

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Alcides Campos Gonçalves

A PAISAGEM SONORA DE *OS SINOS DA AGONIA*, DE AUTRAN DOURADO

Orientador: Gérson Luís Werlang

Santa Maria, RS
2023

Alcides Campos Gonçalves

A PAISAGEM SONORA DE *OS SINOS DA AGONIA*, DE AUTRAN DOURADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Gérson Werlang

Santa Maria, RS
2023

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Gonçalves, Alcides
A paisagem sonora de Os sinos da Agonia, de Autran
Dourado / Alcides Gonçalves.- 2023.
117 p.; 30 cm

Orientador: Gérson Werlang
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2023

1. Paisagem sonora 2. Literatura 3. Música 4. Autran
Dourado I. Werlang, Gérson II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, ALCIDES GONÇALVES, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Alcides Campos Gonçalves

A PAISAGEM SONORA DE *OS SINOS DA AGONIA*, DE AUTRAN DOURADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovada em de novembro de 2023.

Prof. Dr. Gérson Luís Werlang (UFSM)

Prof. Dr. Gérson Luís Trombetta (UPF)

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes (CEFET-MG)

Santa Maria, RS
2023

AGRADECIMENTOS

À minha família, base de tudo que já conquistei e venha a conquistar;

Ao Prof. Dr. Gérson Werlang, pelo inestimável trabalho de orientação;

À banca examinadora, Prof. Dr. Gérson Luís Trombetta e Prof. Dr. Roniere Silva Menezes, pela leitura atenciosa e pelas contribuições fundamentais;

À equipe do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFSM), por todo o apoio fornecido;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).¹

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Dedico à Sabrina, à Soneca e à Bebel.

[...]
Na luz difusa
Que se arredonda
E se refrata
Nos planos frios,
Três sinos sobem
Lentas ladeiras,
Dobram a defunto,
Declina o dia.
Deus nos assista
Com sua alegria,
Deus nos liberte,
Ave, Maria.

(Romance de Ouro Preto, Murilo Mendes)

[...]
Um lamento triste
Sempre ecoou
Desde que o índio guerreiro
Foi pro cativoiro
E de lá cantou

Negro entoou
Um canto de revolta pelos ares
Do Quilombo dos Palmares
Onde se refugiou

Fora a luta dos inconfidentes
Pela quebra das correntes
Nada adiantou

E de guerra em paz
De paz em guerra
Todo o povo dessa terra
Quando pode cantar
Canta de dor

E ecoa noite e dia
É ensurdecedor...

(O canto das três raças, Paulo César Pinheiro)

El hombre no tiene naturaleza. El hombre no es su cuerpo, que es una cosa; ni es su alma, psique, conciencia o espíritu, que es también una cosa. El hombre no es cosa ninguna, sino un drama.

(Historia como sistema, José Ortega y Gasset)

RESUMO

A PAISAGEM SONORA DE *OS SINOS DA AGONIA*, DE AUTRAN DOURADO

AUTOR: Alcides Campos Gonçalves

ORIENTADOR: Prof. Dr. Gérson Luís Werlang

Neste trabalho, buscamos analisar o papel desempenhado por aspectos musicais e sonoros no romance *Os sinos da agonia* (1974), do escritor mineiro Autran Dourado. Tais aspectos são examinados à luz do conceito de paisagem sonora, cunhado por Raymond Murray Schafer (2011) e introduzido por Gérson Werlang (2011) no âmbito da teoria literária. Ao se referir ao nosso ambiente acústico, isto é, ao conjunto de sons que integram o nosso cotidiano, Schafer (2011) afirma que a paisagem sonora pode fornecer um testemunho importante sobre o espaço ou época em que está inserida. Ademais, um evento sonoro pode carregar uma simbologia e atuar de modo específico sobre o inconsciente humano. Assim, investigamos a paisagem sonora do romance segundo dois enfoques: primeiro, em face da ambientação histórica da narrativa, cuja ação transcorre em Vila Rica, em meados do século XVIII. A partir disso, descobrimos aspectos relacionados à formação cultural e artística da província mineira. Por segundo, analisamos a paisagem sonora em face da composição temática do romance, mais precisamente da relação intertextual que ele mantém com o gênero trágico. Buscamos, assim, estabelecer algumas correspondências entre o papel da paisagem sonora na construção da narrativa e a participação dos elementos líricos na criação da tensão dramática da tragédia.

Palavras-chave: Paisagem sonora. Música. História. Tragédia. Autran Dourado.

ABSTRACT

THE SOUNDSCAPE OF *OS SINOS DA AGONIA*, BY AUTRAN DOURADO

AUTHOR: Alcides Campos Gonçalves
ADVISOR: Prof. Dr. Gérson Luís Werlang

In this paper, we seek to analyze the role played by musical and sonic aspects in the novel *Os sinos da agonia*, by Autran Dourado. To do so, we employ the concept of soundscape, coined by Raymond Murray Schafer (2011) and introduced by Gérson Werlang (2011) in the scope of literary theory. When referring to our acoustic environment, that is, the set of sounds that make up our daily life, Schafer (2011) states that the soundscape can provide an important testimony about the space or time in which it is inserted. Furthermore, a sound event can carry a symbology and act in a specific way on the human unconscious. Thus, we investigated the novel's soundscape from two angles: firstly, in view of the historical setting of the narrative, whose action takes place in Vila Rica in the mid-18th century. From this, we discovered aspects related to the cultural and artistic formation of the province of Minas Gerais. Secondly, we analyzed the soundscape in relation to the thematic composition of the novel, more precisely the intertextual relationship it maintains with the tragic genre. We thus sought to establish some correspondences between the role of the soundscape in the construction of the narrative and the participation of lyrical elements in the creation of dramatic tension in tragedy.

Keywords: Soundscape. Music. History. Tragedy. Autran Dourado.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	AUTRAN DOURADO: OBRA, FORTUNA CRÍTICA E PAISAGEM SONORA	19
3	OS SINOS DA AGONIA: PAISAGEM SONORA, MÚSICA E HISTÓRIA DE MINAS GERAIS	27
3.1	OS ELEMENTOS AFRICANO E AUTÓCTONE NA FORMAÇÃO MUSICAL DE MINAS GERAIS	29
3.2	MANIFESTAÇÕES DA MÚSICA ERUDITA OCIDENTAL: O SACRO E O PROFANO.....	37
3.3	QUESTÃO DE ESTILO: A MÚSICA CLÁSSICA NAS MINAS GERAIS BARROCAS.....	42
3.4	MACABRA ÓPERA DE TÍTERES: A EXECUÇÃO EM EFÍGIE	46
3.4.1	O conceito bakhtiniano de carnavalização	48
3.4.2	A paisagem sonora da morte em efígie	52
4	PAISAGEM SONORA E COMPOSIÇÃO TRÁGICA DE <i>OS SINOS DA AGONIA</i>	59
4.1	O ENCONTRO DE DIONISO E O MITO: O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA.....	59
4.1.1	A expressão musical da tragédia: a lírica do coro e a dos atores	64
4.2	O <i>HIPÓLITO</i> DE EURÍPIDES	68
4.2.1	Afrodite <i>versus</i> Ártemis e a temática do engano amoroso	72
4.3	O ENREDO EURIPIDIANO E O SEUS ASPECTOS LÍRICOS.....	77
4.3.1	Prólogo	78
4.3.2	Párodo	80
4.3.3	Primeiro episódio	81
4.3.4	Primeiro estásimo	84
4.3.5	Segundo episódio	85
4.3.6	Segundo estásimo	87
4.3.7	Terceiro episódio	89
4.3.8	Terceiro estásimo	90
4.3.9	Quarto episódio	92
4.3.10	Quarto estásimo	94
4.3.11	Êxodo	95

