

a sublime alegria dionisíaca em *ópera dos mortos*, de **autran dourado**

The sublime Dionysian joy in The voices of the dead, by Autran Dourado

Cláudia Márcia Mafra de Sá*

*Mestre e Doutoranda em Estudos de Linguagens. CEFET-MG – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
Contato: cmmafrasa@gmail.com

Artigo enviado em: 17/01/2019. Aceito em: 12/06/2019

Resumo:

Este texto apresenta uma reflexão sobre a intrínseca alegria do trágico conforme a filosofia nietzschiana. Para Nietzsche, o trágico não é fundamentado apenas na tristeza ou na inevitável conotação negativa associada a ele. O trágico, por meio da sobreposição de forças apolíneas e dionisíacas, tem a potência de revelar a alegria em sua forma mais plena, de sobrepujar a dor inerente à vida e a certeza de sua finitude, e de celebrar a existência em sua pujança. O romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, é o objeto de estudos escolhido por exemplificar a alegria do trágico da perspectiva nietzschiana. *Ópera dos mortos* faz parte da trilogia da Família Honório Cota e conta a história de Rosalina, herdeira única de um clã rural decadente, que tem seus instintos femininos mais íntimos cerceados pela sociedade patriarcal tradicionalista da cidade em que vive. Isolada na casa em ruínas, construída por duas gerações antepassadas e amparada significativamente por uma criada muda, Rosalina se vê, de repente, dividida. Inconscientemente, a protagonista busca harmonizar as características apolíneas legadas a ela pela criação austera dos pais e o inesperado amor dionisíaco em uma intensa busca pelo sentido da vida em sua imanência e não além dela.

Palavras-chave: Alegria. Apolíneo. Dionisíaco. Nietzsche. Sublime. Trágico.

Abstract:

This text presents a reflection on the intrinsic joy of the tragic according to the Nietzschean philosophy. According to Nietzsche, the tragic is not exclusively based on the sadness or on the inevitable negative connotations associated with it. Through the superposition of Apollonian and Dionysian forces, the tragic has the power to reveal joy in its fullest form, to overcome the pain inherent in life and the certainty of its finitude, and to celebrate existence in its strength. The novel *The voices of the dead*, by Autran Dourado, is the object of studies chosen to exemplify the joy of the tragic on the Nietzschean perspective. *The voices of the dead* is part of the trilogy of the Honório Cota Family and tells the story of Rosalina, a unique heiress of a decadent rural clan, who has her most intimate female instincts tainted by the traditional patriarchal society of the city where she lives. Isolated in the ruined house, built by two generations of ancestors and supported significantly by a silent servant, Rosalina suddenly finds herself divided. Unconsciously, the protagonist seeks to harmonize the Apollonian characteristics bequeathed to her by the austere creation of her parents and the unexpected Dionysian love, in an intense search for the meaning of life in its immanence and not beyond it.

Key words: Apollonian. Dionysian. Joy. Nietzsche. Sublime. Tragic.

*E não devo eu, força de uma ânsia incontida,
Puxar esta figura, única entre todas, para a vida?*
(Goethe)

A epígrafe com a qual este trabalho é iniciado reflete a busca do ser trágico em sua tentativa de prover sentido à inteligível vida humana. O personagem Fausto, cujas palavras traduzem a “ânsia de vivenciar toda experiência destinada à humanidade” (HEISE, 2001, ênfases minhas), possivelmente, foi citado por Nietzsche (2017, p. 109) por ser um paradigma capaz de incorporar o destemor imensurável de tal façanha. Entretanto, essas mesmas palavras se ajustariam apropriadamente a outras personagens de menor relevância que espelham criaturas mais comuns da humanidade, a exemplo de Rosalina e Juca Passarinho, de *Ópera dos mortos*.

Os vocábulos dionisíaco e apolíneo, presentes neste trabalho, contêm uma perspectiva nietzschiana e remetem aos primeiros textos do filósofo. Convém lembrar que o século XVIII foi marcado pela busca dos estetas alemães em prover uma renovação cultural de seu país. “Há uma profunda valorização do povo grego em detrimento da antiga cultura latina, tanto que a superioridade do gênio grego ocupou um lugar comum bem estabelecido durante todo o século XIX nas diferentes expressões culturais da Alemanha (BENVENHO, 2010, p.18, ênfases minhas).

Embora intelectuais como Winckelmann, Herder, Goethe, Schelling, Hegel e Hölderlin também estivessem dominados pela nostalgia da Grécia e buscassem atribuir um ideal estético ao classicismo alemão, de certa forma, Nietzsche se destacou dos demais ao ser denominado, ou se autodenominar, filósofo trágico. Essa alcunha se deve à visão do trágico proposta por Nietzsche, cuja “postura radicalmente nova em relação a tudo o que o antecedeu dá à ideia de trágico o máximo de sua expressão, ao contrapô-la à razão e à moralidade” (MACHADO, 2006, p. 202, ênfases minhas). Além daquela nova perspectiva nietzschiana, em *Assim falou Zaratustra*, o filósofo “evidencia a independência do trágico com relação à forma da tragédia, dada a singularidade estilística do livro, que elabora um pensamento filosófico através da palavra poética e de sua construção narrativa e dramática” (MACHADO, 2006, p.202, ênfases minhas).

Baseando-se em Apolo e Dioniso, Nietzsche, não por acaso, utiliza as características desses dois deuses da arte para representar o potencial humano trágico. O filósofo considera em Apolo aquilo que melhor identifica o indivíduo: a imagem divina do *principium individuationis*. O princípio de individuação nietzschiana funda-se primordialmente na ilusão criada pelas aparências artísticas capazes de transformar ou encobrir o sofrimento. Já o dionisíaco, diferentemente do processo de individuação, “trata-se de uma experiência de reconciliação das pessoas com as pessoas e com a natureza, uma harmonia universal, um sentimento místico de unidade. [...] a possibilidade de integração da parte na totalidade” (MACHADO, 2005, p. 8, ênfases minhas).

