

# O Coro de Sarajevo na mira do narrador: mito e ironia em Os velhos também querem viver, de Gonçalo M. Tavares<sup>1</sup>

Renato Cândido da Silva<sup>2</sup>

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Orlando Luiz de Araújo<sup>3</sup>

Universidade Federal do Ceará (UFC)

## **Resumo**

Inserida na série “Estudos Clássicos”, a novela-poema *Os velhos também querem viver* (2014), do escritor português contemporâneo Gonçalo M. Tavares (1970), é uma reescritura da tragédia grega *Alceste* (c. 438 a. C), de Eurípides (c. 480-406 a. C). Ao resgatar o tema do sacrifício por amor até a morte, o autor transpõe o enredo trágico para um contexto de guerra, cuja história se passa em Sarajevo, entre 1992 e 1996, período no qual a cidade esteve sob o domínio do exército sérvio. Nessa reescritura trágica, chamam-nos a atenção o foco narrativo. Ao construir sua obra, o autor utiliza-se de um narrador intruso e irônico que faz diversas digressões, no intuito de emitir sua opinião sobre os fatos. Nessa perspectiva, este artigo tem por objetivo analisar – além dos aspectos do mito de Alceste – a construção desse narrador intruso, que ao longo da obra “interrompe” a narrativa para atacar, por meio da ironia, o Coro de Sarajevo.

## **Palavras-chave**

Narrador. Mito. Coro. *Os velhos também querem viver*.

---

<sup>1</sup> Este trabalho teve o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC)

<sup>3</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC)

## 1 “Os velhos também querem viver”: uma reescritura portuguesa do mito de Alceste

Com dedicatória “à querida Hélia Correia”, o escritor português contemporâneo Gonçalo Manuel de Albuquerque Tavares, mais conhecido por Gonçalo M. Tavares,<sup>4</sup> publica, em 2014, a novela-poema *Os velhos também querem viver*, a qual está inserida na série que ele intitula de “Estudos Clássicos”<sup>5</sup>. Nessas palavras preliminares, há duas premissas que ilustram o intento deste trabalho: (1) a dedicatória – mesmo que escape a qualquer interpretação, devido ao seu caráter subjetivo –, é direcionada à dramaturga portuguesa de vasta obra, inclusive de temas mitológicos: *Perdição – exercícios sobre Antígona* (1991), *O rancor – exercício sobre Helena* (2000) e *Desmesura – exercício com Medeia* (2006) formam a tríade de reescrituras de mitos gregos demasiado conhecidos; e (2) Estudos Clássicos, como uma área do saber que se destina a investigar a antiguidade greco-romana, o que leva a obra *Os velhos também querem viver* a reivindicar seu lugar de herdeira na tradição.

De fato, essa obra pertence aos filões clássicos, já que o autor retoma, de forma inovadora dentro do objetivo que se propôs realizar, o mito grego de Alceste e Admeto<sup>6</sup>, mantendo, assim, um intrínseco diálogo com a mais antiga tragédia supérstite de Eurípides (c. 480-406 a. C) que nos chegaram completas: *Alceste*, representada em 438 a. C<sup>7</sup>. Ao valer-se de temas e motivos da antiguidade clássica, Tavares transita entre o mítico e o real, entre o passado lendário dos heróis (séc. V a. C./ grego) e o presente dos anti-heróis (séc. XX/ português). Sua narrativa, aparentemente uma “reconstrução” da tragédia euripidiana, como alguns tendem a

<sup>4</sup> Nascido em Luanda (Angola), em 1970, o poeta, romancista, dramaturgo e professor universitário português estreou na literatura em 2001 com *Livro da dança*, tornou-se uma das vozes mais representativas da literatura contemporânea. Foi agraciado com o Prêmio LER/Millennium BCP (2004), Prêmio José Saramago (2005), Prêmio Portugal Telecom (2007), Prix du Meilleur Livre Étranger (2010) etc. Tem obras traduzidas em mais de 40 países e escreveu mais de 30 livros, dentre os quais, destacam-se os seguintes títulos: *O homem ou é tonto ou é mulher* (2002); *A colher de Samuel Beckett e outros textos* (2002); *Um homem: Klaus Klump* (2003); *I* (2004); *Biblioteca* (2004); *A máquina de Joseph Walsler* (2004); *Jerusalém* (2005); *Histórias falsas* (2004); *Aprender a rezar na era da técnica* (2007); a série “O Bairro”, composta por *O senhor Valéry* (2002), *O senhor Kraus* (2003), *O senhor Henri* (2003), *O senhor Brecht* (2004), *O senhor Juarroz* (2004), *O senhor Calvino* (2005), *O senhor Walsler* (2006), *O senhor Breton* (2008), *O senhor Swedenborg* (2009), *O senhor Eliot* (2010); *Uma viagem à Índia* (2010); *O Torcicológologista, Excelência* (2010); *O osso do meio* (2020), dentre outras.

