ArReDia
Revista da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras / UFGD

VESTÍGIOS DA TRAGÉDIA GREGA

Traces oftheGreektragedy

Jeane Lucas[i]
Escola de Especialistas de Aeronáutica

Resumo: Esta pesquisa tem como tema a ressignificação de elementos da Tragédia Grega Clássica, cuja gênese está na Grécia Antiga, em textos literários que não foram escritos para serem encenados.Para que esse estudo pudesse ser realizado, escolheu-se o romance *Água Funda*, de Ruth Guimarães a fim de verificar quais elementos desse tipo de drama estão nele presentes e como eles foram ressignificados, ou melhor, adaptados pela autora ao longo da instância narrativa. A partir da escolha do *corpus*, fez-se a análise literária ancorada, principalmente, nos estudos sobre a Tragédia Grega, elaborados por Aristóteles, Most, Gimenes, Brandão, Luna e Santos, na teoria proposta por Kristeva sobre intertextualidade, e na pesquisa desenvolvida por Oliveira sobre o romance mencionado. A metodologia de pesquisa segue a abordagem comparativa e qualitativa de cunho teórico-analítico. Percebeu-se que, no romance em foco, há a intertextualidade temática e o herói é conduzido à catástrofe final devido à inexorabilidade do Fado.

Palavras-chave: Intertextualidade temática. Tragédia grega. Fado.

Abstract: This research is intended to give new meanings to theclassical greek tragedy elements whose origin comes from Ancient Greece in literary texts which were not written to be staged in plays. *ÁguaFunda*, a novel by Ruth Guimarães, was used to carry out this study. It was verified which classicalgreek tragedy elements can be found in the novel and how they got new meanings, that is, how they were adapted by the author along the narrative. From the choice of the *corpus*, literary analyses were made based, mainly, on studies about greek tragedy, written by Aristóteles, Most, Gimenes, Brandão, Luna and Santos, on Kristeva'stheoryaboutintertextuality,and on the study developed by Oliveira, who conducted a research on this novel. The research methodology involves a comparative and qualitative approach of theoretical and analytical nature. It was realized that in this novel, there is theme intertextuality and the hero is led to the final catastrophe due to the inexorability offado, a traditional melancholy Portuguese music.

Keywords: Theme intertextuality. Greek tragedy. Fado.

Introdução

Hodiernamente, analisar textos literários também pressupõe compreender a relação dialógica que eles mantêm entre si, com o sistema literário precedente e com os outros gêneros do discurso. Por tal motivo, Bakhtin (1998) afirma que eles são como feixes de vozes que se entrelaçam. Na esteira desse pensamento, Kristeva (2005) estabeleceu o conceito de intertextualidade ao construir a metáfora segundo a qual o texto é um mosaico de citações. Para a autora,os textos podem dialogar em relação à temática e à estrutura a fim de parafrasear ou parodiar o texto fonte.

Partindode tais considerações, o presente artigo justifica-se por trazer à baila uma análise sobre *Água Funda*, romance regionalista escrito

porRuth Guimarães. Para isso, partiu-se da hipótese de que haveria, no romance em questão, o que Koch (2007) chamou de intertextualidade temática. Por tal motivo, encontrar os vestígios da Tragédia Grega e evidenciar o modo como eles são ressignificados pela autora, ao longo da diegese, são os objetivos deste estudo. A fim de que tais propósitos fossem atingidos, optou-se por fazer uma síntese da trama, cotejaros termos "trágico" e "tragédia", mencionar a origem desse tipo de drama e suas principais características e elencar os vestígios desse gênero literário presentes na instância narrativa.

O arcabouço teórico desta análise centra-se, principalmente, nos estudos sobre a Tragédia Grega, feitos por Aristóteles (2011), Most (2001), Gimenes (2009), Luna (2002; 2005) e Santos (2005); no trabalho de Brandão (1992; 1996) sobre mitologia grega; na pesquisa elaborada por Oliveira (2011) sobre o romance *Água Funda*; na teoria elaborada por Kristeva (1974) sobre intertextualidade; e no estudo de Koch (2007) sobre intertextualidade temática. Devido a tais escolhas teóricas, a análise literária pôde ser elaborada a fim de evidenciar que Ruth Guimarães retomou alguns elementos do gênero dramático trágicocom o propósito de adaptá-los ao universo rural do Vale do Paraíba, habitado pelo caipira[ii1].

Com isso, espera-se que esta pesquisapossa contribuir para ampliar a fortuna crítica de Ruth Guimarães, ratificar que a obra literária não pode ser concebida fora de um sistema literário, conforme Jenny (1979), e incentivar a leitura do romance *Água Funda*, que foi elogiado por Guimarães Rosa e Antônio Cândido, mas ficou adormecido no fundo do Vale do Paraíba.

Da trama

Primeiro romance de Ruth Guimarães publicado em 1946, *Água Funda*divide-se em dois núcleos diegéticos. O cerne do primeiro é a história de Sinhá Carolina, proprietária da fazenda Olhos D'Agua, localizada no Vale do Paraíba, região cercada pela Serra da Mantiqueira e banhada pelo rio Paraíba do Sul, que abrange o sudeste de São Paulo, o sul de Minas Gerais e uma pequena parte do Rio de Janeiro.Essa mulher bela, intransigente e acrecasa-se, por amor, contra a vontade dos pais, e vive infeliz até a morte de seu marido adúltero. O fruto dessa união chama-se Gertrudes, que se apaixona pelo filho do capataz da fazenda. Como Sinhá Carolina era contra essa relação, a filha foge e nunca mais retorna à casa

[1] Essa palavra foi empregada por Oliveira (2011) com a acepção proposta por Cândido(2001). Para esse crítico literário, o emprego do termo refere-se a um modo de se comportar, a um estilo de vida, que retoma alguns aspectos da cultura rústica de São Paulo.

materna. Viúva e sem Gertrudes, a proprietária de Olhos D'Água entrega-se à solidão até quando acolhe o filho do proprietário da fazenda Limoeiro. Sinhá resolve dar uma segunda oportunidade a si mesma e une-se, novamente por amor,a esse rapaz belo e interesseiro. Influenciada por este, vende todos os bens que herdara do marido, inclusive Olhos D' Água, a qual se transforma, anos depois, em uma usina de açúcar, e parte com seu novo amor. Não obstante, mais uma vez, a desdita reinará sobre a vida de Carolina, pois ela é abandonada pelo novo companheiro no mesmo dia em que parte com ele. Enlouquecida devido ao desespero e à vergonha, Sinhá desaparece por um longo período. Desmemoriada, ela retorna ao vilarejo onde nascera, passa a ser chamada de Choquinha pelo povo local e dele recebe esmolas.

