

## A TRAGÉDIA CONTEMPORÂNEA: ANÁLISE DAS OBRAS O VICE-REI DE UIDÁ E COBRA VERDE

Mariana Castro de Alencar (UERJ)

**Resumo:** No contexto atual, tragédia é todo evento ao qual pode ser atribuído um caráter de “muito triste”. Neles, é demonstrado que o conceito fora ressignificado. O entendimento da imensa maioria das pessoas sobre o assunto comprova essa assertiva, uma vez que tanto o fracasso de Édipo quanto um acidente violento parecem possuir a mesma conotação, se olvidando que um evento “muito triste” não necessariamente é trágico. Partindo de alguns conceitos de tragédia, este artigo volta-se à análise do corpus literário através da perspectiva trágica. Serão analisados o romance *O Vice-Rei de Uidá*, do autor inglês Bruce Chatwin e a sua respectiva adaptação cinematográfica, *Cobra Verde*, do diretor alemão Werner Herzog. A partir destas obras, pretende-se analisar comparativamente, através dessa análise intermedial, como os dois textos trabalham os elementos da tragédia e os seus efeitos. *O Vice-Rei de Uidá* é um dos romances do autor inglês Bruce Chatwin, considerado um dos grandes nomes da literatura de viagem. É um romance histórico que conta a história de Francisco Manoel da Silva, um traficante de escravos brasileiro, muito respeitado no reino do Daomé, África, onde ergueu um império. Já sua adaptação cinematográfica, “*Cobra Verde*”, produzida e lançada em 1987, mesmo ano da publicação do livro, é dirigida pelo diretor alemão Werner Herzog. Responsável por filmes famosos como: “*Fitzcarraldo*” (1982) e “*Aguirre, a cólera do Deuses*” (1972) e que traz através da película o seu olhar contestador e inovador, ressignificando o texto de partida. A partir deste trabalho, se tem por intento mostrar como as obras referidas dialogam entre si e se estabelecem como obras trágicas, sendo estas trabalhadas do ponto de vista contemporâneo.

### **Intermedialidade. Cinema. Literatura.**

No contexto atual, tragédia é todo aquele evento ao qual pode ser atribuído um caráter de “muito triste”, como bem demonstram os romances e noticiários contemporâneos. Neles, é demonstrado que o conceito fora ressignificado, possivelmente diluído. O entendimento da imensa maioria das pessoas sobre o assunto comprova essa assertiva, uma vez que tanto o fracasso de Édipo quanto um acidente violento parecem possuir a mesma conotação, se olvidando que um evento “muito triste” não necessariamente seria trágico, nos moldes clássicos. O primeiro, é um evento do dia-a-dia: um acidente que matou dezenas de pessoas é um acidente “muito triste”; o segundo, é um termo estético, técnico, que, para ser usado, necessitaria preencher exigências normativas, como a de que o sofrimento seja grande e imerecido, irrogado a uma figura de grande renome, cujo efeito se deu por irresponsabilidade deste, e a condução termine num autoconhecimento.

É sabido que os estudiosos do fenômeno trágico divergem sobre a definição de tragédia. Mesmo as exigências normativas acima citadas são prescindíveis, tal qual o são

para John Holloway, que diz: “cada tragédia ou quase tragédia é uma peça séria, em que as personagens, incluindo o protagonista, provavelmente falam com muita seriedade a respeito do mundo, ou a respeito de como ele opera, ou a respeito de como eles gostariam que operasse” Holloway (2005 apud EAGLETON, 2012, p. 30). Mesmo o atual conceito em vigor de tragédia, qual seja, um evento “muito triste”, possui limitações. No exemplo acima, a morte das dezenas de pessoas certamente inspiraria um sentimento de tristeza num círculo próximo, mas ainda assim há que se relevar a compaixão limitada daqueles que se encontram distante, espacial e emocionalmente, do evento. Até mesmo a falta de ineditismo ou falta de apelo midiático o tornaria somente mais uma peça do cotidiano, de tal forma que facilmente poderíamos considerá-lo como comum, não-impressionante.

