

Entre o livre-arbítrio e o destino: uma análise dramática de *A Tragédia do Homem*, de Imre Madách

Between free will and destiny: a dramatic analysis of *The Tragedy of Man*, by Imre Madách

Izadora Adriane Matte de Oliveira*

Resumo: Este artigo tem como objetivo identificar as características do gênero dramático em *A Tragédia do Homem*, de Imre Madách, drama poético publicado em 1862. Pretende-se, por meio de uma metodologia descritiva, evidenciá-las a partir da delimitação de três tópicos principais: a ordem contrastante entre bem e mal; a *vontade* que guia o herói patético, Adão; e a sua insatisfação com o *status quo*. Esses temas são, de início, desenvolvidos nas três primeiras cenas, que ocorrem no Céu (Cena I), no Paraíso ou Jardim do Éden (Cena II) e em uma floresta qualquer, após o pecado original (Cena III). Assim, com base nos autores Yves Stalloni (2001), Emil Staiger (1997), Gerd Bornheim (2007), Zsolt Czigányik (2022), Mihály Szegedy-Maszák (1973) e outros, busca-se, como resultados, encontrar os elementos do gênero dramático sem desconsiderar o caráter lírico da obra e propor algumas interpretações a partir deles.

Palavras-chave: Gênero dramático; Tragédia; Literatura húngara; *A Tragédia do Homem*.

Abstract: This article aims to identify the characteristics of the dramatic genre in *The Tragedy of Man* by Imre Madách, a poetic drama published in 1862. It intends, through a descriptive methodology, to highlight them by delimiting three main topics: the contrasting order between good and evil; the will that guides the pathetic hero, Adam; and his dissatisfaction with the status quo. These themes are initially developed in the first three scenes, which take place in Heaven (Scene I), in Paradise or the Garden of Eden (Scene II), and in a forest after the original sin (Scene III). Thus, based on the works of Yves Stalloni (2001), Emil Staiger (1997), Gerd Bornheim (2007), Zsolt Czigányik (2022), Mihály Szegedy-Maszák (1973), and others, the study seeks to identify the elements of the dramatic genre without disregarding the lyrical nature of the work and to propose some interpretations based on them.

Keywords: Dramatic genre; Tragedy; Hungarian literature; *The Tragedy of Man*.



Ao Pé da Letra, Recife, v. 28, 1-20, e269514, 2026.
Universidade Federal de Pernambuco. ISSN 1984-7408.
<https://doi.org/10.51359/1984-7408.2026.269514>

* Graduada em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiânia, Brasil. E-mail: izadoraadriane1@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-6748-9498>. Artigo realizado para avaliação da disciplina de Produção de Texto Acadêmico, ministrada pelo Prof. Dr. Alexandre Ferreira da Costa, no semestre de 2025.2.

Introdução

A Tragédia do Homem, publicado em 1862, é um poema dramático húngaro composto por quinze cenas, que se passam em planos mitológico-cristãos, históricos e distópicos. O esboço da obra foi produzido durante a prisão do autor, Imre Madách (1823-1864), devido a sua participação na organização de revoltas em prol da Revolução de 1848, originada com objetivo de estabelecer a autonomia do território húngaro em relação ao Império Austríaco. A revolução terminou com a derrota da Hungria, que conquistaria sua independência apenas em 1918, e a morte de centenas de pessoas, entre elas alguns familiares do autor.

Apesar do contexto conturbado, a obra não contém referências explícitas ao país, diferentemente de outros exemplos literários até aquele momento, como os de Mihály Vörösmarty e Ferenc Kölcsey, grandes autores que se apropriaram de temáticas nacionalistas do movimento romântico. Com a obra terminada, Madách a mostrou a János Arany, um famoso poeta da época, que reconheceu sua originalidade e ajudou a aprimorá-la esteticamente.

A variedade de cenários, a longa duração do drama e a multiplicidade de intrigas não impediram que a peça fosse encenada milhares de vezes dentro e fora da Hungria após a sua popularidade, anos depois da morte do autor. Segundo Czigányik (2022, p. 93), ela é a mais representada no teatro húngaro desde 1883, quando foi encenada pela primeira vez.

A peça se inicia no Céu, com a expulsão de Lúcifer. Em seguida, é representado o pecado original, através do qual Adão e Eva rompem com o Criador e, desejosos de saber seu futuro e o da humanidade, pedem a Lúcifer uma resposta. O anjo caído, então, provoca no casal uma espécie de “sonho mágico”, pelo qual os três visitam diversos cenários do percurso histórico humano: Egito Antigo (Cena IV), Grécia (Cena V), Roma (Cena VI), Idade Média (Cena VII), Renascimento (Cenas VIII e X), Revolução Francesa (Cena IX) e Capitalismo Industrial (Cena XI). Em seguida, passam por realidades futuras distópicas: um Falanstério (Cena XII), em que o mundo é regido por um sistema comunitário pautado no cientificismo, e a Terra em escassez completa (Cena XIV), na qual o planeta foi congelado e o ser humano deve lutar pela sobrevivência. Na cena XIII, entre as distopias, Adão se encontra no Espaço Celestial e, desacreditado na humanidade, ameaça libertar sua alma do próprio corpo, mas acaba retornando para a Terra. Na última cena, XV, os três personagens voltam à mesma floresta da terceira cena e acordam do sonho.

Durante a tragédia, enquanto o Senhor, como personagem, se mantém ausente, Adão, Eva e Lúcifer se apropriam de feições diferentes, dependendo do período histórico. No Egito, por exemplo, Adão é o Faraó, Lúcifer é seu ministro e Eva, a esposa de um escravizado; na Revolução Francesa, Adão assume o papel de Danton, um de seus líderes, Lúcifer é um carrasco e Eva ora uma nobre, ora uma mulher do povo. Diante da

incorporação dessas feições, eles adquirem características do comportamento e do período histórico em que estão, mas também mantêm características próprias, o que anuncia um dos princípios do gênero lírico presentes no drama: a quebra da limitação entre o eu e o outro, entre o objetivo e o subjetivo, que “não estão absolutamente diversificados em poesia lírica” (Staiger, 1997, p. 58).

