



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO FACULDADE DE LETRAS

PACTO E ORGULHO: O TRÁGICO E A TRAGÉDIA NA ROSALINA AUTRANIANA

Mariana de Carvalho Ferreira

Rio de Janeiro

Mariana de Carvalho Ferreira

PACTO E ORGULHO: O TRÁGICO E A TRAGÉDIA NA ROSALINA AUTRANIANA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Letras na habilitação Português / Inglês.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Lucia Guimarães de Faria

AGRADECIMENTOS

Como toda jornada, a grande recompensa não é o fim e sim a caminhada, e tudo que com ela aprendemos. Durante toda minha jornada na graduação enfrentei diversas montanhas com a grande ajuda de pessoas queridas e essenciais à minha vida.

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus que me deu confiança de não desistir dos meus sonhos e objetivos em todos os momentos que parecia impossível continuar, a Ele toda honra e toda glória.

Agradeço à minha mãe que nunca mediu esforços para me dar suporte em todas as decisões da minha vida e me incentivou a cursar a faculdade de Letras, e me permitiu sonhar com a faculdade pública. Ela é minha fortaleza, minha parceira para toda e qualquer batalha, estaremos juntas sempre.

Minha irmã Manuela também foi essencial na minha caminhada, ela tem sempre os melhores conselhos e sabe exatamente como ser uma amiga inigualável. Meu padrasto e amigo, Carlos Magno, que sempre me incentivou a aprender a língua inglesa e a estudar, é também apoiador dos meus sonhos, a eles minha infinita gratidão.

Sou grata aos meus avós, que sempre oraram por mim e estavam sempre prontos para me acolher nos melhores e piores momentos — mas principalmente a minha avó Shirlei, que esteve presente em todos os momentos e detalhes da minha vida, que honra ser sua neta.

Agradeço também a meu pai, que em diversos momentos esteve presente nos meus estudos, e em tantos outros me aconselhou e mostrou o caminho. Você e a minha irmã Isabela estão sempre presentes no meu coração.

Obrigada ao meu grande amor, Leonardo Mazzei. Meu companheiro e amigo, que está comigo todos os dias e me apoia sempre em qualquer situação. Que sorte te ter na minha vida e estar na tua vida, te amo.

Gratidão eterna à minha orientadora Maluh, que sempre foi tão paciente e compreensiva. Obrigada por tudo, e mais ainda, por ser quem é. Admiro imensamente seu coração e genialidade, ser orientada por você foi um presente especial. Agradeço também à professora Danielle Menezes, com a qual tive o prazer de ser monitora e que me ensinou tanto sobre a essência da prática do saber, toda vez que entro em sala de aula me lembro de suas aulas.

Por fim, e nada menos importante, obrigada à faculdade de Letras, que proporcionou os melhores anos da minha vida e me deu amigos eternos: Beatriz Araujo, Camila Candido, Juliana McCulloch e principalmente Larissa Cury — uma pessoa de coração raro e enorme, que sempre me acolheu e continuamente está pronta para me apoiar.

"There's always gonna be another mountain
I'm always gonna wanna make it move
Always gonna be an uphill battle
Sometimes I'm gonna have to lose
Ain't about how fast I get there
Ain't about what's waiting on the other side
It's the climb"
Miley Cyrus

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a personagem Rosalina, protagonista da obra *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado. A personagem está presa num pacto velado que firmou com seus antepassados que já se foram e cega pelo orgulho irremediável de suas ações e decisões. Por meio de uma ponte com a divindade Dioniso, que está no centro da tragédia *As Bacantes* de Eurípides, investigamos como a essência do deus está presente na construção da protagonista autraniana e como seu fim, que a levou à perda de sua força vital, está ligada à loucura dionisíaca. Em seguida, explicitamos a reminiscência da *Antigona* de Sófocles em Rosalina, traçando um paralelo na jornada das duas protagonistas e nas decisões que as levam a um trágico e inevitável fim. A análise deste trabalho permite pensar, portanto, que Autran Dourado denuncia em sua obra a petrificação da existência pela qual Rosalina se torna incapaz de aceitar a impossibilidade de parar o tempo, ficando enjaulada em seu passado.

Palavras-chave: Rosalina, Autran Dourado, Ópera dos Mortos, Dioniso, Antígona, Tragédia.

ABSTRACT

The aim of this work is to analyze the character Rosalina, protagonist of Autran Dourado's *Opera of the Dead*. The character is stuck in a veiled pact she signed with her ancestors who are gone and totally blinded by the irremediable pride of her actions and decisions. Through a bridge with the divinity Dionysus, who is on the spotlight of the tragedy *The Bacchantes* by Euripides, we investigate how the essence of the god is present in the construction of the Autranian protagonist and how her end led to the loss of her vital force as a result of dionysiac madness. In the sequence, we explain the reminiscence of the *Antigone* by Sophocles in Rosalina, drawing a parallel in the journey of the two female protagonists and in the decisions that lead them to a tragic and inevitable end. The analysis of this work allows us to think, therefore, that Autran Dourado denounces in his work the petrification of existence by which Rosalina becomes incapable of accepting the possibility of stopping time, and thus remains caged in her past.

Keywords: Rosalina, Autran Dourado, *Opera of the Dead*, Dionysus, Antigone, Tragedy.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	6
2.	ROSALINA EM CENA	8
3.	DIONISO, O MAIS TERRÍVEL E O MAIS DOCE	17
4.	A REMINISCÊNCIA DE ANTÍGONA	23
5.	PACTO, ORGULHO E DECISÃO	29
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	33

1. INTRODUÇÃO

Em "O rastro e a cicatriz. Metáforas da memória", Jeanne Marie Gagnebin mostra a influência de diversos gêneros literários da Antiguidade na literatura que ainda se produz, enfatizando que "essa conjunção feliz marca, até hoje, as narrativas do Ocidente, desde os contos de fada até as novelas de televisão, sem esquecer a tragédia e o romance" (2006, p. xx). A personagem que constitui o centro do nosso interesse nesta monografía – Rosalina, do romance *Ópera dos* mortos, de Autran Dourado (1967) – dá testemunho dessa afirmação.

Vestindo a máscara dionisíaca da loucura e a máscara trágica de Antígona, Rosalina é aquela que assume a terrível missão de enterrar seus mortos em si mesma. A personagem autraniana vive uma profunda dualidade e sua vida simplesmente não consegue realizar-se, justamente porque ela jamais se desvencilhará de seus mortos, que carrega em si como uma herança fúnebre. Rosalina não se liberta – nem quer libertar-se – dos fantasmas de seu passado e assim jamais tem a possibilidade de seguir em frente. O legado de seus antepassados a acomete tão profundamente que a sua existência simplesmente se estagna.

A personagem vive em um profundo dilema de vida e morte, repressão e liberdade, compromisso e abandono, mergulhada num mar de duplicidades constantes sobre quem é e sobre o rumo de sua vida. Para decifrá-la, é fundamental buscar na própria literatura bases que nos deem ferramentas para dissecar a dualidade da personagem e, ainda, sua incapacidade de superar a morte. A escrita se associa intimamente, na visão de Gagnebin (2006), com a corrente narrativa que molda nossas histórias, memórias, tradição e identidade. Partindo dessa afirmação, consideramos que Eurípides e Sófocles poderão nos dar um suporte fundamental para entendermos a fundo a ilha-mito que é Rosalina.

O indissociável vínculo da vida e da morte nos é apresentado em *As Bacantes*, de Eurípides, e é encarnado na figura do deus Dioniso, também conhecido como Baco, o filho de Zeus e Sêmele. O deus do domínio vital e mortal abriga de forma astuta a concepção da dualidade em todo e qualquer aspecto de sua existência. Desde seu nascimento até suas ações e reações, o deus do vinho é rodeado de alegria, caos, loucura, vida e morte. Por outro lado, a grande tragédia de Sófocles, *Antigona*, é protagonizada pela filha do incesto entre Édipo e Jocasta, e, nela, o tema da morte retorna de forma relevante e principal.

Os temas que permeiam *As Bacantes*, de Eurípides, voltam aos holofotes com a chegada da obra *O Nascimento da Tragédia*, escrita pelo filósofo Friedrich Nietzsche. Para o

filósofo alemão a arte trágica grega é necessária, pois ele a entendia como justificativa estética da existência, capaz de ilustrar a vida, de forma única, e elaborar-se a partir de diferentes máscaras. Devido ao movimento literário identificado como Barroco¹, a reapresentação de peças retomou o fôlego, em particular sob a releitura da ópera. Isso se dá devido à presença em comum de coros dramáticos² que permeiam toda a trama (Você tirou essas afirmações do Nietzsche? É preciso embasar essas colocações, senão elas ficam soltas e soam levianas). A Ópera *dos Mortos* tem um pouco de ópera e de tragédia grega. O próprio título já fornece importantes pistas. A palavra "ópera" vem do latim "opus", que quer dizer "obra", destacando, de imediato, a "obra dos mortos". Mas a narrativa absorve/congrega o outro sentido da palavra "ópera", como gênero musical. Nessa acepção, Rosalina é a solista principal, e o coro é representado através do personagem coletivo "a gente", de fundamental desempenho no romance.