Vale acrescentar que, embora a filosofia nietzschiana apresente pontos contrastantes em relação à visão schopenhaueriana, há conceitos nas filosofias de ambos que provavelmente sejam mais complementação do que contraposição, como observado a seguir sobre a perspectiva existencial dos dois filósofos:

Portanto o que é pêndulo para Schopenhauer diante a oscilação da vida entre o tédio e a dor, é a própria vida para Nietzsche, o que não representa exatamente um contraste, e sim também uma união de ideias... por que não? Se a dor é a própria vida, se ao vivermos já carregamos esse fardo como próprio de nossa existência, então temos essa forte e marcante característica a qual temos de conviver, independente de como lidamos, ela é tão viva que às vezes podemos até confundir se o sentido que atribuímos é literal ou metafórico. (TELES, 2014, s. p.).

Apolo é o deus da beleza, da razão, da lógica e do raciocínio, possivelmente, por esse motivo, relacionado à luz. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche observa: “Apolo ultrapassa o sofrimento do indivíduo pela glória da luz”. E a luminosidade ou o brilho do mundo apolíneo está intrinsecamente ligado à aparência. Entretanto, segundo o filósofo, essa visão é um estratagema utilizado na epopeia para lidar com o sombrio, o tenebroso da vida e, por isso, tido como uma forma de proteção (NIETZSCHE em MACHADO, 2006, p. 206). Posto que “a singularidade da arte apolínea cria um véu de beleza capaz de encobrir o sofrimento” (MACHADO, 2006, p.206, ênfases minhas).

Já o deus Dioniso encarna qualidades distintas e aparentemente antagônicas às de Apolo, sendo considerado o deus dos excessos, do vinho, da loucura, do caos, por isso relacionado às emoções e aos instintos. Embora o conteúdo das grandes tragédias seja geralmente fundado nas características antagônicas atribuídas aos dois deuses, Nietzsche compara esse conflito entre Apolo e Dioniso ao atrito, normalmente, existente entre aqueles que se amam. Para o filósofo, é por meio das contendas, reaproximações e reconciliações cíclicas que nasce a arte trágica. Portanto, como é comum entre irmãos terrenos, os deuses irmãos estão também sujeitos às discórdias, mas talvez seja por meio delas que consigam o entendimento:

No entanto, se o apolíneo e o dionisíaco aparecem até aqui em antagonismo, luta, discórdia, esse antagonismo não é a última palavra de Nietzsche — como já transparece no início de *O nascimento da tragédia*, quando, ao se referir às duas forças da natureza, Nietzsche salienta não só a luta incessante entre elas, como também a ‘intervenção de periódicas reconciliações’. Nesse sentido, uma das finalidades do livro é justamente apontar como, depois de prolongada luta, esses dois impulsos, através de uma ‘misteriosa união conjugal’, geraram a arte trágica. Ideia que Nietzsche expressa em termos diferentes, mas próximos, quando se refere à ‘aliança fraterna’, à ‘co-presença’, ao ‘pacto de paz’, à ‘recíproca necessidade’, à ‘proporção recíproca’, ao ‘contato e intensificação recíprocos’ entre Apolo e Dioniso. Assim, sua palavra final a respeito da tragédia, no primeiro livro, não é o antagonismo, mas a reconciliação (MACHADO, 2006, p.2018, ênfases do autor).

Como pode ser verificado até aqui, a tragédia e o trágico muitas vezes se misturam e se confundem. Todavia, as diferenças entre ambos os conceitos vão

muito além daquilo possível de ser revelado por alguns dicionários. Como pode ser constatado no *Dicionário de teatro*:

É preciso distinguir cuidadosamente a *tragédia* (peça que representa uma ação humana funesta muitas vezes terminada em morte), gênero literário que possui suas próprias regras, e o *trágico*, princípio antropológico e filosófico que se encontra em várias formas artísticas e mesmo na existência humana (PAVIS, 2015, p. 415- 416, ênfases do autor).

Em *O Nascimento do Trágico – de Schiller a Nietzsche*, há um capítulo inteiro analisando as diferenças entre o trágico e a tragédia sob a perspectiva de diversos filósofos e pensadores. Entretanto, *grosso modo*, pode ser afirmado que a problemática concentra-se, originalmente, nas relações entre indivíduos humanos e deuses. Pois é desses contatos que surge o trágico, a *hybris*, ou seja, o desejo desmedido e incontrolável de o ser humano transgredir a fronteira existente entre o humano e o divino. Já a tragédia, ao contrário, visa à purificação da *hybris*, do *nefas*, isto é, daquilo considerado profano. Portanto, busca separar humanos e deuses através da imposição de limites, evidenciando, para isso, a finitude humana.

A obra escolhida como objeto de estudo sobre o trágico é *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado. A escolha deve-se aos aspectos de salvação, aniquilamento e redenção relacionados à protagonista que são identificáveis no romance e configuram o sentido trágico como definido a seguir, além da visão

nietzschiana do trágico, como já comentado:

Pois não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato do homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína. Essa experiência fundamental do herói, que se confirma a cada um de seus passos, acaba por remeter a uma outra experiência: a de que é apenas no final do caminho para a ruína que estão a salvação e a redenção (SZONDI, 2004, p. 89).

Ópera dos Mortos é um dos livros da trilogia da família Honório Cota, cuja história estende-se de *Lucas Procópio* (1995) e *Um Cavalheiro de Antigamente* (1992).