Além de compartilharem características com esses personagens históricos, as próprias figuras principais, Senhor, Lúcifer, Adão e Eva, evidenciam uma relação de pertencimento um ao outro: os dois últimos, criados pelo Senhor, são semelhantes a ele e, unidos pelo amor genuíno e pela correlação masculino-feminino, demonstram, na Cena II, uma ligação de complementaridade, que forma um elo responsável pelo reconhecimento entre eles durante outras cenas da trama:

EVA

— E embora a luz do céu se apague no alto,
aqui embaixo eu a encontro nos teus olhos:
onde mais a encontrar, se não em ti,
eu que devo o meu ser ao teu anseio?
Se até o Sol, com seu jorro de luz,
para não ficar só no mundo, pinta
a própria imagem no lençol das águas
e, alegre de ter par, com ela brinca,
generoso a esquecer que é simplesmente
um reflexo da sua própria luz,
que, sem ela, se apagaria logo!

ADÃO

— Não digas isso, Eva! Não me envergonhes!
Que vale o som, sem ter quem o perceba?
E o raio de sol, sem cor que a receba?
Que seria de mim, se eu não brotasse
num ser melhor — em ti, meu eco e flor
em que me posso adorar a mim mesmo? (Madách, 1980, p. 20-21).

Lúcifer e Adão se veem continuamente um no outro, apesar de entrarem em conflito diversas vezes: o primeiro aparece em forma humana no Jardim do Éden e usa dessa semelhança para manipular o casal; o segundo escolhe confiar nele no início, e interioriza o orgulho e a revolta incitados pelo anjo caído. Como afirma Mihály Szegedy-Maszák (1973) em seu ensaio:

Ao analisarmos a estrutura da *Tragédia*, portadora da concepção de vida de Madách, partimos do fato de que se trata de uma obra na qual se misturam características de mais de um gênero; o elemento predominante é o lírico, porque as cenas são determinadas pela estrutura temática e pelo tom lírico. O diálogo entre Adão e Lúcifer não é nada mais do que a projeção de um debate interno entre a teleologia do liberalismo romântico e a concepção cíclica da vida do positivismo. [...] Os dois protagonistas da *Tragédia* [Lúcifer e Adão] são personagens contrastantes que, ao mesmo tempo, pertencem

intimamente um ao outro [...] (Szegedy-Maszák, 1973, p. 327-328, tradução nossa).

A Tragédia do Homem é, portanto, considerada um poema dramático, o que significa a existência de aspectos tanto do gênero lírico quanto do gênero dramático na sua composição. No entanto, dentro do último, há subgêneros, como a tragédia clássica, norteadora da categoria, o drama romântico e a tragicomédia, que também apresentam características dentro da obra, o que dificulta uma classificação exata.

Ao comentar, no trecho mencionado, que o drama reflete a concepção de vida de Madách, Szegedy-Maszák expressa um atributo do drama romântico, subgênero no qual os autores transformaram a forma objetiva típica do gênero teatral e introduziram o “subjetivismo introspectivo do texto romântico (em que, de um modo ou de outro, fala sempre o autor)” (Van Tieghem, 1948, p. 442 apud Werkema, 2007, p. 47). Além disso, ao recuperar o *Prefácio a Cromwell*, da peça de 1897 do escritor Victor Hugo, responsável por difundir o drama romântico, a mesma autora destaca outra característica importante do subgênero:

O drama agrupa, dentro de si, sob a forma de obra de arte, todos os elementos constitutivos do homem e de sua época. Ele é produto de uma civilização cristã, por isso baseia-se num sistema dual, de coexistência de contrários: espírito e corpo, luz e sombra, sublime e grotesco. O sublime permanece como objetivo supremo, mas difícil de ser alcançado, pois sua natureza é a da quase impossibilidade, e aqui o grotesco, com seu tom desafinado, ajuda a suportar o silêncio imposto pelo sublime. Se não é possível contemplar o Ideal, pode-se vislumbrá-lo; o drama, em sua mobilidade de gênero aberto, franqueia uma janela para a ordem superior à letra que o constitui – ordem que, em última instância, encontra-se alojada dentro do próprio Eu (Werkema, 2007, p. 52-53).

O cristianismo e o embate entre os contrários, fundados na dualidade bem e mal, são os pilares da obra de Madách, pois permeiam a trama por completo, imergidos na subjetividade lírica romântica. A própria dinâmica entre o sublime desejado e quase impossível, representado pelo Senhor, supostamente ausente diante dos sofrimentos humanos, e a presença do grotesco defeituoso, opositor, porém objeto que instiga ao sublime e reflete sua grandiosidade mesmo sem intenção, representado por Lúcifer, determinam os contrastes que movimentam *A Tragédia do Homem*.

Quanto ao subgênero tragédia, ao considerar que o drama romântico “agrupa, dentro de si, sob a forma de obra de arte, todos os elementos constitutivos do homem e de sua época”, Werkema (2007, p. 52) traz à memória a proposta de Raymond Williams (2002). Discordando de outros críticos, como George Steiner, em *A Morte Da Tragédia*, de 1961, ele defende que a tragédia não se restringe apenas aos moldes gregos, mas persiste “viva” no decorrer dos séculos, modificada à medida em que adquire particularidades das suas diferentes épocas de composição, atendendo à “estrutura de sentimento” de cada uma delas, ou seja, à influência histórica e cultural do contexto (Williams, 2002, p. 36-37).

Observa-se então que, no drama discutido, a concepção cristã e o contexto revolucionário liberal e romântico estão mesclados a aspectos da tragédia clássica. São eles: a representação de heróis nobres; a concepção de Destino; e a ideia de um fim irreparável para o herói (morte). Desse modo, perante a insatisfação com o *status quo* e a vontade de sobrepujá-lo, Adão, herói e símbolo importante da tradição cristã, é confrontado continuamente pelo futuro supostamente definido pelo Destino, anunciado diversas vezes por Lúcifer, tornando-se vítima do “*fatum* que leva o herói, contra sua vontade, em direção a uma infelicidade inelutável” (Stalloni, 2001, p. 52).

Por outro lado, a presença constante da ironia e zombaria de Lúcifer em relação aos vícios humanos, bem como o desfecho, que não termina com a morte do herói, mas na reconciliação humana com o Senhor e a esperança na humanidade apesar de seus desvios, são marcas associadas ao tragicômico, como define Patrice Pavis (1947, p. 420).