Nossa proposta é tomar como base o mito dionisíaco e a heroína trágica da peça de Sófocles, a fim de nos aproximarmos do romance brasileiro de Dourado, com o objetivo de estudar a figura complexa da personagem central Rosalina.

_

¹ Esse momento artístico tem matriz dual, afinal está entre o antropocentrismo e o teocentrismo, criando assim uma posição entre valores opostos: apreço pelas coisas terrenas, mas a tentativa de salvação pela fé.

² Tanto as óperas quanto as tragédias gregas teatrais têm a presença fundamental de um coro que nos serve como uma espécie de narrador coletivo.

2. ROSALINA EM CENA

Na obra *Assim Falou Zaratustra*, Nietzsche (2003) afirma, por intermédio do discurso "Da redenção", de Zaratustra, que ainda que a vontade aja na sua máxima potência, ela não tem o poder de controlar o tempo. A vontade é libertadora para o homem quando suplanta a inércia do espírito e a tendência à passividade e à obediência, mas ela escraviza quando lhe desperta o desejo de dominar o tempo. Uma vez liberto, o ser humano pode se deslumbrar e acabar impondo a sua liberdade e vontade, de forma prepotente, sobre os outros. Nesse caso, a vontade se perverte em voluntarismo e ânsia de poder. Contudo, por mais que a vontade humana lute contra o inevitável — o fim —, a jornada da vida não é feita só de ganhos, mas também de perdas. Quer o homem queira e aceite ou não, o tempo é irreversível e a morte é inexorável. Mas, ensina Nietzsche, morto é aquele que tem uma relação doentia com o tempo, e, ao invés de aceitar a sua passagem, enclausura-se no que já foi.

A dramatização do tempo está no centro da *Ópera dos Mortos*. A esse drama, o autor Autran Dourado associa a figura de Rosalina, mulher enleada a uma eterna dualidade na trajetória de sua vida, que se confunde com uma espécie de fardo. A recusa do tempo e a parceria com o espírito da morte de seus familiares, que ainda a assombra, levam Rosalina a se trancafiar em si mesma. É possível perceber que o tempo é o grande Senhor desta história. Afinal, a personagem se entrega à morte sem ao menos estar morta. O Tempo neste romance é supremo, pois, mesmo que exista uma vontade de controlá-lo, e até mesmo de pará-lo, ele a todos suplanta. Há, portanto, uma prisão temporal, já que uma pessoa que ainda vive parece apenas aguardar a chegada do fim iminente. A obra analisada consegue decifrar, de forma profunda, sentimentos e vivências da essência humana. É de ímpar importância o papel da literatura ao elucidar o ser humano e o seu íntimo. Assim podemos perceber o quão dúbios somos.

Entre idas e voltas no tempo, *Ópera dos Mortos* tem sua trama focada em três gerações da família Honório Cota. O grande palco desta trama é o sobrado. A casa foi construída, primeiramente com apenas um andar, por Lucas Procópio, avô de Rosalina, que era conhecido por todos, na cidade local, como um homem prepotente e grosseiro, que tinha filhos por toda a cidade. Até depois de sua morte qualquer sinal de sua presença é unanimemente repudiado. Esse sentimento fica claro logo no início, quando o personagem nos é apresentado por meio da opinião do povo da cidade, na fala do personagem coletivo.

Aquele Lucas Procópio Honório Cota: respeito a gente tinha, e muito, mas era mais de medo, pelas partes que ele fazia. Era um respeito mandado em sigilo não consentido, não este respeito do coronel Honório Cota, que vem de dentro, da própria pessoa em silêncio. (Dourado, 1999, p. 20)

No trecho acima, Lucas Procópio é comparado a um de seus filhos, o filho "legítimo", Coronel João Capistrano, que herda a casa de seu pai e a transforma no Sobrado. A passagem sugere a grande diferença que existe entre pai e filho. O Coronel decide construir o andar de cima à sua imagem e faz com que o primeiro andar permaneça à imagem de seu pai. Ele pretende fazer com que a casa seja a união dos dois, pois em vida jamais se entenderam, e assim diz ao mestre pedreiro: "Não derrubo obra de meu pai. O que eu quero é juntar o meu com o do meu pai. O que eu quero agora, no sangue, por dentro. A casa tem de ser assim, eu quero. Eu mais ele" (Dourado, 1999, p. 14)

Portanto, se a parte de baixo do sobrado é Lucas Procópio, com seus traços rústicos, suas janelas retas e suas linhas grosseiras, a parte de cima é João Capistrano, com suas janelas "adoçadas por uma leve curva" (Dourado, 1999, p. 14). Mas, se o sobrado é a reunião dos dois *em pedra*, a sua junção *em carne* é Rosalina.

Ao ver o sobrado pronto, João Capistrano reconhece a perfeição do trabalho do pedreiro e verifica que é como se a unificação se desse por meio da porta, porque é nela que todas as linhas vêm se fundir, sem que a parte de cima ou a de baixo predomine. Rosalina tem desempenho análogo à porta, pois nela os dois temperamentos antípodas vêm coincidir. Representando a junção de pai e filho, ela tem em si mesma os dois "andares". Há, no entanto, uma diferença profunda e determinante entre o sobrado e Rosalina. Mesmo que ambos ajam como fusão dos dois personagens, o avô e o pai de Rosalina, a pedra é estável, mas a carne é instável. Se Lucas Procópio e João Capistrano *se inscrevem* no sobrado, o sobrado passará a *escrever* a história de Rosalina. Em decorrência da "estranha argamassa de gente e casa", que é o sobrado, uma série de acontecimentos será desencadeada que culminarão no fim desta família.

Esses aspectos criam ao longo do romance contrapontos — uma ferramenta muito usada em óperas e no teatro, para sobrepor elementos, como, por exemplo, vozes em diferentes tons vocais, ou diferentes pontos de vistas e sentimentos. O manejo engenhoso do

contraponto cria fortes contrastes entre os personagens, em suas características e opiniões, e por vezes, até mesmo, dentro da própria mente de cada personagem, em particular da protagonista. Os próprios personagens são genuínos contrapontos uns dos outros. Em especial, os personagens Juca Passarinho e Rosalina estabelecem um constante contraponto ao longo dessa narrativa.

Juca, o forasteiro, chega à cidade para desorganizar o cotidiano da protagonista, que vive todos os dias a monotonia da rotina, isolada de tudo e todos. O sobrado foi um dia um lugar de festa, alegria, abastança e vida. Mas o resultado fraudulento de uma eleição, na qual João Capistrano foi traído, determinou uma guinada radical nos rumos dos Honório Cota. João, que já era um homem um tanto melancólico, de certa forma esmagado pela figura do pai, rompe com a cidade. Rosalina o acompanha. Desgostoso com a morte da esposa que se segue à traição, João paralisa o pêndulo do relógio da sala, numa tentativa de anular o tempo. Aqui também Rosalina o acompanha. Com a morte dele, ela repete o gesto voluntarioso e paralisa o relógio que o pai usava. Reafirma a ruptura com a cidade e retira-se definitivamente do convívio social, encerrando-se em casa.

O surgimento de Juca é praticamente como uma chegada dionisíaca. O personagem vem borbulhar a vida de Rosalina em todos os aspectos, como uma fagulha de esperança na escuridão de mesmice que a permeia desde a morte de seus entes queridos. Juca traz consigo alegria, renovação e até mesmo, de uma certa forma, a cidade, por meio de suas histórias, para dentro da casa de Rosalina, que repudia todos que em volta dali vivem. E assim, observamos a personagem passar por um processo de desabrochar. Esse processo, contudo, não a levará à libertação, mas à ruína.

Há contrapontos também nos próprios pensamentos da protagonista, que teme a vida, e por isso não acha paz na morte. Ela não é capaz de viver a vida em seu êxtase, em sua plenitude, no fervor, porque vive constantemente a morte de seus entes no horror máximo. Ela está presa ao fardo que seu pai deixou para ela, mediante o pacto não verbalizado que travaram. Esse sentimento de tristeza e dúvida sobre a sina cruel aparece em alguns momentos.

Tinha vontade de chorar, de uns tempos pra cá tinha vontade de chorar. Ela, que antes não chorava. Como viver ali, naquela sala, naquela casa, naquela cidade

hostil, quando havia uma vida tão diferente lá fora, no grande mundo de Deus? (Dourado, 1999, p. 134).

Nos pensamentos de Rosalina destacados acima, vemos a personagem em uma dúvida profunda. Ao mesmo tempo que deseja honrar a decisão reclusa de seu pai, ela também tem um desejo quase proibido de viver a vida, e em diversos momentos imagina como teria sido se tivesse feito uma escolha diferente. Essas duas vozes em contraponto atuam em Rosalina. Esse sentimento da personagem se repete em diversos momentos da narrativa, até mesmo quando ela observa um burrinho pela janela, e especula: "Por que o burrinho teimava em ficar naquele sol queimando em vez de ficar agasalhado na sombra?" (Dourado, 1999, p. 56). Mesmo que de forma involuntária, Rosalina dramatiza a situação do burrinho porque talvez sua situação seja similar à de estar ao sol queimando, quando poderia estar na sombra fresca.