Lucas Procópio nomeia o romance, em que é narrada a história de um homem sinistro, inescrupuloso e de passado obscuro, que mata para assumir a identidade e a vida de um nobre rico. Apossando-se do dinheiro e do *status* de sua vítima após liquidá-la, casa-se com uma jovem de família mineira abastada e tradicional, indo viver nas terras herdadas pelo verdadeiro Lucas Procópio. Naquela propriedade, localizada no sul de Minas, começa uma próspera fazenda de café. Próximo à fazenda, na cidade ficcional de Duas Pontes, o antagonista constrói uma casa para morar com sua esposa e filho até a sua morte.

Um cavalheiro de antigamente (1992) é sobre João Capistrano Honório Cota, filho de Lucas Procópio e Isaltina, a moça de Diamantina, cujos pais foram ludibriados para concedê-la em matrimônio ao

falso Lucas Procópio. Influenciado pela criação requintada proporcionada por sua mãe, que o criou sozinho após o falecimento do pai, Honório Cota torna-se um *gentleman*, virtuoso, sério e honrado.

Casado com Dona Genu, Honório Cota manda erguer um segundo pavimento sobre a casa construída anteriormente por seu pai, Lucas Procópio. A mansão torna-se uma combinação harmônica de dois estilos: o primeiro andar, austero, rústico e opressivo como Lucas Procópio, e o segundo, vistoso, elegante e sofisticado como Honório Cota, que não deseja apenas construir uma casa para vê-la repleta de gente, ruído e alegria, mas também de poder e glória.

Para júbilo do casal e de toda a gente de Duas Pontes, após Dona Genu ter vários abortos e bebês que falecem em tenra idade, nasce Rosalina, cuja história é contada em *Ópera dos Mortos*. Única filha do casal a sobreviver, Rosalina tem por destino desafiar a morte e, por conseguinte, deve purgar a ousadia de enfrentá-la, tornando-se herdeira de um clã rural decadente, enclausurando-se em uma vida solitária para não abandonar seus mortos.

A morte simbólica de Rosalina pode ser explicada pela psicanálise por meio de duas hipóteses freudianas que partem “do princípio do prazer que estabelece a felicidade como a finalidade da vida” (FREUD, 2018, p. 20). A primeira hipótese tem a ver com a tarefa inexecutável de se atingir esse objetivo humano devido a uma das maiores ameaças de

sofrimento que é representada pelas relações com outros seres humanos. A felicidade, diante da dificuldade de sua obtenção, é substituída pela tentativa de não sofrer. Para evitar o sofrimento, o indivíduo opta pelo deliberado isolamento. A quietude proporcionada pelo afastamento dos demais pode ser uma forma de buscar a felicidade. A segunda hipótese está na relação motriz existente entre a pulsão sexual e a pulsão de morte, em que o comprometimento moral se impõe ao prazer. Para Freud, há um paradoxo relacionado a um compromisso moral que se energiza da pulsão de morte. Ou seja, o indivíduo, de forma inconsciente, impõe-se uma renúncia que é cada vez maior à medida que a atende.

No caso de Rosalina, o seguinte pensamento freudiano reflete o comportamento do personagem que sofre a tensão resultante da coerção de viver uma vida ascética ditada por preceitos sociais e religiosos de seu meio e ter de reprimir os prazeres exigidos por seu corpo: “quanto mais renúncias, mais frustrações, e quanto mais frustrações, mais tentações, e quanto mais tentações, mais duro ele precisará ser consigo mesmo. [...] essa estratégia não elimina o impulso agressivo, apenas o desloca em direção a si mesmo” (FREUD, 1987, p. 212).

O romance *Ópera dos mortos* remete às tragédias gregas. Segundo a definição aristotélica no livro VI da Poética: “a tragédia (é) a *mímesis* (mimese) de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; *mímesis* que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a

catarse de tais emoções” (ARISTÓTELES, 2017, p. 19). Ainda segundo Aristóteles, os seguintes requisitos devem ser apresentados: personagens heroicos, reis ou deuses; serem contadas em linguagem elevada e digna; ter final triste, com a morte, a loucura ou a destruição de um ou vários personagens sacrificados devido ao orgulho ou à tentativa de contrariar as forças do destino.

No teatro grego, o coro, cantado ou recitado, evolui do papel destinado à diversão dos espectadores para a finalidade narrativa. Autran Dourado, contrariando a visão aristotélica, utiliza-se desse estratagema, concedendo voz à gente da cidade de Duas Pontes para narrar, como uma espécie de coro das tragédias gregas e de maneira onisciente, a história de Rosalina.

A mansão dos Honório Cota, por sua vez, funciona como um cenário teatral para a representação da ópera dedicada aos mortos que habitam o sobrado por meio da memória. Além de ser o espaço em que a maior parte da história se desenrola, o casarão adquire características próprias, quase uma personagem que compartilha com Rosalina elementos antagônicos, mas que se mesclam e se complementam: os componentes sombrios da personalidade de Lucas Procópio contrapostos ao brilho de Honório Cota. Essas forças contrárias podem tanto ser atribuídas ao desejo de Autran Dourado em prover ao romance uma atmosfera barroca, como propiciar uma leitura relacionada à tragédia. Ou ainda, conforme o nosso

desejo, fundamentar a perspectiva nietzschiana do trágico com o entrelaçar de forças apolíneas e dionisíacas. A potência desse entrelaçamento revela a alegria em sua forma mais plena e sobrepuja a dor inextricável da vida e da certeza de sua finitude, celebrando a existência em todo o seu vigor. O autor admite ter tido a ideia para desenvolver o romance *Ópera dos Mortos* a partir de uma frase da tragédia *Antígona*, de Sófocles:

A primeira ideia nasceu de uma frase que de repente brotou no meu espírito: ‘É preciso enterrar os nossos mortos’. Verifiquei posteriormente que era uma reminiscência da *Antígona*, de Sófocles. Pense-se no livro como tragédia, mais do que como um romance, e se terá uma melhor leitura. Os mortos de Rosalina e os mortos de Antígona. Os mortos-vivos. (DOURADO, 2000, p. 151, ênfases do autor).