A partir dessas considerações, que serão complementadas adiante, propõe-se neste trabalho uma análise descritiva das características do gênero dramático encontradas em *A Tragédia do Homem*. Não é a intenção classificar a obra em um determinado subgênero, mas identificar em que medida são manifestados os elementos dramáticos com foco nas primeiras três cenas da obra de Madách: Céu (Cena I), Jardim do Éden (Cena II) e em uma floresta qualquer, após o pecado original (Cena III). A partir delas, pode-se definir três temas principais: o contraste bem versus mal, que instaura uma ordem; a vontade que guia o herói patético, Adão; e a sua insatisfação com o *status quo*. Juntos, eles motivam e movimentam as demais cenas da tragédia do início ao fim, visto que, no gênero dramático, os acontecimentos só existem e ganham sentido ao considerar a unidade e a finalidade do todo, de acordo com Stalloni (2001, p. 49).

Bem versus mal: a ordem em que o herói está inserido

Gerd Bornheim (2007), ao citar a *Poética*, de Aristóteles, e fazer considerações acerca da natureza trágica, menciona a importância de dois elementos essenciais na tragédia: o herói, que constitui um caráter, e a ação, sob a qual todos os outros aspectos, como os próprios caracteres, estão submetidos ao estabelecimento da unidade. Segundo o autor, a condição para que se desenvolva o trágico sempre parte do conflito entre o herói e a realidade à qual ele está submetido, o que dá origem à ação:

[...] se o homem é um dos pressupostos fundamentais do trágico, outro pressuposto não menos importante é constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem. Evidentemente, a natureza da ordem varia: pode ser o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor e até mesmo (e sobretudo) o sentido último da realidade. Mas só a partir desses dois pressupostos se torna compreensível o conflito que caracteriza a ação trágica. Estar em situação trágica remete àqueles dois pressupostos, e a partir da bipolaridade da situação faz-se possível o conflito (Bornheim, 2007, p. 73-74).

Com base nessa concepção, a primeira cena de *A Tragédia do Homem* se inicia com a instauração da ordem que irá permear o caminho do ser humano desde sua origem: a coexistência do bem, originado pela divindade, e do mal, originado da sua negação, Lúcifer.

Enquanto essas duas figuras se destacam, os anjos e arcanjos presentes na cena se colocam apenas como sombras do Senhor, isto é, pertencentes e subservientes à mesma essência dele. Esses “Espíritos protetores dos Planetas”, entoam uma canção em coro para o Senhor, que descansa sentado no Trono após o término da Criação. Entre os quatro arcanjos enunciados na abertura da cena, apenas três deles cantam separados do coro, e cada um enuncia o Criador de diferentes maneiras, a fim de exaltá-lo:

ARCANJO GABRIEL

A Ti, que mediste o vácuo sem fim
e, para enchê-lo, criaste a matéria;
que com o som de uma palavra Tua
deste vida a grandezas e distâncias
— hosana a Ti, Ideia!

Prosterna-se o Arcanjo Gabriel.

ARCANJO MIGUEL

A Ti, que uniste o mutável de sempre
ao eterno imutável; que criaste
os indivíduos e as gerações,
o que dura no tempo e o infinito
— hosana a Ti, Poder!

Prosterna-se o Arcanjo Miguel.

ARCANJO RAFAEL

A Ti, que propiciaste a ventura,
o corpo compelindo à consciência,
dando parte do Teu saber imenso
a esse Universo agora inaugurado
— hosana a Ti, Bondade! (Madách, 1980, p. 13).

Para eles, assim como para os anjos, o Senhor criou a matéria e, com isso, uniu o mutável, aquilo que está submetido ao tempo, como os “indivíduos” e as “gerações”, ao eterno imutável, a própria substância divina, pois deu parte de sua inteligência à Criação. Quando o último enuncia “o corpo compelindo à consciência”, ele se refere ao ser humano, único ser vivo que é corpo, mas também razão, e por isso se torna propício à “ventura”, sinônimo de boa fortuna ou bênção. Se o corpo, então, compele à consciência, ou seja, força-se em direção ou a favor dela, é possível interpretar que possui uma tendência natural de aproximar-se ao divino, seja no pensamento ou nas ações.

Isso é retratado na segunda cena do drama, no Jardim do Éden, em que a natureza e o ser humano convivem em plena harmonia e tudo ressoa a substância divina, formando uma unidade:

Um passarinho começa a gorjear num galho próximo.

EVA

— Escuta, Adão! Entendes o que canta esse namoradinho apaixonado?

ADÃO

— Estava ouvindo o murmúrio da fonte, e eu acho que cantava o mesmo canto.

EVA

— Querido: que harmonia fabulosa, tantas vozes dizendo a mesma coisa! (Madách, 1980, p. 21).

Além disso, essa inclinação à boa fortuna, ao caminho próspero da divindade, dada com a Criação, propõe uma predeterminação do futuro, enunciada pelo próprio coro dos anjos, quando estes, cantando acerca dos planetas, se referem à Terra:

CORO DE ANJOS

— [...] E agora tu, que aí vens
com teu globo cambiante
a alternar mantos de sombra
e de luz, em verde e branco:
que o alto Céu te bendiga!
Avança com destemor!
Em teus estreitos limites
lutarão grandes ideias;
e, ainda que o belo e o feio
se sucedam, riso e pranto,
como primavera e inverno,
tua sombra e tua luz
se unirão num todo, como
a ira e a graça do Senhor! (Madách, 1980, p. 12-13).

É interessante observar que, apesar de Adão e Eva, os primeiros humanos, viverem em plena harmonia no princípio, como evidencia a segunda cena, os próprios anjos, que compartilham da essência divina, manifestam a consciência de um futuro em que não existirá apenas a beleza, o sublime, mas também o feio, o pranto. Entretanto, esses mesmos contrários “se unirão num todo”, isto é, coexistirão em harmonia, por mais que, num sentido lógico, soe contraditório, como exprime Szegedy-Maszák:

A ambiguidade com Lúcifer resulta em profundidade, enquanto as características do Senhor são contraditórias. Um monge jesuíta, Jakob Overmans, acusou Madách de irreligiosidade, e é inegável que a *Tragédia* está em contradição com o cristianismo dogmático. Tem um papel decisivo

no efeito da obra o fato de que esse desvio é múltiplo. Com base em suas primeiras palavras, Arany chamou o Senhor de “conformado como um artesão”, e de fato, o Criador que havia realizado sua obra, torna-se associado à passividade, à estagnação também (Szegedy-Maszák, 1973, p. 328, tradução nossa).

