, o grito ficou estrangulado na goela. O grito preso, sufocado, roxo – dentro dele Gaspar. Quando, num esforço de que no sonho se julgava incapaz, conseguia articular o grito é que acordava. O mesmo grito estrangulado agora, como um pedaço de broa entalado na goela, sufocava. Carecia gritar, acordar. No entanto, temia soltar o grito, o braço que saiu do corpo do homem (a mão não era mais preta, tão sua conhecida) era o seu próprio braço. (SA, p. 136)

Gaspar se vê como o assassino do pai porque é o duplo de Januário. É pela unidade entre os dois que se dá a ambigüidade em torno do assassino de João Diogo, que permanecerá até o final do livro. Assim como na tragédia grega os absolutismos se dissolvem.

A modulação do ponto de vista pertence à estrutura labiríntica em *Os Sinos da Agonia*, uma vez que cada ponto de vista apresentado nas três jornadas iniciais, e na quarta, simultaneamente, revela a sabedoria que as personagens adquiriram durante a caminhada pelo labirinto. O privilégio da experiência sobre a ciência é um dos pontos chave para a narrativa de Autran Dourado.

O ponto de vista de Januário é narrado na primeira jornada. Januário teve sua morte decretada em efígie pelo Capitão General. Autran Dourado chama atenção para esse rito na obra *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*⁴.

Os Sinos da Agonia nasceram de uma visão ritualística e mítica de um procedimento comum no Brasil colônia – a morte em efígie e suas conseqüências, magia, magia por contágio e magia por similitude (...) Lei da similitude e lei do contato ou contágio. Se se destrói a imagem de uma pessoa se destrói essa pessoa. Se se martiriza um objeto ou imagem de uma pessoa, mesmo à distância ela sofrerá. (PRMC, pp.172-173)

O decreto do Capitão General é o que coloca Januário em contato com o nada. “O nada, em última instância revela o âmbito dentro do qual a essência do homem acha-se suspensa”, segundo José Carlos Michelazzo (1999). Mesmo cercado de entes, mesmo com a possibilidade de fuga oferecida pelo escravo Isidoro, Januário não consegue senão se dirigir para a praça, ou seja, ir ao encontro do nada que é sua morte, mas aqui ela não tem um sentido negativo, adquire o sentido trágico: o nada como condição e possibilidade de aquisição de uma nova experiência. Januário é aquele que morre em vida e tem consciência disso, quer renascer, tornar-se outro; contudo, sente-se atraído pelo passado (Malvina). Por isso vai em busca sua “verdadeira morte”. Observe-se a fala de Januário com Isidoro:

Eu voltei para aceitar tudo (...) Voltei porque não podia suportar mais a espera de uma bala assassina. Qualquer bala pode me matar, sem perigo de crime.

⁴ As indicações da obra virão seguidas da sigla *PRMC* e da indicação da página.

Voltei porque quero escolher minha hora. Quem vai decidir a minha vez sou eu, não eles. Eu vou ter o comando de minha morte (SA, p.18).

A tragicidade de Januário é clara nesse trecho, pois a espera provoca as emoções de *eleos* e *phobos*. O perigo eminente da bala assassina causa em Januário o sentimento de aflição (*eleos*) que vai aumentando de forma tal que culmina em terror (*phobos*). É esse o terror que faz com que Januário vá voluntariamente ao encontro de sua morte verdadeira, conforme dissemos anteriormente (p.2).

Enquanto está em *eleos*, não somente o perigo da bala assassina se apossa de Januário, como todos os aspectos da ambiência externa passam a ser vistos por Januário como perigosos e soturnos:

Os Sinos mestres dobrando soturnos, secundados pelos meões, retomando a onda sonora no meio do caminho, os sinos pequenos repenicando alegres, castrados, femininos, nas manhãs ensolaradas, diáfanas, estridentes. Não agora de noite, antes, no dias claros que a memória guardava. Não agora que as batidas ritmadas, o tambor doa sapos e o retinir dos grilos enchiam seus ouvidos. (S.A., p 11).