<sup>5</sup> À esta série, integra também a obra *Histórias falsas*, publicada em 2005.

<sup>6</sup> O mito de Alceste associa-se a diversos outros mitos gregos. Alceste é filha de Pélias, que fora esfaçalhado por Evadne e Anfínome, persuadidas pela feiticeira Medeia, por ocasião da expedição dos Argonautas. O casamento da jovem Alceste foi resultado de uma disputa entre diversos pretendentes, que teriam de dar uma volta em um estádio, com caro atrelado a um javali e a um leão. Como Apolo foi servo de Admeto por um ano – conforme se registra na tragédia *Alceste* –, por conta de um castigo a que foi submetido por desígnios de Zeus, o deus ajuda o amigo, e este ao vencer a prova, casou-se com Alceste.

<sup>7</sup> Na ocasião, foram encenadas as peças *As cretenses*, *Alcméon em Psófida*, *Télefo* e, por fim, *Alceste*. Com base nessa sequência de representação, *Alceste* fora encenada, como afirma alguns estudiosos, como sendo um drama satírico, já que ela se distânciava, em termos estruturantes, das demais tragédias gregas.

afirmar, trata-se, na verdade, de uma reescritura<sup>8</sup> trágica, de uma metáfora da existência humana em um contexto de guerra, marcado pela fragmentação e fragilidade do homem pós-moderno.

Dentre as possíveis interpretações que se pode estabelecer a partir da tragédia grega *Alceste*, está o fato de a personagem homônima ser laureada como uma “verdadeira heroína”, enquanto que Admeto apenas aparece para reafirmar o gesto “heroico” da esposa, o qual, inclusive, é um dos elementos que compõe o rico mosaico da cultura e tradição da antiguidade clássica. Na tradição mítica, o gesto heroico de Alceste nos é demasiado conhecido: o sacrifício por amor até a morte. Na tradição homérica (Cf. *Iliada*, 2.711-715), ao abdicar de viver, sua atitude é vista como um ato sacrificial. É famosa, também, a passagem de *O Banquete* (179b), de Platão, na qual Fedro ressalta que o Amor, em sua origem, é o deus mais antigo, o mais poderoso e o mais admirável, o que corrobora para que se encontre a Virtude. Na arte de amar, Alceste é citada como modelo exemplar<sup>9</sup>, ao lado de outro de igual importância – Orfeu. Conforme pontua Lesky (2015), embora esse tema tenha aparecido com o tragediógrafo Frínico, chegando até nós poucos fragmentos, é com Eurípides que se tem a grandeza humana derivada do sacrifício por amor da heroína Alceste. Tese semelhante é defendida por Romilly (2013, p. 134): “o tema da peça ilustra o nobre sacrifício da jovem mulher que, de sua livre vontade, aceita morrer pelo marido, este tema não deixa uma grande margem de nobreza para esse marido que aceita um tal sacrifício”.

Em *Os velhos também querem viver*, Alceste também se sacrifica por Admeto, mas oposto à personagem grega, o narrador adverte, desde o início da obra, que ela só aceita diante do “peditório violento” (TAVARES, 2014, p. 14), levando-nos a pensar não em um gesto heroico e de extrema grandeza humana, mas sim na situação de submissão desta Alceste contemporânea: “sim”, “aceito” e “vou”, é tudo o que ela diz.

---

<sup>8</sup> Tomamos de empréstimo este conceito de Samoyault (2008, p. 117), o qual reside no fato de que escrever é reescrever, isto é, repousa-se em fundamentos existentes a fim de contribuir para uma continuada criação. Portanto, a reescritura não deve ser vista simplesmente como uma “repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização da referência, o movimento de sua continuação na memória humana”. Cada reescritura mitológica deve ser vista de modo unívoco, o que repousa na premissa de Ruthven (1997, p. 63), de que “a mudança [...] é o que mantém os mitos vivos”.

<sup>9</sup> “E quanto a morrer por outro, só o consentem os que amam, não apenas os homens, mas também as mulheres. E a esse respeito a filha de Pélias, Alceste, dá aos gregos uma prova cabal em favor dessa afirmativa, ela que foi a única a consentir em morrer pelo marido, embora tivesse este pai e mãe, os quais ela tanto excedeu na afeição do seu amor que os fez aparecer como estranhos ao filho, e parentes apenas de nome; depois de praticar ela esse ato, tão belo pareceu ele não só aos homens mas até aos deuses que, embora muitos tenham feito muitas ações belas, foi a um bem reduzido número que os deuses concederam esta honra de fazer do Hades subir novamente sua alma, ao passo que a dela eles fizeram subir, admirados do seu gesto; é assim que até os deuses honram ao máximo o zelo e a virtude no amor”. (Platão, *Banquete*, 179b).

E Apolo não dará a má-morte o corpo do bravo Admeto,  
mas sim o da sua mulher que se sacrificou, Alceste, de seu nome,  
que diante do peditório violento, disse:  
– Sim, aceito. Sim vou.  
(TAVARES, 2014, p. 14).