4.4	O ENREDO AUTRANIANO E A SUA PAISAGEM SONORA	95
4.4.1	Primeira jornada: a farsa	96
4.4.2	Segunda jornada: filha do sol, da luz	98
4.4.3	Terceira jornada: o destino do passado	103
4.4.4	Quarta jornada: a roda do tempo	104
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
	REFERÊNCIAS	111

1 INTRODUÇÃO

A Barca dos Homens é sinfonia, *Ópera dos Mortos* é poema sinfônico, *O Risco do Bordado* é fuga. Que será, então, em termos de comparação musical, *Uma Vida em Segredo*? Creio que uma sonata que mantenha, do adágio ao fim, o mesmo tom, o mesmo desdobramento temático, mas percorrida de veladas emoções que intentam subir à superfície da pauta, impor a estridência de notas ou o veludoso cicio dos estados contemplativos.

(PÓLVORA, 2000, p. 15)

Na citação em epígrafe, a série de analogias empregadas pelo jornalista e crítico literário Hélio Pólvora, para caracterizar algumas obras de Autran Dourado, não é fortuita. Às vezes de modo bastante evidente, às vezes menos, a música está profundamente presente na prosa de ficção do escritor mineiro: as sonoridades e os ritmos do ambiente, a música que preenche o cotidiano e os eventos de uma comunidade, a familiaridade de personagens com um ou mais instrumentos, variadas são as formas como ela se manifesta. Ativar a melodia latente de elementos que compõem o enredo é um recurso expressivo caro a Autran Dourado, que enriquece singularmente suas histórias. Sobre este aspecto, pois, trataremos neste trabalho: os vínculos entre a sua obra e a música², flagrantes em romances, novelas e contos do escritor (aludidos, como podemos ver, em alguns de seus títulos) e aparentemente ignorados pela sua fortuna crítica, salvo poucas exceções³. O foco de nosso estudo será o romance *Os sinos da agonia*, cujas relações estabelecidas com a música excedem o campo da arte e dialogam com diferentes áreas das humanidades. Nesse sentido, adentramos em um domínio interdisciplinar, propomos um debate que se articula com questões sociais, culturais, políticas – com a História num sentido abrangente.

Podemos afirmar que uma das marcas da obra ficcional de Autran Dourado é a predileção, na ambientação de suas histórias, pelas Minas Gerais, mas circunscritas em um passado indefinido, com contornos mágicos, onde desencava no solo agreste do sertão temas universais. De acordo com Eneida Maria de Souza (1996, p. 14), Autran revela-se

² Desde já, é preciso destacar que adotamos neste trabalho uma definição mais abrangente de música, que engloba os sons do nosso cotidiano. Conforme Raymond Murray Schafer (2011), essa definição foi sendo construída no decorrer do século XX, em razão da abundante e diversificada atividade dos próprios músicos, a exemplo da música concreta e da eletrônica. Assim, “hoje, todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que *pertence ao domínio compreensivo da música*” (SCHAFER, 2011, p. 20, grifo do autor).

³ Em âmbito acadêmico, as referências são realmente raras. A dissertação de mestrado *No compasso das horas: música e morte na obra de Autran Dourado*, de Eleonora Vieira dos Santos Montanha, é um dos casos excepcionais. Todavia, como a autora afirma, apenas “adicionalmente [ela busca] diagnosticar alguns aspectos da linguagem e estrutura musical na ópera de Autran” (MONTANHA, 2000, p. 6).

profundo conhecedor dos anais da história mineira, dos mitos, tragédias e lendas da cultura ocidental, que, matreiramente, aproveita na confecção de seus livros. O traço de oralidade de sua escrita deve-se à apropriação dos mitos arcaicos e da tradição das lendas passadas de boca em boca. Ditados populares, romances de folhetim, o latim arrevesado e versos repetidos de cor contribuem para a configuração da imagem linguística e literária de Minas Gerais (SOUZA, 1996, p. 14).

Na construção dessa mítica mineira, é realçada o que Schafer (2011) chama de *paisagem sonora*⁴, ou seja, o conjunto de sons que integram o ambiente. Isso inclui os ruídos da natureza e dos animais, os sons produzidos pelo homem ou difundidos pelas suas ferramentas e máquinas e, por fim, a música e toda a sua diversidade instrumental. De acordo com Schafer (2011, p. 239),

os sons do ambiente têm significados referenciais. Para o pesquisador da paisagem sonora, eles não são meramente eventos acústicos abstratos, mas precisam ser investigados como signos, sinais e símbolos acústicos. Um signo é qualquer representação de uma realidade física (a nota dó em uma partitura musical, o botão de ligar e desligar do rádio etc.). Um signo não soa, apenas indica. Um sinal é um som que tem um significado específico, e, frequentemente, estimula uma resposta direta (a campainha do telefone, uma sirene etc.). Um símbolo, todavia, tem conotações mais ricas.

Na tradição ocidental, foi a audição o primeiro dos sentidos a destacar-se como via superior de cognição. Em mitos cosmogônicos, por exemplo, o som não raro exerce protagonismo: está “na origem do cosmo”, é “força divina” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 922). Séculos depois, sobretudo a partir da Renascença, com o advento da imprensa e da pintura em perspectiva, tal posição passou a ser ocupada pela visão, então considerada, de acordo com Schafer (2011), a mais importante fonte de informação. A isso se deve, em parte, o fato de estarem nossa memória e percepção calcadas em um código orientado pela experiência do olhar. De resto, para a maioria dos indivíduos inseridos no que se convencionou chamar de mundo globalizado, as narrativas do passado – seja o seu passado particular ou o coletivo – são descobertas principalmente através dos registros pictóricos e fotográficos. A expansão dos meios de comunicação, mais recentemente, potencializou enfim o imperativo do visual.

No que diz respeito à transcrição e ao estudo dos eventos acústicos do meio social, houve também um progresso significativo nas últimas décadas, em consequência das modernas técnicas de gravação e do aprimoramento dos sistemas de notação sonora. Contudo, quando se propõe uma investigação de perspectiva diacrônica, os parâmetros em função dos quais é

⁴ No original, *soundscape*. Trata-se de um neologismo criado por Schafer (2011) a partir do conceito de *landscape* (paisagem). Nos países latinos, o termo tem sido consensualmente traduzido por paisagem sonora.

possível alcançar rigor científico são determinados pelas testemunhas auditivas encontradas na literatura e nos escritos antropológicos e históricos. Na construção de seu *A afinação do mundo*, publicado em 1977, Schafer (2011) destaca a dívida para com esses relatos, precipuamente no estudo de paisagens sonoras anteriores à Revolução Industrial.

Por mais de meio século, Schafer (2011) buscou analisar de modo sistemático, em âmbito global, os mais diversos ambientes acústicos. Situado “a meio caminho entre a ciência, a sociedade e as artes” (SCHAFER, 2011, p. 18), o seu projeto tinha como principal objetivo averiguar a evolução da paisagem sonora ao longo da história, bem como a influência de suas transformações sobre o comportamento humano. Sob uma perspectiva mais superficial, podemos distinguir na paisagem sonora quatro categorias: os *sons fundamentais*, os *sinais*, as *marcas sonoras* e os *sons arquetípicos*.