Através do olhar da própria cidade, que, como um coro, atua como personagem coletivo em muitos momentos da história, podemos ver o quanto a personagem é enigmática. O coro é uma parte importante e significativa no gênero Ópera³, e o romance de Autran não tem em seu título a palavra "ópera" em vão. A comparação vale também se pensarmos nos coros das tragédias gregas. Trata-se sempre de muitos falando em um. Pelos olhos desse personagem coral, Rosalina é vista em sua solidão, ao ser comparada a uma ilha e a um mito.

A gente recorria mesmo era a imaginação, ao mito. Queríamos que Rosalina fosse feito Lucas Procópio, nos lançasse na cara todos os desaforos, ao menos falasse com a gente. Mas não, Rosalina tinha puxado mesmo era àquele coronel João Capistrano Honório Cota, cuja grandeza, orgulho e silêncio muito nos amarguravam o remorso pisado. Quiquina era o ponto, o barco que nos levava àquela ilha. (Dourado, 1999, p. 134)

A "voz da cidade" aparece nesse trecho, logo em seu começo, no uso de "a gente", pronome de 1ª pessoa do plural que traduz o coro. Esse coro sempre concebe Rosalina apartada, em figura de ilha, isolada, fantasiosa, longínqua. E em figura de mito, como

³ "Desde aquela que é considerada a primeira ópera, *L'Orfeo* de Monteverdi, de 1607, o coro já representava uma parte importante para o sucesso da obra. Com o passar dos anos e a evolução da ópera, o coro foi aumentando cada vez mais o número de integrantes, atuando em cenas memoráveis, e muitas vezes apresentadas isoladamente em concertos. Uma união de vozes, que atua como um personagem único, comentando a ação ou até mesmo fazendo parte dela." (Extraído do site: http://culturafm.cmais.com.br/seguindo-a-opera/a-importancia-do-coro. Acesso em 26 de Junho de 2021)

soberana, no topo, longe de todos. Neste contraponto, mais uma vez é possível ver as vozes atuando nesse romance.

Similar a um pêndulo, a história nos coloca sempre no balançar de duas medidas em diversos aspectos: pai e avô, vida e morte, e, depois da entrada em cena de Juca Passarinho, sexo e repressão. Esses conflitos sofridos pela personagem, não só causados pela cidade, mas também por Juca e até mesmo Quiquina — a criada muda, que fora sua ama-de-leite e hoje era sua única companhia — são exatamente o que a torna tão enigmática. Quem é a personagem? O que ela pensa em seu foro mais íntimo? Ela se dá conta da sua duplicidade? O que poderia ter sido não fosse a traição sofrida por seu pai? O que ela realmente sente? Todos esses enigmas insolúveis na obra são fortalecidos pelo maior enigma de todos: a forte fusão do pai e do avô em seu comportamento, de dia, João Capistrano, à noite, Lucas Procópio.

João e Lucas são figuras importantes para essa narrativa de Autran Dourado, na qual os dois personagens são profundamente opostos um do outro. Ao mesmo tempo que Lucas Procópio age como uma pessoa detestável, ele é temido por tudo e todos na cidade que ele mesmo fundou. Uma pessoa que tem seus traços completamente fora dos padrões sociais regidos pela doxa — um conjunto de valores, de acordo com Platão, de todos os valores que a sociedade considera morais ou imorais. Não necessariamente o que a doxa considera como imoral é configurado como um crime. São um segmento de regras sociais do aceitável ou não. Portanto, Lucas Procópio reúne em seu caráter e personalidade valores completamente imorais e repudiados de acordo com a doxa de Platão. Por outro lado, temos João Capistrano, o oposto de seu próprio pai. Um homem querido por todos, que ganha o respeito através do respeito que oferece aos outros e conquista o apreço social. Esses dois opostos vivem simultaneamente em Rosalina. De dia, atua nela João Capistrano, tornando-a doce, reservada, uma verdadeira rainha daquele território. Ela passa seus dias tecendo flores de seda e devaneando acordada com sonhos do que poderia ter sido sua vida. Passa os dias em silêncio, resguardando-se totalmente da cidade que vive à sua volta, honrando a moral de seu pai, e assim continuando o legado que ele quis deixar para os Honório Cota. Por outro lado, nela habita também Lucas Procópio. Esse lado desperta a Rosalina noturna, que, junto com o vício alcoólico do vinho, sente os assombros da loucura e de uma sexualidade no seu aflorar mais descontrolado, até como uma voçoroca que rasga e engole a terra, como compara Juca Passarinho.

Rosalina não é nem um nem outro, e justamente por não ser nem totalmente Lucas nem totalmente João, ela nos leva ao paradoxo. Isso significa que ela comete atos tidos como imorais, mas ela conquista a empatia do leitor mesmo assim.

Mas o sobrado como ficou é mais do que a soma dos dois: não é nenhum deles – Rosalina, como um pêndulo, vai de um a outro. A Rosalina noturna e a Rosalina diurna. Mas não há dualismo – são muitas as Rosalinas. Se fossem só duas, tudo seria simples, não haveria mistério. (Dourado, 2000, p. 223)

É justamente esse paradoxo que nos leva a perceber ao longo da trama que não há só duas Rosalinas e sim, muitas mais, como o próprio autor nos afirma em seu livro de análise teórica: *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000). Nesse caminho, por alguns momentos, gostamos da personagem, sentimos até pena dela, e em outros não concordamos com as diversas atitudes da moça. E é justamente por isso que é impossível afirmar de qual lado Rosalina está.

Os grandes momentos de Rosalina na trama, o enterro do pai e seu trágico fim, acontecem numa escada, um lugar justamente paradoxal. Uma alegoria da dualidade da personagem, já que liga os dois andares da casa — e assim os dois caracteres de Rosalina, o pai e avô.

A primeira descida da escada a leva para a parada do relógio e a sua perspectiva de existência, na qual ela se trancafía numa morte-em-vida. Nessa descida, a personagem parece estar em sua máxima lucidez, e, na segunda vez, mergulhada na loucura. Entretanto, pode ser que até mesmo a primeira vez já tenha sido um ato nada lúcido. Afinal, na primeira descida é que a personagem decide estagnar sua existência e, como uma rainha, desce as escadas para dar início a sua parte na vingança de seu pai contra a cidade.

Rosalina descia as escadas, toda a sua figura bem maior do que era, a cabeça erguida, digna, soberba, que nem uma rainha — os olhos postos num fundo muito além da parede, os passos medidos, nenhuma vacilação; trazia alguma coisa brilhante na mão. Rosalina era uma figura recortada de história, desses casos de damas e nobres que contam pra gente, toda inexistente, etérea, luar. (Dourado, 1999, p. 41-42)

Esse momento solo se repete, quando seu fim trágico é finalmente revelado. Ao ser enviada para o hospício, ela, mais uma vez, desceu as escadas majestosamente, como numa espécie de solo final e, "quando Rosalina chegou ao último degrau da escada, parou, disse qualquer coisa baixinho no ouvido de Emmanuel, ninguém ouviu [...] E continuaram a marcha nupcial" (Dourado, 1999, p. 247).

A alegoria do relógio é muito importante para representar o tempo entre vida e morte na obra. O relógio parado por Rosalina, no velório do pai, é exatamente a existência estagnada que surgirá a partir dali. Para os Honório Cota sua "marca" era "parar o tempo": João para o pêndulo do relógio de seu pai depois que sua esposa vem a falecer; Rosalina faz o mesmo, como "relógio de repetição". E, assim, sobram à narrativa somente os segundos e minutos marcados na cozinha, pelo relógio controlado por Quiquina, única que conhece os Honório Cota por inteiro. Porém, "o relógio parado, mesmo o pêndulo da copa parecia não dar conta do tempo, tal a lentidão preguiçosa dos seus ponteiros" (Dourado, 1999, p. 116). Ao parar do último relógio, Rosalina é destinada ao seu trágico fim, à loucura. A personagem é levada ao hospício por um antigo amor, Emanuel. E ao encerrar do personagem coral na última frase da obra, fica a alegoria do sofrimento permanente: "Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor". O espinho remete ao padecimento de Jesus, que é coroado com espinhos, uma sentença de sofrimento irremediável, como a ida de Rosalina e o fim da esperança de redenção. A loucura, que iniciara seu curso com o malfadado parto do bebê que ela esperava de Juca, atinge uma culminância.

Na loucura, parece que Rosalina sai do limbo em que vivia e se liberta enfim. Sempre houve uma fissura na personagem, que se aprofunda com a morte de seu filho. Em seu fim, ela não se dá conta de nada que acontece com ela, veste o traje para uma caminhada matrimonial, que sempre estava presente em seus devaneios. O final do romance, mesmo que trágico, liberta Rosalina de sua prisão psicológica, da qual ela nunca poderia sair de forma sã. Trágico somente para o leitor e para o coro o episódio final, para a mente delirante de Rosalina ela finalmente se casou com Emanuel e usou sua amada rosa branca.

Comprovando a afirmação de Nietzsche, mesmo que os Honório Cota desejassem na plenitude de sua vontade estagnar o tempo, e assim aprisioná-lo a seu controle, eles acabam como os aprisionados. O tempo pode escravizar e trancafiar, e os personagens não se dão

conta de que se tornam escravos das mortes pelas quais o sentimento de luto ainda é mais vivo do que os próprios personagens que ainda respiram.