Se os anjos e o próprio Senhor sabem que o mal irá se introduzir na Terra entre os seres, e a partir disso “lutarão grandes ideias”, ou seja, haverá conflitos entre os opostos, sua figura se torna ambígua e levanta o questionamento quanto à permissividade do Criador diante do pecado original, que ocorre na Cena II. Além disso, o mesmo autor comenta acerca da possibilidade de Madách estar representando um Deus nos moldes deístas, ideia que outros críticos, como János Arany, na época, e Czigányik (2022, p. 95), em seu livro, concordam.

No entanto, do mesmo modo que Szegedy-Maszák (1973, p. 328) discorda dessa hipótese, neste artigo ela também é recusada, pois, apesar do Senhor não estar presente em grande parte da trama como personagem, ele ainda assim se manifesta por meio da harmonia, não só promovida pelos elementos sublimes em uma realidade ideal, como o Paraíso, mas entre os próprios contrários em conflito sobre a Terra. As “lutas” que serão geradas por esse conflito, o qual se estabelecerá de diferentes formas durante as cenas, não são fruto da passividade divina, mas são parte do plano do Senhor. O Coro dos Anjos, na última cena da tragédia, enuncia:

CORO DOS ANJOS

— *Ser livre para escolher
entre o pecado e a virtude,
e além de tudo saber
que a Graça Divina está
aí para nos proteger!*

Vamos, coragem! Por mais
que a multidão seja ingrata:
não é à gratidão que visas
ao fazeres o bem, mas
ao teu íntimo valor
que te faria corar
se agisses de outra maneira.

*A noção desse pudor
deixa parado o vilão
e arrebatá a quem é bom.*

*Mas não te deixes cegar,
em tão sublime caminho,
pela ideia de fazeres
o que fazes para um dia
teres a Glória de Deus,
julgando-te um instrumento
que Ele não dispensaria
para cumprir seus desígnios:
pensa que já é uma honra
seres usado por Deus!* (Madách, 1980, p. 246-247, grifo nosso).

Ao declararem que o humano é “livre para escolher”, é assumida na tragédia a existência do livre-arbítrio, isto é, a ideia de que o homem é capaz de escolher entre o bem e o mal, o que não significa a passividade do Senhor, mas introduz, em seguida, a noção de Providência Divina.

Caso escolha o bem, não por esperar a gratidão de outros, nem a “Glória de Deus”, mas por um “íntimo valor”, que pode ser relacionado à essência da Criação, quando Adão e Eva não haviam sido contaminados pelo pecado, Deus irá orientar o homem para que sejam cumpridos os desígnios divinos ou, como afirma Szegedy-Maszák, um propósito:

A Tragédia dramatiza uma consciência polêmica construída a partir da seguinte sequência de afirmações:

- minha existência deve ter um propósito
- não consigo ver esse propósito
- ele deve ter sido estabelecido por algo/alguém mais poderoso do que eu
- para aprender o propósito da minha existência, tenho que encontrar esse algo/alguém [...] (Szegedy-Maszák, 1973, p. 329, tradução nossa).

Nessa perspectiva, o Coro confirma que o bem pode guiar o ser humano caso ele o escolha, visto que só o bem paralisa o mal, que, entretanto, não se extingue, apenas permanece “parado”, o que indica que ele continuará agindo quando houver novas oportunidades.

É apropriado afirmar que o movimento entre bem e mal, anunciado nos trechos acima e em diversos outros momentos da tragédia, confirma a formação de ciclos, guiados sempre por essa dualidade fundamental. O próprio fim da tragédia se interliga com o início: ao acordar do sonho e se ver descrente na humanidade, Adão, ao descobrir a gravidez de Eva e se comunicar com o Senhor, decide reviver tudo novamente (dessa vez na realidade), pois desiste do suicídio e, supostamente, ganha novas esperanças quando o Senhor enuncia na última fala do drama: “Homem, luta e confia, é o que te digo” (Madách, 1980, p. 247).

Dessa forma, a tragédia termina reafirmando a luta e a coexistência dos opostos assim como a primeira cena, indicando, além disso, novamente a harmonia entre eles, que caracteriza a vida humana, não importa em qual período histórico.

Explicado o personagem do Senhor, que simboliza o bem e a harmonia, é necessário investigar seu polo oposto: Lúcifer, que representa o mal e a desarmonia. Quando aparece pela primeira vez, questionado pelo Senhor por não participar da declamação dos Arcanjos, ele declara:

LÚCIFER

— Agradar-me? Só porque algumas substâncias
de qualidades diferentes, cuja
presença nem suspeitásseis talvez
antes que se houvessem manifestado,

ou, suspeitando, mudar não pudésseis,
aglomeradas num ou noutro globo
agora se atraem ou se repelem,
e, em alguns, vermes tomaram consciência,
até tudo isso inchar e arrefecer
deixando apenas uma escória neutra?
Quando entender um pouco disso, o Homem
Fará outro tanto em seus laboratórios!
Pusestes o Homem na vossa cozinha
e o deixais trabalhar despreparado,
a misturar tudo e a julgar-se um deus;
depois que ele tiver desperdiçado
e estragado a comida toda, então
exibireis vossa tardia ira...
Que outra coisa esperais de um diletante?
Que fim, aliás, tem toda a Criação?
Compusestes um canto à vossa glória
e o pusestes num pobre mecanismo:
a mesma cantilena se repete
sem parar, e não vos cansais de ouvi-la.
É digna de um ancião como Vós
esse tolo brinquedo de criança
em que, envolvida em barro, uma centelha
tenta imitar grotescamente o dono?
Fatalidade e arbítrio se repelem,
e falta uma consciência harmonizante... (Madách, 1980, p. 14, grifo nosso).