Na linguagem do dia a dia, a palavra “tragédia” remete a algo “muito triste”. Falamos do trágico acidente de carro que a jovem sofreu no cruzamento, exatamente como os gregos antigos usavam esse epíteto para um drama sobre o assassinato de um rei em local semelhante. Na verdade, pode acontecer que “muito triste” seja também sobre o melhor que tenhamos a dizer quando se trata da esfera mais glorificada da arte trágica. (EAGLETON, 2012, p. 23).

As pessoas comumente se referem a tragédia como uma ocorrência de um fato verídico extremamente triste, e não como uma obra de arte. De fato, alguns dos que hoje usam o termo referindo-se a eventos reais provavelmente nem mesmo percebam que ele tem um sentido artístico, de forma que, enquanto alguns críticos conservadores argumentam que é ininteligível falar da vida real como trágica, alguns de seus concidadãos que usam livremente o termo em relação à fome e à overdose de drogas poderiam sentir-se intrigados ao ouvi-lo utilizado em relação a um filme ou romance.

Para Eagleton, a tragédia seria muito mais que isso; para ele, não seria apenas o destino ou catástrofe de heróis da aristocracia e cheios de imperfeições com finais deploráveis. Ele supõe que a tragédia tenha algo de assustador, com o poder de atordoar e transtornar: “Ela é traumática e angustiante.” (EAGLETON, 2012, p.23).

Eagleton observa que nem tudo que é “muito triste” é trágico e que “trágico” é um termo mais transitivo que “triste”. Ele cita o pensamento de Geoffrey Breton (EAGLETON, 2012) de que é difícil encontrar um sinônimo para a palavra

“trágico”, observando que “triste” em comparação com o termo “trágico” é um termo muito mais fraco.

Para Eagleton, nenhuma definição de tragédia que fosse mais elaborada que “muito triste” funcionou e que por isso não se pode pensar que obras que são definidas como tragédia não tenham nada em comum. Isso fica muito claro quando Eagleton cita o pensamento de Paul Ricoeur de que se o indivíduo apreende a essência da tragédia grega, todas as outras tragédias serão compreendidas como uma analogia a tragédia grega.

Eagleton aponta que a descrição da tragédia feita por Aristóteles na *Poética*, pouco se refere a “destruição, morte ou calamidade; na verdade, em determinado ponto, ele fala de uma “tragédia do sofrimento” (EAGLETON, 2012 p. 26), como se fosse um subgênero da tragédia. Ele observa que na *Poética*, os termos utilizados em relação à tragédia são palavras como infortúnio, definindo a tragédia mais pelos seus efeitos.

Terry Eagleton recorre a definição de Samuel Johnson em seu dicionário, no qual tragédia seria a forma dramática pela qual ações sérias são representadas, pontuando que mesmo sendo uma definição, se aproximaria muito de como a tragédia era compreendida no período medieval. Como ele afirma:

Por um longo período a tragédia realmente significou nada mais do que um drama de alta seriedade, relativo aos infortúnios dos poderosos. Não há necessariamente, nenhuma alusão a destino, expiação, defeitos morais, aos deuses e aos demais obstáculos que os críticos conservadores tendem a supor que sejam indispensáveis a ela. (EAGLETON, 2012, p. 27).

Ainda sobre o conceito de tragédia, Eagleton cita o pensamento de A. C. Bradley de que a tragédia seria “qualquer conflito espiritual que envolve um vazio espiritual” Bradley (1986 apud EAGLETON, 2012, p. 29) e apresenta o pensamento de Oscar Mandel que caracteriza ainda mais esse conflito espiritual:

(...) um protagonista que inspira nossa sincera boa vontade é impelido em determinado mundo por um propósito ou empreende uma ação de certa seriedade e magnitude; e, por esse exato propósito ou ação, sujeito a esse mesmo determinado mundo, necessária e

inevitavelmente, defronta-se com um profundo sofrimento espiritual e físico. (MANDEL, 1982, p. 29).