Os fenômenos são descritos de acordo com a disposição anímica de Januário, mas essa disposição não era preexistente, foi causada pela espera da bala assassina, que poderia vir a qualquer hora, “sem perigo de crime”. A angústia, a agonia de Januário, se dá justamente porque sua ligação com o passado é tão forte que o impede de se tornar outro; daí a busca consciente da morte verdadeira:

Aquele que ele era tinha morrido, precisava aceitar a sua morte de outra maneira, ser outro. Mas como, se estava magicamente preso àquela cidade, àquela casa, àquela mulher? Tinha vindo ao encontro de sua verdadeira morte. De manhã enfrentaria os soldados na praça. (SA, p.18)

A morte verdadeira de Januário é a única possibilidade que ele tem de se libertar de seu passado e tornar-se outro. Voltar ao passado não é mais possível, já que a morte em efígie desligou Januário desse passado.

O passado que tanto prende Januário à cidade é Malvina. De fato, o próprio título da primeira jornada é uma referência à trama de Malvina: “A Farsa”. Malvina significa, inclusive etimologicamente a “má-sina” de Januário (*PRMC*, P. 177). É ela que o induz a praticar o ato que representaria sua morte: matar João Diogo Galvão (embora haja uma grande ambigüidade em torno do assassino, esse é o ponto de vista de Januário).

Desde a primeira vez que vê Malvina, Januário sente-se irremediavelmente atraído por ela. Impossível fugir, pois Malvina é o caminho pelo qual, no intrincado labirinto da vida, Januário se encontra com a morte, que para ele, adquire um valor de liberdade – catarse.

Ao contrário de Malvina, que tinha a memória do futuro, Gaspar possuía um destino do passado. Vivia sempre voltado para a lembrança da mãe e da irmã mortas – “Gaspar tinha o culto dos mortos, era duro de esquecer” (*SA*, p.69) – e recorria a esse passado, não para corrigir os erros, como Malvina, mas para aceitá-los. Nesse sentido, Gaspar é mais trágico que Malvina, pois reconhece que ele é o erro. Não porque é culpado por ter feito algo condenável, mas porque é finito, é pouco. Gaspar sabia que o que encontraria ao final do labirinto de sua vida era a morte e caminhava consciente e tragicamente para ela:

Por isso, mesmo sabendo, contraditoriamente voltava, não para mudar, mas para avançar mais e mais na escuridão e na imutabilidade, e no passado viver até encontrar a morte. Viver então se transformava para ele quase numa silenciosa cerimônia propiciatória, um ato mítico e cósmico, que punha em perigo a própria existência e cujo fim era o túmulo. Desprotegido e de mãos vazias, sem os instrumentos e as falas mágicas, no silêncio e na solidão, era para ela (a morte) que voluntariamente caminhava. (*S.A.*, p. 148)

Por ter escolhido o passado como destino, Gaspar recusa-se a viver no mundo que avança para o futuro, que na verdade, é o mundo de Malvina. Sua recusa ao amor de Malvina não é somente por causa da presença do pai, João Diogo, mas também devido à lembrança, ou melhor, à presentificação do passado – “Depois da morte de minha mãe não há mais mulher que eu possa

amar” (S.A., p.130). Gaspar faz com que sua vida seja guiada pelo passado, pelo culto aos mortos. Daí qualquer ligação com o mundo dos vivos parecer-lhe desprezível. A cena em que, após dias trancado no quarto, Gaspar entra na sala da casa de João Diogo, decorada por Malvina, e começa a tocar o cravo mostra o conflito de sentimentos em que ele vive:

E tirou o primeiro acorde. Horrendo, como estava sem treino! Desistiria, fechava o cravo com raiva, ia embora. Mas decidiu insistir no acorde. Melhor, muito melhor, riu satisfeito (...) De novo o mesmo acorde. Mais seguro de si, mesmo agora, se quisesse, podia tirar o adágio de uma sonata. Os olhos foram se alagando, uma mansidão, uma vaga ternura na alma. (...) De repente se sentiu dividido. Não, não podia se permitir aquele sentimento, ele que antes queria morrer. A toalha de damasco vermelho caída no chão. A toalha branca, do melhor galego. Linho, meu filho. O sudário, a paixão de Verônica. Linho branco, o canto, a brancura, Leonor. No ouvido, na alma. Um zumbido, uma lembrança imprecisa, uma dor funda no peito, uma dureza nos olhos. A mãe, o linho, Leonor. Aquela mulher agora! Desejo violento de tudo destruir, tudo abandonar. Uma angústia, aura penosa. Tudo se confundia dentro dele. Destruir, destruir o cravo. Não o cravo, alguma coisa por demais dolorosa e funda no peito, que Por uns instantes, quando os olhos se alagaram mansos, passara, agora voltava. Tonto, perturbado, uma ausência que poderia tragá-lo. E sem cuidar de onde estava, do que fazia, correu violentamente a mão fechada no teclado. Duma ponta à outra. Comprimiu os olhos, voltava a si, sentiu que podia chorar. Um tremor surdo e prolongado. (SA, p.154)