O segundo eixo narrativo focaliza a história de Joca e Curiango. Esta é comparada a elementos da natureza, e aquele é descrito como alguém que, paulatinamente, perde o contato com a realidade. O narrador alega que Joca desdenhou da Mãe de Ouro, entidade do folclore brasileiro.Por tal razão, como castigo, foi acometido desse mal, do qual, no universo maravilhoso[2] da instância narrativa, não há como escapar, já que essa criatura mítica é inexorável. Joca enamora-se por Curiango e ambos se casam, maso "felizes para sempre" não se concretiza. Ele enlouquece e torna-se um errante, e ela, depois do luto, toca sua vida como se nada tivesse acontecido. Isso porque

> "A gente passa nesta vida, como canoa em água funda. Passa. A água bole um pouco. E depois não fica mais nada. E quando alguém mexe com varejão nolodo e turva a correnteza, isso também não tem importância. Água vem, água vai, fica tudo no mesmo outra vez". (GUIMARÃES, 2003, p. 52).

Da intertextualidade

Inspirada no dialogismo bakhitiniano, segundo o qual "cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados" (BAKHTIN, 2006, p. 272), Kristeva (2005, p. 64)incorporou, aos estudos do texto literário, o conceito de intertextualidade ao asseverar que "Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto". Em outras palavras,todo

[2] O termo "maravilhoso" foi empregado com o significado que Chiampi (1980) lhe atribuiu quando estudou o Realismo Maravilhoso. Segundo essa autora, o discurso maravilhoso não problematiza a dicotomia entre o real e o sobrenatural. Além disso, ele "desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o estranhamento como efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em ótica racional, deixa de ser o 'outro lado', o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade." (CHIAMPI, 1980, p. 59). Em outras palavras,o evento sobrenatural não provoca dúvida nem medo, pois ele faz parte da suprarrealidade construída pelo discurso do Realismo Maravilhoso.

texto origina-se por retomar outros textos a fim de ratificá-los ou de subvertê-losnuma corrente quase ininterrupta, pois o novotexto dialoga não somente com aquele que o inspirou, mas também com toda a cadeia de textos com a qual este dialogou e, assim, sucessivamente. Partindo desse conceito, Van Tieghem (1994) advoga que, na história da literatura, há o constante diálogo com textos antigos e contemporâneos e, para exemplificar tal assertiva, afirma que grande parte dos textos literários produzidos no Renascimento e nos dois séculos seguintes retomou a literatura produzida durante a Antiguidade greco-romana. As odes escritas por Fernando Pessoa, sob o heterônimo de Ricardo Reis, exemplificam também a ideia de Kristeva, porque promovem intertexto com a obra do escritor latino Horácio. Outro exemplo desse fenômeno intertextual ocorre com uma considerável parcela da literatura pós-moderna, que, constantemente, retoma obras escritas nos séculos precedentes com propósitos específicos. O romance *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, por exemplo, comprova tal asserção, já que nele há ecos de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, de romances policiais e até de características de algumas escolas literárias como o Romantismo e o Naturalismo, conforme Lucas (2004).

Na esteira desse pensamento, Koch (2007) considera que há vários tipos de intertextualidade. Para fins deste trabalho, somente a intertextualidade temática será mencionada. Sobre esse tipo, a referida autora assevera que é encontrado,

> por exemplo, em textos científicos pertencentes a uma mesma área do saber ou a uma mesma corrente de pensamento, que partilham temas e se servem de conceitos e terminologia próprios, já definidos no interior dessa área ou corrente teórica; entre matérias de jornais e da mídia em geral, em um mesmo dia, ou durante um certo período em que dado assunto é considerado focal; entre as diversas matérias de um mesmo jornal que tratam desse assunto; entre as revistas semanais e as matérias jornalísticas da semana; entre textos literários de uma mesma escola ou de um mesmo gênero, como acontece, por exemplo, nas epopeias, ou mesmo entre textos literários de gêneros e estilo diferentes (temas que retomam ao longo do tempo, como o do usuário, na Aululária de Plauto, em O avarento, de Moliére e em O santo e a porca, de Ariano Suassuna) e o tema da Medeia de Eurípedes, da Medeia de Sêneca e de A gota d'água, de Chico Buarque e Paulo Pontes; entre diversos contos de fada tradicionais e lenda que fazem parte do folclore de várias culturas, como é o caso do dilúvio e da caixa de Pandora, que são encontrados em muitas mitologias, embora, é claro, em versões diferentes; histórias em quadrinhos de um mesmo autor; diversas canções de um mesmo compositor ou de compositores diferentes; um livro e o filme ou novela que o encenam; várias encenações de uma

> mesma peça de teatro, as novas versões de um filme, e assim por diante. (KOCH, 2007, p. 18).

Da citação acima, depreende-se que entre dois ou mais textos pode ocorrer a intertextualidade, se o escopo deles for o mesmo tema. Contudo, cabe salientar que cada texto pode tratar o mesmo tema de maneira diferente, pois cada um deles resultade situações distintas de comunicação.

As marcas textuais que comprovam a intertextualidade temática entre *Água Funda*e a tragédia grega serão abaixo elencadas.