George Steiner, também teórico da morte da tragédia pontua que apenas perspectivas trágicas de mundo, podem sustentar as obras trágicas. E que se a modernidade foi testemunha da morte da tragédia é porque as ideologias dominantes, o marxismo e o cristianismo eram relutantes à compreensão do trágico. Raymond Willians, pensa por outro lado, que o século XX é dominado pelas ideologias do marxismo, o freudismo e o existencialismo, considerando que as três são ideologias fundamentalmente trágicas.

Sobre o pensamento de Murray Krieger, Eagleton afirma:

“(...) o problema se inverte: carecemos de uma arte trágica porque a perspectiva trágica lá fora é grande demais, e não pequena demais. O papel da arte trágica nos tempos atuais é refrear e desativar uma visão trágica que, de outra forma, seria uma visão perigosamente pretensiosa. Uma visão de mundo “demoníaca”, que existe como desacato grosseiro a toda ordem racional, ética, cívica, carece hoje de uma arte trágica que possa discipliná-la e absorvê-la. (EAGLETON, 2012, p. 35).

Nesse sentido, em um mundo extremamente violento em que vivemos hoje, onde os valores humanos estão muito invertidos e desvalorizados, a tragédia serve para alertar e conter esses males.

Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (1992), logo no primeiro capítulo, afirma que a ciência estética ganhará muito quando compreendermos que o desenvolvimento da arte se dá através da relação ora conturbada, ora harmônica entre o apolíneo e o dionisíaco. Assim como são necessários o sexo masculino e o feminino para que haja a reprodução.

O autor resgata os termos apolíneo e dionisíaco da mitologia grega, sendo Apolo e Dionísio, ambos, deuses da arte. Desta forma, no mundo helênico existiria a contraposição entre a “arte do figurador plástico” (NIETZSCHE, 1992, p. 27) a apolínea. E a arte “não-figurada da música”, de Dionísio. As duas artes, apesar de possuírem impulsos muito diferentes, caminham lado a lado, quase sempre em discórdia

e provocando uma a outra de modo que surjam novas produções, surgindo dessa contraposição da arte dionisíaca com a arte apolínea a tragédia ática.

Para Nietzsche, o Apolíneo seria representado pela contemplação, a beleza, a harmonia e através do uso da razão também representaria o equilíbrio entre as formas. Já o dionisíaco, seria representado por uma instintiva, paixão sensual, saúde, embriaguez criativa simbolizando a harmonia da humanidade com a natureza.

Enquanto as formas artísticas apolíneas são a mitologia olímpica, artes épicas e plásticas. As formas artísticas dionisíacas são a tragédia e a música, sendo a primeira a realidade transformada em um fenômeno estético e sem disfarces, mostrada exatamente como ela é.

Na introdução de seu livro *Ensaio sobre o trágico* (2004), Peter Szondi aponta que desde Aristóteles se tem uma poética da tragédia, mas apenas com Schelling se defende uma filosofia do trágico. Na obra de Aristóteles, se trata da tragédia e seus elementos, não trabalhando a ideia de tragédia. Sendo a obra de Aristóteles, o escrito que fundamenta a poética da modernidade.

A filosofia do trágico, que teve como fundador Schelling, foi desenvolvida de “forma não-pragmática” (SZONDI, 2004, p. 24). Considerada um tema peculiar a filosofia alemã, perpassa os períodos idealista e pós-idealista, sempre com novas formas.

Szondi traz o pensamento de Schelling que questionava as contradições da tragédia grega. Sobre essa contradição Szondi observa: “Um mortal destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando *contra* a fatalidade e no entanto terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino” (SZONDI, 2004, p. 29). Schelling não compreendia como a razão dos gregos suportava tal contradição; mas o que fundamentava essa contradição era o conflito da liberdade humana e o “poder do mundo objetivo” (SZONDI, 2004, p. 29). Quando o indivíduo era punido por se deixar levar pelo destino, ele estava honrando a liberdade humana.

Na tragédia grega, para que os limites da arte não fossem ultrapassados, era necessário que o indivíduo sucumbisse ao seu destino. E para reparar qualquer humilhação causada pela liberdade, como imposição da produção artística, era necessário também que o indivíduo expiasse, ainda que através do destino.