O grande drama de Gaspar é a atração e, ao mesmo tempo, repulsão que sente por Malvina e seu mundo: o mundo da luz. Gaspar se sente um novo homem após conhecer Malvina, mas esse novo homem não apaga o Gaspar do passado. Os dois lados vivem em tensão harmônica – e é nessa tensão que se encontra a agonia da personagem. O casamento com Ana, pura e casta como ele, é a solução prévia, mas não final, pois o drama de Gaspar permanece até o momento em que o suicídio de Malvina é anunciado por um escravo (fim do segundo capítulo, quarta jornada). A morte de Gaspar é propositalmente deixada em suspenso, mas como ele é o duplo de Januário, que efetivamente morre no último capítulo da quarta jornada, pode-se dizer que as duas mortes se equivalem.

A unidade formada por Gaspar e Januário fica clara quando Ana pergunta a Gaspar sobre o mameluco que morrera em efígie. Gaspar responde como se o mameluco fosse ele mesmo: “Você acha que ele voltou? disse ela. Eu voltaria, Ana. Eu não fujo mais! Eu aceito a minha morte, a minha culpa, não fujo mais, disse ele patético” (S.A., p. 199).

Malvina, com sua memória do futuro, julga-se capaz de traçar não só o seu destino como o de todos que a rodeiam. É assim que planeja seu casamento com João Diogo:

Além de saber muito mais nova e bonita do que Mariana, confiava nos seus encantos e chamarizes, no poder infalível de suas maquinações. É verdade que os seus santos padroeiros eram muito fortes, ajudavam muito, mas ela confiava na sua própria fortidão e sina.

Assim, apesar dos seus vinte anos, Malvina era paciente tecedeira (...) Quando os enganosos desistissem e o bom e verdadeiro pretendente aparecesse, ela saberia como proceder. (S.A., p. 72)

Entretanto, Malvina não podia prever sem ter a vivência das coisas. Por isso, a partir de seu primeiro encontro com Gaspar, sua vida “vai num crescendo” e as coisas começam a fugir de seu domínio. Ela também sente atração e repulsão simultânea por Gaspar, o que provoca seu sofrimento, seu drama:

Daquele dia em diante tudo na vida de Malvina foi num crescendo. Desde o primeiro olhar que a varou de estremecimento e dor, afogando-a na escuridão, que ela, filha da alegria, da vida e da luz, desconhecia (...), desde aquele encontro na sala as mudanças que começaram a se processar em Malvina escapavam inteiramente ao seu domínio.

Sim, ela sofria. A partir daquela hora passou a sofrer e sangrar, Se queimava no silencioso, impossível e pecaminoso amor. Ela mesma sabia que a sua paixão era pecaminosa e sem continuidade possível. Condenava-se severamente o incesto e se punia. Afinal ele era filho do seu marido (SA, pp. 99-100).

O sofrimento de Malvina culminará em sua inflação psíquica, que a levará a planejar a morte de seu marido, mas, ainda assim, seu drama não se resolve. Seu desejo de governar o destino é tão grande que ela comete suicídio, para que sua palavra permaneça incontestável. Como diz o próprio Autran Dourado, Malvina julga que sua destruição é a destruição de Gaspar (*PRMC*, p.181). A morte de Malvina, portanto, é sua exaltação.