Assim como Antígona, Rosalina não enterra seus mortos, ficando enclausurada no mausoléu que se tornou o sobrado que mora. Consequentemente, a trágica heroína aprisiona seus sonhos, opiniões e identidade. Há uma mistura de dor e esperança na personagem autraniana, uma constante dúvida do que poderia ter sido, entretanto não é possível viver a vida em sua máxima potência estando aprisionada pelo passado. E são justamente as lembranças as maiores inimigas de Rosalina. Elas não permitem que a personagem enterre aqueles que já se foram, o que faz com que os mortos vivam através dela e a vitalidade de Rosalina seja manipulada pelos próprios mortos, que às vezes a tornam fugaz e às vezes afogada em tristeza e dor.

Entretanto, na dualidade presente na personagem em análise, há uma espécie de loucura, que muitas vezes "deixava [Juca] desconcertado, não apenas pela ambivalência de sua conduta, mas pelo mistério mesmo do seu ser". O lado em que nela habita Lucas Procópio leva os rótulos de "loucura braba", "força sombria", que, de forma clara e objetiva, é trazida com a companhia do vinho e da sexualidade que aflora na personagem em momentos da trama, fatores que certamente remetem ao deus Dioniso. O deus grego se insurge contra o costume e a obediência, e, se há rotina, Dioniso a quebra. E é exatamente a rotina que é quebrada em Rosalina quando seu caso noturno se inicia com Juca. De dia menina, à noite mulher. Dois opostos que são colocados em contraste em momentos diversos da trama por diversos outros personagens que estão em torno da protagonista.

Assim como Juca Passarinho nos apresenta, ela é completamente instável em sua personalidade, "quando ele achava que tinha dona Rosalina nas mãos, ela mudava. Mudava tão de repente que até parecia não ser a mesma pessoa de há pouco" (Dourado, 1999, p. 95). De dia, Rosalina veste a máscara de menina, que faz flores de seda, delicada, calada, casta, inocente. À noite, troca-se a máscara pela mulher, que de dia fica adormecida. A versão mulher-feita de Rosalina é como as voçorocas, que desejam engolir Juca, que não se saciam e não têm limites. Essas duas versões são sempre contrastadas, tanto pelo caseiro quanto por Quiquina, quando pensa: "Agora está olhando com uns olhos de nossa-senhorazinha sofredora. Uma menina, às vezes ela tinha um feitio de menina. Pra ela sempre menina, não devia ter crescido nunca, pr'aquilo não acontecer" (Dourado, 1999, p. 221).

O trágico, contudo, é que essas "máscaras" não revelam hipocrisia. A Rosalina diurna é tão sincera e verdadeira quanto a Rosalina noturna. A dupla face dessa "verdade" é que termina por desagregar a personagem. E, nesse contraste, vemos a presença enraizada de duplicidades sequenciadas não resolvidas, de um indivíduo que erra, anela e sofre. Insinua-se aqui o espírito dionisíaco. *Esse*, que se revela de forma marcante e sagaz na obra *As bacantes*, escrita por Eurípides.

3. DIONISO, O MAIS TERRÍVEL E O MAIS DOCE

Dualidade e loucura são dois conceitos precisos para representar o deus grego Dioniso. A loucura é definida como um sentimento ou sensação que foge ao controle da razão. Já a dualidade é qualidade do que é dual ou duplo em natureza, substância ou princípio. A união dessas duas palavras é capaz de desvelar o deus Dioniso em suas aparições e ações ao longo de suas performances nas tragédias gregas.

A tragédia na qual podemos vê-lo de forma mais nítida e profunda é *As Bacantes* de Eurípides. Nesta peça o deus Dioniso aparece visivelmente como protagonista e dono da ação: ele é o mentor de tudo que acontece e de tudo que irá acontecer. Na peça, o deus do vinho, das profecias, do êxtase religioso e da fertilidade, retorna ao seu local de nascimento, Tebas, para limpar o nome de sua mãe e vingar-se da presunçosa cidade-estado, que se recusa a permitir que as pessoas o adorem. O cenário em que esse retorno se dá é apresentado com presteza no prólogo, no qual Dioniso conta a história de sua mãe, Sêmele, filha de Cadmo — o rei de Tebas. A princesa teve um romance com Zeus, o rei dos deuses, e ficou grávida. Como vingança, a ciumenta esposa de Zeus, Hera, persuade Sêmele a pedir que Zeus se apresente a ela em todo o esplendor de sua forma divina. Porém, Zeus era poderoso demais para ser visto por uma mortal, e, portanto, ao emergir do céu como um raio, transforma Sêmele em cinzas. No entanto, ele consegue resgatar seu filho ainda não nascido, Dioniso, e costura o bebê em sua coxa para que ali a gestação se complete.

A ação principal da peça começa com o retorno de Dioniso a Tebas anos depois. Ele chega à cidade disfarçado de forasteiro, acompanhado de um grupo de bacantes, para punir a família de sua mãe pelo tratamento concedido a ela e por se recusarem a oferecer-lhe sacrificios. Durante a ausência de Dioniso, o pai de Sêmele, Cadmo, havia entregue o reino a seu orgulhoso neto Penteu, que decidiu não permitir a adoração do deus do vinho na cidade-estado. Quando chega a Tebas, Dioniso diz à plateia que deixou as irmãs de Sêmele loucas, as fez fugir para o Monte Cithaeron para adorá-lo e realizar seus rituais na encosta da montanha.

Como governante do Estado e grande preservador da ordem social, Penteu se vê ameaçado pelos ritos dionisíacos que levam as mulheres da cidade para a floresta. Não convencido da loucura divinamente causada, ele vê todo o ritual como uma brincadeira

bêbada, uma tentativa ilícita de escapar dos costumes e códigos legais que regulam a sociedade tebana. Seu contragolpe é, portanto, político, pois ele ordena a seus soldados que prendam o forasteiro e suas mênades, que ele vê como a origem dos seus problemas.

A princípio benevolente e cheio de paciência, Dioniso se permite ser facilmente preso e levado para Penteu com os outros. Eles terão três encontros. No primeiro, Dioniso começa o longo processo de envolver e ludibriar Penteu, que irá levá-lo à morte. O encontro começa com o poderoso Penteu pensando que pegou o forasteiro. Ele ordena que o prisioneiro seja acorrentado, amarrado e torturado, mas logo descobre que é impossível assim fazer. Quando Penteu tenta amarrar Dioniso, ele amarra apenas um touro; quando Penteu enfia uma faca em Dioniso, a lâmina passa apenas pela sombra. De repente, um terremoto sacode o palácio, um incêndio começa e Penteu fica fraco e confuso.

Em seu segundo encontro, Dioniso tenta persuadir Penteu a abandonar seu caminho destrutivo, mas Penteu não cede. Um vaqueiro chega e descreve o que viu espionado as mulheres enlouquecidas de Cadmo. Todas as mulheres foram vistas descansando alegremente na floresta, banqueteando-se com leite, mel e vinho que brotavam da terra. Elas tocavam música, amamentavam animais selvagens, cantavam e dançavam com alegria. Porém, quando viram o vaqueiro, elas foram possuídas de fúria assassina e o perseguiram. O vaqueiro escapou, mas Agave, mãe de Penteu, foi capturada.

Penteu fica intrigado com a história do mensageiro. Dioniso percebe o interesse de Penteu e oferece a ele a chance de ver as bacantes por si mesmo, sem ser detectado. Penteu, prestes a lançar uma expedição militar para prender o bando, de repente não resiste à oportunidade de ver o proibido. Ele concorda em fazer tudo o que Dioniso sugere, vestindo uma peruca e saias longas, porque o deus o convence de que só era possível espiar as bacantes como bacante, ou ele seria castigado. Já parcialmente tomado pela loucura báquica, Penteu concorda.

Trajando roupas femininas, Penteu fica despido de sua masculinidade e autoridade, e revela-se uma criatura vaidosa, orgulhosa e lasciva. Ao chegar à floresta, Penteu não consegue ver as bacantes do chão e decide escalar uma árvore para ter uma visão melhor. Imediatamente as mênades o veem e Dioniso ordena que ataquem o governante vulnerável. Com olhos revirados e gritos frenéticos, as mulheres atacam, derrubando Penteu e arrastando-o ao chão. Ao cair, Penteu alcança o rosto de sua mãe e implora para que ela o

reconheça como filho. Mas Agave, enlouquecida por Dioniso, continua a rasgar seu filho até a morte.

Posteriormente, no palácio, o coro exulta e canta os louvores a Dioniso. Agave volta para casa com a cabeça de Penteu nas mãos, porém ela ainda está iludida pela loucura dionisíaca e gaba-se sobre o jovem leão que caçou e decapitou. O velho rei Cadmo, que sabe o que realmente aconteceu, se aproxima tristemente de sua filha e chama-a de volta à consciência. Ao retornar para o palácio e para sua família, ela finalmente se dá conta do que está segurando em suas mãos. Agave começa a chorar e o rei observa que o deus castigou a família com razão. Dioniso finalmente aparece em sua verdadeira forma para a cidade. Ele bane Agave de Tebas e ordena que o rei e sua esposa se tornem cobras, destinados a invadir as terras gregas como uma horda de bárbaros.