Do trágico e da tragédia

O adjetivo "trágico", segundo Houaiss(2009), refere-se àquilo que traz morte ou infortúnios, podendo ser empregado como sinônimo de calamitoso, sinistro e funesto. Para corroborar essa assertiva, Most (2001) afirma que essa palavra não pertence à área da estética, masao campo da antropologia e da metafísica, pois ela "não define um gênero literário, mas a essência da condição humana, em sua estrutura imutável ou como se manifesta em circunstâncias excepcionais, catastróficas" (MOST, 2001, p. 63). Nesse sentido, sempre houve e sempre haverá histórias que podem ser caracterizadas como trágicasporque esse termo

> exprime uma visão específica do mundo, que encontra sua manifestação mais genuína na forma de tragédia (ritual, encenação) embora possa manifestar-se também na narrativa (conto, novela, romance), noutras expressões artísticas (artes plásticas, cinema) e até mesmo nas situações da vida real. O conceito, pois, ultrapassa a sua concretização específica na tragédia. (GIMENES, 2009, p. 44).

Tais afirmações encontram respaldo em Aristóteles (2011), que, para evidenciar que o conceito de trágico não se limitava a uma forma específica, citou as epopeias penejadas por Homero como exemplo de textos em que havia tragicidade. Portanto da Bíblia, dos vários gêneros literários, das notícias, dos filmes, das histórias em quadrinhos, dos fatos cotidianos etc. o trágico poderá emergir.

O sentido do substantivo tragédia, por sua vez, consoante Luna (2005), refere-se a um ritual político-religioso, que ocorria na Grécia Antiga e era encenado num espaço amplo, conhecido como teatro. Essaencenação era um dos eventos que faziam parte da homenagem prestada ao deus Dionísio. Portanto, a tragédia,que pertenceao gênero literário dramático, surgiu há mais de vinte e quatro séculos na Grécia, influenciou acentuadamente a Roma Antiga, foi obnubilada durante e

Idade Média e ressurgiu durante o Renascimento por toda a Europa, perdurando até o final do século XIX. A origem desse tipo de peça teatral está no culto ao deus Dionísio praticado na Grécia Antiga durante a primavera.Etimologicamente, tragédia significa canto do bode, pois formou-se a partir de τραγῳδία (*tragoidia*), composto de τράγος, (bode) e ᾠδή (canto). Há muitas versões para esse significado, entretanto o mais aceito, segundo Brandão (1996), está no mito de Dionísio. Conforme o autor, esse deus, quando esteve entre os mortais, ensinou a eles como cultivar videiras. Contudo, as videiras foram destruídas por um bode. Por isso, esse animal foi perseguido e esquartejado por alguns homens que beberam e dançaram até a exaustão sobre sua pele. Devido a esses fatos, nos festivais dionisíacos primaveris,um bode passou a ser dedicado a esse deus, e os homens começaram a vestir-se de sátiros, seres mitológicos híbridos cujo corpo era de bode, a cabeça de homem, os cabelos compridos e as orelhas pontiagudas. Durante esse culto, vários tipos de cantos eram entoados em homenagem a Dionísio. Um deles era o ditirambo, canto lírico formado por elementos alegres e tristes, que representavam a passagem de Dionísio pela Terra e seu desaparecimento, e contavam a maneira pela qual a intimidade dos homens com essa divindade os conduzia ao êxtase. Esse canto, que era entoado por um coro, ficou conhecido como trágico e dele surgiu a tragédia, "representação viva feita por atores que narrava os fatos acontecidos no plano mítico e que, problematizando a situação do herói, discutia os valores fundamentais da existência humana", conforme Santos (2005).Na esteira desse pensamento, Luna (2002) assevera que Dionísio é considerado o patrono da tragédia por representar a celebração da vida, inclusive a custo dos eventos trágicos. Na essência dessa divindade, está presente a ambivalência que marca a arte trágica, a qual "destila sofrimento em encanto, deleite e prazer" (LUNA, 2002, p. 60).Isso porque,associado ao vinho,

> Dionísio acabará por ser, ao mesmo tempo, o deus do seu cultivo e do êxtase que se segue ao seu consumo, do prazer, da embriaguez. Talvez, por isso, esteja relacionado, por um lado, a uma espécie de seiva vital, a forças naturais envolvendo ritos de fertilidade, por outro, a forças animalizadas que era preciso não apenas cultuar, mas também pacificar. O fato é que dessa associação a potências distintas, senão opostas, resulta uma ambiguidade que, ao invés de afastá-lo, aproxima-o da experiência trágica: animado por um impulso poderoso que move a vida, mas que também a destrói, Dionísio acompanha os homens do prazer ao êxtase, do delírio ao desfalecimento e, interpretando o mito, da vida à morte. Sendo assim, já não parece estranha a sua vinculação à tragédia, pelo contrário, evocando essas forças contraditórias, Dionísio oferece-se como

> um representante modelar do paradoxo fundamental que atordoa a humanidade desde sempre – o paradoxo da vida e da morte, sendo a morte parte da vida. (LUNA, 2002, p. 59)

Aristóteles (2011) foi o primeiro a teorizar sobre esse assunto. Segundo ele, a tragédia é a

> imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções." (ARISTÓTELES, 2011, p. 205)

Nesse sentido,

> as personagens representam ações. A ideia tem a ver com a raiz da palavra drama que provém do dórico *drân*, como ensina Aristóteles, correspondente ao ático *práttein*, agir. De fato, a tragédia apresenta indivíduos em situação de ação. Os homens possuem diferentes qualidades, de acordo com o caráter, mas são felizes ou infelizes conforme as ações que praticam. Ou seja, as personagens, na tragédia, não agem para imitar os caracteres, mas simulam os caracteres para realizar as ações. (GIMENES, 2009, p.36)

Portanto,

> a parte mais importante da tragédia é aquela que se refere à organização dos fatos, pois ela não é imitação de pessoas, mas sim de ações, da vida, da felicidade, da desventura. A bem-aventurança ou a desdita do homem depende de suas ações. É através do relato de seus atos que se nos delineia o seu caráter. (SANTOS, 2005, p. 46)