Os sons fundamentais dizem respeito ao ecossistema: o rumor da água e do vento, dos animais (o canto dos pássaros, o ruído dos insetos), etc. Em geral, eles se tornam hábitos auditivos, ou seja, são ouvidos inconscientemente, não obstante possam alterar significativamente o estado de espírito das pessoas. Os sinais, por sua vez, são sons destacados, normalmente reconhecidos pela nossa percepção. Alguns sinais são convertidos em avisos acústicos, como aqueles emitidos por sinos, sirenes, buzinas etc. Em alguns casos, eles são “organizados dentro de códigos bastante elaborados, que permitem mensagens de considerável complexidade” (SCHAFER, 2011, p. 27), a exemplo dos apitos de trem. Já as marcas sonoras correspondem a sons próprios de uma comunidade, para cuja população possuem sentido bastante particular. Por fim, Schafer (2011, p. 16) acrescenta que

muitos desses sons podem encerrar um significado arquetípico, isto é, podem ter-se imprimido tão profundamente nas pessoas que os ouvem que a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento. Podem mesmo afetar o comportamento e o estilo de vida de uma sociedade.

Naturalmente, além desses quatro aspectos, Schafer (2011) leva em conta o papel da música e de sua relação com o meio social. É comum, afirma o autor, que a interação de ambos reflita o estado de coisas da paisagem sonora em um dado momento. Citemos o exemplo da música concreta, técnica experimental que no século XX subverteu os paradigmas da experiência estética, e a cujo nascimento antecede uma conjunção de eventos diversos, dentre os quais os avanços na indústria radiofônica promovidos no contexto da segunda guerra mundial.

Gérson Werlang (2011), ao examinar a preponderância de elementos musicais e sonoros na obra de Erico Verissimo, introduz o conceito de paisagem sonora no âmbito da teoria literária. Conforme Werlang (2011), quando elementos dessa natureza têm destaque no texto literário, eles não só fornecem testemunhos auditivos sobre o espaço ou época em que estão inseridos, mas também podem operar como uma importante ferramenta analítica. Em outras palavras, a partir da observação da “música na literatura”, para empregarmos a expressão sugerida por Solange Ribeiro de Oliveira (2002), é possível, por um lado, realizar a investigação de paisagens sonoras pregressas, estabelecendo um diálogo com diferentes ramos do conhecimento, a exemplo do discurso histórico; por outro lado, ampliar os horizontes de análise do texto narrativo, à medida que as alusões sonoras e musicais ofereçam subsídios para a interpretação de personagens e de eventos diegéticos.

Sendo *Os sinos da agonia* um desses casos, na literatura, em que a paisagem sonora pode ser examinada sob diferentes perspectivas, decidimos abordá-la na sua relação com dois aspectos importantes do romance, quais sejam a ambientação histórica e a intertextualidade com o gênero trágico. Assim, o trabalho divide-se da seguinte maneira: no capítulo de número dois, intitulado “Autran Dourado: obra, fortuna crítica e paisagem sonora”, apresentamos o projeto literário do escritor e comentamos, à guisa de introdução, sobre as dimensões alcançadas pela paisagem sonora em sua obra.

No terceiro capítulo, “*Os sinos da agonia*: paisagem sonora, música e história de Minas Gerais”, investigamos a paisagem sonora em sua relação com os aspectos históricos do romance. Ambientada em Vila Rica (atual município de Ouro Preto), em meados do século XVIII, a narrativa remonta ao desenvolvimento das primeiras vilas mineiras, resultante da exploração de ouro e outras pedras preciosas, uma das principais atividades econômicas do Brasil Colônia. Bruno Kiefer (1976) explica que, nesse período, conhecido como Ciclo do Ouro, originou-se uma classe média dominante na formação cultural e política da província mineira, a qual se tornaria um importante centro de cultura musical. Assim, a partir da narração da atividade musical exercida na alta sociedade, podemos estabelecer um contraste entre a arte do colonizador, de estilo essencialmente europeu, e os ritmos de matriz africana e indígena, bem como levantar dados sobre a formação musical e cultural do Brasil.

Ainda no terceiro capítulo, sob outra perspectiva, analisamos um dos episódios mais emblemáticos da narrativa: a execução em efígie, em que o narrador se vale, simbolicamente, da atmosfera relacionada à ópera para descrever um tipo de condenação praticado no período colonial, no qual o apenado era simbolicamente executado em praça pública, através de um boneco ou algo do gênero. Aqui, enfocaremos os efeitos produzidos pela paisagem sonora, cuja

contribuição é substancial para a produção de um discurso polifônico e para a carnavalização do ritual em efígie, segundo os conceitos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin (1987; 2010).

No capítulo de número quatro, “Paisagem sonora e composição trágica de *Os sinos da agonia*”, examinamos aspectos relacionados ao tema e motivos da narrativa. Em *Uma poética de romance*, ensaio em que Autran Dourado comenta sobre a gênese de algumas de suas obras ficcionais, o escritor revela a influência de elementos da tragédia sobre a concepção do romance: há, primeiramente, o intertexto com o mito de Fedra e Hipólito, ou com as releituras do mito, sobretudo a empreendida por Eurípides, em sua peça *Hipólito*. Ademais, o autor utiliza algumas técnicas que remetem ao teatro antigo, como o reconhecimento⁵ e a divisão da narrativa em “jornadas”, equivalentes ao “ato no poema dramático espanhol e na tragédia” (DOURADO, 1976, p. 143). É possível afirmarmos, ainda, que a configuração temporal do romance (o primeiro nível diegético dura aproximadamente vinte e quatro horas) possui também certa analogia com a tragédia, cujo enredo deve ser conciso, bem apreensível pela memória, como prescreve Aristóteles (2017). Finalmente, Autran Dourado faz alusão ao coro trágico, incorporado pela voz intrusiva que, na terceira jornada da narrativa, discorre sobre o destino das personagens.

Diante dessas correspondências, buscamos interpretar o papel desempenhado pela paisagem sonora do romance em face dos aspectos líricos da tragédia, que incluem tanto a performance do coro, quanto a dos atores. Entre as características do canto coral, podemos mencionar, a título de exemplo, a capacidade de exceder o “estreito círculo da ação para estender-se ao passado e ao futuro, aos tempos antigos e aos povos, ao humano em geral, para extrair as grandes lições de vida e exprimir os ensinamentos de sabedoria” (SCHILLER, 1968, p. 251 *apud* PAVIS, 2008, p. 74). Tal atribuição, na narrativa autraniana, pode ser relacionada aos sinos, cujo badalar, ouvido constantemente pelas personagens, comunica-se simbolicamente através de vaticínios, evocando circunstâncias passadas e antecipando eventos futuros.

De acordo com Oliveira (2002, p. 153), a alusão musical pode “potencializar os vários constituintes textuais, indispensáveis à leitura”, o que pode acontecer através da metáfora psicológica, da caracterização de personagens e da ambientação narrativa. Acreditamos que o conceito de paisagem sonora abrange todos esses níveis de composição do texto literário, o que

⁵ Segundo Aristóteles (2017), um bom enredo trágico não deve ser contínuo e uno, mas sofrer transformações, a exemplo da reviravolta, modificação que determina a inversão das ações, e do reconhecimento, modificação que faz passar da ignorância ao conhecimento, ocasionando assim prosperidade ou adversidade. Por exemplo, quando se revela a identidade de uma personagem, quando se descobre que uma personagem fez tal ação, etc.

possibilita o diálogo não só entre literatura e música, como também com diferentes áreas das humanidades. Sobre a repercussão da relação interdisciplinar entre as duas artes na obra de Autran Dourado, bem como entre elas e as matérias social, cultural e histórica, comentaremos no quinto capítulo, com as nossas considerações finais.