A protagonista Rosalina reflete a duplicidade de sua personagem em períodos diurnos e noturnos. Sua personalidade apolínea, herdada do pai, exprime a distinção e o orgulho de seu clã, refletindo uma atitude diurna ascética e culpada, de acordo com a visão nietzschiana. Isso é, a influência da criação católica, tão comum no Brasil da época retratada pelo romance, direciona a personagem a um constante enfrentamento entre aquilo que lhe dita o espírito e o instinto. Então a austeridade e o autocontrole impostos pela moral religiosa levam-na a uma constante sensação de culpa em relação aos desejos impostos pelo corpo.

Durante o dia, por diletantismo, faz flores de tecido vendidas sob encomenda às pessoas da cidade por Quiquina, sua criada. Desde a morte da mãe, Dona Genu, Rosalina deixara de tocar o piano,

que quedava esquecido em um canto da sala, tão mudo quanto Quiquina. Após o fiasco do pai enveredar-se quixotescamente na política local e ser enganado em uma eleição fraudada, isolara-se com ele no casarão em uma solidariedade orgulhosa. Um de seus poucos passatempos era fabricar flores e observar o movimento da cidade através da cortina da janela. Gostava de ver suas flores enfeitar as procissões, mas acompanhava tudo espreitando do sobrado, cuidando para não ser vista.

À noite, Rosalina deixa fluir o lado dionisíaco herdado do avô, entregando-se à ingestão de bebida alcoólica, vinho ou o licor feito por Quiquina. Relembrava, então, a infância, os momentos felizes na fazenda de café da família, do cavaleiro em que galopava em liberdade, da atração física que sentia desde a meninice, retribuída por Emanuel, filho do feitor, e das brincadeiras nem sempre inocentes entre eles no galpão de armazenamento de café. Poderia ter-se casado. Foi pedida em matrimônio pelo rapaz, mas teve piedade do pai, antevendo a solidão a ser enfrentada por ele caso ela se casasse e, por isso, rejeitou seu amor de infância. Fechou-se no casarão junto a Honório Cota, sublimando-se através da renúncia e, simbolicamente, sepultando-se em vida. Contudo, nas recorrentes bebedeiras, sua ira pelos habitantes da cidade, a quem culpava por sua clausura e solidão, atenuava-se para dar lugar a moleza no corpo, a sensação prazerosa de sonho, a sensualidade proporcionada pela bebida, a felicidade que não se permitia lembrar ou ter à luz do dia.

Nietzsche aborda a questão da felicidade como um instante propiciado pelo corpo e o esquecimento, em uma espécie de fábula que alude à inveja sentida pela humanidade em relação aos animais. Na história, um homem pergunta a um animal porque ele não lhe falava da sua felicidade e se limitava a ficar olhando-o. “O animal quer responder, quer explicar que sempre esquece, imediatamente, o que quer dizer. Mas, logo esquece-se até mesmo essa resposta – e se cala. Abalado em sua arrogante pretensão à superioridade, o homem permanece, portanto, sem resposta” (FERRAZ, 2002, p.57-58, ênfases minhas).

Esse aspecto racional cultivado pelo ocidental (que Nietzsche atribui às influências socráticas e ao cristianismo judaico), não permite ao ser humano aceitar o instinto animal inerente à sua espécie. Daí a disputa entre os deuses irmãos, na visão nietzschiana. A luz da racionalidade apolínea da retidão, da honradez e da moral pode ser mitigada pela irracionalidade dionisíaca da indisciplina, da liberdade que se aproxima da libertinagem, dos excessos comportamentais associados ao animalesco, liberados primordialmente por meio de ingestão alcoólica, com vistas a uma existência sem sentimento de culpa e a uma vida mais plena.

Os elementos apolíneos e dionisíacos, aparentemente, conviviam em harmonia e equilíbrio na personalidade de Rosalina até a chegada de José Feliciano a Duas Pontes. Como o nome do personagem indica, José Feliciano é uma pessoa feliz. Livre e leve feito um pássaro, conforme seu codinome, Juca Passarinho não se deixa prender.

Vindo do norte de Minas, seu passado é incerto como o seu futuro. Aparenta viver a vida integralmente. Convive bem com todos onde está, não fica muito tempo em um só lugar, seja por emprego, amor ou dinheiro. Entretanto, alguns maus presságios indicam que Juca Passarinho encontrará problemas na cidade recém-chegada. Logo na entrada, há um cemitério, talvez simbolizando seu enfrentamento com a morte, possivelmente resultado de seu relacionamento com Rosalina. O personagem, então, fica muitíssimo impressionado com uma enorme voçoroca que ameaça engolir o cemitério. Nunca, em suas andanças, Juca Passarinho havia visto algo igual. Conduzido à cidade de carona em uma carroça, cochila e tem um pesadelo com a voçoroca. Quando acorda, o personagem vê um redemoinho movendo-se em direção à igreja e conjectura, diante de outro mau agouro, se não deveria ir embora. No entanto, sente-se atraído por um sobrado do outro lado, que, apesar de majestoso, mostra o descaso de seus moradores nas telhas e vidros quebrados, paredes descascadas e rasgadas pelas eras alojadas em suas entranhas.

Juca Passarinho se oferece para trabalhar no casarão, cuidar da horta e recuperar o sobrado. É atendido à porta por uma mulher que parece não entendê-lo. Quiquina, sem emitir qualquer som, procura livrar-se dele. Juca Passarinho, por sua vez, não desiste e tenta convencer a mulher da conveniência de seu trabalho, enquanto Rosalina o observa através da cortina do quarto, escutando e se admirando dos argumentos utilizados na tentativa do

convencimento.