Em outras palavras, a ventura ou a mofina recairá sobre o herói trágico devido às ações que pratica. Destarte, seu estado de felicidade ou infortúnio será analisado como "a experiência sentida em profundidade por um indivíduo que está sujeito às consequências de suas ações" (SANTOS, 2005, p. 46). Joca, em *Água Funda*, responde por um ato desrespeitoso. Ele é fruto do universo caboclo e patriarcal do Vale do Paraíba do início do século XX, que é supersticioso e acredita na ação de algumas entidades folclóricas como a Mãe de Ouro, entidade feminina do folclore brasileiro, representada como uma linda mulher cujos cabelos compridos e dourados são prefulgentes como o Sol. Em algumas regiões do Sudeste, ela aparece como uma bola de fogo que se transforma nessa deslumbrante figura e protege os tesouros dos rios e das cachoeiras. Tal

entidade assemelha-se a Oxum, orixá da mitologia ioruba[3], considerada como senhora das águas doces e do destino. As águas do rio Oxum são calmas e límpidas, aparentemente, mas, no fundo, são turvas e turbulentas como o destino dos homens.Quem se atreve a adentrar nas profundezas do reino de Oxum pode ter um destino trágico. Tal desdita ocorre com Joca, que, em determinado momento da diegese, menospreza a Mãe de Ouro, indo contra uma verdade instituída pelo povo da região. Sobre essa entidade folclórica ele diz: "— Mãe de Ouro... Hum – espichou o beiço com pouco caso. — Mãe de Ouro... Mãe de bosta, com perdão da má palavra." (GUIMARÃES, 2003, p. 124). Sobre esse agravo, o narrador faz o seguinte comentário: "Ele agravou a Mãe de Ouro, porque era abusante, como ele só. Mas pagou. Ela escutou e a praga veio. É. Porque se não fosse a praga, podia bem que ele escapasse." (GUIMARÃES, 2003, p. 125). Por isso, Joca acreditava na ideia de que a Mãe de Ouro o amaldiçoara e afirmava: "A Mãe de Ouro me persegue, eu sei. (...) A Mãe de Ouro me persegue há muito tempo, não é? Foi desde uma vez que eu abusei do poder dela." (GUIMARÃES, 2003, p. 149). Até Curiango cria nessa possibilidade e dizia: "A Mãe de Ouro é que está transtornando o juízo dele, pr'amor de abusão, isso sim." (GUIMARÃES, 2003, p. 186).Joca, além de desdenhar da Mãe de Ouro, recusou seu chamado. Ele, um pouco antes de se casar com Curiango, revelou que "tinha que largar tudo o que gostava, que tinha que deixar Curiango e atender o chamamento dela" (GUIMARÃES, 2003, p. 126). Mas, por amor, Joca insistiu em ficar com a esposa e sofreu funestas consequências em virtude desse atoocasionado pela *hybris*, que significa qualquer violação da norma, dos limites que o ser humano deveter em seu relacionamento com os outros da mesma espécie, com a divindade ou com a ordem das coisas, segundo Abbagnano (2003). Devido à *hybris*, Joca é conduzido à *harmatía*, erro trágico, que instaura o conflito (*ágon*) entre ele e a Força Maior[4] que, no romance, é a Mãe de Ouro.

Joca configura-se como um herói trágico por cometer a *hybris*, "um ânimo soberbo, apaixonado, cheio de obsessão ou de arrojo, que acarreta uma queda moralmente inteligível. Tal *hybris* é o agente precipitador normal da catástrofe(*sparagmós)*" (FRYE, 1973, p. 207)que fulminará Joca. Este, depois de sofrer vários ataques de loucura, abandona Curiango e sua pequena filha e torna-se um errante à procura da Mãe de Ouro. Dessa forma, ele parece ter mergulhado nas águas amotinadas de Oxum e lá

[3]Povo africano do Sudeste da Nigéria que foi trazido em grandes levas para o Brasil durante o período vigente da escravidão. Esse grupo exerceu acentuada influência religiosa e social sobre outros grupos escravizados e sobre a cultura brasileira.

[4]Entende-se por essa expressão qualquer poder instituído oriundo de uma instância maior como a lei, a sociedade, os deuses, o Fado, o Bem ou outros valores morais, o amor etc.

permanecido, chafurdado na lama, como afirma o narrador no seguinte trecho:

> Como o homem que caiu no atoleiro, de uma das bandas das vertentes, na várzea que renteia o Ribeirão, assim foi o Joca. (...) Quanto mais ele esperneava, mais se enterrava no lodo. (...) Joca lidou para se livrar do atoleiro. (GUIMARÃES, 2003, p. 130)

Antes desseinfortúnio final, Joca pressente seu ominoso destino e passa por várias situações calamitosas. Antes de se casar com Curiango, sonhara que corria atrás dela a fim de assassiná-la e "o sonho foi o começo do que estava para acontecer" (GUIMARÃES, 2003, p. 127).Ele "parecia animal preso, encurralado, com medo do que está para vir e que não sabe o que é" (GUIMARÃES, 2003, p. 179). Curiango "lá dentro dos olhos dele, viu medo. O medo selvagem de bicho de mato que cai no mundéu."(GUIMARÃES, 2003, p. 180); ela viu que ele "tinha medo, horror, desespero, que estava ansiado e espavorido, como nunca pensou que uma pessoa pudesse ficar."(GUIMARÃES, 2003, p. 188).Ele ficava "calado horas e horas" (GUIMARÃES, 2003, p. 131), "não conversava mais (...). Em casa também deixou de falar. Ficava perto da janela, olhando para longe." (GUIMARÃES, 2003, p. 131).Certa vez, ele confessou a um amigo

> − O mal que eu sinto está aqui. Aqui e aqui – bateu no peito e na cabeça. – E no corpo inteiro, misturado com o meu sangue. O mal é um desapego por tudo. Não posso mais sentir nem pensar. Tudo se desmancha dentro de mim, e eu não sinto; feito mardelazarento, que perde os dedos, e está apodrecendo em vida enão sente nada (...) Quando eu estou falando, meu sentido foge. Ela está me chamando e, qualquer dia, vou atrás dela por aí. (GUIMARÃES, 2003, 141)

E foi exatamente isso que ocorreu. Depois de casar-se com Curiango, os acessos de insanidade do protagonista ocorreram com mais frequência. Num deles, ele caiu "no atoleiro de uma das bandas das vertentes" (GUIMARÃES, 2003, p. 180) e foi salvo por Inácio Brugre. Logo após, a situação de Joca agravou-se a cada dia de forma vertiginosa até o dia em que ele foi considerado louco pelos médicos e fugiu do hospital no qual havia sido internado. Após fugir, Joca andou vários quilômetros de distância a fim de encontrar a Mãe de Ouro cuja morada localizava-se