2 AUTRAN DOURADO: OBRA, FORTUNA CRÍTICA E PAISAGEM SONORA

Na ficção histórica de Autran Dourado, algumas narrativas são ambientadas em um período muito distante de sua escritura, a exemplo de *Os sinos da agonia*. Do ponto de vista da paisagem sonora, casos como esses são tratados com cuidado por Schafer (2011, p. 24), uma vez que “escrever sobre outros lugares e épocas costuma resultar em descrições simuladas”. Em contrapartida, um dos atributos mais respeitados na obra autraniana provém da veia cronista do escritor, especialmente ao contar o passado de Minas Gerais.

Autran nasceu e cresceu no interior mineiro, e o folclore local marcou excepcionalmente a sua trajetória e produção literária.⁶ Aos dezesseis anos, o jovem Autran realiza suas primeiras incursões no terreno da literatura, escrevendo um livro de contos cuja publicação é desencorajada pelo amigo Godofredo Rangel. Em 1949, gradua-se em Direito e passa a trabalhar no jornal *Estado de Minas*, como jornalista. No ano seguinte, torna-se oficial de gabinete de Juscelino Kubitschek, então governador de Minas Gerais. Antes de se consolidar na carreira literária, Autran Dourado atuaria, ainda, como secretário de imprensa da presidência da república, novamente em mandato de Kubitschek.

O escritor estreia oficialmente com a novela *Teia*, publicada em 1947 pela extinta editora Edifício⁷. É só na década de sessenta, entretanto, que Autran consagra-se diante de público e crítica, com os títulos *A Barca dos homens* (1961), *Uma vida em segredo* (1964) e *Ópera dos mortos* (1967). Nessa altura, já é possível identificar algumas características que definiriam a sua ficção, como a prosa intimista e algumas marcas de regionalismo. Alfredo Bosi (1999) destaca-lhe a força do discurso indireto livre, conduzido por diferentes personagens cujos monólogos se sucedem e se combinam, tomando conta da narrativa. Nas palavras do autor,

o que há é uma redução dos vários universos pessoais à corrente de consciência, a qual, dadas as semelhanças de linguagem dos sujeitos que monologam, assume um *facies transindividual*. Assim, embora a matéria pré-literária de Autran Dourado seja a memória e o sentimento, a sua prosa afasta-se dos módulos intimistas que marcavam o romance psicológico tradicional. Mas deste não se distancia quanto aos

⁶ Autran nasceu em 18 de janeiro de 1926, em Patos de Minas. No entanto, considerava-se de Monte Santo (MG), para onde foi com apenas um mês de idade, em virtude do ofício do pai. O escritor confessa inclusive: “Monte Santo é a cidade que, de uma certa maneira, mais se aproxima da minha cidade mítica de Duas Pontes” (DOURADO, 1983, p. 3).

⁷ Conforme João Luiz Lafeté (1997, p. 27), a revista e editora *Edifício*, fundada em 1946, em Belo Horizonte, reunia um grupo de escritores que sucedeu as duas gerações “claramente marcadas pelas ideias e atitudes modernistas” (Drummond, Aníbal Machado, Cyro dos Anjos, Fernando Sabino, Otto Lara Rezende, Paulo Mendes Campos...). Em torno da revista estavam Autran Dourado, Jacques do Prado Brandão, Wilson Figueiredo, Sábato Magaldi, entre outros.

componentes léxicos e sintáticos, apesar de um ou outro regionalismo, um ou outro arcaísmo que fizeram certa crítica falar em “influência” de Guimarães Rosa, perto do qual Autran Dourado é um prosador ortodoxo (BOSI, 1999, p. 422).

Tornar-se-ia também um traço distintivo de sua obra a prevalência de Minas Gerais na composição do espaço narrativo. Ou melhor, *das* Minas Gerais, matizadas pela sua diversidade étnica, cultural e geográfica, e representadas ora por cidades históricas (Vila Rica, São João Del-Rei, Mariana, Diamantina, etc.), ora por lugares fictícios, como Duas Pontes e Cercado Velho. A essas Minas as personagens (algumas das quais recorrentes no universo autraniano) estão ligadas por um vínculo indissolúvel, por certo fascínio que confere à região uma expressão lendária. Assim podemos observar no conto “As duas vezes que Afonso Arinos esteve em Duas Pontes”, do livro *Violetas e caracóis* (1987). Introduzido por Autran no mundo da ficção, o seu coestaduano e também escritor Afonso Arinos de Melo Franco⁸ exalta a *pátria* mineira:

Que imenso país é Minas Gerais! E ele conheceu os verdes mais puros, aquela paisagem toda clorofila do Sul de Minas, tão diferente da secura do seu país natal. Como as Minas são tantas, como Minas é plural, disse Afonso a Virgínia, que lhe bebia as mínimas palavras (DOURADO, 1987, p. 31).

Para Souza (1996, p. 22), a obra de Autran

reúne o imaginário social das Minas com a fatalidade dramática das narrativas e tragédias universais. Teatralizados e postos em cena no interior da ópera barroca, os atores – cujo destaque deverá ser feito ao romance histórico *Os Sinos da Agonia* – condensam particularidades próprias dos dramas pessoais com a generalidade dos grandes temas da cultura ocidental.

Ainda segundo a autora, esse retrato do passado mineiro é realizado sob um olhar incrédulo frente à imagem de fausto, “do brilho e do ouro que, na realidade, nunca existiram” (SOUZA, 1996, p. 22). Para Cristiane Segalla (2006), na ficção autraniana a decadência, social e moral, é representada por uma instituição bastante específica: a família patriarcal, presa em um coronelismo decrépito, cujos membros são representados por “personagens que se isolam em um universo fechado e totalmente limitado” (SEGALLA, 2006, p. 41). A família Honório Cota, à qual pertencem conhecidas personagens do universo ficcional autraniano, simboliza essa réstia de sociedade patriarcal, saudosa dos tempos áureos do Brasil arcaico⁹.

⁸ Afonso Arinos de Melo Franco (Paracatu, 1868 – Barcelona, 1916) foi um jornalista, escritor e advogado brasileiro. Autor, dentre outros, do livro *Pelo sertão* (1898).

