

A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO TRÁGICO EM *UMA TRAGÉDIA NO AMAZONAS*, DE RAUL POMPÉIA

Danilo de Oliveira Nascimento¹

RESUMO: Neste artigo, pretendemos analisar *Uma Tragédia no Amazonas* a partir das perspectivas de Girard (1990), Gazolla (2001), Gumbrecht (2001) e Leski (2006). A partir da concepção destes autores da tragédia como manifestação estética da vulnerável natureza e condição humanas, adotamos a utilização do termo tragédia em sua função adjetiva e analisamos a novela como uma representação do trágico. Dessa forma, estabelecemos aproximações e distanciamentos interpretativos tanto no que diz respeito aos aspectos formais e estruturais do gênero trágico quanto àqueles aspectos de ordem filosófica e social.

PALAVRAS-CHAVES: Raul Pompéia, prosa de ficção, tragédia.

ABSTRACT: In this article we intend to analyze *Uma tragédia no Amazonas* taking into consideration the perspectives of such authors as Girard (1990), Gazolla (2001), Gumbrecht (2001) and Leski (2006). We adopt the use of the term tragedy as an adjective and analyze the novel as a representation of the tragic, based on the above-mentioned authors' conception of tragedy as an aesthetic manifestation of the vulnerability of nature and human condition. As such, we establish similarities and differences, both in regards to formal and structural aspects of the tragic genre, as well as aspects from philosophical and social standpoints.

KEYWORDS: Raul Pompéia, fictional prose, tragedy.

Introdução

Classificada como novela, *Uma Tragédia no Amazonas* (1880) foi publicada pela primeira vez em *As Letras*, jornal organizado pelos alunos do Colégio D. Pedro II. Neste texto, já se pode notar temas que serão recorrentes em toda a produção narrativa ficcional de Raul Pompéia, tais como morbidez, visão pessimista da existência, loucura e suicídio. Considerando o contexto de produção e de recepção de leitura, podemos afirmar que a novela respondeu às expectativas dos seus primeiros leitores, adolescentes interessados por leituras folhetinescas cujos temas giravam em torno de aventuras em lugares distantes e exóticos guerras, crimes e eventos sobrenaturais. Assim, sob certa perspectiva, a novela de Raul Pompéia expressa estética da violência.

A escolha do título da novela, a despeito de reconhecermos a intenção autoral, enviamos, primeiramente, àquela hipótese da vontade de poetas ou de escritores de atribuir a sua obra certo estatuto de grandeza e de universalidade a partir da referência a termos como “tragédia” ou “épica”. Além desta asserção hipotética, o título pode ser um dos recursos

¹ Doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP. Professor da Universidade Federal de Mato Grosso. Email: danmento@gmail.com

textuais cuja função é instigar imediatamente no leitor aquelas reações emocionais decorrentes da dinâmica trágica, tais como horror, nojo e piedade, assim como criar certa expectativa visual, uma tragédia na floresta amazônica:

Notem bem este título: Tragédia. O talento de Pompéia é ultra-trágico. Não há uma só pessoa que não morra na Tragédia. Por quê? Disse-me um seu companheiro que para demonstrar que não há Providência. Disse-me ele que por ser a morte a única coisa séria da vida. Escolham o que quiserem. O certo é que, até pouco tempo, não havia um conto seu, mesmo microscópico, em que não morresse alguém. Agora ele contenta-se em mutilar ou desfigurar os personagens. Já é um progresso. Além de correccionalmente trágico, Pompéia é refratário ao cômico ... (*apud* PONTES, 1935, p. 44-45)

A ênfase que Capistrano de Abreu dá ao título da novela reforça a noção generalizada do trágico relacionado à violência, à vingança e à morte. De fato, o enredo de *Uma Tragédia no Amazonas* versa sobre a chacina de uma família no interior do Estado do Pará, no entanto, a essa situação fatídica atribui-se caráter de particularidade muito em decorrência do local, a floresta amazônica, cuja imagem reafirma o rótulo de lugar exótico pelo olhar do narrador e dos leitores urbanos.

Ao tomarmos como padrão de análise e interpretação as tragédias áticas do séc. V a. C. e os dramas trágicos europeus, mais do que perceber a ausência e a presença de certos aspectos e elementos constituintes e caracterizadores do texto trágico, é possível notar a manipulação discursiva, pelo narrador, de alguns aspectos e elementos constituintes e caracterizadores do texto literário trágico, por exemplo, o espaço.

O espaço trágico em *Uma Tragédia no Amazonas*

Albin Lesky (2006), ao discutir em seu livro *A Tragédia Grega* 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 ou o ambiente 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 da realidade brasileira. Um destes fatores é o espaço geográfico e social que provocam as problemáticas da delimitação geográfica, da posse territorial, da exploração dos recursos naturais, entre outros.