N' *Os Sinos da Agonia*, as três personagens principais, percorrem, de forma trágica, o labirinto da vida para descobrir a morte como origem. Ao fim do labirinto, o que há é a morte, mas, se o fim do labirinto confunde-se com seu início, tem-se a morte como instauradora de um novo sentido para a existência. Quem percorreu por inteiro o labirinto sofreu a experiência, adquiriu, portanto o conhecimento trágico, que se liga à *aléthea*: somente se sabe quando se sofre e somente após o sofrimento pode-se antecipar a visão das coisas ainda por acontecer. Para privilegiar o *pathei mathos*, isto é, o saber pela experiência, preconizado pela tragédia grega, Autran Dourado retira a figura do narrador do romance. O autor escolheu a situação narrativa personativa, refletoriza os eventos nas consciências das personagens. Dessa forma, a carga dramática adquire maior intensidade. A novidade trazida por Autran Dourado na vertente dramática do gênero romanescos é a inserção do coro como narrador. É o coro quem interpreta as ações, que são apenas pretexto para desencadear a reflexão acerca das emoções, do destino e do tempo. Assim, o segundo capítulo da terceira jornada (“O Destino do Passado”) inicia-se com a seguinte meditação:

Assim como em Malvina havia uma memória do futuro e em Gaspar uma memória do passado, pode-se dizer que havia para ele um destino do passado e para ela um destino do futuro. Embora essas palavras, assim juntas, sobretudo memória do futuro e destino do passado, possam parecer contraditórias e arbitrárias, e na verdade o são e os seus conceitos e significados se chocam e se contradizem (comumente a memória diz respeito ao passado e às coisas ausentes mas vivas, ou melhor – mortas, porque acontecidas, a matéria do destino é sempre o futuro e as coisas latentes, lívidas, ainda por acontecer), só recorrendo a uma arbitrária e contraditória aproximação, a um símile ou metáfora, poderemos entender e amar dois seres tão diferentes e tão próximos, de encontro difícil, senão impossível, a não ser pela destruição, e tudo que com eles se passou e ainda passará. Por isso sobre eles nos debruçamos, mergulhados na sua memória do

futuro e no seu destino do passado, na sua memória do passado e no seu destino do futuro, e acompanhamos as suas angústias e desesperos, as suas ânsias e agonias , e assistimos ao mover do engenho acionado e velamos e ouvimos os oráculos e pelos dois imploramos aos deuses cruéis e vingativos, impávidos ou indiferentes às nossas súplicas e ameaças inúteis. Tão acima e tão perto de nós estão os deuses. (SA, p. 146)

A partir do que dissemos anteriormente sobre o ponto de vista de Malvina e Gaspar, podemos entender que as duas personagens são metáforas do tempo. O tempo, na concepção da tragédia grega é o que governa os deuses, os homens, o cosmos, enfim, a totalidade do real. Daí Autran Dourado construir a idéia de tempo em *Os Sinos da Agonia* como uma roda. Assim define-se o ciclo trágico da existência: nascimento e morte. A alegria do nascimento está em tensão harmônica com a tristeza da morte. O ciclo só se compõe se as duas coisas existirem em equiponderância de forças. O desejo de compreender o destino em consonância com a roda do tempo leva o coro a invocar Tirésias, o grande adivinho da tragédia sofocleana.

Ó, Tirésias, iluminado interiormente pela luz da tua escuridão, nos ajude a desvendar e entender, porque essa é a nossa humana ânsia indagadora; mesmo sabendo que é impossível ao homem alterar o intrincado tecido. Às vezes, Tirésias, cuidamos, e por isso a ti recorremos, no Hades ou quando ainda vivias, e ainda agora, antecipadamente sabendo que não se pode evitar e mesmo assim desesperadamente querendo, com a ilusão de que tuas falas, tão carregadas de lutos, presságios e significados, possam nos dizer e orientar em nossas tarefas e atos, como os antigos, não tão antigos como tu, mareavam segundo as estrelas e o simples rumo do agulhão. Te pedimos porque és e foste humano e não um ser divino, e sabemos que ao Senhor dos oráculos, não a ti a quem só é dado ver, somente esta velhíssima prece podemos balbuciar: Nos livre, Senhor, das dores e cicatrizes, e se impossível, nos dê força e coragem para suportar (SA, p. 147).