Além do Prólogo e do Epílogo, ambos brevíssimos, a novela-poema mítica de Gonçalo M. Tavares possui cinco partes (I, II, III, IV, V), que mais parece episódios, criteriosamente escolhidos e organizados, que seguem de perto o enredo trágico euripídiano. Ao se estabelecer o diálogo entre a tragédia grega e esta obra contemporânea, o título nos parece sugestivo, e ao leitor atento, aquele familiarizado com as tragédias de Eurípides, fácil será verificar a referência à *Alceste* grega – mesmo que alusivamente –, antes porque um dos conflitos presente na obra do tragediógrafo grego é a negação do velho Feres de sacrificar-se para salvar o filho, Admeto:

Eu te gerei que fosses o dono da casa  
e criei, mas por ti eu não devo morrer,  
pois não recebi essa tradição ancestral  
de pais morrerem por filhos, não grega.  
De má sorte, ou de boa sorte, contigo  
nasceste, a sorte que te devíamos tens.  
És o rei de muitos, e te deixarei terras  
extensas, as quais recebi de meu pai.  
Que injustiça te fiz? De que te espolio?  
Não morras por mim, nem eu por ti!  
Apraz-te ver a luz, crês que ao pai não?  
(Eurípides, *Alceste*, v. 681-691)<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Todas as citações de *Alceste*, de Eurípides, são traduções de Jaa Torrano (EURÍPIDES, 2015).

É desse fragmento de *Alceste* (do *agon* entre Admeto e Feres) que se pode conjecturar que o escritor português retira o título de sua obra, pois em uma das falas do velho Feres, o personagem de Tavares diz que “Se os novos gostam de viver, os velhos também” (TAVARES, 2014, p. 54), cujo discurso assemelha-se ao do pai de Admeto na tragédia euripídiana. Todavia, é no Prólogo de *Os velhos também querem viver* que vamos encontrar um diálogo direto com a tradição mitológica grega, sobretudo, quando o narrador menciona os nomes dos personagens protagonistas da história: Admeto e Alceste. O narrador nos apresenta o conflito interno na obra: a morte de Alceste para salvar o esposo. Oposto ao que ocorre no Prólogo euripídiano, em termos de extensão, o narrador de Tavares, em apenas 11 versos e ao falar sobre a história a ser narrada, é objetivo e direto; é esta a história: Alceste morrerá para que o marido permaneça vivo. No Prólogo também é apresentado o contexto em que a história se passa, o qual é atualizado às questões sociopolíticas da cidade de Sarajevo, em contexto de guerra:

De 5 de abril de 1992 a 29 de fevereiro de 1996

Sarajevo esteve cercada pelo exército sérvio; muitos

fugiram; 20.000 mortos, 50.000 feridos;

a população da cidade desceu para metade. E

metade é muito; é muitíssimo.

Um *sniper* atingiu Admeto; Admeto está a morrer.

Sabe que poderá ser salvo apenas

se alguém morrer em sua vez; todos recusam exceto

a mulher, Alceste.

Alceste morrerá para que Admeto possa ficar vivo.

É esta a história.

(TAVARES, 2014, p. 7).

Em termos gerais, podemos encontrar na obra de Tavares três particularidades no processo de atualização do mito grego, e a primeira recai na questão do gênero literário: *Os*

*velhos também querem viver* é uma novela-poema, escrita em versos brancos, e não de um drama, isto é, não foi escrito à encenação<sup>11</sup>, como é o caso de *Alceste* de Eurípides. Outrossim, se a tragédia se limita a tratar de um fato específico, um único evento<sup>12</sup>, a obra de Tavares segue padrão semelhante. Em contexto bélico, o narrador justifica-se; relatará apenas história de Alceste e Admeto porque

há muitos mortos  
 demasiadas tragédias em Sarajevo, mas fiquemos numa –  
 não se pode contar pelos dedos as muitas mortes más  
 e os horrores particulares,  
 quanto mais narrar com os pormenores  
 as peripécias dos habitantes de uma cidade cercada  
 durante quatro longos anos  
 (TAVARES, 2014, p. 32).

Este tema bélico, por sua vez, é a segunda particularidade da obra portuguesa, pois ocorre uma transposição do enredo da tragédia grega para um contexto de guerra, para fins do século XX. Tudo se passa na cidade de Sarajevo, no período de dominação pelo exército sérvio, entre 1992 e 1996. Por fim, a terceira e talvez a mais significativa, pensando na figura do herói, Tavares traz a sua inovação: seu Admeto não possui a condição elevada a de um rei, como na tragédia grega. Aqui, ele se iguala aos homens “comuns”. Assim como os demais habitantes da cidade de Sarajevo, “em tempo de guerra” (TAVARES, 2014, p. 16), ele não escapa de ser atingido por um *sniper* (franco-atirador). Em outras palavras, há a substituição da figura do herói para o anti-herói<sup>13</sup>, e este último, no contexto contemporâneo, é desprovido de grandes feitos.