> do outro lado da serra. Pra lá fica Juruna, no Itaparica, e é um estirão de mais de cem vezes a distância de Nossa Senhora dos Olhos D'Água à Maria da Fé. Pois ele bateu a pé, moço, com o sapicuá de farinha nas costas. (GUIMARÃES, 2003, p. 01)

Depois de muito perambular, ele retornou a sua terra natale "virou andante. Um dia está aqui, outro dia não se sabe dele." (...) ele "sossega só com a morte. Assim mesmo não sei." (GUIMARÃES, 2003, p. 200). Diante desses eventos trágicos e de outros aqui não mencionados, pode-se asseverar que Joca sucumbiu diante do Fado (*anankê*), pois "quando é destino, ninguém pode fugir" (GUIMARÃES, 2003, p. 156), "aconteceu o que tinha que acontecer"(GUIMARÃES, 2003, p. 156). Até mesmo os deuses, segundo a mitologia grega, estavam sujeitos ao Fado,e tal ideia está presente no romance quando o narrador assevera que "as coisas, quando têm que ser, Deus não revoga." (GUIMARÃES, 2003, p. 125) e, "se aconteceu, é porque era bom que acontecesse", pois "Deus sabe o que faz e a gente não sabe o que diz"(GUIMARÃES, 2003, p. 201).

Importa sobrelevar quehá ainda outra explicação sobrenatural para os eventos trágicos que avassalaram o protagonista: "a praga lançada pelo homem que recrutava gente para trabalhar no sertão" (OLIVEIRA, 2011, p. 134). Joca, Bebiano, Brugre, Santana, Antônio Olímpio, Pais, Luís Rosa, Mané Pão Doce e o cachorro Biguá vingaram-se desse homem, "bateram nele. Empurraram. Arrastaram. Não tiveram contemplação." (GUIMARÃES, 2003, p. 105). Logo em seguida, "Amarraram o coitado numa corda, como animal, e foram arrastando." (GUIMARÃES, 2003, p. 108) e, finalmente, ele foi "jogado no banheiro, cheio de remédio de matar carrapato" (GUIMARÃES, 2003, p.108). Depois disso tudo, ficou com o "corpo lanhado, queimado, já se abrindo em fendas, brotando sangue e escorrendo água suja" (GUIMARÃES, 2003, p.108) e, antes de ir embora, amaldiçoou seus verdugos e o lugar onde tudo acontecera

> — Maldita gente! Maldita a hora em que pus os pés neste lugar excomungado! Malditos! Que o meu sofrimento caia nas cabeças desses desgraçados! Que morram de morte feia, sem ter ninguém que acuda! Que passem fome e sede e não achem quem tenha compaixão deles! Malditos! Chegou a espumar de ódio. — Que desça o atraso aqui e nada mais vá por diante! (...) Que desça um atraso aqui e nada mais vá por diante! (GUIMARÃES, 2003, p. 109)

Segundo o narrador, essa maldição é outro elemento sobrenaturalprovocador das calamidades que trucidaram Joca e outros personagens da trama. Com isso, pode-se afirmar que ele deveria pagar mais que os outros, pois, além de ter maltratado o homem acima mencionado, desacatara a Mãe de Ouro. Tal ideia é confirmada pela voz do narrador ao asseverar que Joca tinha que pagar, "já que a praga caiu mais nele do que nos outros." (GUIMARÃES, 2003, p. 136).

Ao ser mais castigado que os outros, Joca torna-se o bode expiatório,"o ser cuja polução estaria contaminando seu povo, devendo, por tal motivo, ser banido da comunidade." (LUNA, 2005, p. 268). Esse protagonista, por conseguinte, ao tornar-se um errante, afasta-se um longo tempo de sua terra natal, como se dela fosse alijado. Ao ser sacrificado, expia o crime pela comunidade a fim de reestabelecer a harmonia. Esse reestabelecimento é outro vestígio da tragédia grega em *Água Funda*, já que, conforme advoga Aristóteles (2011),o retorno ao equilíbrio fundamenta todo o enredo trágico.Tal ideia é encontrada também em *Água Funda*, quando o narrador afirma que "Água vem, água vai, fica tudo no mesmo outra vez". (GUIMARÃES, 2003, p. 52). Por conseguinte, após a leitura da história, aprende-se que, ao se lançaruma pedra no rio,forma-se,em sua superfície,um buraco parecido com olhoe, ao redor deste, surgem pequenas ondas e, muitas vezes,lama e lodo, mas, logo após, o olho se fecha, e a água fica impolutae tranquilanovamente. Em outras palavras, depois da turbulência, tudo volta ao normal; mesmo que ocorram fatos trágicos na vida dos indivíduos, tudo na natureza continua como antes.

Ao deparar-se com essa saga de sofrimento (*pathos*), o leitor se compadecede Joca e por ele sente empatia. Esse personagem, embora tenha desrespeitado a Força Maior e sido o algoz do homem que recrutava gente para trabalhar no sertão, como já foi comprovado, não é totalmente mau; ao contrário, é também bondoso, por isso não merece o castigo que se abateu sobre ele. Tal característica é evidenciada por Curiango, a qual descreve o marido como sendo um "homem bom. Incapaz de fazer mal a uma mosca". (GUIMARÃES, 2003, p. 186). No entanto, essa bondade não impediu que ele fosse vítima dos eventos trágicos, pois "as coisas, quando têm que acontecer, têm muita força." (GUIMARÃES, 2003, p. 169). Isso evidencia outro traço da tragédia grega presente em *Água Funda.* Segundo Aristóteles (2011), o herói trágico deve ter caráter intermediário, ou seja, não deve ser nem inteiramente bom, nem totalmente mau a fim de provocaros efeitos citados no início deste parágrafo. Para o filósofo grego, os indivíduos muito bons não devem passar de uma situação boa para uma ruim, pois tal transformação causaria aversão no público; os maus não devem passar da desdita para a felicidade, pois essa mudança não é trágica;o perverso também não deve passar da felicidade para a desdita, porque tal ocorrência satisfaria os espectadores, mas não seria trágico. Assim sendo, resta apenas o sujeito intermediário que é vitimado por atrocidades não por ser biltre, mas por ter sido orgulhoso, desmedido, insolente, transgressor. Em virtude disso, ou seja, da *hybris*, Joca é

direcionado à *harmatía* que ocasiona a catástrofe final.O espectador, ao perceber que ele é vitimado pela desdita, apesar de ter cometido um erro involuntário e ser bom em muitas situações,apieda-se dele. Tal artifício