Em *Uma Tragédia no Amazonas*, ressaltamos três espaços, onde decorre a intriga na novela, a floresta, a casa e o roseiral. Todavia, dos três espaços apontados, é a floresta que recebe um tratamento discursivo e imagético mais acentuado, em princípio, por ser objeto da curiosidade de leitores urbanos e alimentar fantasias de aventuras e de expedições fascinantes e perigosas, e depois, por estabelecer relação direta com a criação e a manutenção da atmosfera trágica.

Sob certa perspectiva historiográfica, a representação discursiva e imagética da floresta amazônica, na novela de Raul Pompéia, alude tanto à retórica dos cronistas de viagem do século XVI quanto reproduz a retórica folhetinesca.

Ao seguir o roteiro de narrativa linear, Raul Pompéia reserva o primeiro capítulo da novela à descrição de dois espaços em que se desenrolará a história, um deles, é a floresta amazônica e outro é a casa de Eustáquio. Esses dois espaços contribuem para determinado desenrolar e desfecho do enredo, por isso, o narrador ao tratá-los, opta pela “descrição expressiva” (REUTER, 1996, p. 27).

A floresta e a casa do protagonista recebem do escritor certo tratamento visual que torna evidente a natureza oposta e contraditória de ambos, a partir dos quais e nos quais se refletem conflito e tensão decorrentes da relação entre cidadão e natureza, civilizado e selva, estrangeiro e autóctone, agente da justiça e regime do instinto, da violência e da vingança. A representação da floresta sobrepõe à representação da casa e se constitui esfera em que esses polos opostos provocam estado de situação pouco esclarecida que conduz o protagonista a cometer erros e enganos, o chamado *miasma* para os trágicos gregos.

No desenrolar da novela, notamos algumas formas de representação da floresta, que pretendem intensificar a ideia de que trágico é o espaço. Já nos primeiros parágrafos, o narrador reproduz discurso semelhante aos dos cronistas de viagem ao fazer referência a alguns aspectos geográficos da região, o que atribui tom levemente informativo à descrição da natureza. No entanto, o aparente esforço do escritor em tornar verossímil a descrição do espaço cede à projeção da imagem poetizada e alegórica da Amazônia:

Algumas léguas ao sul do Monte Puracê, emanam do solo as águas do Iapurá, que de campina em campina, de bosque em bosque, passam o

Equador e entram no grande Império americano, para aí, espumando, confundir-se com as ondas do soberano dos rios, o Amazonas.

.....

É um desses caminhos de poesia selvática que se insinuam sob as abóbadas do arvoredo, parecendo destinados somente ao encanto do olhar.

A sua direita ostenta-se com toda a opulência, a mata virgem do Brasil, enredada de cipós que descrevem as mais caprichosas curvas, entre os idosos troncos guirlandados de parasitas, onde mil macaquinhos ligeiros soltam inquietos gritos, suspensos pela cauda, ou voando de ramo em ramo.

.....

À esquerda desliza o afluente do Amazonas, murmurando ao entrar nas criptas formadas pelas rochas alcantiladas, que se empinam sobre as águas, ora calvas, ora cobertas de vegetação. (POMPÉIA, 1981, p. 59-60)

O fragmento de texto transcrito acima exemplifica uma das representações da paisagem natural que evidencia sua beleza plástica e que, frequentemente, reaparece nos parágrafos iniciais de cada capítulo de *Uma Tragédia no Amazonas*. Em outros momentos do texto, o narrador acrescenta ao corpo da descrição da paisagem florestal citações de mitos gregos femininos e aquáticos ou citações de termos que fazem referências às sensações tácteis, olfativas, sobretudo, gustativas. De modo geral, trata-se de representação ficcional da paisagem natural que se torna um padrão imagético dentro do contexto narrativo da novela de Raul Pompéia e, ao mesmo tempo, reafirma a visão mítica da Amazônia.

No primeiro capítulo da novela de Raul Pompéia, o narrador se mostra como uma espécie de viajante que retorna à floresta amazônica, de um local não determinado por ele, mas que sugere certo distanciamento espacial. Esse narrador, sob “ângulo favorável”, passa a descrever mais uma vez e, com deslumbramento, a paisagem avistada. Assim, projeta-a a condição de pintura figurativa para ser apreciada por leitores urbanos. Essa representação pictórica reproduz noções balizadas e banalizadas sobre a floresta amazônica como uma paisagem grandiosa, exuberante, dotada de beleza ornamental, o que provoca no espectador a (falsa) impressão visual de que a paisagem é estável e tranquila.

A reprodução da imagem estilizada da floresta indica aparente domesticação do espaço inóspito e hostil da natureza através do discurso narrativo ficcional. Trata-se de estratégica reprodução da imagem de uma floresta sob total controle tanto para determinados fins de leitura quanto para a própria (dis) simulação do acontecer trágico. No primeiro caso, os leitores precisam se convencer temporariamente de que a natureza diante de seus olhos é suave, tranquila, uma vez que tal convencimento temporário possibilita, no nível da

enunciação, o chamado “efeito surpresa”. De aparente *locus amoenus*, a floresta progressivamente vai se revelando de outro modo e reafirmando outras noções e visões urbanas, tais como lugar de mau agouro e de purgação.