⁹ Em *Ópera dos mortos* (1967), *Lucas Procópio* (1985) e *Um cavaleiro de antigamente* (1992), conjunto de romances referido pela crítica como “trilogia do Brasil arcaico”, conhecemos a saga da família Honório Cota, habitante da mítica cidade de Duas Pontes. Família cuja genealogia inicia com o coronel Lucas Procópio, homem

Nesse sentido, a despeito da tendência intimista da prosa autraniana, bastante centrada em conflitos individuais, sua obra oferece-nos um notável painel da tradição mineira, com sua arte, suas crenças e costumes. Por sinal, não raro esses aspectos podem ser apreciados a partir da paisagem sonora dos romances, novelas e contos do escritor. Vejamos, em *Ópera dos mortos*, uma descrição do principal ambiente da história, o sobrado da família Honório Cota:

[...] E veio, pra nosso encantamento, até mesmo um piano preto, de rabo, que era um despropósito, a gente nunca tinha visto igual, um gramofone. E veio aquele relógio-armário de tamanho e beleza inigualada, todo acharoadado de vermelho, com chineses riscadas a ouro e em relevo - de onde, de quando ele foi buscar aquilo, a gente se perguntava ouvindo as pancadas finas, a repetição das notas de prata. Mesmo o relojoeiro seu Nitti, chamado para ver se o relógio tinha sofrido algum dano na viagem, botar no prumo e acertar as batidas, disse boquiaberto que nunca tinha visto coisa igual na sua vida, devia ser antigo de velho. Porque os relógios que ele conhecia, com caixas de jacarandá filetado, eram feitos por carapinas dali mesmo, só a máquina vinha de fora. E vinha gente de longe ouvir o relógio-armário, regalar a vista (os mais ousados chegavam a tatear meio a medo, como se decifrassem uma escrita na pedra, com a ponta dos dedos, os arabescos dos motivos chineses), deliciar os ouvidos com a música prateada das pancadas finas, aquela música que mais tarde, quando o relógio parado, ia marcar as horas do nosso remorso (DOURADO, 1999a, p. 27-28).

A partir de três elementos ligados à paisagem sonora – o piano, o gramofone e o relógio-armário – o narrador-personagem sugere, com a sua típica dose de ironia, a artificialidade de uma burguesia que se pretendia refinada, mas não havia ainda superado o provincianismo. Conforme Carlos Penteado de Rezende (1970), desde fins do século XIX até meados do XX, o piano recebeu grande divulgação e, com o progresso da indústria na Europa e da marinha mercante em diversas partes do mundo, sua comercialização alcançou proporções globais. Naturalmente, os custos para se ter um instrumento desse porte eram elevados, portanto, a sua aquisição estava restrita, pelo menos em um primeiro momento, a famílias abastadas. A isso somado o prestígio de que gozava o piano, por efeito de seu esplendor e virtuosidade sonora, tê-lo em casa tornou-se

um sinal de superioridade. Ali estava, a um canto, o símbolo de que a família era cultivada, ascendera a um estágio superior de educação, se aproximara dos modelos europeus (REZENDE, 1970, p. 10).

No sobrado dos Honório Cota, a presença do gramofone e do relógio-armário complementam o cenário cujo efeito primeiro é o encantamento dos hóspedes, lá presentes só para admirar o aparato todo. Cenas desse tipo, de acordo com Rezende (1970), eram comuns

cruel, de quem a gente dizia “que tinha partes com o demo” (DOURADO, 1999a, p. 20), e termina com a figura misantrópica de Rosalina e a morte de seu filho.

em vilas e cidades do interior, quando nelas começaram a chegar os primeiros pianos, recebidos “com reverências, como se fosse um Bispo ou alta autoridade, com rojões, acompanhamento popular e até lavratura de um termo” (REZENDE, 1970, p. 10).

Outra importante função social atribuída ao piano, segundo Maria Helena Borges (1996), diz respeito à educação feminina de orientação católica, dominante no corpo social brasileiro até o século passado. Preparadas desde a infância para o matrimônio e para a vida familiar, as mulheres deveriam aprender, além dos ofícios domésticos, prendas com as quais seriam apresentadas à sociedade. A desenvoltura no piano, pois, tornou-se um dos predicados indispensáveis às jovens que frequentassem saraus e bailes. Novamente, o narrador autraniano evidencia o ar pitoresco com que essas práticas transcorriam na aristocracia rural brasileira:

E o sobrado começou a se encher de gente. Quase toda noite era alegria, quase uma festa. Dona Olímpia, que dava umas lições de piano para dona Genu (coitada, ela não tinha nenhum jeito, os dedos duros, papagaio velho não aprende a falar, dizia ela não querendo continuar, mas dona Olímpia insistia, o marido queria, e ela continuava o seu sofrimento), dona Olímpia era convidada para vir tocar aquelas valsinhas mineiras, matéria de serenata, e servia-se café, vinho Madeira, vinho do Porto, restilo para quem não queria mudar de uso, conforme o caso (DOURADO, 1999a, p. 30-31).

Na paisagem sonora, portanto, descobrimos os motivos em vista dos quais o narrador glosa a sociedade mineira, cujo esforço de europeização e cuja busca pelo “maneirismo adocicado, a ‘pureza’, a ‘doçura’, os meios-tons do país ‘ideal’” (DOURADO, 1976, p. 149, aspas do autor) proporcionam cenas de singela jocosidade.

Mas na obra de Autran, como já comentamos, os elementos sonoros e musicais admitem diversas possibilidades de leitura. Ainda em *Ópera dos mortos*, os mesmos aparelhos luxuosos, causa de burburinho nos serões do sobrado, tornar-se-ão símbolo da decadência da casa e dos seus moradores. Uma vez estagnados – “a caixa-de-música sobre o consolo de mármore, a corola do gramofone nunca mais tocado, o relógio-armário para sempre nas três horas” (DOURADO, 1999a, p. 41) – esses objetos acarretam a mudança da paisagem sonora, que assume uma de suas facetas mais opressivas ao ser humano: o silêncio.

Segundo Schafer (2011), para a sociedade moderna, principalmente a ocidental, o silêncio possui um aspecto extremamente negativo: “o homem teme a ausência de som do mesmo modo que teme a ausência de vida” (SCHAFER, 2011, p. 354). A sensação de vacuidade – ausência de som, matéria ou vida – constitui ameaça, incute no sujeito o espírito algo niilista, no que corresponde à redução ao nada. O musicólogo afirma ainda que, quando sobrepõe o som, “o silêncio reverbera com o tecido daquilo que soava, e esse estado continua enquanto a memória puder retê-lo. Portanto, embora obscuramente, o silêncio soa” (SCHAFER,

2011, p. 355). Na ambientação de *Ópera dos mortos*, o narrador vale-se de um efeito muito próximo do estado assinalado por Schafer (2011), de que resulta a atmosfera pungente e, especialmente pelos relógios do sobrado que, um a um, são inativados, a sensação de paralização, de suspensão do tempo: “Os relógios da sala estavam todos parados, a gente escutava as batidas do silêncio” (DOURADO, 1999a, p. 42).

Em *Os sinos da agonia*, com efeito, a paisagem sonora distingue-se pela sua projeção, primeiramente na representação de hábitos musicais típicos das Minas Gerais do século XVIII. De forma semelhante à que observamos em *Ópera dos mortos*, voltando-se para o seio da aristocracia rural, o narrador descreve o influxo cultural do velho continente sobre um local que, por sua vez, acabara de viver um surto de desenvolvimento econômico e se tornara, conforme Kiefer (1976), um dos principais núcleos de atividade musical do país. Rezende (1970) aponta que, naquele período, a manufatura do piano era ainda incipiente, de modo que um de seus antepassados diretos, o cravo, levava sobre ele grande vantagem nos ambientes de música europeus. Em Minas Gerais, todavia, era o cravo artigo raro: salvo as igrejas, ricamente paramentadas, dispor de tal instrumento, como diz o autor, “seria luxo de nababo” (REZENDE, 1970, p. 31).