<sup>11</sup> No entanto, em 2014, com o título *Alceste*, a obra de Gonçalo M. Tavares ganhou uma montagem e subiu aos palcos, na Casa das Artes, com encenação de Cristina Carvalhal.

<sup>12</sup> É o que diz Aristóteles (*Poética*, 1451a. 30-35): “é necessário que haja a mimese de um único evento, como ocorre com o enredo, que é a mimese de uma ação, ou seja, de uma ação única que forma um todo; desse modo, as partes, que constituem os acontecimentos ocorridos, devem ser compostas de tal modo que a reunião ou a exclusão de uma delas diferencie e modifique a ordem do todo. De fato, aquilo que é acrescido ou suprimido sem que se produza qualquer consequência apreensível não é parte do todo”.

<sup>13</sup> Pavis (2015, p. 194. itálico do autor) assim define o anti-herói: “A partir do final do século XIX, e de maneira mais marcada no teatro contemporâneo, o herói só existe sob traços do seu *duplo* irônico ou grotesco: o anti-herói.

## 2 O narrador intruso e irônico de Gonçalo M. Tavares

Em *Os velhos também querem viver*, vários aspectos se destacam – seja no nível formal seja no nível do conteúdo –, mas um, singularmente, chamam-nos a atenção e sobre o qual nos limitaremos neste artigo: o *foco narrativo*. No processo diegético, a função exercida pelo narrador é crucial<sup>14</sup>: ele é o agente que focaliza, e a depender do foco do narratário, afeta todo o enredo da história. Por isso, ao falar sobre o foco narrativo, Franco Junior (2009, p. 42. itálicos do autor) tece os seguintes apontamentos: é “posição adotada pelo narrador para narrar a história, ao seu ponto de vista. O *foco narrativo* é um recurso utilizado pelo narrador para *enquadrar* a história de um determinado *ângulo* ou *ponto de vista*”. Ainda de acordo com o autor, o “foco narrativo evidencia o propósito do narrador (e, por extensão, do autor) de mobilizar intelectual e emocionalmente o leitor, manipulando-o para aderir às ideias e valores que veicula ao contar a história” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 42).

Podemos encontrar na obra de Tavares aquilo que Friedman (*apud* Leite, 1985, p. 27) conceitua de “autor onisciente intruso”, pois predominam as próprias palavras, pensamentos e percepções do narrador. Sobre esta categoria narrativa, Leite (1985, p. 28) diz que “seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada”. Assim é o narrador de Tavares, sempre a interferir na narrativa, emitindo sua opinião sobre os fatos. E sendo ele um narrador contemporâneo está imerso na desconfiança e na descrença; não crê que em pleno séc. XX, mesmo alguém como Hércules que vem de várias façanhas, possa resgatar uma pessoa do mundo dos mortos: “O narrador moderno, esse, não acredita;/ Hércules sai e vai confiante; o narrador fica” (TAVARES, 2014, p. 73).

Além disso, o narrador de Tavares, ao se posicionar diante dos fatos, traz consigo a ironia<sup>15</sup>, a qual “vem marcada por uma crítica velada aos costumes, às tradições e ao modo

---

Estando todos os valores aos quais era vinculado o herói clássico em baixa ou mesmo deixado de lado, o anti-herói aparece como única alternativa para a descrição das ações humanas”. Sobre o sentido e evolução do herói/anti-herói, cf. Antonio Blanch, “Evolución y decadência del héroe clásico em la edad moderna”, 2012, p. 19-32.

<sup>14</sup> É o que afirma Aguiar e Silva (1979, p. 319. itálicos do autor): “Um dos elementos mais importantes da estrutura do romance é constituído pelo *ponto de vista*, ou *foco narrativo*, ou *focalização*. A focalização compreende as relações que o narrador mantém com o universo diegético e também com o narratário, o que equivale a dizer que representa um factor de primordial relevância na constituição do discurso narrativo”.

<sup>15</sup> Antes de mais, faz-se necessário frisar aqui que o termo *ironia*, como tão bem didaticamente já explicou Moisés (2004, p. 245-246), trata-se de uma “das categorias literárias mais complexas, senão das mais polêmicas, em razão dos seus vários sentidos ou das numerosas interpretações que suscita, além dos vínculos estreitos com noções vizinhas.

como o ser humano encara os problemas e dificuldades da vida” (CARDOSO, 2013, p. 28). Se a intertextualidade<sup>16</sup> é uma característica essencial do Pós-Modernismo, pois os textos já escritos são constantemente emulados, e em outros contextos, o discurso irônico também passa a ter “um papel muito importante na literatura contemporânea, pois ela se destaca em meio aos textos com características intertextuais” (CARDOSO, 2013, p. 28). Ao utilizar-se da ironia, o narrador se distancia da sequência narrativa. Na obra de Tavares há várias digressões, as quais estão, geralmente, entre parênteses, fazendo com que haja uma “separação” (ou quebra na narrativa) entre o que vinha sendo e o que virá a ser narrado. Portanto, “a ironia [...] permite que o ironista e mesmo o interpretador da ironia se afastem, se distanciem de uma dada situação a fim de olhá-la sob uma nova perspectiva” (ALAVARCE, 2009, p. 52). É sobre este aspecto que nos dedicaremos a seguir.