Nessa tragédia, pode-se perceber claramente a essência do deus. Ele está inteiramente propenso a dar vida e alegria a quem está disposto a viver a vida como ebriedade e força transformadora, porém Penteu não está disposto de forma alguma a reconhecê-lo como deus e a olhar o mundo sob o sortilégio dionisíaco. Dioniso dá as melhores dádivas para quem o segue e os maiores castigos para quem se opõe ao que ele representa. O que Penteu quer proteger é justamente aquilo a que se opõe o deus, a vida conservadora, a obediência, a rotina, a vida que se tornou tão somente um hábito e um costume. Para Dioniso, a vida não deve ser um marasmo e sim borbulhar a todo momento, essa é a vida. A vida acontece justamente nos momentos de dinamismo e energia. Assim como Dioniso pode oferecer a vida, ele pode muito bem provocar a morte quando sua verdade é negada, como fez o cético Penteu.

Dioniso: Siga, e irei como sua escolta e protetor, embora outro o traga de volta

Penteu: Sim, minha mãe Dioniso: Uma visão para todos. Penteu: É para isso que venho. Dioniso: Você será carregado aqui Penteu: Isso está me mimando Dioniso: Nos braços de sua mãe.

Penteu: E você vai me deixar muito mimado! Dioniso: Sim, mimado de uma maneira especial.

(EURÍPIDES, 2011, p. 53)

Essa rápida troca de meias-linhas entre os personagens principais da peça, na quarta cena, acelera o drama e a tensão emocional das três cenas anteriores e representa um

clímax. Dioniso está esboçando o destino de Penteu na próxima cena, quando "outro o trará de volta". Louco, cego, iludido, Penteu não compreende as palavras de Dioniso, que alude a Hermes, o guia de almas, que trará Penteu de volta, já morto, ao palácio real. O deus ainda diz que a mãe de Penteu o trará "como uma visão para todos", e ela realmente traz sua cabeça como um troféu de caça. O que o rei antecipa como "mimo" será a mais sinistra forma de despedaçamento. Por isso, ironicamente, Dioniso confirma que ele será "mimado", mas "de uma maneira especial".

O deus dos contrastes proporciona a vida no fervor e a morte no horror, assim como podemos ver na tragédia. Portanto, uma das principais mensagens da peça aqui analisada é justamente o fato de o deus não ser de meio termo. Eurípides demonstra esse princípio na estrutura e no conteúdo *de As bacantes*. O jogo da duplicidade permeia toda a tragédia por meio de oposições, duplas e pares que podem ser organizados em três categorias.

Eurípides estabelece uma série de pares entre e dentro dos personagens: Dioniso assume duas formas no palco, Penteu atua como seu duplo e eles trocam de papéis no decorrer da peça. Cadmo e Tirésias formam um par, e o coro de bacantes e as loucas de Tebas formam um conjunto contrastante. Em segundo lugar, há dualidades formais: o coro versus a ação principal do drama, os eventos narrados versus os eventos encenados. E em terceiro lugar, as dualidades temáticas são fortemente caracterizadas. A montanha selvagem é contrastada com a cidade murada, e o mortal nega — embora inutilmente — o divino. Os homens enfrentam as mulheres, e o irracional luta com o racional.

O próprio deus, também conhecido como Baco, o filho de Zeus e Sêmele, é a própria casa da ideia de dualidade. Sua origem é completamente dúbia e trágica, já que foi salvo de sua morte pelo próprio assassino de sua mãe, seu pai Zeus, sendo assim o único deus que precisou morrer para nascer, e, portanto, antes mesmo de nascer ultrapassou tudo que caracteriza o ser humano.

O próprio pai assumiu o papel de mãe. Ele pegou o fruto do ventre, que ainda não era capaz de viver, e o colocou em seu corpo divino. E quando o número de meses foi cumprido, ele trouxe seu filho para a luz. Assim, o "nascido duas vezes", antes de sua entrada no mundo, superou tudo o que é mortal. Ele se tornou um deus, o deus do deleite intoxicado. E ainda assim ele, o portador da alegria, foi predestinado para o sofrimento e a morte (OTTO, 1995, p. 65, tradução minha)⁴

_

⁴ The Father himself assumed the role of the mother. He took up the fruit of the womb, not yet capable of life, and placed it in his divine body. And when the number of the months was accomplished, he brought his son into the light. Thus the "twice-born one" has already, before his entry into the world, outgrown everything that is mortal. He has become a god, the god of intoxicated delight. And yet he, the bringer of joy, was predestined for suffering and death.

Até mesmo seus significados e seu culto são ambivalentes. Esse deus é dual justamente porque se distingue do seu próprio reino e não se comporta como os outros deuses. Ele é o vilão mais cruel, capaz de tudo por sua vingança, e o herói mais justo, que deseja limpar o nome de sua mãe. Ele veste as duas máscaras, usando assim um de seus símbolos, o teatro, que é parte de seu santuário e tem como forte marca o uso da máscara para a caracterização de personagens. E o próprio uso de uma máscara é um símbolo muito forte da dualidade de identidade, uma vez que este objeto serve justamente para dissolver um rosto, ou uma identidade.

É uma tradição incontestável que a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dioniso, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dioniso. Mas com a mesma certeza cumpre afirmar que jamais, até Eurípides, deixou Dioniso de ser o herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dioniso. Que por trás de todas essas máscaras se esconde uma divindade, eis o único fundamento essencial para a tão amiúde admirada "idealidade" típica daquelas célebres figuras (NIETZSCHE, 1992, p. 69).

Grande parte da tensão e da ação da peça ocorre devido a dois disfarces importantes, ou seja, Dioniso disfarçado de forasteiro e Penteu com vestes predominantemente usadas por mulheres. O uso do disfarce envolve o próprio teatro e seus poderes. O ritual báquico frequentemente envolvia encenações e fantasias que representavam a morte de um velho eu e o renascimento de um novo eu dedicado à devoção àquele culto. Penteu não era um devoto voluntário, mas sim, um impostor descrente, que é literalmente morto após ser desmascarado por Dioniso, sem possibilidade de renascer no culto, afinal é completamente cético.

Ao mesmo tempo que em Dioniso, o deus da dualidade, há crueldade, também há suavidade, assim como também a própria alma é a chave de seus enigmas. Em seus rituais, os seres humanos se envolvem com a natureza, animais interagem como pessoas falantes, e até mesmo existem momentos alegres. Entretanto, nestes mesmos rituais há a presença de violência para cultuar a mesma divindade em questão, como por exemplo a própria morte de Penteu, que de tanta crueldade nem nos é narrada inteiramente. Só ouvimos na íntegra as consequências dela.

O corpo lhe jaz disperso entre os ásperos penedos e as touças do bosque, onde seria difícil achá-lo. A cabeça do infeliz tomou-lhe a mãe em suas mãos e a espetou no

ponto do tirso. Crê ela que cerviz de leão pelo Citeron carrega! Repleta de orgulho pelo despojo funesto, deixou suas irmãs dançando com as Mênades e agora vem vindo direito a nossos muros, invocando Báquio que com ela à caça andou – o triunfador a quem faz oferta de um troféu banhado a lágrimas. (EURÍPIDES, 2011, p. 59)

Como consequência infalível, o que acontece com quem nega o deus da loucura é justamente sofrer as consequências da própria negação. A tragédia infalível é o castigo do Deus que é negado por ambas: Rosalina e Antígona.

4. A REMINISCÊNCIA DE ANTÍGONA

Rosalina Honório Cota, em sua trajetória narrativa, vive a sina infinda da morte ao invés da vivacidade essencial da vida. Mesmo que seus entes queridos já mortos estejam há muito tempo enterrados, eles continuam vagando pelo sobrado e, consequentemente, por sua vida. Os mortos de Rosalina vivem tão intensamente por meio dela, que se tornam uma espécie de mortos-vivos que se nutrem do estilo de vida pelo qual a personagem escolheu viver. Contudo, a personagem autraniana não é a única que faz os mortos viverem. Antígona, da peça grega de mesmo nome, também segue esse caminho em sua história e serviu como uma inspiração direta para a construção da personagem de Rosalina. Antígona, assim como a personagem autraniana, também trava uma batalha com tudo e todos para defender aquilo em que acredita e assim, literalmente, poder enterrar seus mortos. Em sua obra *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, Autran Dourado fala minuciosamente sobre a criação de seus personagens, incluindo os de *Ópera dos Mortos*. Especificamente de Rosalina, ele diz:

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 romance, e se terá uma melhor leitura. Os mortos de Rosalina e os mortos de Antígona. Os mortos-vivos. (DOURADO, 2000, p. 133)

Desta afirmação, podemos concluir a influência potente de Sófocles nesta obra de Autran. Rosalina é fruto da reminiscência direta de Antígona, afinal a heroína trágica é completamente determinada de alma e coração a enterrar seu falecido irmão Polinices, porém acaba enterrando a si mesma junto a seu objetivo. Assim como Rosalina, sua determinação pelos mortos afeta o rumo de sua vida. Se Rosalina opta por viver a morte na vida, Antígona escolhe a morte ao invés da vida em favor da defesa de seus princípios. A heroína trágica, assim como a protagonista de Autran, é uma mulher irredutível que coloca seus objetivos e princípios acima dos limites da existência comum, e até mesmo desafía as Moiras, determinantes do destino⁵. A personagem grega trava uma batalha de convições com todos que a contradizem, assim levando ao extremo seu ímpeto de coragem e ousadia. Ao mesmo tempo que a filha de Édipo escolhe um caminho que evidentemente não lhe dará um final

⁵ "As moiras (em grego: Moῖραι), na mitologia grega eram as três irmãs que determinavam o destino, tanto dos deuses, quanto dos seres humanos. Eram três mulheres lúgubres, responsáveis por fabricar, tecer e cortar aquilo que seria o fio da vida de todos os indivíduos." (Extraído do site: https://pt.wikipedia.org/wiki/Moiras. Acesso em 27 de Agosto de 2021)

auspicioso, ela também não mede as consequências de suas escolhas, nem busca um resultado comedido de suas ações.