Já o professor Francisco Curt Lange (2003), em levantamento sobre os instrumentos musicais utilizados na província mineira, entre aproximadamente 1750 e 1800, conclui que “não faltaram os cravos, geralmente substituindo os órgãos, inexistentes ou em mau estado, porém ocupando indubitavelmente seu lugar nas casas de famílias abastadas” (LANGE, 2003, p. 148). Apesar da escassez de documentos com informações precisas sobre a variedade desses itens, continua Lange (2003, p. 148), foi possível “comprovar a existência de cravos no Arraial do Tijuco, em Sabará e em Vila Rica”.

No romance em apreço, cujo enredo é ambientado justamente em Vila Rica, flagramos a presença do cravo, desta vez no sobrado da família Galvão Bueno. João Diogo, o patriarca, é um velho proprietário rural que, à maneira dos bandeirantes, fez a sua fortuna durante a chamada corrida do ouro. Viúvo, tem como único herdeiro Gaspar, cuja inaptidão para desempenhar o papel de filho varão lhe causa grande aborrecimento. João Diogo, por sua vez, “ainda era dado a mulheres e se vangloriava de suas aventuras” (DOURADO, 1999b, p. 94), e, desejando agregar sangue nobre à sua família, embora não lhe faltasse ouro e propriedades, casa-se com Malvina Dias Bueno, “uma moça muito boa de São Paulo, da nobreza vicentina” (DOURADO, 1999b, p. 91), mas cuja família se encontrava à beira da ruína. Desse modo, o casamento representava um bom negócio tanto para João Diogo quanto para Malvina, que estava cansada da pobreza e da casa sem comodidades, assim como saudosa “dos tempos de

largueza e ganância do pai, quando chegou mesmo a dedilhar um cravo que ele mandou vir do reino” (DOURADO, 1999b, p. 117).

Com a entrada de Malvina e Gaspar no sobrado, ambos instrumentistas amadores, o cotidiano doméstico passa a ser significativamente animado pela música. Admitida a proposição de que a narrativa transcorre em fins do XVIII, podemos afirmar que esses hábitos são reflexo de uma relevante mudança que ocorria então na fisionomia da sociedade mineira: segundo Nelson Werneck Sodré (1994), com a expansão demográfica de uma camada interposta entre a classe de senhores de escravos e a destes últimos, pela primeira vez o número de homens livres superava a população cativa de uma comarca. Desse fenômeno resulta o amadurecimento de um grupo social

em que a cultura, como forma de conhecimento ou como prenda – não importa – começa a encontrar espaço, a despertar interesse e em que manifestações artísticas [...] encontram apreço na camada intermediária e, em parte, na classe dos senhores – pelo menos como motivo de ostentação (SODRÉ, 1994, p. 32).

Através da música, portanto, o narrador de *Os sinos da agonia* trata de fatos relativos à formação de uma classe culta mineira, a qual, inobstante os estímulos por trás de seu florescimento, como enfatiza Sodré (1994), possuiu papel determinante no cenário social e político da colônia brasileira.

Por outro lado, em Autran Dourado a abordagem da referência histórica está assente sobre estruturas simbólicas, para o que coopera a modalização da focalização narrativa, em geral a cargo de personagens centrais. Na ficção literária, segundo Robert Humphrey (1976), a representação da consciência humana implica, frequentemente, o emprego de artifícios retóricos como o símbolo, a livre associação e as comparações figurativas, quando menos pelo fato de que a simbolização é um processo mental primário. No universo autraniano, construído à força do monólogo interior e fecundado pelo imaginário mineiro, as personagens vivem sob o signo do mito, da superstição em qualquer coisa difusa nos sertões das Gerais. Essa espécie de busca vem a se tornar um fio condutor da prosa de Autran, reiterada pelo ficcionista em diferentes depoimentos:

o dia em que eu entender aquela Minas barroca e pós-Concílio de Trento (o nosso Concílio continua sendo o de Trento e não o Vaticano II), o dia em que eu entender Minas Gerais, acho que paro de escrever (DOURADO, 1983, p. 9).

Para Massaud Moisés (2019), Autran constrói uma mítica mineira, envolta de “bruma, mistério, agonia e declínio”. Nessas Minas distantes, circunscritas em um tempo indefinido,

circulam seres marcados “pelo desentendimento, pelos destinos desavindos, pela decadência e pelo estigma da morte” (MOISÉS, 2019, p. 421). N’*Os sinos da agonia*, possivelmente o exemplo cabal desse projeto literário, os componentes e adjetivos que, na maior parte da narrativa, são escolhidos para a caracterização de Vila Rica, remetem-na aos campos semânticos da quimera e da fantasmagoria:

a cidade coberta de nuvens esbranquiçadas e brilhantes, agora só podia ver o bulbo das torres da Igreja do Carmo no topo do morro, as suas agulhas contra a brancura do luar. Em pouco a bruma engoliria também as torres apontadas para o alto, luminosamente brancas, de uma luz também intestinal, o luar prateando as nuvens em volta, o ar de suspenso e espectral mistério, que as tornavam etéreas, fantásticas, irreais (DOURADO, 1999b, p. 58).

Aliás, esses qualificativos, se bem que atribuam ao espaço romanesco contornos fantásticos, em pouco ou nada desvirtuam a geografia da região, o que reafirma o desembaraço de Autran Dourado para com a temática mineira. Ilustra isso o testemunho de Auguste de Saint-Hilaire (1938), quando, no início do século XIX, o célebre naturalista francês empreendeu largas expedições em terras brasileiras:

Villa Rica tem tao pouca regularidade que é extremamente difficil dar della uma idéa sufficientemente exacta. E’ construida sobre uma longa série de morros que marginam o Rio D’ouro Preto e lhe desenham as sinuosidades. [...] Um céu quasi sempre nevoento, a esterilidade dos morros não edificados, dão, porém, ao panorama um aspecto sombrio e melancolico (SAINT-HILAIRE, 1938, p. 131).

Assim, a atmosfera que envolve as personagens do romance origina-se do espaço – relação que, lembremos, não expressa uma regra narrativa, segundo Osman Lins (1976, p. 76), embora a primeira “surja com frequência como emanção deste elemento”. À névoa e a seus correlatos semânticos, cuja função primeira é criar a impressão de mistério, combina-se o conjunto de morros que circunda Vila Rica, produzindo o efeito de isolamento e, por conseguinte, de distanciamento. Neste ponto, evidencia-se outra vez a ação da paisagem sonora, em virtude da especificidade acústica da serra: repetidamente, quando os sons do ambiente manifestam-se, eles se transformam em “ondas, ecos redondos de volta das serras e quebradas” (DOURADO, 1999b, p. 15).

O eco, a reflexão das ondas sonoras ocasionada pelas extensas superfícies das montanhas, sugere a indeterminação temporal: a ação afigura-se como se suspensa no tempo; ou, antes, “fundamentalmente circular e contínua”, tal e qual a “concepção que a antiguidade greco-romana tem do tempo” (AGAMBEN, 2005, p. 112). Em outras palavras, uma marca

sonora daquele relevo possibilita a aproximação do romance ao plano do mito, cuja narrativa, afirma Benedito Nunes (1995), suprime a sucessão temporal. Ainda segundo o autor,

o que quer que o mito narre, ele sempre conta o que se produziu num tempo único que ele mesmo instaura e no qual aquilo que uma vez aconteceu continua se produzindo toda vez que é narrado (NUNES, 1995, p. 66-67).