Além de demonstrar a tentativa de domesticação visual e ficcional da paisagem natural, a representação pictórica da floresta, como um espaço estável e tranquilo, pretende iludir tanto os leitores quanto os personagens, uma vez que essa ilusão visual se faz necessária para sustentar a atmosfera de tensão e suspense e para possibilitar o chamado “efeito surpresa” (MALHADAS, 2003, p. 36) no caso dos folhetins; ou do chamado “reconhecimento” (*Anagnorisis*) no caso das tragédias. No decorrer do enredo, leitores e personagens passam a reconhecer a floresta não mais como um espaço belo e tranquilo, mas como um animal traiçoeiro, uma máquina mortífera ou uma entidade canibal.

Da mesma forma que os leitores, Eustáquio, protagonista de *Uma Tragédia no Amazonas*, também se deixa seduzir pela imagem bela e suave da floresta, o que alimenta a falsa sensação de tranquilidade, em determinado momento do enredo, confessada pelo protagonista: “Vejo agora que a tranqüilidade dos nossos últimos tempos foi uma aparência enganadora e um laço que nos armaram que se desvela hoje” (POMPÉIA, 1981, p. 83). Diferentemente do narrador e dos leitores, Eustáquio está imerso nesse universo verde, portanto, para o subdelegado, a floresta amazônica não se trata de uma representação estética e, por essa razão, não pode ser manipulada discursiva e visualmente. Trata-se, pelo contrário, de espaço por ele vivenciado e que o conduz a reconhecer o perigo e aos poucos admitir a impossibilidade de se proteger dele. Isto é um dos aspectos que caracterizam “um herói realmente trágico” (GUMBRECHT, 2001, p. 11).

O reconhecimento progressivo, pelos personagens, da floresta como um lugar hostil é fator fundamental tanto para a evolução da intriga quanto para a atribuição de certo grau de tragicidade do que se narra, uma vez que “não há tragédia sem a presença ameaçadora da morte” (GUMBRECHT, 2001, p.11). Notamos que as personagens vivem em constante estado de tensão alimentado apenas pela sensação de insegurança e de medo que a floresta provoca e pela impressão de que elas estão sendo vigiadas e de que podem ser atacadas a qualquer momento. As personagens, sobretudo Branca, esposa de Eustáquio, pressentem a iminência de alguma desgraça e se deixam dominar pelo terror psicológico que se representa

através das descrições das mudanças bruscas e repentinas de temperatura que modificam a paisagem.

De estatuto de pintura figurativa, a representação da floresta passa a codificar o que os trágicos gregos denominariam de “forças daimônicas”, “forças que modelam e destroem nossas vidas” e, por isso, “estão fora do controle da razão e da justiça” (STEINER, 2006, p. 03). Neste sentido, as mudanças bruscas de temperatura e de paisagem intensificam o estado de ânimo das personagens porque demonstram a realidade vivenciada por elas, como algo instável, oscilante e traiçoeiro. No entanto, as personagens, sob estado de ignorância, não as traduzem como sinais de uma violência que se engendra às ocultas contra elas, mas apenas as assiste como espectadores de teatro:

Se há espetáculo grandioso no interior do Brasil é a formação de uma tormenta. Ela é lenta mas transporta a alma, que parece deixar momentaneamente a terra.

Era uma dessas cenas que contemplavam.

O céu estava límpido, mas, de um instante para outro, começaram a aparecer grandes moles esféricas de nuvens, deslumbrantes de brancura, que nasciam detrás da montanha, tornando-lhe nítido o perfil verde escuro da crista, e subiam majestosamente ao encontro do sol que, declinando para o ocaso, as bordava de fulgente prata.

Já algumas chegavam ao zênite encobrimdo o sol, já as mais baixas tomavam a cor de chumbo.

A aragem que soprava deixou de balouçar as folhas da mata e, na ocasião em que a natureza emudecia, rolou ao longe um trovão. Prenúncio da tempestade. Ela aí vinha.

Meia hora depois, uma tira de fogo zig-zagueou no espaço, seguiu-se um trovão, menos remoto que o primeiro, que percorreu o céu todo negro. (POMPÉIA, 1981, p.72)

A localização espacial das personagens com respeito à floresta possibilita perceber duas outras representações, uma, a de que a natureza é espaço em que se representa drama de vingança e sangue; a outra, a de que a própria floresta é representação da violência. Há vários momentos em *Uma Tragédia no Amazonas* em que acontecimentos e situações são nomeados de dramáticos. O bando de criminosos, por exemplo, refere-se ao plano de vingança como uma peça que pregarão a Eustáquio; o protagonista nomeia os ataques desses criminosos por ele desconhecido a sua propriedade como “teatro de sombras”; o narrador, por sua vez, em momentos mais tensos do enredo, denomina-os de “teatro de assassinio”, “teatro da morte” ou ainda “teatro de crimes” (POMPÉIA, 1981, p. 76, 90, 143).