Antígona, a peça de Sófocles, em seu início nos apresenta seus personagens. O Coro, presente ao longo de todo o espetáculo, relata os eventos que culminarão na tragédia que será encenada em seguida. Édipo, pai da protagonista que dá nome à obra, e Jocasta tiveram mais três filhos, Ismene, Etéocles e Polinices. Com a trágica morte do rei Édipo, cada filho homem assumiria o trono em anos alternados. Porém, Etéocles, o mais velho e primeiro no revezamento, recusou-se a renunciar quando chegou o seu momento de entregar o trono a seu irmão mais novo, que governaria no ano seguinte. Com isso, Polinices, junto a outros seis príncipes estrangeiros, marcharam sobre Tebas e foram derrotados. Os irmãos travaram um duelo até a morte de ambos, de modo que Creonte, o rei tebano antecessor ao pai dos falecidos irmãos, volta a reger a cidade-estado. Creonte ordenou que Etéocles fosse enterrado em honras, como um herói de batalha. O corpo de Polinices, por outro lado, foi condenado, pelo então rei tebano, a apodrecer sem direito de ser velado, pois morreu como um traidor das leis de Tebas, e, portanto, indigno. Sem o ritual apropriado, segundo as crenças gregas, o corpo do irmão mais novo não alcançaria o mundo dos mortos e viveria num limbo eterno.

Na madrugada seguinte, Antígona decide fazer justiça com suas próprias mãos. Para a personagem, seria inaceitável que alguém do mesmo sangue que o seu não tivesse o direito de ser velado e enterrado da maneira apropriada aos olhos dos deuses. Ela sabia que o irmão morreu tentando fazer cumprir um acordo previamente celebrado. Para ela, portanto, ele não era traidor. Antígona se ausenta por longas horas, depois das quais, Ismene, sua irmã, a vê chegando e a questiona sobre seu paradeiro. Ismene declara que teme que a irmã tente enterrar Polinices em plena luz do dia. Contudo, Antígona revela que acaba de fazer exatamente isso.

Mais tarde, um guarda entra no palácio e informa ao Rei Creonte, que havia condenado o corpo de Polinices a não receber honrarias, que alguém havia infringido suas ordens. Um suposto alguém havia coberto o corpo de Polinices com um pouco de terra na madrugada. Ele ordena que os guardas descubram o corpo e mantenham o assunto em segredo supremo, pois, caso a cidade soubesse que alguém poderia violar suas ordens, ele perderia o respeito de todos. Em seguida, Antígona é pega em flagrante com o corpo de Polinices e acaba sendo condenada a ser trancafiada em uma tumba e, consequentemente, lá aguardar sua morte. A protagonista comete suicídio dentro da tumba na qual foi aprisionada.

Seu noivo Haemon, filho do rei Creonte, ao encontrá-la morta, enterra uma espada em seu próprio peito. Ele, que julgava e defendia, tanto junto ao pai como junto à noiva, que a situação não precisava ser resolvida com extremos, acaba sendo levado, pelo desespero, ao gesto extremado do suicídio. Ao ser informada da morte de Haemon, sua mãe, a Rainha Eurídice, termina sua fileira de tricô – gesto que simboliza, talvez, que aquele era o último fio tecido de sua vida –, sobe para seu quarto e condena-se à igual destino, cometendo o mesmo ato do casal. E o próprio Creonte acaba por tirar a própria vida. Portanto, o fim desta trama é horripilante para todos os seus personagens.

Nesta clássica tragédia, há uma constante, e determinante, guerra argumentativa durante toda a trama. Ninguém quer abrir mão da supremacia de seus argumentos, principalmente Antígona e Creonte. Ambos julgam que a razão está do seu lado. Como esclarece Ronaldes de Melo e Souza: "Ambos reivindicam o direito que não reconhecem no outro" (SOUZA, 2017, p. 195), porque "a protagonista Antígona e o antagonista Creonte não compreendem a lei supradivina da Moira, que rege o destino cósmico e determina o destino dos homens e dos deuses" (SOUZA, 2017, p. 194). Citando Hölderlin, Souza afirma que tanto Antígona quanto Creonte "se revelam como personalidades descomedidas que se aniquilam reciprocamente, porque são subjugadas pela desmesura contra o estatuto divino e supradivino" (SOUZA, 2017, p. 197).

O rei tebano defende as leis políticas dos humanos. Essa Lei diz que uma posição de poder na pólis é suficiente para acabar com qualquer debate de direitos, seja sobre os vivos ou sobre os mortos. O rei defende uma Lei puramente humana, prezando regras terrenas e poderes pertencentes ao âmbito mortal, nos quais a posição que ele exerce pode definir tudo que acontece sem que ele deva ser questionado e desafiado: quem discordar e desobedecer será condenado à morte.

Por outro lado, Antígona defende a Lei dos deuses antigos. Uma lei que afirma os laços sanguíneos acima de tudo, lei tão antiga e milenar, que, segundo ela, sempre existiu e existirá. Uma lei que vai além das regras humanas de Creonte, ou qualquer outro líder, e que deve ser honrada.

Nem supunha que tuas ordens tivessem o poder de superar as leis não escritas, perenes, dos deuses, [visto que és mortal. Pois elas não são de ontem nem de hoje, mas são sempre vivas, nem se sabe quando surgiram.

(SÓFOCLES, 2019, p. 34)

Para Antígona, a passagem para o mundo dos mortos deve ser feita da forma que os deuses antigos determinaram, para que, assim, Polinices tenha uma morte digna. É inaceitável para ela que um irmão de sangue tenha um fim tão trágico e desprovido de empatia, no qual teria sua carne devorada por abutres. Sua convicção é tão ferrenha que ela decide ignorar qualquer consequência para cumprir sua crença. O problema é que a execução da sua verdade esbarra na verdade contraposta de Creonte, defendida de maneira igualmente encarniçada:

Nas reivindicações exclusivas e antagônicas da religião olímpica e da religiosidade ctônica, que se patenteiam no impulso da vida e na compulsão da morte, no direito público de teor estatal e no direito privado de natureza familiar, ambos convergem na obsessiva obstinação da defesa da luz separada da treva e da vida divorciada da morte. As potências ctônicas invocadas por Antígona e os pátrios poderes reivindicados por Creonte não são antagônicos, mas complementares e harmônicos. Os personagens que freneticamente se contrapõem se denunciam como meros rivais miméticos, porque advogam a verdade pretensamente única da identidade que não tolera nem admite a alteridade. (SOUZA, 2017, p. 194-195)

É inegável que cada personagem é capaz de ter pontos plausíveis em seus argumentos. Tanto Antígona quanto seu antagonista defendem ideias cheias de sentido em cada um de seus pontos de vista. Porém, até que ponto insistir em ter toda a razão e ignorar todos à sua volta continua sendo um fator de plausibilidade? Quando os direitos se chocam, como agir? No momento em que não existem comedimentos, as arbitrariedades se impõem, a razão se perde, e, com ela, o sentido de certo e errado. Por mais que fosse possível entender Antígona e tudo que ela defende por seu irmão Polinices, é nítido que a personagem já perdeu a razão de seus atos. A filha de Édipo cai na mesma loucura que Agave, aquela que é capaz de cegar qualquer um. Chega-se a um ponto em que as ações de Antígona não são mais pelo princípio em que jura acreditar, mas simplesmente pela glória de estar do lado vencedor da discussão. Creonte, por outro lado, não está longe dessa mesma situação. Ele não pode, mas sobretudo não quer, deixar que os cidadãos de Tebas achem que ele não seja um líder temido e temível. Assim como Maquiavel nos coloca em sua obra *O Principe*, um governante está fadado a escolher entre ser temido ou amado.

Surge daí uma questão: é melhor ser amado que temido ou o inverso? A resposta é que seria de desejar ser ambas as coisas, mas, como é difícil combiná-las, é muito mais seguro ser temido do que ser amado, quando se tem de desistir de uma das suas. (MAQUIAVEL, 1996, p.80)

Assim como Nicolau Maquiavel, Creonte chega à mesmíssima conclusão, e ele prefere veementemente ser temido. Afinal, assim ele diz: "Se eu tolerar os desmandos da

minha gente, perderei autoridade sobre os demais." (2019, p. 48). Portanto, da mesma maneira que Antígona, o rei se torna irredutível. Ele não está mais defendendo a Lei que declarou, mas toda a reputação que deseja manter como rei perante os cidadãos de Tebas.