Desde a sua chegada, Rosalina sente-se atraída por aquele homem falante. Concorda em contratá-lo para os serviços da casa, ponderando como principal razão que o forasteiro, Juca Passarinho, não era de Duas Pontes, portanto, não partilhava a culpa de haver prejudicado seu pai e, por conseguinte, sua existência. E, súbito, a voz daquele homem dentro de sua casa. Aquela voz, a princípio incômoda, que lhe doía os ouvidos de tão alta, desperta Rosalina para sensações dionisíacas, até então pouco sentidas, clamando-a a viver:

De repente acordada pelo canto, viu a solidão que era a sua vida. Como foi possível viver tanto tempo assim? Como, meu Deus? Ela estava virando coisa, se enterrava no oco do escuro, ela e o mundo uma coisa só. E dentro dela rugia a seiva, a força que através de verdes fusos dá vida à flora e à fauna, e torna mundo essa coisa fechada, impenetrável ao puro espírito do homem. (AUTRAN DOURADO, 1985, p. 73).

Embora Juca Passarinho tentasse conversar com Rosalina, ela não lhe dava muita chance de render o assunto. E mesmo quando pensava haver conseguido alguma confiança da patroa, ela mudava seu comportamento, parecendo ser outra pessoa, destratando-o, mostrando a posição social que cada um ocupava na casa, afastando-o. Quiquina, por sua vez, ajudava Rosalina a manter a distância apropriada à sua posição. A mudez controladora de Quiquina falava mais de seus pensamentos do que quaisquer palavras. A criada era um como um cão de guarda atento e apegado à dona. O menor sinal de ameaça à integridade moral de Rosalina era suficiente para provocar uma suspensão dos acontecimentos.

Além do zelo dedicado à Rosalina, Quiquina não confiava em Juca Passarinho e não gostava dele. Entretanto, a mudez de Quiquina foi um dos artifícios usados por Juca Passarinho para aproximar-se de Rosalina. Alegando o peso da solidão, o silêncio intolerável de quem não tinha com quem falar, conseguiu enfim desfrutar de alguns momentos efêmeros e vigiados de privacidade com a patroa. Rosalina aquiesce ao pedido de Juca Passarinho por ser capaz de entendê-lo, pois conhecia na alma as diferentes sensações que o silêncio pode transmitir, entre elas, a solidão, como lhe confessara Juca Passarinho.

O silêncio é a ausência de quê? Em um dos textos de *Mutações: O silêncio e a prosa do mundo* (2014), a questão, que também intitula o capítulo, é discutida e a presença ou a ausência do silêncio, sua positividade ou negatividade são analisadas. Alguns aspectos do silêncio podem esclarecer os sentimentos tanto de Rosalina como de Juca Passarinho e os de Quiquina quanto à sensação do silêncio sentida diferentemente por cada um sob determinadas circunstâncias. Essas atitudes provocadas nos personagens pelo silêncio podem exemplificar essas sensações. O parágrafo, em que o pensamento é discutido, é iniciado com a afirmativa de que somente os oximoros, ou seja, expressões que parecem contraditórias, são capazes de dizer o silêncio. Logo após explicações baseadas na semiótica, o autor constata:

Para que o silêncio seja significativo, para que seja signo positivo e não mais apenas negação ou ausência, para que se torne presença, é preciso que, por uma transmutação, a ausência que ele é se transforme em presença, não dele mesmo, mas de alguma outra coisa. Em vista disso, a verdadeira questão não é, ou não é mais: o silêncio é a ausência de quê? Mas: ele é o signo de quê? Com a nuance de que, nesse caso preciso, de maneira curiosa e paradoxal, não é uma presença sonora que faz signo (como a palavra ou como a nota), mas, ao contrário, é uma ausência que faz signo. Daí o oximoro. (WOLFF, 2014, p. 31-51).

Quiquina vivia no sobrado junto à família Honório Cota bem antes do nascimento de Rosalina, portanto, a convivência prolongada entre ambas fazia com que a comunicação entre elas não apresentasse problemas. Se Rosalina era capaz de entender os olhares e gestos de Quiquina, logo, a mudez da criada não se constituía em silêncio para Rosalina. A ausência de som podia ser ignorada, transmutada positivamente devido à presença constante de Quiquina sempre pronta a ampará-la.

Já Quiquina era muda, mas não era surda, portanto, é possível que o silêncio que a acometia não fosse um grande fardo, inclusive a criada aproveitava-se de sua deficiência para fingir-se de surda para resolver pendências, como comprova a forma com a qual recebera Juca Passarinho no sobrado e tentara despachá-lo.

Juca Passarinho, no entanto, não conseguia se comunicar com Quiquina. A falta de comunicação entre eles, mais do que o incômodo do silêncio das palavras, fazia-se no silêncio da incompreensão, na falta de interação, por conseguinte, na privação de

uma presença que parecia negar-se ao compartilhamento, e não na ausência de uma presença. Como consequência, a presença de Quiquina era mais incômoda a Juca Passarinho do que seu silêncio. Possivelmente, a ausência de uma presença que incomodava devia ser sentida por Quiquina, na ausência da música do piano, música essa negada pela presença incompleta de Rosalina desde a morte de Dona Genu.

Para Rosalina, o signo do silêncio, talvez, mais do que a ausência dos pais, a privação do amor de Emanuel, constituía-se na presença dos relógios parados e mudos, cada um deles simbolizando um familiar que já havia morrido, mas que a mantinha presa ao casarão como uma morta-viva. O único ainda a funcionar era a pêndula da copa, que provavelmente seria parado no dia de sua morte factual. Convém evidenciar aqui, que o relógio de pêndulo, signo de Rosalina, remete ao seguinte pensamento de Nietzsche, utilizado anteriormente neste trabalho e que traduz com propriedade o íntimo do personagem: o pêndulo, diante da oscilação da vida entre tédio e dor, é a própria vida.

Talvez pela compreensão extraída por Rosalina de suas próprias sensações de ausência e privação, a partir do entendimento do significado do silêncio e da solidão, esporadicamente, permitia que Juca Passarinho ficasse na sala para conversar com ela e observá-la na confecção das flores de pano, ao mesmo tempo, em que era observado de perto por Quiquina.