Szondi analisa o pensamento de Hölderlin, que compreende a tragédia “como sacrifício que o homem oferece à natureza, a fim de levá-la à sua manifestação adequada” (SZONDI, 2004, p. 34). Ou seja, nesta relação, o homem depende da

natureza – sendo seu servo, pois promove a sua continuidade através da arte – e a natureza depende dele. Para Hölderlin, o conflito entre a natureza e a arte, presente na tragédia, acontece para que haja a reconciliação entre as duas. O trágico também se faz pelo conflito natureza versus arte. É compreendido, no pensamento moderno de Hölderlin, como a relação entre deus e o homem, sendo estabelecida através da infidelidade divina.

Já no pensamento do jovem Hegel, a tragédia é vista a partir da natureza ética. O trágico é um marco de um mundo de eticidade, dividido no destino e reconciliado no amor. Já o mundo da lei, que se baseia na contraposição entre particular e universal, não possibilita o trágico. Ocorre que a eticidade não viola lei objetiva, e sim lei estabelecida em si, em sua própria ação. Desta forma, a transgressão a esta lei da própria ação, o que poderíamos comparar ao *métron*, é o que causa o castigo do destino; o que permite a reconciliação com o mesmo. Já a transgressão de mera lei objetiva sobrevive ao castigo, haja vista que o castigo objetivo não necessariamente reconcilia o indivíduo ao seu destino, que estaria no mesmo plano insubstancial da eticidade.

Depois dessa rápida análise sobre a tragédia, no qual foram enumerados algumas classificações e conceitos para o termo, além dos conceitos de apolíneo e dionisíaco pensados por Nietzsche, este artigo volta-se à análise do corpus literário através do qual vão ser vislumbrados pela perspectiva trágica. Serão analisados o romance *O Vice-Rei de Uidá*, do autor inglês Bruce Chatwin e a sua respectiva adaptação cinematográfica, *Cobra Verde*, do diretor alemão Werner Herzog. A partir deste corpus literário, pretende-se analisar comparativamente, através dessa transposição midiática, como as duas mídias trabalham os elementos da tragédia e os seus efeitos.

Para iniciar tal estudo, se faz necessária uma breve apresentação do romance, já que não é ainda muito conhecido ou lido no Brasil. *O Vice-Rei de Uidá* é um dos romances do autor inglês Bruce Chatwin, considerado um dos grandes nomes da literatura de viagem. *O Vice-Rei de Uidá*, de Bruce Chatwin, é um romance histórico que conta a história de Francisco Manoel da Silva, um traficante de escravos brasileiro, muito respeitado no reino do Daomé, África, onde ergueu um império sobre as costas dos negros escravos, vítimas das mazelas das guerras tribais provenientes dos assédios europeus sobre o continente africano.

Bruce Chatwin declarou, no prefácio do livro, não ter tido informações suficientes para escrever uma biografia de Francisco Félix de Souza, personagem

histórico brasileiro, o que o levou a ter de se valer da ficção, de uma verdade possível, para conectar as lacunas entre os dados que levantou ao longo de suas pesquisas. Com isso, inseriu na “biografia” uma porção de si, um pedaço de suas próprias convicções ideológicas, de sua própria cultura, ficcionalizando o nome do personagem principal, chamando-o de Francisco Manoel da Silva.

O romance se inicia *in ultima res*, com a narração da comemoração dos 117 anos da morte de Francisco Manoel da Silva. Neste festejo todos os descendentes se reúnem em Uidá para relembrar a vida do patriarca. A diegese se desenvolve também através da narração das histórias dos filhos do protagonista e suas memórias.