> deixa mais espaço para a tessitura de elementos essencialmente trágicos na trama, sugerindo intervenção da fatalidade, do destino, das maldições, portanto, do imprevisto, do imerecido, do incompreensível. Isso explica porque parecem "mais trágicas" as tragédias nas quais padecem não os culpados, mas aqueles que se tornam culpados pelo destino. (GIMENES, 2009, p. 43)

Os próprios personagens da trama sentem compaixão dele assim como o leitor. A catástrofe que o abate soa como uma penalidade imerecida, pois ele, afinal, só não fora supersticioso. Contudo, seu erro reside justamentenessa descrença. Não confiar nos ditames,nas superstições e nas crenças de sua comunidade fez dele um transgressor.Por tal motivo, ele deve ser punido, por não ser igualaos outros membros da sociedade na qual ele estava inserido. Aquele que não se adequa aos padrões sociais merece ser castigado para purificar-se, para aprender a não desobedecer. Além disso, Joca, assim como Choquinha, não deveria casar-se por amor, atitude incomum para os que pertenciam à elite escravocrata brasileira.Seu destino, assim como o dela, era ser solitário e infeliz e obedecer aos padrões socioculturais, masele tentou escapar desse fado, e tal desobediência o conduziu à desgraça.Portanto, ambos excederam o *métron*e tal atitude

> é um ato de orgulho (*hybris*), ou seja, uma insolência feita a si próprio e aos deuses. A *hybris* provoca a *nêmesis*(ciúme divino, vingança, restabelecimento da ordem). O homem, então, é o objeto de ciúmes dos deuses. A punição éinstantânea, já que contra o herói lança-se a *áte*(a cegueira da razão). A partir daí, tudo o que o herói fizer lhe será imputado. As garras da Moira(destino cego) começam a fechar-se. (GIMENES, 2009, p. 45).

Além da compaixão e da empatia, *Água Funda* suscita no leitor medo de que o sofrimento o atinja assim como atingiu Joca, o herói trágico. Importa ressaltar que esse medo não é o de passar pela mesma situação infausta que assolou a vida do protagonista. Ou seja,o leitor não sente medo de perder, de forma progressiva, o contato com a realidade,de tornar-se errante, de abandonar sua família, mas teme passar por algum outro tipo de sofrimento, já que qualquer indivíduo está sujeito a cometer um erro involuntário (*harmatía*). Esse temor deve-se ao fato de Joca ter caráter intermediário. Tal atributo faz com que ele seja muito semelhante

ao ser humano comum, ao leitor, portanto. Carvalho (1998) advoga que, ao perceber tal paridade, este é tomado pelo medo, já que é tão humano quanto o herói. Com isso, o público-alvo do romance passa pela catarse,finalidade última da tragédia grega, segundo Aristóteles (2011). Para esse filósofo, o indivíduo, ao ver as paixões e os sofrimentos representados, conseguiria libertar-se deles. A essa libertação, purificação, purgação deu-se o nome de catarse, termo emprestado da medicina, que significa sentimento de alívio, combinado ao prazer. Em outras palavras,

> a catarse é, então, conforme Aristóteles, o efeito da realização do drama, efeito este que vai do horror e piedade à purificação. A catarse como horror ou piedade pressupõe que o sujeito da recepção da obra seja acometido destes sentimentos resultantes do efeito produzido pela encenação, ou seja, o espectador coletivo sofre o efeito trágico sentindo piedade e horror do herói desafortunado. (GIMENES, 2009. p. 39)

Outro vestígio da tragédia grega presente no romance é o comportamento de Joca diante de tanta desgraça. De acordo com Aristóteles (2011), o herói trágico é nobre ao suportar os sofrimentos (*pathos*) e demonstra dignidade na queda. Joca, em momento algum, reclama de seus infortúnios ou questiona o motivo pelo qual foi vítima dos eventos trágicos. Ele não recua diante de sua ruína e reconhece a inexorabilidade do destino. Por meio do encadeamento das situações fatídicas pelas quais passa, Joca, um ser sem escolha, percebe sua impotência e sua vulnerabilidade diante do fado que assiste, impassível, à sua destruição.

O coro é outro eco da tragédia grega presente em *Água Funda*. De início, foi considerado como um componente primordial desse tipo de drama, entretanto, com o desenvolvimento deste sua importância original fora obnubilada. Esse elemento era tido como um espectador ideal responsável pela harmonia das emoções e pela moderação dos discursos, conforme Ceia (2014). Formado inicialmente por um conjunto de homens que exprimia "a seu modo, diante do herói atingido pelo descomedimento, a verdade coletiva, a verdade média, a verdade da cidade" (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999, p. 274), o coro cantava as odes nos intervalos entre os atos dos espetáculos. Contudo, essa não era sua única função, ele também estabelecia

> a "articulação entre cenas e odes corais e o jogo resultante entre versos coletivos cantados e outros individuais e falados são características básicas da tragédia" e há ainda outras combinações, como, por exemplo, canções solo individuais e falas em prosa do líder do coro – o chamado corifeu –

> dialogando com personagens, bem como diálogos cantados entre o coro e personagens." (GOLDHILL 2001, p. 128)

Em outras palavras, o coro manifestava-se como a voz do povo a qual tecia comentários em relação aos acontecimentos dramáticos. Brandão (1992) afirma que esse componente da peça trágica, além de ser um eco da sabedoria popular, também poderia criticar,positiva ou negativamente,valores de ordem moral e social. Rosenfeld (2000) acrescenta a isso que o coro, por ter uma visão privilegiada dos fatos, via e exprimia o que estava acima do entendimento humano.Easterling (2001)vai mais além ao afirmar que esse elemento dramático poderia incitar no espectadordeterminadas respostas emocionais e, para isso, poderia até ludibriá-lo