Essas denominações não apenas destacam a natureza trágica do que se narra, mas indica também o espaço do drama. Neste sentido, o narrador, ao utilizar o termo teatro, faz referência direta ao espaço físico e à sua estrutura tradicional. Desse modo, a compreensão dos fatos representados para um determinado desfecho na novela de Raul Pompéia depende da visualização da forma de organização tradicional do teatro. Neste contexto, os dois espaços fundamentais da narrativa, a floresta e a casa, são categorizados como palco, bastidores e público. Contudo, o desenrolar dos “eventos cênicos” da narrativa e a localização das personagens invertem, ainda que, temporariamente, a função e a importância de cada um destes espaços do teatro. Ao considerarmos o modo de organização tradicional do teatro, poderíamos afirmar a casa de Eustáquio como o palco; o entorno da propriedade do subdelegado como público e a floresta como os bastidores, porém, o ritmo dos acontecimentos modifica a natureza e o uso cênico de cada um destes (sub) espaços que se reflete diretamente no reconhecimento tipológico e funcional de cada um dos personagens.

Antes de ser palco da chacina da família, a casa do subdelegado é espaço do público; dela, a família, como mera espectadora, assiste às mudanças de temperatura e às modificações da paisagem florestal, assim como à matança de animais, à devastação de plantios e à aparição de vultos sem reconhecer tais situações como eventos de uma peça de horror que começa a ser ensaiada nos bastidores. Desse modo, enquanto a casa é, temporariamente, espaço do público espectador, a floresta é espaço dotado de natureza dúbia e ambivalente. Ela é bastidor do plano de vingança contra a família de Eustáquio e é também palco temporário dos atores desse plano. Esse espaço dotado de natureza ambivalente modifica a função espacial da casa, à medida que o plano de vingança dos criminosos vai se desenrolando, o palco vai se estendendo até as propriedades do subdelegado. O ápice do plano de vingança torna, enfim, a casa do subdelegado, o palco:

A claridade de uma vela alumiu a sala. A essa luz, o padre Jorge conseguiu ver o seu malfadado amigo encolhido perto do sofá, como um animal espavorido; Rosalina desmaiada no chão; o paraense no meio de um bando de homens, combatendo como um leão furioso e ainda a cara do cadáver, contemplando tudo com o escárnio que a morte estampara na sala. Imediatamente porém apagou-se a luz, e o padre pôde somente perceber depois que a sala era o teatro de combate horrendo, de uma luta cega... (POMPEIA, 1981, p. 143).

O desfecho da peça de horror descrita pelo narrador identifica tendência de Raul Pompéia pela linguagem cênica e impressionista, importante para a apreensão da simulação

do trágico em *Uma Tragédia no Amazonas*. Já no primeiro capítulo da novela intitulado *Uma Habitação*, é notável a valorização da percepção visual dos espaços, da visualidade desses espaços e a provocação do leitor para que ele foque sua atenção sobre os espaços a partir dos quais se apreende conflito que conduzirá os personagens ao embate final.

Para provocar o leitor a apreender a perspectiva visual do espaço fatídico, o narrador, ao descrever a paisagem, ressalta a imagem de uma casinha branca envolvida em duas camadas, uma, circular vermelha, a do roseiral e esta envolta em outra, circular verde, a da floresta. Essa visão panorâmica dos espaços provoca no leitor a impressão visual de isolamento, compressão e fragilidade da casa na floresta, logo a seguir, o narrador, ao se aproximar da casa, restringe seu ângulo de visão (*close up*) sobre a casa:

À esquerda desliza o afluente do Amazonas, murmurando ao entrar nas criptas formadas pelas rochas alcantiladas, que se empinam sobre as águas, ora calvas, ora cobertas de vegetação.

No lugar em que esta estrada desemboca da floresta, erguia-se, há alguns anos, uma habitação de aparência alegre, caiada de branco e edificada de maneira que causaria pasmo a quem não esperasse encontrar o civilizado em lugares onde a natureza é a rainha.

Quase mergulhada em um magnífico roseiral, tinha essa morada por única trincheira uma cerca de varas retorcidas, que iam terminar junto à palissada do redil do gado.

Aí residia Eustáquio de..., subdelegado de polícia, na freguesia que abrange S. João do Príncipe, entre outras povoações, em companhia de sua esposa, Branca e uma linda orfãzinha de nome Rosalina, servidos por dous escravos, Ruberto e Silvano. (POMPÉIA, 1981, p. 60)

Esse ritmo de aproximação (*close up*) e distanciamento (*visão panorâmica*) do narrador dos espaços é fundamental não apenas para notarmos as diferenças proporcionais da floresta e da casa, mas também para identificarmos valores distintos de cada qual que instauram e sustentam o conflito a eles imanente e que se manifestam e se intensificam a medida das ações e reações das personagens. Além disto, a visão panorâmica do espaço narrativo orienta, visualmente, o leitor a perceber a casa de Eustáquio como núcleo espacial e dramático, constituído pelo protagonista e pela sua família e no qual o subdelegado é alvo para o qual converge toda dinâmica trágica.