### ***2.1 A ironia na lei da hospitalidade***

*A priori*, para que possamos pensar as marcas de ironia desse narrador, podemos recorrer ao Prólogo de *Alceste* (vv. 1-76), no qual o deus Apolo deixa a casa de seu anfitrião, o rei Admeto, a quem precisou servi-lo como pastor durante um ano, guardando os bois (v. 8) e cuidando da casa (v. 9). Por ter assassinado os Ciclopes e sob desígnios de Zeus, Apolo foi exilado para expiar sua culpa, para purificar-se do crime:

A causa foi Zeus por matar meu filho Asclépio

lançando-lhe raio no peito.

Irritado matei os Ciclopes fabricantes

do fogo de Zeus e o pai me obrigou

servir junto a homem mortal em paga.

(Eurípides, *Alceste*, v. 3-7)

---

<sup>16</sup> Termo cunhado por Julia Kristeva (2005, p. 68. itálico da autora), que compreende que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”.

Em *Os velhos também querem viver*, este propósito de Apolo estar na casa de Admeto para purificar-se do crime não aparece nenhum pormenor: Admeto apenas “recebeu-o e protegeu-o” (TAVARES, 2014, p. 11). A hospitalidade no contexto da antiguidade clássica, de fato, é cara aos gregos, mas nessa narrativa contemporânea, e por abordar as questões bélicas, Admeto ao receber Apolo em sua casa, leva o narrador a tecer sua primeira ironia. No início da Parte I, o narrador deixa claro ao leitor o seu posicionamento quanto à lei da hospitalidade. Para ele,

Receber em sua casa aquele que não se conhece é  
prova de hospitalidade alta e cega:  
não vê, não precisa de ver, para receber.  
Pois assim o jovem Admeto, ali, no centro de Sarajevo,  
recebeu um dia Apolo, esse deus que veio como se viesse  
de sítio humano e médio.  
(TAVARES, 2014, p. 11).

A narrativa prossegue evidenciando os detalhes da presente situação de Admeto: foi “atingido por uma bala inequívoca, uma bala de cima” (TAVARES, 2014, p. 12). Para o narrador, Admeto “não tem outra opção senão deixar-se morrer” (TAVARES, 2014, p. 12). Todavia, eis que surge o deus Apolo que, para o narrador, tem ideias distintas, não concorda com o sistema antigo entre a causa e o efeito, levantar o moribundo é o seu objetivo. Empenhado em salvar o amigo que lhe foi hospitaleiro, Apolo pede aos deuses que intervenham, no intuito de que Admeto tenha mais tempo de vida. Na tradição mítica grega, o jovem Admeto foi sorteado para morrer, mas o deus Apolo, usando de subterfúgios, embriagou e conseguiu das Moiras para que o seu soberano Admeto fosse poupado. Porém, era necessário que outra pessoa morresse em seu lugar, conforme nos é mostrado na tragédia *Alceste* (v. 10-14):

Sendo eu pio, tinha no filho de Feres  
um homem pio, que resgatei da morte,  
ao iludir Partes; permitiram-me Deusas  
que Admeto evitasse de imediato Hades,

se com os íferos trocasse outro morto.

Para o narrador, essa intervenção de Apolo, na modernidade, onde não há espaço para os deuses, contesta “o normal funcionamento da guerra em Sarajevo” (TAVARES, 2014, p. 13), o que faz com que a Morte protesta com Apolo:

Nestes modernos séculos a Morte perdeu a paciência  
para deuses que se intrometem em assuntos  
da fisiologia e do metal.  
Não se trata já de intervir no destino,  
esse sentido abstrato para onde antigamente caminhavam as coisas  
(como se fosse um plano inclinadíssimo).  
(TAVARES, 2014, p. 15).

Análogo ao que se sucede na tragédia grega, na narrativa contemporânea de Tavares, os deuses não só ouvem e atendem ao pedido do deus Apolo, mas também afirmam que Admeto só pode continuar a viver se outra pessoa morrer em seu lugar: “e eu por mim, fecho os olhos, finjo que não percebi a troca” (TAVARES, 2014, p. 13), diz a Morte. Admeto, então, inicia os pedidos para ver se alguém aceita a troca. Amigos, mãe e pai recusam, apenas Alceste aceita morrer, sacrificando-se para salvar o marido. Por conta disso, o narrador diz: “E sim: Admeto quis viver, quem não quer?” (TAVARES, 2014, p. 13). Esta interferência irônica, por meio de uma interrogativa, possibilita ao narrador e ao leitor questionarem a atitude de Admeto. Em relação ao narrador, sabemos qual é a sua opinião: pedir para alguém morrer no lugar de outra pessoa, não tem nada de heroico, trata-se de um “pedido desumano, violento, obscuro” (TAVARES, 2014, p. 13).