Nessa interação constante entre o romance autraniano, a mitologia e o gênero trágico, há ainda que se destacar o elemento que dá título à obra. O ruído dos sinos, cuja percepção “dissolve as limitações da condição temporal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 915), é o componente mais emblemático da paisagem sonora do romance. Potencializado pelo eco, “tocado a uma distância infinita”, o seu reboar permanece “na memória, agora ainda, sempre” (DOURADO, 1999b, p. 15). Além do mais, como comentamos na introdução deste trabalho, a atuação dos sinos assemelha-se à exercida na tragédia pela lírica coral: enquanto símbolos que possuem significado e comunicam-se, eles pronunciam vaticínios sobre os acontecimentos da narrativa, notadamente acerca do relacionamento entre Gaspar e Malvina, demarcado pela afinidade musical de ambos.

Em síntese, a paisagem sonora age em diversos níveis narrativos, ora com uma finalidade mais objetiva, a exemplo da sua colaboração para a ilustração histórica, ora com conotações simbólicas. As referências musicais, especificamente, podem ser também interpretadas sob forma figurada, tendo em vista que complementam a ambientação – o “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p. 77, grifo do autor) – e sugerem aspectos morais, sentimentos e outras qualidades das personagens. Aliás, ambos procedimentos estão interligados, uma vez que a ambientação é predominantemente reflexa, ou seja, deriva do pensamento, da memória e da percepção das personagens. Por outro lado, da relação entre elas e o seu entorno, descobrimo-lhes características não apresentadas diretamente pelo narrador.

3 OS SINOS DA AGONIA: PAISAGEM SONORA, MÚSICA E HISTÓRIA DE MINAS GERAIS

Vila Rica foi uma das diversas povoações fundadas em virtude do garimpo de ouro e diamante, atividade que durante décadas impulsionou a dinâmica econômica do Brasil Colônia. Embora “não buscasse escrever romance histórico”, como afirma o próprio Autran Dourado (1976, p. 149), o autor observou, na composição de *Os sinos da agonia*, a cronologia de alguns eventos da formação de Minas Gerais.¹⁰ Assim, a ação provavelmente transcorre em fins do século XVIII, no ocaso do ciclo do ouro brasileiro – período em que, apesar do colapso da economia mineradora, Portugal continuava a extorquir a colônia brasileira com impostos abusivos, estabelecendo uma crise na então Capitania de Minas Gerais. No excerto a seguir, observamos Malvina advertir o marido a respeito do período de recessão que se instala:

Malvina conhecia João Diogo melhor do que ninguém, sabia como lidar com ele. Agora podia falar, seria ouvida e acatada. Disse as suas preocupações. Ele carecia de cuidar mais das terras e do gado no sertão do couro. Então ele não via que o ouro estava secando, que os ribeiros não davam mais o que davam antes, que todo mundo ia empobrecendo? Que as Minas se acabavam? E citou casos que ele conhecia muito bem (DOURADO, 1999b, p. 166).

A exaustão dos garimpos, no entanto, não era o único fator por trás da crise da produção aurífera. De acordo com Laird Bergad (2004), o contrabando e outros tipos de fraude encorajavam a Coroa portuguesa a tornar cada vez mais arbitrário seu sistema de arrecadação de impostos.

Ainda na primeira metade do século XVIII, o quinto, taxa referente à quinta parte do ouro e diamante extraídos em solo brasileiro, foi substituído por um peso em ouro fixado pelo erário português e pago anualmente. Posteriormente, foi instituída a capitação, um “imposto cobrado por *cabeça* de escravo, decretado por Minas Gerais em 1735 e encerrado em 1751” (BERGAD, 2004, p. 370, grifo do autor). Além de uma insatisfação generalizada, essas mudanças acarretaram a acumulação de grandes somas de dívidas para com a Coroa, conforme explica Tarcísio de Souza Gaspar (2010). Foi a essa altura que se deu a derrama: uma série de ataques que envolviam o confisco de bens, a extorsão e a deportação de devedores, com a justificativa de liquidar quintos atrasados. Tal conjuntura culminou, em fins do século XVIII,

¹⁰ Em *Uma poética de romance*, coletânea de ensaios já mencionada, Autran afirma, a respeito de *Os sinos da agonia*: “embora não buscasse escrever romance histórico, mas uma obra de seu tempo, moderna, para ambiência e sobretudo para o caráter de farsa e paródia carnavalesca, de visão poética da história – sem ter com ela nenhum compromisso – durante a sua composição tive sempre presente alguns acontecimentos e cronologias” (DOURADO, 1976, p. 149).

no movimento pela independência da Capitania de Minas Gerais, a Conjuração Mineira, em cuja dianteira estavam intelectuais, clérigos, militares e comerciantes.

Se a realidade sempre foi dura para os menos favorecidos, a derrama passou a assombrar também a elite mineira, em boa parte composta de proprietários rurais, cuja trajetória assemelha-se à do coronel João Diogo: ainda menino viera de Taubaté, acompanhando o pai, “em demanda do ouro do Tripuí, que parecia mesmo sem fim”¹¹ (DOURADO, 1999b, p. 93). Mas, apesar da ascendência social e econômica conquistada às expensas do comércio de pedras preciosas,

todo mundo se endividava, vendia e escondia coisas, não era mais como antigamente, todo mundo andava agora em atraso com el-Rei. O pavor da derrama assombrava e não deixava dormir (DOURADO, 1999b, p. 167).

O caminho para a recuperação financeira, para evitar as consequências mais extremas da derrama, torna-se então a criação de gado e a lavoura, precisamente como Malvina recomenda a João Diogo no excerto.

Segundo Bergad (2004), desde o início do século XVIII esses trabalhos eram realizados em Minas, mas como atividades de subsistência, não como fontes de renda. Na segunda metade do século, a contração da economia mineradora e o conseguinte fomento da agropecuária, praticada sobretudo na região do Rio das Mortes, repercutiu inclusive na “expansão demográfica e em uma migração dos antigos centros de mineração para as regiões fronteiriças de toda a capitania” (BERGAD, 2004, p. 50). Em oposição às vilas que surgiam ou prosperavam no abastecimento de outras comarcas, sobretudo com gêneros alimentícios, Vila Rica sentiu mais profundamente a queda da extração aurífera e os pavores da derrama, como afirma Alex Lombello Amaral (2012). Provavelmente por isso na capital mineira o movimento separatista tenha adquirido mais força.

¹¹ De acordo com Hélio Vianna (1966), o Ribeirão Tripuí, na região de Ouro Preto, foi um dos primeiros pontos de Minas Gerais onde se descobriram metais preciosos, alguns anos depois de Fernão Dias Pais devassar a extensa zona hoje mineira em busca de esmeraldas. Na trilha do bandeirante paulista, os novos mineradores estabeleceram a primeira via de acesso às Minas Gerais, o chamado Caminho Velho, entre cujas escalas estava Taubaté, em São Paulo. Dessa forma, n’*Os sinos da agonia*, a trajetória realizada por João Diogo, em companhia do pai, faz alusão às bandeiras responsáveis pelo descobrimento do ouro mineiro, este, segundo Vianna (1966), em quantidades então não vistas na América.