Além da focalização do ângulo de visão sobre a casa e a propriedade de Eustáquio, o narrador se utiliza de duas figuras de estilo, a retrospectão e a prospecção, em princípio, para ressaltar sua importância fundamental e corroborar com o conflito que se representa a partir dos espaços e que conota de trágico os eventos. As primeiras páginas de *Uma Tragédia no*

Amazonas são relatos retrospectivos, pois o narrador já esteve presente anteriormente na paisagem descrita. Portanto, aquilo que narra pretende demonstrar vínculo entre o passado e o presente da casa e, sobretudo, justificá-la como fator direto do destino dos novos moradores.

Diferentemente da paisagem natural, o narrador não descreve a casa de Eustáquio, ele explora seu sentido e sua função na narrativa, ressaltando a relação entre presente, passado e futuro, assim como as sensações e impressões visuais que ela nele provoca. Antes de refletir noção e efeitos do fatídico, a imagem da casa promove, segundo Bachelard (2008), razões e ilusões de estabilidade e se revela como uma das maiores forças de integração de pensamentos, lembranças e sonhos do homem.

A expressão do narrador sobre a casa de Eustáquio concentra e dispersa imagens, entre elas, a do nosso primeiro “lugar no universo” ou de “germe da felicidade”, por isso provoca a sensação de aconchego de um lar, de um porto seguro, do retorno a primeira infância e também de abrigo ao devaneio e de proteção ao sonhador; a casa remete a desejos, provoca lembranças e possibilita evocações: [...] o quarto e a casa são diagramas de psicologia que guiam escritores e poetas na análise da intimidade [...] (BACHELARD, 2008, p. 55).

A descrição física da casa, portanto, cede à recordação da sua imagem que reaviva no narrador sua reação de espanto quando visualizou uma residência dotada de “aparência feliz” isolada no meio do mato. Ao lado dessa imagem reminescente do espaço feliz, o narrador ressalta outra, a imagem das ruínas da casa e, ambas, ainda que diametral e aparentemente opostas, têm ligação estreita de sentido e função e são, na verdade, dois clichês espaciais: o primeiro reproduz a ideia de “lar doce lar” e o segundo pode ser interpretado como um sinal de tragédia iminente.

As duas representações visuais e emotivas da casa, o espaço da felicidade e as ruínas, pretendem reafirmar sensações idênticas àquelas provocadas pelas representações da paisagem natural, sobretudo reafirmar a apreensão e compreensão das oscilações do destino e a insegurança do local. Neste contexto, aqueles dois clichês espaciais trazem à tona a representação sempre recorrente da relação entre “essência e aparência” e por isso caracterizam a realidade fundada nos opostos e em conflito. Enquanto a casa projeta a imagem do espaço feliz, a imagem da ruína traduz aquele desígnio trágico de que todos nós caminhamos em direção a ela (STEINER, 2006, p. 03).

Desse modo, estrategicamente, o relato narrativo sobre a casa de Eustáquio interpõe a retrospectiva e a prospecção. No primeiro caso, o narrador relata a história da casa do subdelegado, herança de seu sogro que imediatamente após construí-la com muito esforço, falecera. No segundo caso, o da prospecção, a casa representa o *lote* de Eustáquio, o que implica em considerar que o subdelegado não herda apenas o espaço físico, herda, junto com ele, o peso do sacrifício do sogro em construir a casa; o protagonista herda seus sonhos, seu projeto de vida, assim como dá continuidade a sua ação estrangeira e intrusa de instituir o urbano em plena região inóspita e hostil. Neste sentido, Eustáquio herda a *Moirá* do sogro, senão seu destino a cumprir; a parte que lhe foi destinada (MALHADAS, 2003, p.38) em seu mundo, sob esta perspectiva de existência, o projeto involuntário do sogro de Eustáquio passa a ser para o genro, algo voluntário: instituir o urbano e o legal na floresta.

Tragédia no Amazonas e a simetria da violência

Emil Staiger (1997) afirma que nem toda desgraça é uma tragédia. Para que um acontecimento fatídico, infeliz ou catastrófico seja considerado uma tragédia, é preciso que o indivíduo seja tomado pela “necessariedade”, ou seja, que entenda algo tão necessário a sua vida ao ponto de viver em coerência com isto, que a valide como ideal a ser seguido e que não vacile em nenhum momento sobre isto. A necessidade de Eustáquio (*Ananké*) é a manutenção e defesa de sua família e de seu lar que sustenta a pretensão de promover a urbanização e a civilização em meio à floresta. Essa necessidade, no entanto, vai de encontro à realidade sob regime da vingança, e o conflito que se estabelece entre ambas, necessidade de justiça e regime de vingança, promove a dinâmica trágica.