## ***2.2 A ironia no desejo de Alceste ao querer que os filhos morram na terra paterna***

Vejam uma outra passagem na qual o narrador se posiciona ironicamente. Assim que Alceste se prepara para o sacrifício, ela deseja que o filho tenha casamento, esposa e glória;

e para a filha, marido, casamento e honra. Deseja também “que os filhos não morram mais cedo que a morte bem velha” (TAVARES, 2014, p. 25). Alceste conclui dizendo que os filhos devem terminar “o último dia, se possível ainda, felizes e fortes, na velha terra dos pais” (TAVARES, 2014, p. 26). Todavia, ao se reportar ao contexto de guerra no qual a cidade de Sarajevo está imersa, o narrador, ironicamente, traz seu ponto de vista, contrário ao desejo da jovem Alceste:

(Que desejo antigo, este, mas, diga-se tão desatualizado:  
 “que os filhos morram na mesma terra dos pais”.  
 Porque os filhos agora, nesses tempos modernos,  
 saem de casa e do país bem cedo, e em  
 pouco tempo metem os dois pés em terra que  
 não conheceu esses pés quando pequenos. Que as  
 últimas palavras dos filhos sejam ditas na língua  
 que os pais falam; só isso já seria bom;  
 que não se peça e que não se espere demais.  
 Mas sim: por vezes o pai vem de um lado do mundo  
 e a mãe do lado oposto – de onde são os filhos  
 se assim for? E que língua não devem eles esquecer?)

(TAVARES, 2014, p. 26).

Após emitir sua opinião, em relação ao que Alceste dissera, o narrador diz: “Mas voltemos ao relato” (TAVARES, 2014, p. 26). De fato, ele volta à história que vinha contando, mas não deixa de “pausar” a narrativa para tecer seu posicionamento irônico diante dos fatos. Como diz Santiago (2002, p. 54), no ensaio “O narrador pós-moderno”, “as narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomençar”. Em outra passagem e ao falar sobre os contos de Edilberto Coutinho, o crítico aponta duas hipóteses de trabalho. A primeira é a de que “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo que assiste [...] da plateia [...]: ele não narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 2002, p. 45-46). Já a segunda, conforme ressalta Santiago (2022, p. 45-46): “o narrador pós-moderno é o que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da existência”. Em larga medida, e em se tratando do foco narrativo, são justamente esses os pressupostos que marcam a obra mítica do escritor Gonçalo M. Tavares.

### **3 Então, “vejamos por momentos o coro” de Sarajevo: na mira do narrador**

Em *Os velhos também querem viver*, o grande alvo de ironia é, sem dúvida, o Coro, que representa o povo de Sarajevo. Como se sabe, o Coro nas tragédias gregas assume o papel de personagem coletivo, cuja função é a de “expressar em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos expectadores que compõem a comunidade cívica cuja ação forma o centro do drama” (VERNANT, 2014, p. 2). Ao se reportar à caracterização do Coro das tragédias gregas, Romilly (1997, p. 30) afirma que o Coro não se trata de um elemento estranho à ação: “É por ele, através dele, que ela pode tocar os espectadores. E compreendemos que ele tenha que intervir, suplicar, esperar, e que, enfim, as suas emoções marquem o compasso, de um extremo ao outro, das diversas etapas da ação”.

A primeira aparição do Coro surge quando ele avança pelas ruas de Sarajevo. Ao chegar à porta da casa de Admeto, e referindo-se à Alceste, o Coro indaga: “haverá já um corpo morto ou já estará na fronteira?” (TAVARES, 2014, p. 19). Nesse momento, indignado com a forma pela qual a pergunta fora feita, o narrador “pausa” a narrativa, e semelhante a um *aparte*<sup>17</sup>(sua fala vem, inclusive entre parêntese para indicar que não se dirige ao Coro – seu interlocutor –, que está em sua presença, e sim de uma reflexão sua), ele diz o que se segue, em tom de ironia:

E o Coro que avança pelas ruas de Sarajevo  
para se lamentar dos mortos aos vivos que os choram,  
ali está murmurando, intrigado,  
à porta da casa de Admeto:  
haverá já um corpo morto ou a morte estará ainda na fronteira?  
*(Como se o corpo fosse um território e a definitiva invasão ali estivesse  
com os pés em cima da linha que separa esses dois elementos  
incompatíveis:  
o corpo vivo e a morte bem redonda.)*

<sup>17</sup> O *aparte* é comum ao drama e conforme destaca Pavis (2008, p. 21), trata-se de um “discurso que não é dirigido a um interlocutor, mas a si mesma (e, conseqüentemente, ao público). Ele se distingue do monólogo por sua brevidade, sua integração ao resto do diálogo. O *aparte* parece escapar à personagem e ser ouvido ‘por acaso’ pelo público, enquanto que o monólogo é um discurso mais organizado, destinado a ser apreendido e demarcado pela situação dialógica”.