Já sua adaptação cinematográfica, “Cobra Verde”, produzida e lançada em 1987, mesmo ano da publicação da edição brasileira do livro, dirigida pelo diretor alemão Werner Herzog, inicia-se *in media res*. Desta forma, ambas as mídias não respeitam uma sequência linear. Em relação à duração, o tempo cronológico retratado no texto fílmico é bem menor do que o tempo cronológico retratado no romance. Assim, há uma mudança entre o tempo da história e o tempo do discurso, já que a adaptação, neste caso, é mais rápida que o romance. Cobra Verde é uma adaptação de velocidade máxima, já que ocorrem elipses de eventos importantes como o período da infância do personagem.

Observando ambas as mídias analogamente, foram feitos cortes relevantes que delinearão perfeitamente a imagem do personagem que o roteirista e o diretor quiseram construir. Francisco Manoel da Silva, no romance é um personagem visto de várias maneiras e tratado por diferentes perspectivas. No começo do romance, o protagonista é visto como um herói, um patriarca que construiu todo o império da família, após a sua morte, é visto como santo por sua filha Eugenia, que construiu um altar para o pai e que o cultuava através de sacrifícios e de liturgia católica, em um perfeito sincretismo religioso. Quando narrada a sua infância no sertão, Da Silva passa a ser olhado como vítima de sua condição de existência, como se o seu sofrimento fosse a justificativa para se tornar um indivíduo sádico – ou seja, o Cobra Verde, bandido perigoso e temido, persona que mais tarde ele viria assumir. É justamente esse momento que o filme retrata. Dentre todas as faces do personagem mostradas no romance, no texto fílmico, Francisco Manoel é mostrado em sua face mais cruel e com maior tragicidade. A prova disto é o fato de o romance ser nomeado com o título de vice-rei dado ao personagem pelo rei do Daomé e a sua adaptação ser intitulada com apelido dado ao protagonista quando virou um grande bandido, o Cobra Verde.

No romance *O Vice-Rei de Uidá*, não há elementos que se relacionem com a tragédia clássica. O romance é contemporâneo, e por isso traz a visão do "muito triste", apontado por Terry Eagleton no primeiro capítulo de sua obra *"Doce Violência"*. A melhor referência que se tem da ressignificação trágica, do ponto de vista contemporâneo, se encontra no terceiro capítulo do romance. Neste capítulo, é retratada a infância do protagonista, Francisco Manoel da Silva no sertão brasileiro, onde a dificuldade da vida, a escassez de comida e água e a falta de esperança se tornam a causa da transformação do personagem no bandido regionalmente reconhecido como Cobra Verde. Este "muito triste" que caracteriza a tragicidade contemporânea também pode ser visto, não somente através de sua vida sofrida, mas também pela degradação moral do personagem.

Ao longo do romance, mais especificamente em seu terceiro capítulo, o personagem principal descende numa espiral de degradação, ética e moral, como, por exemplo, praticando roubos e traficando escravos, acumulando ações perversas que culminam na dissolução de sua integridade mental. Após uma infância difícil, Francisco Manoel da Silva passa a uma vida de atitudes criminosas. Primeiramente, pratica atos ilícitos contra outros componentes individuais da sociedade, até acumular fama o suficiente para receber a alcunha de "Cobra Verde". A partir deste momento, torna-se uma personalidade singular, de renome e má-fama regional, o que torna clara sua influência numa comunidade de grande porte, como é o caso do sertão brasileiro. Seus descomedimentos agora atingem uma proporção que ultrapassa a esfera individual. Não são mais peças singulares da sociedade que sofrem com seus crimes, mas sim uma região inteira, que agora sente o peso do nome "Cobra Verde".

Adiante, quando eventos o levam a Daomé, Francisco Manoel ultrapassa, em muito, os limites da moral e da ética. Nem mesmo os atos criminosos contra a região do sertão poderia se igualar ao que se sucederia. O bandido Cobra Verde se tornaria um dos maiores escravagistas brasileiros – e isso num momento em que a Inglaterra galgava os primeiros passos após a abolição da escravatura. Por mais que suas ações, no espaço, estivessem adstritas ao reino daomeano e ao Brasil, elas lançariam efeitos sobre a humanidade, uma vez que o crime de escravidão atingiu e atinge, em todas as esferas que se possa imaginar, a cultura e a dignidade da pessoa humana. Agora, Cobra Verde feria a cultura; o povo; o humano, do ponto de vista individual; a moral; o corpo e tudo aquilo que é mutilado pela destruição da liberdade e submissão da vontade.