De início, Lúcifer expressa, naturalmente, um desprezo pela Criação e a diminui, como se ela não fosse orientada pelo Senhor, mas originada, em maior parte, pelo acaso. O discurso de Lúcifer se mostra totalmente oposto ao dos seres divinos e, contrário ao Coro celestial, ele anuncia um futuro alheio à ventura e à livre escolha, pois a consciência, além de ser apenas um acidente em alguns “vermes”, também está condicionada a “inchar e arrefecer”, se tornando “escória neutra”, ou seja, morrer e se transformar em restos sem valor.

Desse modo, Lúcifer tenta destituir a natureza do homem da natural inclinação à ventura, à boa fortuna, ao dizer que ele irá “julgar-se um deus” e simular o processo da Criação a partir de seus próprios interesses. Com isso, mais uma vez, ele afirma o fim desastroso da espécie, pois o homem irá “desperdiçar e estragar” tudo o que ele próprio desenvolver.

Lúcifer assume que a Criação se trata de um “pobre mecanismo” criado pelo Senhor, a partir do qual o homem tentará imitá-lo grotescamente e errará, assim como sua própria existência não passa de um equívoco accidental. Ela é um ciclo monótono como o canto e os elogios dos anjos, e, o mais importante, é sinônimo de desarmonia, visto que a fatalidade existe e levará o homem à queda. Assim, não é possível, para Lúcifer, a ação do arbítrio, da escolha por um futuro distinto.

Durante as cenas, ele enuncia diversas vezes a palavra “destino”, que ganha um sentido muito próximo de fatalidade. Em geral, esses dois termos significam na tragédia clássica a inevitabilidade de um futuro frustrante e fracassado para o homem. Por exemplo, na Cena IV, que se passa no Egito Antigo, ele novamente recusa a ideia de livre-arbítrio e enuncia o destino:

ADÃO

— Não me venhas tentar com teus sofismas!
Basta de escravos! Sejam todos livres!
Leva-lhes a notícia, mas depressa,
para ser tarde se eu me arrepender!

LÚCIFER (*à parte*)

— Vai, presunçoso! Pensas que teus passos
são livres? É o Destino que te arrasta! (Madách, 1980, p. 52).

Em outra fala, Lúcifer menciona explicitamente a manifestação dos contrários, mas, diferente da primeira perspectiva harmônica, a existência dos opostos instaura a desarmonia, a vitória de um sobre o outro:

SENHOR

— Planejo desde o começo dos tempos:
o que hoje existe, já existia antes em mim!

LÚCIFER

— E, entre as vossas ideias, não sentíeis
um vácuo opondo um dique a todo ser,
e que acabou vos forçando a criar?
Esse dique tinha o nome de Lúcifer,
o espírito ancestral da Negação!
*Vencestes-me, pois minha sina é esta:
perder minhas batalhas, uma a uma,
para voltar com forças renovadas.*
Gerastes matéria, eu ganhei espaço:
*a Vida é toda cercada de Morte,
a alegria é cercada de tristeza,
a luz de sombra, a esperança de dúvida...*
Por toda parte, onde estais, estou eu.
E, se assim vos conheço, hei de louvar-vos? (Madách, 1980, p. 15, grifo nosso).

É interessante notar que, na primeira parte em destaque, Lúcifer faz referência a um ciclo, ao qual ele reconhece estar submetido. Há, novamente, semelhanças com a última cena da obra, quando Adão se reconcilia com o Senhor e este condena Lúcifer a um ciclo eterno no qual vê “tuas más sementes transformando-se indefinidamente em germinações do que é bom e nobre” (Madách, 1980, p. 246).

Nas próximas cenas, essa tendência à repetição, num movimento cíclico, se torna cada vez mais evidente, sempre em uma oposição formada pelas dualidades: bem versus mal, harmonia versus desarmonia ou, como Czigányik (2022) identifica, utopia versus distopia.

Percebe-se, então, tanto de acordo com as falas do Senhor quanto de Lúcifer, a previsão de um futuro de luta para o homem: conforme o primeiro, ela é harmônica; conforme o segundo, é desarmônica, com um final desastroso. Adão, Eva e os outros personagens, humanos incorporados por eles, estão inseridos numa ordem regida pelo dualismo e, mais que isso, a um movimento cíclico, que oscila entre a vitória e a derrota de ambos os extremos.

É em relação a essa ordem que especialmente Adão, o herói, entra em conflito, diferente de grande parte dos personagens, os quais são coniventes com a realidade e as condições históricas a que estão submetidos.

A vontade que orienta o herói, Adão

Em *Conceitos fundamentais da poética*, Emil Staiger (1997) expõe importantes conceitos associados ao estilo dramático, entre eles, o *pathos*, o herói patético, a vontade e a tensão, ocasionada pelo conflito. No trecho abaixo, ele faz uma definição de *pathos*, a partir da qual pode-se compreender o que é a vontade e de que modo ela age sobre o herói:

Portanto, é até possível que o *pathos* venha a acender-se em decorrência de um ideal, mas ele independe da mediação desse ideal. É uma comoção espontânea, sem necessidade de conscientização de sua origem ou finalidade. Mas tem tanto origem, como objetivo, o que não acontece com o arrebatamento lírico. O homem patético é levado pelo que deve ser e seu arrebatamento investe contra o *status quo* (Staiger, 1997, p. 125).

O *pathos*, então, é o “arrebatamento” que surge da insatisfação do herói perante o estado em que se encontra, fator que o leva a um devir, mencionado na última frase. Esse devir é movimentado por uma “vontade”, que nem sempre é consciente ou se dirige a um objetivo específico, mas se define por um ímpeto do herói.

Em vista disso, na Cena II de *A Tragédia do Homem*, o principal ponto a ser abordado é o desenvolvimento da vontade em Adão, compreendido como o herói da trama. O drama em questão se afasta da origem da tragédia, baseada na cultura grega, na qual os heróis eram considerados elevados ao nível de semideuses e dotados de “poderes fora do comum”, segundo Pavis (2008, p. 193). Ainda assim, tanto nos textos sagrados judaico-cristãos, quanto na tragédia de Madách, Adão é uma personagem muito próxima de Deus, o que evidencia um *status* elevado. Durante a trama, ele é capaz de realizar um feito impossível, mesmo que seja através do sonho mágico provocado por Lúcifer: viajar para o tempo futuro e incorporar feições de diversas outras figuras humanas.