Os espaços fundamentais da ação das personagens em *Uma Tragédia no Amazonas* traduzem a vigência absoluta do regime da vingança, perceptível através da recorrência à cor vermelha que, em nível simbólico, refere-se tanto à violência que derrama sangue quanto ao sangue que deve purificar o estado de violência. Desse modo, os principais espaços da ação dramática são, fundamentalmente, caracterizados por essa cor, como a casa de Eustáquio, mergulhada em roseiral e iluminada por esta cor; a casa do Padre Jorge, amigo do subdelegado e personagem a quem ele procura para combater os criminosos e o local de reunião do bando que planeja a vingança contra Eustáquio. Além disto, em alguns momentos

da narrativa, o narrador ressalta, em alguns relatos de amanhecer, a cor purpúrea dos raios solares que projetam as sombras dos personagens na parede da varanda da casa do subdelegado.

Essas alusões constantes do narrador ao vermelho, evidentemente influencia a percepção visual de realidade simbolicamente manchada de sangue, o que implica em reconhecer que a presença do sangue em formas, modos e meios mais variados significa a denúncia de crimes, a cobrança de ajuste de contas e, por isso, a invocação de novos dramas (GIRARD, 1990, p. 50). Em específico, a cor vermelha afirma a vingança como força *daimônica* que coordena a existência das personagens e que as submete a certa sistemática existencial de enlouquecimento e morte. É possível encontrar exemplo claro disto no capítulo III – *Primeiras Desgraças*, em que o narrador relata a reação de um dos empregados de Eustáquio ao reconhecer o cadáver de um companheiro de trabalho:

Encontrou um lago de sangue e alguns farrapos de vestuários, no lugar onde deveras ter havido uma luta entre os assassinos, ou o assassino, e a vítima.

.....
O desespero do pobre guarda já tinha aparências de loucura. Andava desvairando, pisando o solo com força, e sem ânimo de arredar-se do terreno inda úmido pelo sangue do amigo.

Repentinamente, o desgraçado sentiu uma viva dor em um dos tornozelos. Tinha sido mordido por uma serpente, ele a vira, mas sem refletir deitou a correr precipitadamente e sem rumo. Enlouquecera. (POMPÉIA, 1981, p. 70-71)

A lógica dessa realidade “vermelha” em que as personagens são dadas à manifestações patéticas diante de situações de violência, aproxima-se da lógica daquelas sociedades primitivas, menos no que se refere ao sagrado e mais no que se refere à presença e aos efeitos inevitáveis da vingança. Ao menos as sociedades primitivas se valiam dos rituais de sacrifício para anular tais efeitos, no caso de *Uma Tragédia no Amazonas*, representa-se a realidade abandonada pelo Estado e sem qualquer perspectiva de intervenção salvadora ou conciliadora do sobrenatural. Pontualmente, representa-se a realidade em que se manifesta o conflito decorrente da ação de dois grupos claramente opostos, um, o dos criminosos, sob o regime da vingança; e o outro, de Eustáquio, que ensaia a instauração do sistema jurídico.

O conflito entre os grupos manifesta violência caracterizada de “natureza intestina”², sob esta concepção, o ritmo da realidade das personagens dá-se pela fome de vingança dos

² Natureza Intestina se trata de expressão utilizada por René Girard em *Violência e o Sagrado* (1990) para se referir à vontade insaciável de vingança de um indivíduo ou grupo contra outro indivíduo ou grupo. Em

criminosos cujos alvos são, frequentemente, rotulados de “colheita” ou “migalhas de comidas”. Além da “violência intestina”, a ação vingativa dos criminosos contra Eustáquio, sua família rege-se pelo chamado “princípio da substituição” (GIRARD, 1990, p. 23), o que implica em afirmar que, enquanto a fome de vingança dos criminosos não é saciada com o assassinato do delegado e sua família, eles se saciam através do assassinato de empregados e aliados do subdelegado ou ainda da degolação de pequenos animais e devastação de pequenas plantações. Esse tipo de compensação da “violência intestina” contra um alvo direto, Eustáquio, leva-nos a considerar que enquanto o subdelegado se enquadra no modelo das “vítimas atuais” ou “vítimas potenciais”, tudo aquilo que é atacado a sua volta pelo grupo de inimigos pode ser enquadrado na categoria de “vítimas alternativas”.

Apesar de ressaltarmos este aspecto das sociedades primitivas, entendemos que as situações de violência vivenciadas pelas personagens de *Uma Tragédia no Amazonas* não são reflexo de “crise sacrificial” que se interrompe com o sacrifício de um “bode expiatório” e que deve promover a “catarse sacrificial”. Ainda que em determinado momento do enredo, Eustáquio manifeste a vontade de se oferecer à sombra de dois personagens, Henrique e Otávio Dugarbon, como agradecimento às ações contra a ação dos criminosos ou ainda que o assassinato do subdelegado e de Rosalina, sua filha adotiva, interrompa o ciclo de violência, ainda assim, tais situações não justificam para Eustáquio o estatuto de “vítima sacrificial”.