Ao analisar teoricamente tanto o texto de partida quanto o texto fílmico, pode se dizer que não estariam inseridos nas tragédias clássicas, pois não respeitam as suas diversas normas. Isso pode ser visto, já que, nas tragédias gregas, o sofrimento do herói é imerecido. No entanto, nas narrativas analisadas, o protagonista, aqui chamado de “herói trágico” pela perspectiva contemporânea, merece o seu destino como um castigo pelos atos cometidos.

Segundo Eagleton, a tragédia não estaria relacionada apenas à catástrofe de heróis da aristocracia nem ao destino, mas teria, também, a capacidade de atordoar e transtornar. Essa questão é bastante clara no filme, pois através da música, frequência e velocidade extremamente rápidas, é provocada, como efeito, a sensação de perturbação. Essa é justamente a “tragédia do sofrimento” pensada por Aristóteles, pois ele se volta ao estudo dos efeitos do texto trágico.

Pensando na definição de Samuel Johnson trazida por Eagleton (2012), de que a tragédia seria a representação de ações sérias de uma forma dramática, como não associar os atos do protagonista Francisco Manoel, que detiveram a capacidade de ferir historicamente o povo de Daomé, a tal definição?

Eagleton observa que a tragédia está ligada à ruína e também a um mundo cruel. Ele usa como exemplo as obras de Sêneca, em que é encontrado um mundo caótico cheio de carnificina e crueldade. Esta visão do mundo fica muito clara na adaptação da obra de Bruce Chatwin, feita pelo diretor alemão Werner Herzog, onde o protagonista Francisco Manoel da Silva saiu do Brasil para África, especificamente, o reino Daomé, para ser o responsável pelo tráfico de escravos, mostrando o seu caráter infinito de crueldade, em uma sociedade caótica e trágica, onde a luta entre as tribos do próprio local pela busca de cativos demonstra claramente a fácil vil do homem. Essa perspectiva do mundo fica muito mais evidente na obra fílmica do que no romance, onde a atividade escravagista é vista de forma menos trágica.

Voltando ao pensamento de Nietzsche, é relevante destacar que os elementos dionisíacos são os que predominam na personalidade de Francisco Manoel da Silva, dado o fato de, por muitas vezes, por ele terem sido ultrapassados os limites do racional e do harmônico, e no romance, e principalmente no texto fílmico, a vida ter sido mostrada de forma cruel e caótica, ou seja, “nua”, sem máscaras artísticas, comuns à ilusão consequente da arte apolínea.

Dioniso é mostrado como um deus errante, que tende a buscar a vida e renegar, de todas as formas, a morte. Isso é claramente demonstrada na mitologia grega, quando

a referida divindade assume diversas formas, em diversos momentos. Isso denota o querer sobreviver, o querer transmutar-se a fim de se adaptar às exigências cotidianas. Francisco Manoel, nascido no sertão, filho da pobreza e da desgraça, precisou se mimetizar ao habitat ao seu redor. Se em redor havia elementos recrudescentes da personalidade, o menino precisou enrijecer a sua alma a fim de suportar a pressão social que o sertão brasileiro, no século XIX, exercia sobre o indivíduo. Seria o que Hegel chama de “contraposição rígida entre particular e universal”, sendo universal o social ou tudo aquilo alheio ao indivíduo. Francisco Manoel precisou, de fato, se camuflar, tornar-se o ambiente para sobrevivê-lo. Houve então um sacrifício hegeliano às avessas. Hegel assim define o sacrifício:

A força do sacrifício consiste na contemplação e na objetivação da mistura com o inorgânico; tal contemplação dissolve a mistura e separa o inorgânico, que, ao ser reconhecido como tal, é alojado na indiferença; mas, à medida que põe nesse mesmo inorgânico aquilo que sabe ser parte de si, sacrificando-o à morte, o ser vivo ao mesmo tempo reconheceu o direito do inorgânico e se purifica dele. Hegel (1907 apud SZONDI, 2004, p.38)

Ocorre que Francisco Manoel sacrifica seu ser individual para se tornar aquilo que a sociedade quer que ele seja; o que é necessário para sua sobrevivência. Há o sacrifício, mas não um sacrifício que leva à purificação ou ressurgimento num estado superior de vida e consciência; mas sim simples supressão do indivíduo, é colocar no inorgânico aquilo que se sabe ser parte de si.