Algo semelhante ocorre com Eva, mas ela, bem como as personagens que incorpora, não ocupa centralidade nas intrigas múltiplas (ocorridas em cada período histórico), protagonizadas majoritariamente por Adão e Lúcifer. Além do mais, apesar de possuir questionamentos válidos e salvar Adão de seu fim suicida na última cena ao dizer que está grávida, o que demonstra importância na intriga principal, Szegedy-Maszák comenta:

Eva não participa do monólogo intelectual projetado em um diálogo que constitui a essência da *Tragédia*. Ela está pronta para aceitar a verdade de Lúcifer e do Senhor imediatamente, sem refletir; ela vive em um presente eterno, sem qualquer reflexão ou lembrança (Szegedy-Maszák, 1973, p. 328, tradução nossa).

Quanto a Lúcifer, que também reflete Adão em alguns aspectos (e vice-versa), sua situação é distinta, porque na primeira cena ele supera a realidade monótona do Céu, realizando sua vontade, e está convencido do final desastroso humano. Adão, ao contrário, é levado a buscar o seu devir na segunda cena da tragédia pela manipulação de Lúcifer. Toda a trama, então, gira em torno de sua busca, bem como da busca humana por desafiar a realidade e chegar à verdade, o que gera identificação com o leitor/público. Em uma perspectiva próxima ao lírico, Adão serve como representação de todos os seres humanos, já que ocupa o lugar das figuras históricas, conhecidas ou comuns, e experimenta seus dilemas, tomando-os para si, ou seja, mostra que esses são dilemas que permeiam a espécie humana além do tempo, espaço e demais condições históricas.

Ao citar Tomaschévski (2008), que afirma ser o herói “reconhecível como a personagem que recebe a cor emocional mais viva e mais notável” (Todorov, 1965, p. 295 apud Pavis, 2008, p. 193), Pavis (2008) considera:

Para a tragédia, esta cor emocional mais marcada consiste em terror e piedade, graças aos quais nos identificamos melhor com a personagem. Por isso é impossível dar uma definição extensiva do herói, já que a identificação depende da atitude do público ante a personagem: é herói aquele que dizem os que é (Pavis, 2008, p. 193).

Assim, definido o herói patético como Adão, pode-se partir para a constituição da vontade que o movimenta.

De volta à Cena II, no princípio, Adão se subordina à divindade e à posição de ignorância perante os mistérios que o rodeiam, enquanto vive em completa harmonia com a natureza ao lado de Eva. Com exceção de duas árvores que foram amaldiçoadas, a da Vida e a do Saber, ambos podem desfrutar de todo o Jardim do Éden:

ADÃO

— Você nasceu para ser dependente!
Estou com sede. Eva, olha aqueles frutos:
como nos chamam tentadoramente!

EVA

— Eu vou lá colher um.

VOZ DE DEUS

— Alto! Espera: eu te dei a Terra inteira,
salvo essas duas árvores. Evita-as!
Outro espírito lhes protege os frutos,
e mau fim há de ter quem os provar.
Olha adiante as uvas madurando
com sombra leve para o teu descanso,
sob o calor do meio-dia em brasa!

EVA

— Mais belas que todas as outras árvores,
por que logo essas duas se proíbem?

ADÃO

— Por que o céu é azul e o bosque é verde?
É porque é! E basta: acataremos
a proibição. Agora, vem comigo! (Madách, 1980, p. 19-20).

A mudança de perspectiva de Adão e o desejo de encontrar respostas para seus questionamentos têm início apenas com a chegada de Lúcifer, que o manipula a partir do espelhamento de suas ambições.

Ao aparecer como humano, chama Adão de “alma-irmã” (Madách, 1980, p. 22). Apenas algumas páginas depois, revela ser um espírito, e por isso mais experiente que o ser humano.

ADÃO

— Serias, então, um desses espíritos?

LÚCIFER

— Sim: poderoso entre os mais poderosos,
eu tinha o meu lugar bem junto ao trono
do Senhor, e um quinhão da glória d'Ele.

ADÃO

Por que não ficaste no céu esplêndido,
e vens a nós neste mundo de pó?

LÚCIFER

— Eu me cansei do segundo lugar,
da vida rotineira, de ouvir sempre
as mesmas vozes infantis em coro
louvando a tudo e a nada criticando.
Prefiro a luta e a desarmonia
que geram novas forças, mundos novos
onde a alma pode ser grande e ser livre,
e aonde eu convido os fortes a seguir-me (Madách, 1980, p. 25-26).

Com isso, tenta, para convencê-los de provar da árvore do Saber e da Vida, suscitar a mesma insatisfação que sentia em relação ao Senhor, no Céu, comparando-os a outros animais, os quais são menosprezados pela espécie humana do mesmo modo que o Senhor, supostamente, os despreza e desprezava Lúcifer:

LÚCIFER

— [...] Tu não alcanças o plano do espírito:
o que vês de mais alto é o ser humano.
O ideal de um cão é também outro cão,
e crê que te honra em ser teu companheiro;
mas, assim como ao cão tu menosprezas,
e o dominas, traçando-lhe o destino
de maldição ou bênçãos, como um deus,
também nós, orgulhosos moradores
do plano do espírito, para vós
olhamos do alto da nossa grandeza (Madách, 1980, p. 25).

A mesma ilusão que impõe a Adão, ao dizer que ele pode ser livre da “divina tutela” e decidir sobre seu próprio destino é, no entanto, a mesma que o persegue, já que, como mencionado anteriormente, Lúcifer foi condenado a experimentar um ciclo eterno no qual o mal é vencido pelo bem todas as vezes. E, apesar de ter consciência do seu próprio destino, Lúcifer o ignora ao afirmar com frequência o fim, o objetivo final de suas ações e do futuro da humanidade, e dificilmente concede ênfase aos meios, à “luta”, que ele caracteriza com frequência como inútil.

ADÃO

— Pensar por mim? Não é por mim que eu penso?
Não sinto a bênção dos raios do sol,
a suave alegria do existir
e a infinita bondade do meu Deus,
que me fez o nobre senhor do mundo?