Juca Passarinho, com seu jeito falante e gaiato, ia fazendo-se conhecido pela gente de Duas Pontes e conhecendo as pessoas da cidade. Ficou sabendo de toda a história dos Honório Cota e descobriu, também, ser tabu para Rosalina perguntar-lhe sobre sua família. Ela o havia proibido, de forma categórica, a comentar sobre ela ou o que ocorria no sobrado. Não admitiria intrigas com o seu nome ou de seus familiares. Logo, Juca Passarinho aprendeu a fazer evasivas ou desconversar quando questionado sobre Rosalina pelas pessoas de Duas Pontes. Porque toda aquela gente, desde a morte de Dona Genu, esperava ser perdoada e voltar a ter um bom relacionamento com a família Honório Cota. Porém, o patriarca se recusara, enfurnando-se no sobrado e de lá só saindo para o seu próprio funeral. Rosalina não lhes dera a menor chance por ocasião da morte do pai e, muito menos, após, já que se negava a sair de casa, nem mesmo aparecendo à janela. Por tudo isso, Juca Passarinho parecia-lhes uma ponte conveniente e segura para chegar até Rosalina. Seria Juca Passarinho o prenúncio de uma reaproximação e do abandono gradual da individualidade soberba dos Honório Cota para a reconciliação e harmonia do antigo clã com a gente de Duas Pontes na pessoa de Rosalina? De outra forma, poderíamos perguntar se o princípio de individuação apolíneo estaria sendo sobrepujado pela possibilidade de um sentimento de integração dionisíaca presente em Rosalina influenciado por Juca Passarinho?

Enquanto Duas Pontes acalentava aquela esperança, aos poucos, a consciência da presença de Juca Passarinho, os momentos de intimidade compartilhados com ele foram alterando certos comportamentos de Rosalina. Primeiro, um choro

solto, que Ihe estava represado, veio mansamente livrá-la de um fardo de dor carregado há muito tempo, lavando-Ihe o espírito. Depois passou a sentir-se protegida, sabendo que um homem zelava não apenas pelo sobrado, mas também por sua segurança pessoal. Passou a observar de modo diferente aquele estranho, a rir de suas histórias inventadas, a preocupar-se com sua demora quando saía à noite e a sentir ciúmes. Seu lado apolíneo dizia-Ihe para demitir Juca Passarinho e evitar maiores envolvimento com aquele homem, mas seu lado dionisíaco queria-o próximo, cada vez mais, só para ela.

Preocupação e ciúme, também, sentia Quiquina, mas em relação a Rosalina, a quem amava como filha. Não gostava de imaginar o resultado que poderia advir do relacionamento tecido pouco a pouco entre Rosalina e Juca Passarinho. Não se acostumava com a atenção de Rosalina sendo dividida entre ela e aquele estranho. Lembrava saudosa da época em que Emanuel, mesmo tendo o pedido de casamento rejeitado, ainda frequentava o sobrado para tratar dos negócios da fazenda com Honório Cota. Rosalina, sabendo da visita, enfeitava-se como para uma festa e descia as escadas como uma noiva na cerimônia de casamento. O rapaz conversava com o pai, mas ficava olhando de soslaio para a filha. Agora como naquela época, Quinquina não conseguia entender o comportamento de Rosalina. Se havia recusado Emanuel como marido, qual o motivo de se arrumar para ele? Devia ser esquisitice herdada da família paterna. Era uma pena

aquele amor ter sido abortado. Emanuel estava casado, com filhos e Rosalina solteira, de conversa com um homem tão abaixo de sua linhagem.

A vida no sobrado transcorria em suspenso até que, em uma noite de embriaguez, Rosalina abriu a porta trancada zelosamente por Quiquina e esperou um longo tempo por Juca Passarinho, que se dirigia ao casarão sem pressa, sentindo-se triste e solitário. Enquanto aguardava a chegada de Juca Passarinho, Rosalina se embebedava e seus pensamentos sobre a vida fluíam de forma descontrolada.

O parágrafo a ser citado a seguir visa mostrar como através do fluxo de consciência, técnica muito utilizada por Autran Dourado, os pensamentos desordenados da personagem Rosalina são narrados. Esses pensamentos exemplificam também a seguinte hipótese nietzschiana presente na obra *O nascimento da tragédia*: “os sentidos da co-presença da visão metafísica e da intuição antropológica são colocadas para trabalhar em conjunto e, em vez de se anularem, tornam-se antropocêntricas” (GUINSBURG em NIETZSCHE, 2007, p.154, ênfases minhas). Ou seja, constituem “as condições necessárias para a ação efetiva de Dionísio e Apolo e para a ocorrência do efeito trágico (2007, p.154, ênfases minhas).

No tal parágrafo, Rosalina pensa em pedir Quiquina para comprar alguma bebida mais forte, mas não tem coragem. Não quer abusar. Promete a si mesma pedir Quiquina para fazer um licor mais forte e menos doce, mas teme magoá-la. Não consegue entender a razão de Quiquina providenciar-Ihe bebidas alcoólicas sem que ela Ihe pedisse. Quando o vinho madeira acabava, Quiquina comprava mais. Se a licoreira

estava vazia, no dia seguinte aparecia cheia. Era mesmo uma santa que cuidava dela. A partir daí, o fluxo de consciência continua com o texto de Autran Dourado, *ipsis litteris*:

Quiquina devia ir pro céu, E eu pro inferno? [...] Mamãe deve estar no céu, papai não sei onde. No inferno só vovô Lucas Procópio. Diziam, sabia. Lucas Procópio sabia viver, Lucas Procópio é que tinha razão, era o pai falando depois que tudo aconteceu e ele se trancou com ela em casa. Queria ser assim feito Lucas Procópio, ela. Lucas Procópio que não sabia mesmo como era, foi. Se foi pros infernos, pros quintos dos infernos, diziam. Não pra ela, entre eles. Olhava o retrato na parede, ele vivo. No retrato era tão sério, na vida não, diziam. Queria ter aquela força escura, o poder misterioso de Lucas Procópio. O retrato esfumado, a névoa do vinho. Eles diziam Lucas Procópio. Por que nunca diziam meu pai, meu avô? Homem de muito respeito, de muito despropósito, de muita loucura braba. Quem sabe Lucas Procópio não morreu de todo, vivia ainda dentro dela? Ela semente de Lucas Procópio. No canto escuro da alma, de onde brotava toda a sua força sombria. Uma força que precisava ser libertada, queria ar livre. Lucas Procópio, mesmo escuro na sua força, era do sol, do verde, da claridade. Ela podia ser feito Lucas Procópio. A ideia assustava-a um pouco, certas horas tinha medo. Não agora, levava o pensamento até o fim. Loucura, a gente herda, o corpo, a alma vai pro céu ou pro inferno. Lucas Procópio devia estar no inferno cercado de suas negras, nas safadezas, sendo chuchado por mil capetas. E se dentro dela ainda morasse um restinho de Lucas Procópio, quando a alma se desprende? A gente deixa sempre presença no mundo, nos outros. E o que fica, o resto evapora. Se ela fosse que nem Lucas Procópio, quem sabe onde estava agora? Na casa da Ponte, disse uma voz dentro dela. Quem sabe num lugar mais baixo, no Curral-das-Éguas, disse

outra voz. Era lá que devia de estar, José Feliciano. Se divertindo com as mulheres, deitado com elas, imundo, no bem quente. Meu Deus, meu Deus, por que tenho esses pensamentos? É deixar a rédea solta e lá vou eu por este mundo sem fim. Sei, não sou Lucas Procópio, de jeito nenhum. Era mais o pai, homem reto, cidadão. Não lhe imitava os gestos, a postura diante da vida? Descia a escada, todo mundo de olho nela. Foi colocar o relógio de ouro que o pai usava ao lado do outro, o relógio da Independência. Igualzinho ao pai. (AUTRAN DOURADO, 1985, p. 109-110).

A evidência da disputa entre as forças dionisíacas e apolíneas em Rosalina, retratada no excerto anterior, prenuncia o trágico que está para ocorrer. Rosalina havia deixado a porta do casarão aberta enquanto tomava o costumeiro vinho madeira. Juca Passarinho encontrando a porta aberta, entra. Rosalina aparentando já haver tomado algumas taças, convida-o, então, para sentar-se à mesa com ela e lhe oferece o vinho, cuja garrafa tinha por costume esconder debaixo da mesa. As experiências com Rosalina deixavam Juca Passarinho inseguro, sem saber como agir, já que não podia prever qual o lado dela surgiria. “Temia que ela voltasse a ser a dona Rosalina diurna, a dona Rosalina de sempre” (AUTRAN DOURADO, 1985, p. 121, ênfases minhas). Apesar do receio de serem surpreendidos por Quiquina, eles vão se libertando de seus medos, de seus pudores, graças a Baco, à força dionisíaca concedida pelo vinho: “A sensação boa da bebida, no peito um calor demorado [...] Aquela felicidade só era possível com o vinho. E se o vinho acabasse, ele estava perdido, a comunicação partida. Ela o deixava: ele sozinho na sala, ele sozinho no mundo” (1985, p. 126, ênfases minhas).

As suspeitas de Quiquina então se confirmavam, pois, por mais que cuidasse para Rosalina não ficar sozinha com Juca Passarinho, o cansaço e o sono eram mais fortes do que o seu zelo. Naquela noite, Dioniso não se apoderou completamente dos dois porque Quiquina interrompeu a primeira aproximação de seus corpos com sua presença muda. Contudo, o beijo e as promessas insinuadas por aqueles carinhos não foram esquecidos. Após o susto inicial, as contendas ferrenhas entre o racional e o instinto tornaram-se constantes no interior de ambos. Mesmo assim, como Quiquina fizera Rosalina calar sobre a noite do beijo, a indecisão sobre como agir fez com que tanto Rosalina quanto Juca Passarinho não comentassem o ocorrido.

Quiquina tornara-se mais apreensiva e tinha mais cuidado em trancar as portas do sobrado. Três noites haviam se passado desde o sucedido entre ele e Rosalina. Na quarta noite, Juca Passarinho encontrara novamente as portas fechadas, mas daquela vez as luzes da sala estavam acesas e as janelas abertas. Com o cuidado necessário para não assustá-la ou acordar Quiquina, fez-se notado por Rosalina, que abriu a porta. Na sala iluminada, percebeu que Rosalina sorria, confirmando seu querer por ele. A garrafa que Juca Passarinho trazia em uma das mãos confirmava também a presença e a aprovação de Baco.

O relacionamento íntimo entre Rosalina e Juca Passarinho persistia e confundia o entendimento de

ambos. Agora, Rosalina possuía duas vidas, uma diurna e outra noturna, ajustadas em um único corpo. “De noite Rosalina, de dia Dona Rosalina. Não buscava mais unir no mesmo ser as duas figuras, juntar as duas metades. Chegava mesmo a pensar que elas nunca se encontravam, cada uma seguia seu caminho, sem encontro possível a não ser na morte” (AUTRAN DOURADO, 1985, p. 171, ênfases minhas).

Mesmo diante do conflito que lhe era sentido no âmago em virtude da convivência com as diferentes Rosalinas, Juca passarinho sentia-se feliz, como corrobora suas concatenações:

Se sentia feliz naquelas horas diurnas enquanto esperava que a pêndula soasse as horas que ele devia deixar dona Rosalina e sair para entregar as flores, buscava mesmo comparação com as horas noturnas, violentas e silenciosamente agressivas no encontro dos corpos, e chegava a achar que de dia sim era feliz, de noite era o visgo das voçorocas, as goelas vermelhas e escuras, de que ele não podia se afastar, sentindo aqueles encontros noturnos como um vício, uma pena feliz [...] (AUTRAN DOURADO, 1985, p. 176).