Mas, de fato, o que se ouve nessa casa,  
no centro de Sarajevo,  
não é ainda o grito alto de quem chora a morte do outro,  
mas apenas o silêncio de quem espera  
o mau, o terrível ou o odioso.  
(TAVARES, 2014, p. 18-19. *itálicos nosso*).

Dentro de semelhante propósito, vejamos a seguinte passagem, na qual o narrador para de falar sobre o que a Serva estava relatando, se Alceste está viva ou morta, para atacar o Coro de Sarajevo:

Mas vejamos por momentos o coro.  
O coro é composto de homens e mulheres de Sarajevo  
que vagueiam pela cidade cercada; são bons e maus,  
como todos os coros.  
Por vezes esse prazer sádico de estar forte e vertical  
ao pé de quem ensaia já a última posição que a morte exige;  
outras vezes uma compaixão genuína –  
um modo próximo de lamentar o que de mau acontece ao outro.  
Mas não ajudam, esses homens e mulheres,  
Não agem – lamentam, comentam, fazem juízos,  
críticas e elogios. São observadores:  
escolhidos por instituições absolutamente internacional e pacífica;  
homens e mulheres sem braços, apenas com olhos e ouvidos;  
o coro perfeito, portanto.  
(TAVARES, 2014, p. 23).

Após essa caracterização do coro de Sarajevo, o narrador faz outra digressão na narrativa, mas agora, emite seu ponto de vista irônico:



A próxima aparição do Coro ocorrerá na Parte II, com a chegada de Hércules<sup>18</sup>, que procura saber onde se localiza a casa de Admeto. Se antes o Coro foi caracterizado como “observadores”, “maneta”, “perнета” e “contabilista”, agora, o narrador o apresenta como homens sem braços – metáfora da incapacidade de agir: “E o coro sem braços, coxos, trôpegos, trapalhões, / de fala enrolada, explica agora onde se localiza a casa central” (TAVARES, 2014, p. 32).

Após narrar as façanhas de Hércules, o narrador volta a ironizar, porque “ali está o coro” que “não se cala”, por isso seu alvo constante:

É uma paisagem, digamos, um horizonte afastado,  
 um figurante,  
 um anônimo coletivo  
 que tem sugestões, barafusta, recrimina, aconselha, murmura,  
 diz: por ali sim, por ali não; talvez isto, talvez aquilo.  
 (TAVARES, 2014, p. 37).

Na Parte III da narrativa, percebe-se um momento de grande tensão quando o narrador afirma: “E eis então que subitamente o coro avisa: ali vem, ali vem!” (TAVARES, 2014, p. 46). O que se vê a seguir é uma mistura de vozes, como se Tavares – o escritor – chamasse a atenção do seu narrador, que até então se manteve ausente, ora narrando a história propriamente dita, ora atacando o Coro.

E eis então que subitamente o coro avisa: ali vem, ali vem!  
 Mas quem ali vem, afinal, que daqui não se vê?  
 (E uma pergunta: onde está o raio do narrador?  
 Por que o colocam sempre tão longe dos fatos,  
 tão distante de quem ataca e defende:  
 sempre tão de costas para quem aparece,  
 tão de lado para quem fica.  
 Ou o narrador é desatento e está a pensar noutra assunto  
 (e se é assim por que se meteu nisto?),  
 ou o que acontece sobre o solo é discreto demais,

---

<sup>18</sup> O episódio mítico da tragédia *Alceste* ocorre no momento em que Hércules realizava seus trabalhos, durante sua caminhada rumo à Trácia.

e avança como o vazio avança, sem uma pegada  
nem um murmúrio.  
Mas, em contraste, diga-se, como veem bem ao longe  
estes observadores.  
Quatro anos de cerco da cidade de Sarajevo,  
quatro anos a ver pacificamente e ao longe, sim, e  
de tanto observar ficaram, é um fato, com os olhos vermelhos,  
mas ainda assim veem, avistam, observam e miram).

(TAVARES, 2014, p. 47-48).

Em seguida ficamos sabendo que quem vem ali é o velho Feres, pai de Admeto, em uma cena que em muito se assemelha à tragédia grega (Cf. Eurípides, *Alceste*, v. 611-624), que condeído traz adorno ao funeral de Alceste. Em Tavares, esse gesto do velho é ironizado, beirando à ambiguidade: ele é “gentil” por trazer as flores ou “cínico”, por ter escolhido querer viver e não ter se sacrificado no lugar de Alceste?

Ali vem, ali vem! E quem vem, afinal?  
– Vem aí o velho pai de Admeto – grita o coro –  
Traz belas flores para a morta, Alceste;  
como é gentil o velho pai (ou talvez cínico);  
mas as flores são belas.  
(TAVARES, 2014, p. 48).