LÚCIFER

— Isso é o que pensa o pequenino verme
que come a fruta antes de ser colhida,
ou a água que abocanha o passarinho.
[...] *Mas — quem sabe? — talvez o pensamento,
enregelado em teu inconsciente,
te pudesse trazer maturidade para
escolheres entre o bem e o mal
e dirigires teu próprio destino,
liberto assim da divina tutela!*
[...] Grande conforto é apegar-se à fé:
é nobre, mas é duro
a gente caminhar com os próprios pés! (Madách, 1980, p.23, grifo nosso).

Ao manipular o casal dessa forma, seduzindo-os a um futuro independente, Lúcifer também faz uma troca de representações: finge ser aquele que oferece o livre-arbítrio, enquanto coloca a divindade como aquela que determina um destino de submissão,

quando, na verdade, ela indica o oposto. Evidência disso, pode-se dizer, é a ausência da interferência divina no momento do pecado original, ao menos de modo direto como faz Lúcifer, que argumenta com Adão até que ele e Eva provem do fruto da árvore do Saber. O que motiva o anjo caído, e que ele esconde, é o desejo de condenar a espécie humana ao mesmo ciclo de “luta vã” no qual ele está condenado, para poder vê-la decair. Neste aspecto, mais uma vez é possível notar o caráter lírico quanto à dinâmica de pertencimento entre o herói e Lúcifer.

Assim, ele gera esperança em Adão, mesmo quando esse está quase por completo frustrado e arrependido, como ocorre na terceira cena, para em seguida estimulá-lo a cometer mais erros, vendo-o e fazendo ele mesmo ver-se como fracassado.

Por fim, convencido pela mesma vontade que o anjo caído possuía ao desafiar o Senhor, na Cena I, o casal original prova do fruto proibido e rompe com Deus, que os abandona. Os anjos, em coro, anunciam que a “mentira venceu”, e Eva logo se arrepende, mas Adão não recua e instantaneamente adere ao discurso de Lúcifer, impulsionado pela busca da independência e liberdade: “é o estremecimento do despertar, apenas! [...] Isto aqui ficou ermo e aborrecido” (Madách, 1980, p. 28).

É possível afirmar que essa busca determina a intriga principal, que é complementada pelas intrigas múltiplas e específicas de cada período histórico e cenário distópico representados. Juntas, elas formam uma unidade de ação que, segundo Stalloni (2001, p. 51), é responsável por convergir “todos os fatos e atos para uma intriga central que os federe e os justifique”. Com isso, a interdependência das partes gera a tensão, de acordo com Staiger (1997, p. 132). Portanto, a intriga central em *A Tragédia do Homem* pode ser considerada, pelo que foi analisado até o momento, a procura humana pela liberdade e por um propósito maior.

Insatisfação com o *status quo*

O sentimento de arrependimento que Eva expressa nas últimas falas da Cena II prenuncia a mesma sensação que Adão, na Cena III e em muitas outras, experimentará: a insatisfação contínua pelo *status quo* e a esperança por um futuro melhor, que não se realiza e, por isso, determina o movimento cíclico da tragédia.

Na Cena III, em uma floresta fora do Éden, Adão, orgulhoso, aparece temporariamente convencido de que é livre, que pode, com seu próprio esforço, ter o que quiser e constituir, desse modo, um significado para a própria vida. Lúcifer, no entanto, que antes se mostrava quase como uma promessa a Adão, agora demonstra uma postura diferente: zomba das ambições dele e de Eva, e revela aos poucos que o futuro da humanidade não será grandioso como Adão pensava:

ADÃO

— Este lugar é meu. Em vez do mundo

tão amplo, aqui será meu lar, e aqui
hei de reinar, defendendo-o das feras
e fazendo-o dar frutos para mim!

LÚCIFER

— Grandes palavras, as que proferis:
a propriedade e a família hão de ser
as duas molas mestras deste mundo,
fontes de toda dor, todo prazer.
São duas ideias que hão de crescer
até que gerem a pátria e a indústria
— mães de tudo que é grande e nobre,
mas que acabam devorando os próprios filhos (Madách, 1980, p. 31).

Com a revelação em questão, Lúcifer passa a se mostrar, ao contrário da Cena II, como aquele que simboliza o destino de Adão, agora que foi abandonado pelo Senhor e pela Providência Divina, uma concepção de livre-arbítrio na qual o indivíduo, ao escolher seguir o “bom caminho”, passa a ser orientado e protegido pela divindade. Por outro lado, dotado da capacidade de prever o futuro, Lúcifer sempre o descreve de modo degradante e inevitável, não importa as ações do homem e as razões que o levem a realizá-las. Na percepção dele, por mais que o ser humano se esforce, perderá para a fatalidade. Ao se deparar com o novo *status quo*, Adão então enuncia:

ADÃO

— [...] A luta com centenas de elementos,
na sensação penosa do abandono,
como é terrível! — Por que eu afastei
para longe a Divina Providência,
que eu, sem avaliar bem, intuía,
e agora o meu saber rebusca em vão? (Madách, 1980, p. 35).

O herói percebe, aos poucos, que não pode ser uma espécie de deus, como o anjo caído havia insinuado, por mais que tenha se libertado e agora pense por si. Ele admite não conhecer a si próprio, sua alma, e o que o prende. Afirma sentir-se ao mesmo tempo estranho e familiar a si mesmo, condição que se manifesta durante todo o drama e se une à sua aversão constante ao *status quo*. Sua luta, para além de ser livre, é descobrir quem ele é e qual é o seu propósito. A respeito disso, ele cita um “fio de cabelo” ou “fina teia” que o prende e o submete não só às suas necessidades básicas, como a fome, mas às condições terrenas, se tratando de uma “falsa impressão de liberdade”:

ADÃO

— [...] Embora não lhe saiba o nome, eu sinto
que talvez o que tem minha alma presa
— vergonha minha! — é um fio de cabelo!
Vês? Penso em soltá-la e meu corpo cai.
Quando sondo os segredos das distâncias,
meus olhos e ouvidos não me obedecem.
E se levanto voo na fantasia,

a fome traz meus pés de novo ao chão,
rebaixando-me ao jugo da matéria.

LÚCIFER

— Esses grilhões são mais fortes que eu.