Além da aproximação, em nível metafórico, com as figuras do “bode expiatório” ou da “vítima sacrificial”, outra possível refere-se àquela com a figura do herói trágico, o que reafirma que ambas as personagens estão às voltas com a “mecânica da violência”³, fator característico de enredo de textos trágicos (GIRARD, 1990, p. 66), todavia, essa aproximação mais do que afirmar o *éthos* trágico dos personagens citados, pretende apontar certos aspectos intrínsecos e extrínsecos que poderiam dotá-los de tal estatuto.

Em princípio, nenhum dos personagens é natural da região, o que implica em reconhecer a inexistência de história de vida e genealogia ligada à Amazônia, além disto, as

sociedades primitivas, assunto fundamental do livro citado, a expressão se refere a ações de violência contra indivíduos e grupos durante a chamada crise sacrificial. Enquanto não é realizado o ritual de sacrifício, a partir do qual se extingue a crise, indivíduos e grupos se satisfazem com as chamadas “vítimas alternativas”.

³ Para René Girard (1990), sociedades desprovidas de “sistema jurídico” e de “sistema religioso”, em que a aplicação da lei ou o ritual de sacrifício é fundamental para apaziguar crises de violenta desordem social, são caracterizadas por ações instintivas e contínuas de agressividade e vingança de indivíduos contra indivíduos e grupos e vice-versa. Sociedades movimentadas pela “mecânica da violência”, segundo o autor citado, estão à mercê de uma aterrorizante selvageria.

informações sobre a origem das personagens não bastam para as considerarmos reflexo de um passado heroicizado ou mítico e, por isso, as personagens não são “revestidas de grandeza” (ROMILLY, 2008, p.21). Duas outras ausências devem ser enfatizadas, uma referente à vingança outra referente ao sagrado. No primeiro caso, o líder do grupo dos inimigos do subdelegado pretende raptar e violentar Rosalina como uma represália a Eustáquio. Essa violência contra a filha adotiva também estreita a relação existencial de ambos, no entanto, considerando que não se trata de “relação familiar biologicamente objetiva” (GUMBRECHT, 2001, p.11), a ação criminosa contra o subdelegado, sua filha adotiva e sua família, não pode ser categorizada de “vingança de sangue” (*blood feud*), mas pode ser justificada quando reconhecemos que Rosalina, ao se adequar à condição de objeto de desejo do líder do bando de criminosos, traduz os efeitos miméticos desse desejo: sob a guarda de Eustáquio, personagem masculino adulto, a personagem também é desejada por personagem adulto e masculino, desse modo, o desejo de um personagem nada mais é do que a imitação de um “desejo modelo” (GIRARD, 1990, p. 180).

Ainda que Rosalina não tenha credenciais éticas e existenciais para representar o *pharmakós* e que sob certa perspectiva seja desprovida de vontade de ação e por isso passiva, apenas sua presença na narrativa já é suficiente para provocar a ação trágica. Há sobre a filha de Eustáquio um peso de rejeição e de maldição muito próprio de personagens femininos juvenis presentes em narrativas folhetinescas do século XIX e em específico na prosa ficcional de Raul Pompéia. Rosalina é um exemplo de personagem tipo que reitera os mesmos traços físicos, segue trajetórias idênticas a de outros tantos personagens a ela semelhantes, enfim, a personagem cumpre “um destino preestabelecido” (REUTER, 1996, p. 23): representa a órfã cândida, dotada de beleza angelical e, por este motivo, objeto de sevícia, perversidade e perversão de personagens masculinos adultos. De modo geral, essas personagens seguem roteiro narrativo pré-determinado: ser vítima de crimes de natureza sexual. Se os atributos positivos físicos e psicológicos de Rosalina não são suficientes para torná-la uma “menina sagrada”, os aspectos citados, que caracterizam o tipo de personagem, implicam no reconhecimento de ironia dramática, o destino fatídico das duas personagens não é reflexo de relação consanguínea entre ambas, mas de duas situações que influenciam negativamente a existência de cada qual: a adoção de uma órfã “amaldiçoada” a existência

daquele que a adota, mais ainda porque a adotada também passa a ser objeto de desejo sexual do líder do bando, inimigo confesso do protagonista.

A aproximação de Rosalina com a figura do herói trágico salienta sua condição social e seu perfil feminino folhetinesco como fatores que atribuem peso negativo a sua identidade e a sua existência. De certa forma, a aproximação de Eustáquio com a figura do herói trágico nos orienta também a percepção negativa desta personagem que, em princípio, pode ser visualizada como um “organismo estranho”, que precisa ser expelido daquele microcosmo. Essa caracterização simbólica do subdelegado torna-se coerente quando constatamos que a casa em que reside se transforma em delegacia improvisada e por isso, literalmente núcleo onde ele planeja ações legais e para onde converge a ação violenta dos agentes da vingança.