“Desvendar e entender”, descobrir o que há por trás das paredes do labirinto, é o grande desejo humano, mas o homem só conhecerá partes desse labirinto, as partes que escolher durante a caminhada. É impossível ao homem alterar o traçado do labirinto, mas à medida que é o próprio homem que decide por onde seguir nesse “intrincado tecido”, ele constrói seu próprio

labirinto, ou seja, o homem constrói, à medida que caminha, um caminho particular, e, dessa forma, singulariza-se, torna-se diferente dos outros homens, por isso cada concepção da realidade é distinta de todas as outras. Assim, o ser une-se ao saber.

É interessante notar ainda que o coro pede ajuda a Tirésias, senão porque ele é um ser humano. É através do humano que o coro pretende ver o divino. Tirésias é o sábio que fala por enigmas, portanto, apela ao estranho, o que significa que fala poeticamente. A linguagem de Tirésias só é enigmática para quem se distanciou de seu ser, durante a busca de méritos, no sentido hölderliniano do termo⁵. Ele sabe que o destino de todos os homens é o encontro com o nada, mas é justamente esse nada que mostrará novas possibilidades de existência ao homem, é no encontro com o não ser que se configuram as diversas formas do ser. A passagem é o fazer-se das coisas, em grego: “*poiesis*”. Passar do não ser para o ser e revelar o ente, fazer existir o que não existe é função da arte. A arte é o que abre mundo, ela nos livra dos automatismos cotidianos e nos coloca em contato com nossa essência. Nesse sentido, podemos dizer que a trama da obra em questão confunde-se com o próprio ato de narrar, é um construir, propicia um habitar.

No mundo atual, dito “globalizado”, em que sob a capa da universalização, da diversidade e do convívio de culturas se esconde o totalitarismo e a perda de identidade das pessoas, o romance dramático surge como uma possibilidade de resgate do ser para quem se propuser a percorrer o labirinto da construção literária. A arte, por não conceber uma verdade única nem se deixar interpretar por teorias a ela preexistentes, possibilita ao indivíduo a vivência de uma nova experiência que leva ao autoconhecimento. Interpretar é interpretar-se.

Os Sinos da Agonia revelam a atualidade da tragédia grega, à medida que mostram que a pretensão do controle do destino é falta de sabedoria. Só é sábio quem aceita o duplo domínio da vida e da morte, ciclo em que gira a roda do tempo. As três personagens principais da obra adquirem sabedoria quando se encontram com seu destino e aceitam seu drama agônico.

A linguagem trágica de *Os Sinos da Agonia* promove o desvelamento da divindade em sua própria estranheza. É assim, no âmbito da estranheza, que o divino se mostra ao homem. Conforme observamos o divino se revela na obra pela fala poética do coro, que, por sua vez, invoca a fala poética de Tirésias – o humano que sabia escutar os deuses. No nível das personagens, observamos que não há uma verdade única, portanto, não se pode considerar os

⁵ Referimo-nos ao poema “No azul sereno floresce”, analisado por Heidegger no artigo “... poeticamente o homem habita...” (2000).

méritos humanos um fim em si mesmo, é preciso buscar neles um sentido. No nível da linguagem, o leitor, ao percorrer o labirinto da obra, recebe a revelação de seu limite, toma sua medida e mede sua dimensão. A estrutura labiríntica e trágica promove o resgate do ser.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, sem data.
- DOURADO, Autran. *Os Sinos da Agonia*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991.
- _____. *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. “Construir, habitar, pensar”. In: *Ensaio e Conferências*. Petrópolis, Vozes, 2002.
- _____. “A Coisa”. In: *Ensaio e Conferências*. Petrópolis, Vozes, 2002.
- _____. “... poeticamente o homem habita...”. In: *Ensaio e Conferências*. Petrópolis, Vozes, 2002.
- _____. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa, Edições 70, 1977.
- MICHELLAZO, José Carlos. *Do Um como Princípio ao Dois Como Unidade: Heidegger e a construção Ontológica do Real*. São Paulo, Annablume, 1999.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 2001.
- SOUZA, Ronaldo de Melo: “Atualidade da Tragédia Grega”. In: *Filosofia e Literatura: o trágico*. Organização: Holtermayr Rosenfield, com a colaboração de Francisco Marshal. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.