Se antes tudo estava distante ao narrador (o personagem que ele estava narrando encontrava-se longe da casa de Admeto, isto é, fora do seu ponto de visão) agora, com a presença de Feres, “frente a frente”, é como se o narrador estivesse sentado numa plateia de teatro, um espectador à espera do ator/personagem. Só se narra o que se vê e o que se ouve, diz o narrador:

E agora, sim, aqui está. Até o lento chega,  
eis uma regra e eis, ao mesmo tempo, Feres,  
o pai de Admeto, que alcança o sítio de onde o narrador  
finalmente o vê e ouve.

(TAVARES, 2014, p. 50).

Na Parte V, é o último momento em que o Coro é ironizado. No momento em que Admeto “chora, grita por Alceste” (TAVARES, 2014, p. 78), o coro retorna e, consequentemente, a digressão da narrativa: Página | 58

E sim: o coro está, mais uma vez, em redor,  
como um amigo coletivo;  
entrou na casa sem ser convidado  
e, ao longe, parece um grupo, desculpem,  
de macacos de imitação.  
Quando Admeto grita, gritam;  
quando chora, choram, quando se cala, calam-se; ele  
insulta e eles insultam. Este coro de imitadores  
- homens reduzidos simplesmente à fala e à visão -  
(agir não é com eles, nunca foi), está quase a  
terminar o seu papel na cidade de Sarajevo:  
o cerco, de fato, parece estar perto do final.

(TAVARES, 2014, p. 78-79).

De fato, o cerco está perto do fim e, consequentemente, as ironias do narrador em relação ao coro. Semelhante ao que ocorre na tragédia *Alceste*, de Eurípides, o personagem Hércules, no final da narrativa de Tavares, resgata a jovem Alceste do mundo dos mortos e traz novamente a Admeto, que lhe foi hospitaleiro. Ao valer-se da tradição mítica, o escritor português Gonçalo M. Tavares atualiza o mito de Alceste e Admeto em um contexto de ruptura histórica, onde os valores míticos e heroicos são questionados, sobretudo pelo narrador. Nesse empreendimento, o autor português constrói sua narrativa utilizando-se de um narrador irônico, que, em vários momentos, interrompe a história para atacar o coro de Sarajevo. Essa construção é, sem dúvida, a marca da narrativa pós-moderna.

## Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BLANCH, Antonio. “Evolución y decadência del héroe clásico em la edad moderna” In: PINTO, Ana Paulo *et. al.* **Mitos & heróis**: a expressão do imaginário. Braga: Aletheia, 2012, p. 19-32.
- CARDOSO, Fabiano. **Pós-modernismo e ironia na coleção**: “O Bairro” de Gonçalo M. Tavares. Dissertação de Mestrado. Maringá, 2013. 112f.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- EURÍPIDES. “Alceste” In: EURÍPIDES. **Teatro completo**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015. Volume I.
- FERNANDES, Gisèle Manganelli. “O Pós-Modernismo” In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Editora da Universidade de Maringá, 2009, p. 33-58.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. “Operadores de leitura da narrativa” In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Editora da Universidade de Maringá, 2009, p. 301-315.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**: ou a polêmica em torno da ilusão. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Vários tradutores. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PLATÃO. “O Banquete” In: PLATÃO. **Diálogos**: O Banquete, Fédon, Sofista, Político. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora Abril, 1972. p. 7-59.
- ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. 2. ed. Tradução de Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Edições 70, 2013.
- RUTHVEN, K. K. **O mito**. Tradução de Esther Eva Horivitz. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothchild, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- TAVARES, Gonçalo M. **Os velhos também querem viver**. Rio de Janeiro: Foz, 2014.
- VERNANT, Jean-Pierre. “O momento histórico da tragédia na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas” In: VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 1-5.

**THE SARAJEVO CHORUS IN THE NARRATOR’S SIGHT: MYTH  
AND IRONY IN *OS VELHOS TAMBÉM QUEREM VIVER*, BY  
GONÇALO M. TAVARES**

**Abstract**

Inserted in the series “Estudos Clássicos”, the novel-poem *Os velhos também querem viver* (2014), by the contemporary Portuguese writer Gonçalo M. Tavares (1970), is a rewriting of the Greek tragedy *Alceste* (c. 438 BC), by Euripides (c. 480-406 BC). By rescuing the theme of sacrifice for love until death, the author transposes the tragic plot to a war context, whose story takes place in Sarajevo, between 1992 and 1996, a period in which the city was under the rule of the Serbian army. In this tragic rewriting, our attention is drawn to the narrative focus. When constructing his work, the author uses an intrusive and ironic narrator who makes several digressions, in order to express his opinion on the facts. In this perspective, this article aims to analyze – in addition to aspects of the myth of Alceste – the construction of this intruder narrator, who throughout the work “interrupts” the narrative to attack, through irony, the Sarajevo Choir.

**Keywords**

Narrator. Myth. Choir. *Os velhos também querem viver*.

---

Recebido em: 27/05/2022

Aprovado em: 28/06/2022