A irredutibilidade de Antígona não é notável somente contra Creonte, mas desde o primeiro ato da peça. Ela tem um orgulho que a cega completamente, e, assim, veste a si mesma com a máscara da tragédia que ela decide desencadear. Seu próprio orgulho a leva a seu trágico fim, não muito diferente de Rosalina. A filha de Édipo sustenta com todas as forças esse ímpeto desmedido do orgulho no jogo argumentativo que trava com os outros personagens. Ela desqualifica e rebaixa Ismene, assim como Creonte despreza e diminui Haemon. Apesar de atitudes semelhantes, o próprio Creonte aponta a *hybris* de Antígona no momento do embate travado pelos dois. A altivez da protagonista a leva à arrogância, numa busca incansável por se satisfazer com o sucesso de sua própria ação, mesmo que para isso ela tenha que abraçar a morte como uma velha amiga.

Além da cegueira provocada pelo infindo orgulho da personagem em sua jornada em busca de uma despedida para seu irmão, considerada justa aos seus olhos, a personagem acaba fazendo um pacto com a morte ao longo da peça. Ao escolher viver a batalha daqueles que já foram para o reino de Hades, ela precocemente se enterra junto a eles. Antígona se apresenta morta em vida, porque opta pelos mortos. É o que ela própria afirma, quando diz para sua irmã: "Coragem! Vives, meu espírito já há muito está morto. Morta, quero servir aos mortos." (SÓFOCLES, 2019, p. 42). Daí, seu irmão falecido passa a viver por meio dela, e de suas palavras e atitudes. Nessa inversão do rumo da vida, a personagem se nega a seguir adiante e inclusive a viver, pois coloca como prioridade os mortos. Abdicando, assim, de qualquer chance de futuro ou prosperidade, Antígona desiste de se casar ou de viver o luto por seus irmãos e familiares. Percebendo a escolha da heroína, diz Creonte a ela: "Muito bem, se precisar amar os mortos, incorpora-te a eles, ama-os." (SÓFOCLES, 2019, p. 39).

Esse pacto é a negação da essência do viver para que já se viva aguardando a morte e em função dela. Não existe morte sem a vida, ou a vida sem a morte. Antígona tem sede de resolução de um problema de caráter que nem lhe pertence, e sim a alguém que já se foi. Ao morrer, seu irmão perdeu o direito de ser velado, já que foi sentenciado como traidor de sua própria pátria, Tebas. Portanto, ao escolher somente a morte ou somente a vida, há um demasiado desequilíbrio do rumo natural, que inclui sentir todas as partes que a constituem, sejam boas ou más, inclusive o luto — algo essencialmente humano. Antígona nega tudo

aquilo que Dioniso exige em sua regência divina, ela nega a vida em função de cumprir uma missão mortificada e fadada ao fracasso. O pacto é tão profundo que é mais um pilar que constituirá o destino trágico da protagonista sofocliana.

Levando em consideração o orgulho e o pacto assumido pela personagem, é notável sua determinação. Para ela, é inadiável honrar a morte de seu irmão, e é nessa urgência que enxergamos sua raiz heroica. A decisão do herói é inadiável, o herói não entrega os pontos, não desiste. Vai até o fim para conseguir realizar aquilo em que acredita. Ela está disposta a confrontar-se a tudo e todos ao seu redor. Antígona defende veementemente seus ideais e ideologias. E, mesmo incompreendida pela Lei e pelas pessoas, ela não desiste. Herói trágico é aquele que caminha impávido para a sua ruína. Sua *hybris* é a sua glória e o seu fim.

Contrastando com Antígona, há Ismene, que definitivamente não tem em si a mesma veia heroica da irmã. Em seus diálogos, Ismene deixa claro que incentiva a irmã no ato que deseja realizar, mas também diz que não o fará junto com ela. E assim declara a Antígona: "Se assim te parece, vai. Sabe, no entanto, isso, és uma louca, mas irrepreensivelmente amável aos que amas." (SÓFOCLES, 2019, p. 13). Não há nela a mesma coragem de Antígona. Ismene decide não lutar, prefere apoiar a irmã por trás dos panos, sem se colocar em segundo plano por um motivo maior. E é neste momento que o potencial da protagonista é mostrado sagazmente, pois, como uma genuína heroína, ela está disposta a enfrentar o mundo – que está contra ela – para realizar aquilo em que acredita e que constitui o seu próprio ser.

A heroína trágica de Sófocles está disposta a nadar contra a maré e ir em busca de seus ideais, mesmo que seja preciso se colocar em segundo plano. O herói é justamente aquele que se coloca de lado para pôr a causa que defende em primeiro lugar. E, assim como muitos heróis, desde as narrativas da antiguidade até hoje nos *blockbusters* cinematográficos da Marvel, ela está disposta a abrir mão de sua vida por esses ideais. E nesses fundamentos, Antígona e Rosalina se irmanam.

5. PACTO, ORGULHO E DECISÃO

Um dos pilares que mais aproxima Rosalina de Antígona é o orgulho. As personagens optam por manterem suas decisões e recusas acima de qualquer outra coisa e se negam a seguir outro caminho em suas vidas. Assim como Antígona, Rosalina tem um movimento trágico, e essa dinâmica coloca os humanos em extremos. Essa força intensa que cega, sendo capaz de apagar qualquer noção das consequências, era conhecida entre os gregos como *ate* — uma emoção descontrolada que é mais poderosa que qualquer princípio racional ou consciência de equilíbrio.

Todos os heróis gregos são dominados pela *ate*, força desmesurada que eclode do fundo trevoso da alma humana e a cega para tudo o mais. O herói é inteiramente arrebatado por essa força, pois é ele justamente que segue seus princípios acima de tudo. Nossas heroínas, Antígona e Rosalina, são trágicas, e portanto, *ate* as leva justamente para suas tragédias. Ronaldes de Melo e Souza (2017) define *ate* como "heteromorfose demoníaca, que irrompe do subsolo sombrio da existência subjugada pela inflação psíquica das emoções violentas do ressentimento, do clamor e da vingança". (SOUZA, 2017, p. 196). O autor se refere à heroína Antígona, mas sua colocação pode ser ajustada perfeitamente ao papel de Rosalina, na qual a heteromorfose significa o crescimento excessivo e corrompido de uma parte que provoca o desequilíbrio de toda sua vida e seu ser.

Quando a ira toma conta das emoções de um indivíduo, por exemplo, e toda a sua vida passa a ser guiada e determinada por esse sentimento que comandará todos os seus passos e ações, a vida passa a existir em função dessa emoção. Esse acúmulo desmesurado do todo em uma de suas partes causa um desbalanço, uma dissimetria, uma desarmonia, que pode levar a pessoa à loucura, desencadeando o desmoronamento de toda a sua vida. Esse exemplo pode ser transposto a Rosalina, que escolhe ser guiada pelo seu orgulho, que a leva a lugares emocionais tenebrosos, e a enterra com os mortos de seu passado. A personagem de Autran e a heroína grega de Sófocles são totalmente dominadas pelo orgulho exacerbado, mas poderia ter sido qualquer outra emoção, como ódio, desejo de posse, ganância, até mesmo amor. O orgulho obcecado e alucinado de Antígona e de Rosalina é fruto desta inflação de *ate*.

Antígona se apresenta morta em vida, porque opta pelos mortos. O coro diz que ela se encontra *ektos atas*, que contém o sentido de sair fora de si e submeter-se ao desenfreado arrebatamento das emoções desmesuradas. (SOUZA, 2017, p. 196).

A heroína sofocliana permanece imersa no pacto, orgulho e decisão, abandona sua vida e seu futuro em favor de enterrar seus mortos, e assim morre com eles. O orgulho cega completamente Antígona, assim como cega Rosalina, que decide manter o pacto que fez com seus mortos e preservar o cenário que eles haviam fundado em sua vida. Quando repete o gesto titânico do pai de paralisar o relógio, o faz ritualmente, "feito uma missa", atitude que acentua o caráter litúrgico da "marca" dos Honório Cota. A protagonista autraniana decide pelo orgulho, pelo pacto silencioso que fez com seu pai antes que ele deixasse o mundo dos vivos. O compromisso consistia em nunca deixar que a cidade fízesse parte de sua vida novamente, em viver eternamente o luto pela perda do que os Honório Cota um dia foram ou haveriam de ser, um pacto tão grave, profundo e austero que levou a protagonista a renunciar a tudo aquilo que poderia ter sido em sua existência. Paradoxalmente rebelada contra a morte, mas consorciada com os mortos, Rosalina se torna uma dentre eles.

A força desmesurada de *ate* toma total controle da mente e do corpo de Rosalina, que finaliza sua narrativa completamente fora de si, tomada por uma loucura dionisíaca, similar à que eclodiu em Agave, mãe de Penteu, que já não diferenciava loucura e sanidade. Em vez de se desvencilhar do pacto, Rosalina se mistura com ele tão profundamente, que ela mesma praticamente deixa de existir. É por meio da loucura, que Rosalina encontra seu desfecho, pois ela recusou a vida com tanto vigor e afinco que acabou por ser enterrada com todos os mortos da família. Essa impregnação mortal que se infiltra nas existências humanas, paralisando o dinamismo vital, é o jogo dramático presente na obra *Ópera dos mortos*. A recusa espontânea do tempo como fluxo vital e da vida como ímpeto de metamorfose é a culpada pela tragédia da família Honório Cota. Romper com o tempo significa solidificar a vida no passado e estagnar o livre movimento da existência e, portanto, rejeitar qualquer processo de renovação, de nascimento, de brotação. E esse processo *é* Dioniso, que significa justamente a vivacidade e alegria de viver. O máximo que os recursos humanos têm a oferecer, seja a dor ou o amor e principalmente a constante metamorfose que a vida nos propõe a cada instante é a marca da força e energia dionisíaca.