A obsessão do subdelegado pela justiça e suas ações obstinadas para o efetivo cumprimento da lei, mais do que produzir efeitos esperados, evidencia a realidade que se traduz como “esfera de paradoxo”, fato este muito característico de contextos de natureza trágica. Desse modo, podemos reconhecer nas ações obstinadas de Eustáquio, “modos de escape” ou “possibilidades de desparadoxificação”, ou seja, o personagem tenta se valer de alguns instrumentos que permitam “remover todo e qualquer potencial de tragédia do espaço público” (GUMBRECHT, 2001, p. 16). Várias são as tentativas de remoção desse potencial trágico, primeiramente, e Eustáquio solicita do Estado ajuda para investigar o crime e deter os criminosos. Não atendido, recorre à contratação de dois negros alforriados para proteger sua propriedade e ajudá-lo na investigação. Quando um dos ajudantes é assassinado pelos criminosos, o subdelegado procura ajuda do Padre Jorge, espécie de religioso subversivo e guerrilheiro, no entanto, todas estas tentativas de “desparadoxificação”, além de acirram a crise existente e de tornarem o protagonista susceptível à vingança, torna-o cada vez mais propenso a se valer dos mesmos meios e instrumentos dos criminosos.

O fracasso de Eustáquio em suas tentativas de fazer valer a lei e estabelecer a ordem da cidade não produz efeitos legais esperados, o que é fundamental porque “onde há compensação e justiça não pode haver tragédia” (STEINER, 2006, p. 10). Neste contexto, podemos afirmar que tal ação se funda em ritmo de peripécia que produz reconhecimento, aspectos que estruturam a fábula da novela e que a dotam de natureza trágica, segundo Aristóteles. No primeiro caso, o da peripécia, as ações de Eustáquio para restabelecer a ordem, impulsionam-no a prática da justiça com as próprias mãos. No segundo caso, o

protagonista à medida que vê seus planos de justiça falharem, vai progressivamente reconhecendo que a única forma de combater seus inimigos, que se apresentam a ele como sombras e vultos, é tornar-se sombra.

Em trajetória para fazer valer meios e instrumentos da justiça com o intuito de estabelecer a ordem, o subdelegado, na verdade, cumpre etapas que o instiga a prática das mesmas estratégias de vingança de seus inimigos, se os inimigos de Eustáquio se agrupam para atacá-lo, o subdelegado também forma um grupo para o ataque; se estes sobem as copas das árvores ou se escondem atrás de arbustos para espiar a propriedade do protagonista, assim também o faz Eustáquio e seus agentes; se a presença dos agentes da vingança só se nota através de vultos e sombras, assim também o subdelegado e seus aliados se projetam para os vingadores.

Nesta etapa de sua trajetória, a que precede a chacina, o protagonista está completamente imerso na sistemática da violência, o que o torna tão semelhante aos seus inimigos, uma vez apagada as diferenças de grau social entre eles. Consequentemente, esse apagamento da *Degree*, segundo René Girard (1990), instaura a reciprocidade violenta e torna simétricos os rivais. Sob esta perspectiva, o percurso de Eustáquio para a efetivação da lei e o restabelecimento da ordem o torna “gêmeo” do líder dos agentes da violência. Neste caso, o projetar-se sombra da sombra trata-se do estágio mais avançado da adequação de Eustáquio, da sistemática da simetria da violência, que culmina no desfecho da dinâmica trágica. Além disto, o subdelegado, ao mimetizar a violência e o ser da violência e ao fazê-los, torna-se sombra de herói trágico, ao considerarmos que é a sombra (*Deinós*) que qualifica o protagonista desse estatuto (GAZOLLA, 2001, p. 62).

Considerações finais

Em princípio, o enredo da novela de Pompéia explora a temática da vingança para justificar o drama violento vivenciado por Eustáquio e sua família em plena floresta amazônica. Todavia, a chacina da família do subdelegado, de seus ajudantes e amigos mais do que representar a efetivação do plano de vingança de um grupo de bandidos, representa a replicação, em escala menor, do fracasso da utopia da formação da civilização brasileira a partir da ação do homem branco em explorar e dominar a floresta.

O drama violento vivenciado pelos personagens possibilita a alegoria da repetição desse fracasso que sugere que outros problemas históricos e sociais brasileiros se fazem presentes a partir do desenrolar da trama, tais como exploração e domínio da terra, formação de novas cidades no interior do país, ausência dos aparatos do Estado em locais extremos e isolados do país, e a problemática jurídica em torno da aplicação da lei em “terra de ninguém”.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Unesp, 1990.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os Lugares da Tragédia. Trad. Lawrence Flores Pereira. *Revista Filosofia Política Rio de Janeiro*, n. 01, série 3, 2001, p. 09-19.
- LESKI, Albin. *A Tragédia Grega*. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 4ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MALHADAS, Daisis. *Tragédia Grega: O mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- POMPÉIA, Raul. *Novelas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/OLAC/FENAME, 1981, vol.1.
- PONTES, Elói. *A vida inquieta de Raul Pompeia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Angela Bergamini, Milton Arruda, Neide Sette e Clemence Jouët-Pastré. 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Trad. Leonor Santa Bárbara. 6ª Ed. Lisboa/Portugal: Edições 70.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais de Poética*. 3ª. Ed. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- STEINER, George. *A morte da Tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Artigo recebido em março de 2015.

Artigo aceito em maio de 2015.