Talvez, a alegria sentida por Juca Passarinho possa ser comparada àquela de “uma fidelidade incondicional a nua e crua experiência do real, a que se resume e se singulariza o pensamento de Nietzsche” (ROSSET, 2000, p. 35, ênfases minhas). Ou, em outras palavras, a felicidade absoluta sentida, não importa o quê e o porquê, simplesmente, por estar vivo e ser capaz de se experienciar a vida em toda a sua pujança.

Os dias precisaram passar para que Juca Passarinho percebesse ser Rosalina não apenas duas pessoas diferentes, como ele havia pensado, mas três: “duas donas Rosalinas que embora se parecessem eram diferentes [...] a primeira, a antiga, crispada e dura, a segunda redonda, pacificada e uma Rosalina solitária, sem encontro possível a não ser através do choque, da posse [...] desesperada e dura” (AUTRAN DOURADO, 1985, p. 178, ênfases minhas).

E, logo, Juca Passarinho percebeu não ser Rosalina composta somente de três em uma só, mas de várias, como a imagem de um pêndulo em movimento, que apesar de ser o mesmo, podia ser observado em diversas perspectivas. Então, mais uma vez, ele notou Rosalina se transformando em outra. Mas daquela vez, ela havia sublimado a Rosalina noturna, refutando o amor sensual de Juca Passarinho, que passou a encontrar as luzes apagadas e as portas trancadas quando voltava ao sobrado após suas obrigações. Rosalina esperava um filho de Juca Passarinho, para desespero de Quiquina.

Quiquina, que era uma parteira experiente e havia ajudado a trazer inúmeras crianças ao mundo, quando notou a gravidez de Rosalina, começou a maquirar o que poderia acontecer com a criança no parto. Preocupava-se tanto com a saúde como com a moral de Rosalina, por isso, já sabia o que fazer. Caso Rosalina tivesse complicações no parto, uma situação realmente grave, risco de perder a vida, ela chamaria o Dr. Viriato. Caso contrário, ela, Quiquina faria o parto e ninguém em Duas Pontes precisaria saber do

acontecido.

Assim como Quiquina planejou, aconteceu. Rosalina teve a criança, mas Quiquina lhe informou, a sua moda, que a criança não vingara, nascera morta. Quiquina esperou anoitecer para entregar um embrulho de pano costurado para Juca Passarinho, e, nos gestos atabalhoados, indicar, como quem cava, aquilo que ele deveria fazer. Mostrou-lhe o portão e então, sem dificuldades, ele entendeu onde deveria enterrar o embrulho quando Quiquina abriu a boca e mostrou a goela: no cemitério perto das voçorocas. Voltando para o sobrado após a dolorosa tarefa, Quiquina o impediu de entrar para falar com Rosalina.

Autran Dourado opta por finalizar a história de acordo com os requisitos da tragédia preconizados por Aristóteles, condenando Rosalina à loucura, possivelmente, devido ao enfrentamento do personagem com seu destino original de morte e de sua subversão aos mandamentos morais e sociais. Entretanto, preferimos fazer uma análise baseada no trágico nietzschiano. Na nossa visão, a loucura de Rosalina ao perder seu filho, poderia ser entendida como uma forma de fazer o personagem sublimar-se para promover seu reencontro com os habitantes de Duas Pontes. Pois, toda a gente da cidade se espremia dentro do sobrado para ver Rosalina descer a escada com a cabeça erguida, flor no cabelo, como uma noiva, ou melhor, como uma rainha, olhando e sorrindo para seus súditos. A reconciliação de Apolo e Dioniso: a unificação da luz apolínea de Rosalina transformando-se para integrar-se, dionisiacamente, como parte da totalidade formada pelos moradores de Duas Pontes, por meio de um tipo de reconciliação com todos e com Emanuel, seu antigo amor, que a

opiniões

espera ao pé da escada, para conduzi-la pela mão a um sentimento místico de unidade e harmonia universal. Enfim, nem que fosse em devaneio, Rosalina viveria de forma plena.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro, 2ª ed. São Paulo: 34, 2017, 225 p.

BENVENHO, C. M. O trágico como afirmação da vida. *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche* – 2º semestre de 2008, v. 1, n. 2, p.18-36. Disponível em: <http://tragica.org/artigos/02/02-celia.pdf>. Acesso em: 06 out. 2018.

DOURADO, A. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Record, 1985. 154 p.

_____. *Ópera dos mortos*. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985. 211 p.

_____. *Ópera dos Mortos*. In: _____. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.145-151.

_____. *Um cavaleiro de antigamente*. São Paulo: Siciliano, 1992. 226 p.

FERRAZ, M. C. F. *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 149 p.

FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: _____, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XVIII – 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. 376 p.

_____. *O mal-estar na civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics & Companhia das Letras, 2018. 93 p.

GUINSBURG, J. Nietzsche no teatro In: NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 153-169.

HEISE, E. Fausto, a busca pelo absoluto. *Revista Cult*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/fausto-a-busca-pelo-absoluto/>. Acesso em: 10 nov. 2018.

MACHADO, R. *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 166 p.

_____. *O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 341p.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsberg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015. 483 p.

ROSSET, C. *Alegria: a força maior*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. 102 p.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 154 p.

TELES, R. Schopenhauer e Nietzsche, colisão ou adição. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/abstracionismo_e_a_art_e_do_onirico/2014/06/schopenhauer-e-nietzsche-colisao-ou-adicao.html. Acesso em: 12 nov. 2018.

WOLFF, F. O silêncio é a ausência de quê? In: Novaes, A (Org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2014. p. 31-51.