> não porque quer-lhe imputar um sentimento específico, mas paraenvolvê-lo no processo ou até fazê-lo refletir sobre assuntos e impulsos profundamente contraditórios. Isto é, o dramaturgo pode manipular apercepção intelectual dos coreutas para provocar uma dada reação no público. (SCHEIDT, 2010 p. 64)

Em suma, esse componente do drama poderia ter as seguintes funções: narrar, testemunhar, avaliar, opinar, entre outras.Em *Água Funda*, ele é representado pelo narrador que materializaa voz do povo da região do Vale do Paraíba paulista do final do século XIX e primeira metade do século XX. Para compreender essa semelhança entre o narrador de *Água Funda* e o coro, importa esclarecer o significadode cronotopo, formulado por Bakhtin (1998). A partir do estudo das categorias de tempo e de espaço no gênero literário romance, o teórico russo formulou o conceito dessa palavra, formada por radicais de origem grega, *cronos*, que significa tempo, e *topos*, espaço. Para esse autor, a fusão das marcas espaciais e temporais constitui a categoria conteudístico-formal cronotópica que determina a imagem do homem na Literatura. Dessa maneira, para compreender o texto literário, é indispensável recorrer à análise dos cronotopos que se cruzam e se confrontam textualmente a fim de determinar a imagem do sujeito no mundo que ele representa de acordo com o tempo em que se encontra. Em outras palavras, a imagem que um personagem constrói de si e do outro é condicionada a uma determinada situação que ocorre num determinado lugar e num determinado tempo. Como o narrador é um dos elementos da narrativa e, em *Água Funda*, é um dos personagens, pode-se afirmar que nele há marcas do tempo e do espaço a partir dos quais o enredo foi engendrado. Por isso, manifesta os valores característicos do espaço rural,telúrico, supersticioso, patriarcal e

escravocrata em que os fatos ocorrem. Além disso, exprime a visão axiológica e fatalista do grupo em que está inserido, consoante o estudo feito por Oliveira (2011). Assim como o coro, essa voz discursiva, representante da coletividade rural, analisa e julga os acontecimentos dramáticos ocorridos na vida de Joca, além de ser testemunha de muitos fatos que permeiam a instância narrativa.Em vários momentos, o narrador interrompe a história a fim de conjecturar sobre fatos que ainda serão narrados. No trecho que segue, o narrador antecipa o amor de Joca por Curiango e avalia esse sentimento como sendo uma sina nefasta. Para isso, compara a semente que floresce até na pedra, se for o tempo de seu florescimento, ao surgimento do amor. Tal metáfora evidencia que, quando é chegado o tempo de enamorar-se, é inútil lutar contra a força infrene do sentimento amoroso. O fato de ele desconhecer que o amor estava latente em seu coração também o impede de travar a contenda. Dessa forma, o narrador evidencia a inutilidade de pelejar com o fado, reafirmando, no trecho seguinte, a ideia presente na tragédia grega:

> Quando é chegado o tempo, a semente nasce até em cima da pedra. Tinha chegado o tempo de Joca e ele nem desconfiou disso. Guardou a semente no coração, sem saber, e esperou, sem saber, que ela brotasse. (GUIMARÃES, 2003, p.70)

Em outro momento, a voz narrativa vale-se de outra metáfora para reforçar esse preceito:

> O amor, quando pega um coração virgem, é como peão aguentando corcovos de potro chucro. O peão pode cair e se machucar. Pode parecer que desiste. Pode se valer de manha, de agrado, de brutalidade. Mas, se for bom mesmo, no fim, quem perde é o potro. O coração de Joca era potro chucro dando pinote. (GUIMARÃES, 2003, p. 80)

Nesse segmento, o coração do protagonista é o potro dando pinote, e o amor por Curiango é o peão. Joca tentou esquecer essa mulher, pois sabia que ela seria sua perdição. Para isso, ele envolve-se com Mariana. Mas tal envolvimento é baldado, pois seu coração fora domado pelo peão, porque "Assim como as águas correm para baixo, a gente segue o caminho que tem que seguir." (GUIMARÃES, 2003, p. 164) e "As coisas quando têm que acontecer têm muita força." (GUIMARÃES, 2003, p. 169). Percebe-se novamente o ponto de vista fatalista expresso pelo narrador a fim de justificar os eventos trágicos presentes em *Água Funda*. Além disso, ao sugerir que se apaixonar por Curiango foraa desgraça de Joca, o narrador recupera a ideia segundo a qual o amor conduz à perdição, pois

entenebrece os sentidos e conduz à irracionalidade, assim como o fez com sinhá Carolina.

O narrador também reproduz a concepção machista e moralista do local de onde é oriundo ao comentar determinados comportamentos de alguns personagens. Por exemplo, ao fazer referência à infidelidade do marido de sinhá Carolina, justifica tal atitude como sendo aceitável e normal entre os homens. Além disso, a sina do sinhô era trair, pois "isso já vinha de muito de trás. O pai era assim, e o avôtambém, e o que é de raça corre caça. (...) Estava na massa do sangue." (GUIMARÃES, 2003, p. 14 e 15). Se a traição era destino, se estava nos genes dessa família, não seria, portanto, condenável, conforme OLIVEIRA(2011, p. 95).

Esse elemento da narrativa também é testemunha dos fatos narrados. Segundo Moisés (2004), o narrador-testemunha confere mais veracidade aos fatos narrados e, ao mesmo tempo, impregna a narrativa com seu ponto de vista, a fim de instigar determinadas emoções e atitudes no leitor. No tempo da narração,o narrador de*Água Funda*já está idoso, pois testemunhou tanto os acontecimentos do primeiro eixo diegético, que focaliza a história de sinhá Carolina no tempo da escravidão, quanto os episódios do segundo eixo diegético, cujo cerne é a trajetória de Joca. Esse narrador conheceu sinhá Carolina quanto esta era jovem e outros personagens daquele tempo como, por exemplo, Pedro Gomes, os pais de Carolina, o marido dela, Gertrudes, entre outros. Por isso, sua narrativa soa mais verossímil, já que respaldada em seu testemunho. Isso faz com que ele também possa aconselhar o leitor, pois conseguiuextrair lições dos fatos presenciados ou captados por meio da audição. Essa técnica narrativa é eficaz, pois, geralmente, pede-se o testemunho de alguém para que seja constatada a veracidade dos fatos. Por isso, quando é encerrada a leitura do romance, tem-se a impressão de que os personagens e os fatos não foram inventados, mas realmente existiram.