A família Honório Cota, na figura de João Capistrano e de Rosalina, cultiva um pendor maníaco e devoto, uma inclinação fascinada pela morte. Mas essa morte não é a morte dionisíaca, porque ela é paralisia, e não transformação. Paradoxalmente a vontade de morrer

na *Ópera dos mortos* é uma rejeição da morte, porque ela significa petrificação e vampirização do impulso vital, e não devir.

O tempo parado, sufocante. Os relógios da sala, os ponteiros não se moviam. O tempo não vencia naquela casa. Dona Rosalina fora do tempo, uma estrela sobre o mar, indiferente ao rolar das ondas. (DOURADO, 1999, p. 123)

Como muito bem representado pelos relógios, a família quer paralisar o tempo e assim negar a vida em favor da morte. Coloca-se contra o combustível dionisíaco da vida em sua máxima escala. Um dos epítetos mais impactantes de Dioniso é "o deus que vem". Ele é o "deus que vem" justamente porque ele é o deus que morre, de tal modo que o "vir" é sempre um eclodir do novo, um nascimento. É neste momento que vida e morte se entrelaçam inextricavelmente, como afirma Walter Otto:

Aquele que gera algo que está vivo deve mergulhar nas profundezas primordiais em que habitam as forças da vida. E quando ele sobe à superficie, há um brilho de loucura em seus olhos, porque nestas profundezas, a morte vive face a face com vida. O mistério primordial ele mesmo é louco – a matriz da dualidade e a unidade da desunidade [...] Quanto mais viva se torna a vida, mais se aproxima da morte, até o momento supremo — o momento encantado quando algo novo é criado – quando a morte e a vida se encontram num abraço de êxtase louco. A ruptura e o terror da vida são tão profundos porque estão intoxicados pela morte. (OTTO, 1995, p.136-137, tradução minha)⁶.

O borbulhamento vital é intoxicado e impregnado de terror mortal, pois a vida só faz sentido porque existe a morte. Na *Ópera dos mortos*, a morte é recusa da vida e a vida é recusa da morte, e essa recusa em dobro equivale à renúncia da dualidade do deus louco, cuja loucura advém precisamente da intransigência da embriaguez vital e do rapto mortal.

Nesse sentido, os Honório Cota afrontam Dioniso, como o fizeram os habitantes de Tebas na tragédia de Eurípides, em particular Penteu. Pode-se entender a loucura de Rosalina

The rupture and terror of life are so profound because they are intoxicated with death.

_

⁶ He who begets something which is alive must dive down into the primordial depths in which the forces of life dwell. And when he rises to the surface, there is a gleam of madness in his eyes because in those depths lives cheek by jowl with life. The primordial mystery is itself mad — the matrix of the duality and the unity of disunity. [...] The more alive this life becomes, the nearer death draws, until the supreme moment — the enchanted moment when something new is created — when death and life meet in an embrace of mad ecstasy.

como o estado provocado pelo deus em todos aqueles que negam a sua divindade extraviada da ordem olímpica e afinada com as potências noturnas e infernais. Rosalina pautou-se boa parte de sua vida por um comportamento totalmente incompatível com a vida, existindo como a figura espectral da morta-viva. O corpo, as pulsões abissais, o desejo, a volúpia, o sexo, só despertam nela sob a forma de um desregramento selvagem, que se pode compreender como um furor báquico, análogo àquele que Dioniso desencadeia nas mulheres de Tebas, em particular aquelas da família de sua mãe, e as leva a abandonarem seus lares e se converteram em mênades. Contudo, a peça de Eurípides cria uma distinção clara, entre as "legítimas" bacantes, que chegam com o deus e fazem parte do seu séquito, e as que são tomadas do frenesi báquico como contrapartida que Dioniso dá a Penteu por sua obstinação incrédula e ímpia. Pode-se dizer que a loucura de Rosalina é dessa segunda categoria, uma loucura que cega e envenena, que abole a noção da realidade, levando o sujeito da ação a atos inimagináveis. A loucura de Rosalina é a mais trágica que Dioniso pode desencadear. Se, para Agave, o ápice de seu horror é assassinar seu próprio filho, para de Rosalina é a perda de si mesma — e a si anexados seus antepassados que nela se unem em um só.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente monografía teve como objetivo analisar a protagonista de *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, Rosalina Honório Cota. Personagem trágica, ela petrifica sua existência em favor das escolhas de sua vida. Ela decide viver em função dos mortos e dos votos por eles feitos em vida. Nesta narrativa, o autor faz uma denúncia importante com relação à concreção de existências, que se estagnam coaguladas no passado, pela incapacidade de aceitar a fuga perpétua do tempo e pelo desmedido orgulho que as cega para as mudanças que a vida invariavelmente traz, deslocando-as das posições de poder e prestígio a que se aferram. Ele também evidencia, de forma trágica e patética, as desastrosas consequências do dualismo psicofísico, que separa o corpo do espírito, desvitalizando o ser humano e convertendo a sua vida num enredo macabro de culpa e expiação.

Para realizar essa análise, utilizamos duas grandes tragédias gregas. Primeiramente As Bacantes de Eurípides, que tem seus holofotes sobre Dioniso, o "nascido duas vezes", como afirma Walter Otto (1995). Essa divindade, que antecede o panteão grego e remonta à civilização cretense, tem desde a sua origem a dualidade como marca evidente, e abriga, como aspecto definidor de seu modo de ser e de seu universo, a ideia da duplicidade. Um dos pilares da presente pesquisa foi, portanto, mostrar como a figura mítica de Dioniso pode ser uma ponte-chave para traçar um perfil mais aprofundado de Rosalina, principalmente os aspectos duais da personagem, atrelada a elementos, pessoas e forças antípodas, como seu pai e avô, o pêndulo do relógio e até mesmo a escada — que liga os dois andares do sobrado. Não há figura melhor que o deus da dualidade para decifrar Rosalina. Mais do que isso, é Dioniso que permite avaliar a personagem que nega a vida, aparentemente em favor da morte. Como morte e vida são indissociáveis, não aceitar uma é repudiar a outra, e, principalmente, não reconhecer a unidade que compõem, o que afronta diretamente o deus do duplo domínio. Rosalina entra, então, numa loucura cegante, provocada pelo espírito dionisíaco, que atinge justamente aqueles que rejeitam o deus. Recusar o êxtase da vida é negar Dioniso, e negar essa divindade é enfrentar consequências trágicas, e são justamente essas consequências que levam Rosalina a seu fim.

Em seguida, trouxemos *Antígona* de Sófocles, cuja protagonista tem forte influência sobre a *Ópera dos mortos* de Autran Dourado. Refletimos sobre como os mortos de Rosalina vivem intensamente por meio dela a ponto de se tornarem mortos-vivos e fazerem dela a

viva-morta. A partir disso, traçamos um paralelo com Antígona, que vive a mesma sina e trava uma ferrenha batalha suicida em nome de poder enterrar seus mortos. As duas estão dispostas a resistir e perseguir o seu orgulho, mesmo que isso signifique perderem o protagonismo de suas próprias vidas. Elas decidem trocar a pulsão da vida pelo abraço da morte. Contudo, o temor à morte está entranhado no fervor da vida, pois a vida só faz sentido porque o fim é indubitável.

Concluiu-se, portanto, que em *Ópera dos mortos*, a negação da essência do viver em função da morte é o jogo dramático da trama. Vida e morte coexistem e dependem uma da outra. Há profunda reminiscência de Antígona na construção de Rosalina em sua necessidade de carregar fardos que a ela não pertencem, o que a leva a ser prematuramente enterrada junto a seus mortos. Há também a essência do deus da dualidade e da loucura, que é capaz de impor consequências impiedosas àqueles que o negam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

DOURADO, Autran. Ópera dos Mortos. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
Uma poética de romance: matéria de carpintaria. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
EURÍPIDES. As Bacantes. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2011.
GAGNEBIN, Jeanne-Marie. "O rastro e a cicatriz. Metáforas da memória". In: Lembrar Escrever Esquecer. São Paulo: Editora 34, 2006.
OTTO, WALTER F. Dionysus: Myth and Cult. Tradução de Robert B. Palmer. Indiana University Press; Edição: Reprint, 1995.
MAQUIAVEL, Nicolau. O Príncipe. Tradução Maria Júlia Goldwasser. 2ª edição. São Paulo Editora Martins Fontes, 1996.
NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia . Tradução J. Guinsburg. São Paulo Companhia das Letras, 1992.
Assim falou Zaratustra. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003. (Coleção A obra-prima de cada autor, v. 22).
SÓFOCLES. Antígona. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2019.
SOUZA, Ronaldes de Melo e. Fenomenologia das emoções na tragédia grega . Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.