ADÃO

— Ah, então és um espírito bem fraco,
se é um desafio a ti essa fina teia
que só umas poucas almas de escol veem,
esse nada que milhões nem percebem
enquanto em suas malhas se debatem
numa falsa impressão de liberdade (Madách, 1980, p. 32-33).

Em seguida, Lúcifer argumenta que, por mais que a “fina teia”, a qual pode ser interpretada como os instintos humanos e o corpo, pareça simples de ser rompida, ela é forte e eterna, assim como a Criação e tudo o que está sob o poder divino; enquanto aquilo que o homem faz “brilha e saltita”, ou seja, não é discreto nem simples, mas é passageiro e frágil.

Dessa maneira, além de prover a ideia de destino, ele transparece, ao desprezar a capacidade humana, que o modo como identificava a divindade na Cena II é, na verdade, a sua própria visão. Na intenção de continuar enganando Adão para vê-lo se frustrar continuamente, ele declara que o herói terá de sofrer, lutar para merecer “cada instante de prazer”, logo após dizer à parte, para o público, que, pelo contrário, ele irá “suplicar pela ignorância antiga” e se arrepender mais ainda por ter se desviado (Madách, 1980, p. 37).

Lúcifer, por fim, os concede o sonho mágico para verem o futuro da humanidade, visto que Adão, ao lado de Eva, clama para descobrir “com que fim luta e porque sofre” (Madách, 1980, p. 38).

Em relação a isso e como última observação, é interessante considerar que justamente a busca pela identidade e a incorporação de Adão em vários outros personagens sugerem uma dualidade na definição do seu ser: ao mesmo tempo que ele é responsável pelo pecado e, por isso, pelo sofrimento da humanidade, também ocupa o lugar de ser o primeiro de todos os homens e no princípio ter sido contemplado pela graça divina como nenhum outro (Cena II). Nesse viés, há, dentro dele, a própria dualidade bem-mal que se apresenta na ordem a qual está submetido, ou seja, o conflito é exterior e anterior ao homem, como apresenta a Cena I, mas é também interior: ao cometer o pecado original, Adão e Eva (e toda a espécie humana) estabeleceram em si mesmos o conflito com o bem. Desse modo, suas perspectivas e ações alternam na sequência das cenas seguintes entre o bem e o mal, a harmonia e a desarmonia.

Considerações finais

Pretendeu-se, por meio deste trabalho, analisar os aspectos dramáticos das três primeiras cenas do drama poético húngaro *A Tragédia do Homem*, de Imre Madách (1980). Para isso, foram abordados três temas principais: a ordem regida pelo bem e mal; a vontade que guia o herói patético, Adão; e a sua insatisfação com o *status quo*.

A partir disso, se mostra perceptível uma ambiguidade central na estrutura da trama: o embate entre a perspectiva fatalista da natureza degradante do homem (destino) e a perspectiva do poder de escolha humano perante sua condição, período histórico e sociocultural (livre-arbítrio).

Ao retomar a interpretação de Raymond Williams (2002) sobre a concepção de tragédia, norteadora do gênero dramático, pode-se compreender como essas características carregam resquícios clássicos e, ao mesmo tempo, particulares do contexto de Madách: a derrota da revolução liberal que buscava a independência da Hungria.

A frase final da obra, dita pelo Senhor (representante do livre-arbítrio e Providência Divina), revela um desfecho de esperança, de possibilidade de novas escolhas para o futuro: “Homem, luta e confia, é o que te digo” (Madách, 1980, p. 247). O destino e a “infelicidade inelutável”, como designa Stalloni (2001, p. 52), presentes na tragédia clássica e na concepção de Lúcifer, são, então, negados: a luta e a escolha, na verdade, são o que dão significado à vida humana. O autor, que participou da Revolução de 1848, por mais que não tenha citado explicitamente seu país, representou na obra, pode-se dizer, a sua condição de estar entre a ilusão e a desilusão como algo inerente à natureza e experiência humanas, desde Adão até um nobre na Grécia Antiga (Cena V), um burguês revolucionário (Cena IX) ou um sujeito sem identificação, espectador do mundo decadente (Cenas XI, XII e XIV).

Assim, conclui-se que, diante desses aspectos, a dificuldade de encaixar a obra em um gênero advém da complexidade de sua estrutura, a qual, de acordo com a teoria de Williams, não deixa de ser considerada, como faz referência o próprio título, uma tragédia: ao mesmo tempo que traz a representação de uma natureza humana imutável, ela também a contrapõe com a vinculação entre “a ação da tragédia e a ação histórica” (Williams, 2002, p. 90), espelho do liberalismo romântico da época de Madách.

Portanto, os resultados encontrados por meio desse artigo se mostraram importantes para considerar os aspectos do gênero dramático presentes na obra em questão, sem desconsiderar seu intenso caráter lírico. Além disso, é possível, por meio desses resultados, desenvolver outras pesquisas que aprofundem os demais desdobramentos de *A Tragédia do Homem*, obra que, assim como seu autor, Imre Madách, é pouco conhecida e estudada no Brasil.

Referências

BORNHEIM, Gerd. Breves Observações sobre o Sentido e a Evolução do Trágico. *In*: BORNHEIM, Gerd *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 69-92.

CZIGÁNYIK, Zsolt. Failed Utopias in Human History: The Tragedy of Man by Imre Madách. *In*: CZIGÁNYIK, Zsolt. *Utopia Between East and West in Hungarian Literature*. Budapeste: Palgrave Macmillan, 2022. p. 93-119.

MADÁCH, Imre. *A Tragédia do Homem*. Tradução: Paulo Rónai; Geir Campos. Rio de Janeiro: Salamandra; Núcleo Editorial da UERJ, 1980.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução: Celeste A. Galvão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Tradução: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

SZEGEDY-MASZÁK, Mihály. *Life-Conception and Structure in "The Tragedy of Man"*. Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapeste, v. 15, p. 327-335, 1973.

WERKEMA, Andréa S. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. 2007. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/2cdf49e3-dc08-408f-8686-2dc4e6f7110c>. Acesso em: 24 nov. 2025.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Recebido em 06 de fevereiro de 2026
Aceito em 28 de março de 2026



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2026, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).