Conclusão

Em *Água Funda*, pelo menos no que se refere à história de Joca e Curiango, não há alusão a peças trágicas clássicas. Não obstante, o tema a partir do qual ele foi engendrado, ou seja, seu núcleo ideativo, é o mesmo que perpassa a tragédia grega: a inexorabilidade do fado. O narrador, já no início de suas memórias, evidencia essa força infrene e inelutável, ao citar a Mãe de Ouro, entidade mítica que, segundo ele e a crença do povo local, é a responsável pela desgraça de Joca, já que ela é a Senhora do Destino a qual foi desrespeitada por esse personagem. Dessa forma, recuperam-se também os seguintes elementos estruturais da tragédia

grega,cujo propósito era materializar a temática mencionada: *hybris*,*harmatía*, catarse,*sparagmós*. Portanto, o preceito didático-moralizante da Tragédia Grega faz-se presente em *Água Funda*. Em outras palavras, Joca, indivíduo de caráter intermediário, paciente do sofrimento imerecido, ocasionado por seu próprio erro involuntário, suscita a piedade e o temor no leitor, que depreende da diegese as seguintes mensagens: quem desobedece à ordem instituída é castigado;o ser humano é limitado; o indivíduo deve aprender a dominarseus prazeres e seus desejos; e a controlar a *hybris*a fim de atingir a temperança (*sophrosyne*). Destarte, como as tragédias clássicas, o romance se esculpecomo um ritual capaz de acrisolaro narratário e adverti-lo para que ele não incida no mesmo erro do protagonista.

Cabe destacar ainda que a hipótese inicial deste artigo, por conseguinte, foi confirmada, visto que se comprovou a existência da relação temática entre o livro e a Tragédia Grega, embora ele não seja uma peça teatral. Importa destacar ainda que o contexto de produção do romance também difere daquele que possibilitou o surgimento das tragédias. Tal assertiva pode ser comprovada, pois as características das peças trágicas, retomadas pela autora, foram adaptadas ao tempo e ao espaço que serviram de escopo para os fatos engendrados pelo narrador. O romance não foi escrito para ser encenado em praça pública como parte de um ritual religioso nem serviu de propaganda para aqueles que ocupavam o poder como ocorreu na Grécia Antiga. Ele foi elaborado durante o Modernismo e dialoga com alguns propósitos dessa estética, já que, ao longo da instância narrativa, há a exploração da variante linguística caipira e da cultura telúrica desse grupo social. Dessa forma, não há dissonância entre significante e significado como havia em muitos romances em que, para retratar o regional, empregava-se a linguagem elitista. Além disso, em *Água Funda*, nota-se a superação da dialética entre o individual e o universal, comum na literatura regionalista, produzida durante o período estético mencionado. Isso porque, ao partir do drama vivenciado por Joca, Guimarães traz para o centro do texto literário o indivíduo fracassado e impotente, tragado por circunstâncias adversas, tema recorrente em muitos romances modernistas.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Edipro, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. São Paulo: UNESP; HUCITEC, 1998.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego*: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____.*Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2000.

CÂNDIDO, Antônio. A vida caipira tradicional. In:_____. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudos sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2001.

CARVALHO, A. L. C. de. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio

Preto: Editora Rio-Pretense, 1998.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários.* Disponível em http://www.edtl.com.pt/. Acesso em 27 de novembro de 2014.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

EASTERLING, Peter. E. Form and Performance. In: EASTERLING, Peter. E. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: CUP, 2001.

FRYE, N. O mythos do outono: a tragédia. In: _____. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GIMENES, Thais Regina Pinheiro. *O trágico em Édipo Rei e Lavoura Arcaica*: uma leitura contrastiva. (Dissertação de Mestrado). Maringá: Universidade Estatual de Maringá, 2009.

GOLDHILL, Simon. The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication. In:EASTERLING, P. E. (ed.). *The Cambridge Companion to*

Greek Tragedy.Cambridge: CUP, 2001.

GUIMARÃES, Ruth. *Água Funda*. São Paulo: Nova Fronteira, 2003.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2009.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: _____. *Poétique*. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979, p. 05-49.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KOCH, Ingedore G. Villaça *et al*. *Intertextualidade*: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2007.

LUCAS, Jeane. *Bufo & Spallanzani*: entre a literatura de massa e a literatura culta (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2004.

LUNA, Sandra. *Para uma arqueologia da ação trágica*: a dramatização do trágico no teatro do tempo I. (Tese de Doutorado). Campinas, SP: 2002.

_____. *Arqueologia da ação trágica*: o legado grego. João Pessoa: Ideia, 2005.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOST, Glenn. Da tragédia ao trágico. In: *Filosofia e Literatura*: o trágico. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2001.

OLIVEIRA, Ana Paula Marques Cianni. *Um mergulho em Água funda e suas distintas vertentes.*(Dissertação de Mestrado). Novo Hamburgo-RS: Feevale,2011.

REIS, Carlos. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1980.

ROSENFIELD, KathrinHolzermaur. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*: por uma filosofia trágica da literatura. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SANTOS, Adilson. A Tragédia Grega: um estudo teórico. In: *Revista Investigações*. Vol. 18, N° 1, Janeiro/2005.

SCHEIDT, Déborah. *A "muralha viva" da tragédia grega*: o coro e as suas sutilezas. Revista Nupem, Campo Mourão, v. 2, n. 3, p. 49-57, 2010.

VAN TIEGHEM, P. Crítica literária, história literária, literatura comparada. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.). Li*teratura comparada*: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 89-107.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

[i] E-mail da autora: jeanelucasavalovara@gmail.com