Dionísio se sacrifica às necessidades. Ele se adapta. Vive a vida, tornando-se seu reflexo. Cada uma de suas transmutações representa as diversas fases e faces da vida, com as quais lidamos dia após dia. Os elementos dionisíacos, não só de sobrevivência e adaptação, mas como de excessos e embriaguez, são os traços mais marcantes na personalidade de Francisco Manoel, inclusive como fica explícito em diversos trechos do romance, como *in verbis*:

Seus olhos verdes o tornaram famoso no bairro. Quando passava por um beco atropetado de gente, era certo que alguém parasse. Com parceiros dos dois sexos ele executava os atos mecânicos do amor, em quarto forrado de tábuas.

(...)

A sobrancelha direita, mais alta do que a esquerda, conferia-lhe o ar de um homem surpreendido por se encontrar num asilo de loucos. Um bigode retorcia-se nos cantos de sua boca, que era úmida e sensual. (CHATWIN, 1987, p. 83)

Comparando as duas mídias pode-se dizer que o romance concentra seus elementos trágicos no terceiro capítulo, mais ainda de forma mais diluída e menos pontual. No texto fílmico, as escolhas feitas para a adaptação delinearam não só o perfil do personagem como um homem cruel e desmedido, mas também um cenário responsável por representar um mundo totalmente louco, onde impera o caos, onde é mostrada a faceta mais vil dos homens. Francisco Manoel da Silva termina sua vida na beira de uma praia. Totalmente fraco, ele quer desesperadamente o retorno para sua terra natal. Louco e solitário, enquanto busca a fuga desse mundo insano que ele mesmo ajudou a criar, ao longe, vem andando em direção a ele um homem deformado, e ao vê-lo Francisco Manoel parece se desesperar ainda mais. A figura daquele homem, era como a representação do mal que havia feito aquela nação e que, ali, naquela praia, literalmente o perseguia, como um castigo.

A partir da reflexão suscitada, foi mostrado como as obras referidas se estabelecem também como obras trágicas, sendo estas trabalhadas do ponto de vista contemporâneo. Apresentando diversas definições da tragédia e os seus desdobramentos desde a arte clássica até os dias atuais, esta pesquisa buscou mostrar como o gênero foi ressignificado e por vezes diluído. Dentre os vários elementos apresentados e considerados como pertencentes da arte trágica em ambas as obras, destaca-se o pensamento do apolíneo e do dionisíaco apresentado por Nietzsche, sendo o elemento dionisíaco o de maior relevância para a questão perquirida.

Através da análise do protagonista, Francisco Manoel da Silva, pode se observar aspectos peculiares ao herói trágico, como o métron e a desmedida ou *hybris*. Como cenário, um mundo caótico, onde o indivíduo é impelido a demonstrar as suas facetas mais cruéis, demonstrando sua embriaguez e o seu excesso.

Desta forma, pode-se dizer que apesar de o gênero trágico não seguir mais na atualidade estritamente as normas clássicas, como por exemplo, a linguagem ornamentada com ritmo, harmonia e canto de que fala Aristóteles na Poética, as novas

formas do gênero não significam sua extinção ou desvalorização; pelo contrário, seriam apenas estágios do seu processo evolutivo.

## **Referências**

COBRA Verde. Direção de Werner Herzog. Interpretado por Klaus Kinski. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1987. Uma fita de vídeo (111 min.), VHS, son., color., legendado.

CHATWIN, Bruce. *O Vice-Rei de Uidá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

EAGLETON, Terry. *Doce Violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.