3.1 OS ELEMENTOS AFRICANO E AUTÓCTONE NA FORMAÇÃO MUSICAL DE MINAS GERAIS

Na releitura do passado mineiro empreendida por Autran Dourado, são levantados alguns temas candentes para a arte, para as ciências sociais e humanas – temas cujo debate conserva-se atual, conquanto digam respeito a elementos formadores de nossa cultura, caso da expressão musical brasileira. Como comentamos, o pano de fundo de *Os sinos da agonia* remonta ao apogeu artístico de Minas Gerais, legado do exorbitante, mas efêmero ciclo do ouro. Tal momento histórico, a segunda metade do século XVIII, é classificado por Vasco Mariz (2000, p. 37) como o “ponto mais alto da música da época colonial no Brasil”, e o seu relevo pode ser percebido na narrativa, sobretudo quando adentramos no sobrado onde vivem João Diogo, Malvina e Gaspar:

E por fim deu na veneta de Malvina de pedir um cravo. Não só para dar maior luzimento e animar as festas e saraus que daria, mas para ela se aperfeiçoar. Quando menina, nos tempos da abundância, tinha tido aquele principinho de iniciação musical, depois tudo foi por água abaixo. Como pediu e lhe foi dado mestre de música, um mulato forro que sabia das pautas e das gavinhas. Não só sabia cravo, também tocava flauta muito bem. Quando Malvina, de muito ouvido e aplicada, já adiantada nas lições, tocava umas gavotas e sarabandas e mesmo pequenas peças de uma sonata boa para principiantes, mestre Estêvão na flauta, enchendo a casa de sons e alegria, João Diogo Galvão, recostado na sua cadeira de estado, ouvia embevecido (DOURADO, 1999b, p. 127).

Malvina, de origem nobre, havia recebido na infância instrução musical. Uma vez restituída a boa situação financeira, retoma o estudo do cravo, com o que se inicia a parte central do romance, qual seja a da aproximação entre a jovem e Gaspar, seu enteado. Aqui, todavia, gostaríamos de destacar a presença de outra personagem, alheia à intriga romanesca, mas com relevante ressonância histórica. Em mestre Estêvão reconhecemos uma figura fundamental da música colonial brasileira: a do mulato, trabalhador independente, em cuja ascensão profissional pesaram menos os costumes da aristocracia rural que a emergência de um novo grupo na estratificação social brasileira.

Consoante Sodré (1994), por volta da década de 1760 a sociedade mineradora possuía estrutura nitidamente definida, que a diferenciava do modelo gerado na atividade agrícola, fundada na propriedade da terra, dominante nos primeiros séculos de regime colonial. Nesta, os direitos concentravam-se nas mãos de poucos senhores, que se baseavam na produção extensiva e visavam à autossuficiência. Abaixo deles, à grande distância social, servos e escravos constituíam as camadas exploradas. A partir da descoberta do ouro e outras pedras

preciosas no interior brasileiro, indivíduos excluídos ou oprimidos pelo sistema feudatário vislumbraram a possibilidade de realização econômica, em prol do que era suficiente a permissão para o garimpo. Este, pois, introduzia duas novidades cruciais: primeiramente, uma espécie de nomadismo, em função das técnicas rudimentares de extração que exauriam rapidamente as minas e suscitavam expedições em busca de novos depósitos minerais. Depois, a necessidade de estabelecer conexões com regiões que suprissem a demanda por alimentos e outros itens essenciais, visto que os garimpeiros não executavam atividades complementares de subsistência. Como efeito, houve uma considerável expansão demográfica e o aumento do poder aquisitivo dos grupos formados por mineradores e comerciantes, que passaram a fomentar o mercado interno. Desenvolveu-se, assim, entre a aristocracia rural e a classe de servos e escravos, uma camada intermediária, detentora de

papel muito importante, tanto do ponto de vista político como do ponto de vista cultural. Quanto ao primeiro, responde pela transplantação, aqui, de reivindicações e postulações que constituem o núcleo da ideologia burguesa em ascensão. Quanto ao segundo, responde pela transplantação dos valores estéticos oriundos do avanço da burguesia no Ocidente europeu. De uma ou outra forma, nessa dupla função veiculadora, a pequena burguesia colonial – que cresce em influência depois da autonomia, de cujas lutas participa intensamente – apresenta ampla receptividade, interesse singular pelas coisas do espírito. Nela se recrutam, em número crescente, os elementos que desempenham funções de natureza intelectual; nela se recrutam ainda os que consomem os produtos do trabalho intelectual, aquilo que se conhece como o público para as artes (SODRÉ, 1994, p. 24).

O advento da pequena burguesia e a sua necessidade de consumir algum tipo de cultura criaram as condições necessárias para que a arte fosse produzida em escala comercial. Em contrapartida, a diversificação econômica e a rápida e descentralizada urbanização provocaram uma relativa flexibilização das relações escravistas.

Ao escrutinar essas transformações socioeconômicas, Eduardo França Paiva (1995) explica que a corrida do ouro articulou um conjunto de circunstâncias propícias às manumissões, entre elas: a entrada frenética de todo tipo de gente na região mineradora; o estreitamento das relações entre essas pessoas na realidade do garimpo, onde costumeiramente trabalhavam lado a lado; os acordos cotidianos entre proprietários e propriedades; a possibilidade de os cativos formarem pecúlio. Provavelmente, acrescenta o autor, a maioria das manumissões tenham sido custeadas pelos próprios escravos, através da coartação, isto é, do pagamento parcelado da alforria. Com esse acordo, realizado entre as duas partes interessadas e sem a participação do Estado, o escravo “poderia formar o pecúlio longe do domínio senhorial, mas deveria custear suas despesas com alimentação, habitação, vestimenta e saúde” (PAIVA, 1995, p. 51).

A área próxima aos acampamentos originais dos mineradores de ouro e diamantes tornou-se o principal destino de coartados e forros. Destacavam-se três regiões: a de Vila Rica, de São João del Rei e do Arraial do Tejuco (atual Diamantina). Em meados do século XVIII, Minas Gerais já abrigava o maior grupo de alforriados da colônia¹², a ponto de inquietar a “Coroa, além do grande número de libertos, uma certa ascensão económica alcançada por boa parte deles, iniciada, em muitos casos, ainda em cativo” (PAIVA, 1995, p. 50).

A esperança de enriquecer no garimpo, entretanto, era amiúde substituída pelo exercício de outras atividades citadinas, mesmo algumas que exigiam certo nível de especialização, como o ofício do músico. A esse respeito, Mariz (2000) destaca o papel das irmandades de música, verdadeiros sindicatos que desde o século XVII defendiam e coordenavam os interesses de músicos independentes. Diz o historiador que

algumas delas eram integradas exclusivamente por pretos, e as vemos funcionar na Bahia, em Pernambuco e em Minas Gerais. Somente os sócios da irmandade podiam fazer música, e já se disse até que os improvisadores eram passíveis da pena de prisão (MARIZ, 2000, p. 35).

Muitos manumissos viram nas irmandades a possibilidade de qualificar-se e garantir estabilidade profissional. Organizados em pequenas orquestras e coros, os sócios atuavam em solenidades religiosas, militares e em reuniões festivas. Sua popularidade era tanta que foram construídos para recepcioná-los inúmeros teatros e salas de concerto, nas províncias acima mencionadas, no Rio de Janeiro, em São Paulo e em alguns locais da região sul.

Em fins dos Setecentos, época na qual transcorre a ação de *Os sinos da agonia*, Minas Gerais reunia um número sem precedentes de músicos profissionais, cujo perfil era bastante uniforme: homens mulatos, independentes, com experiência em teoria musical e habilidade interpretativa e melódica (não raro, demonstravam também conhecimento em latim e liturgia). Para Kiefer (1976, p. 32-33),

não seria possível admitir que, em pleno sertão, surgisse, por geração espontânea, uma vasta escola de músicos de elevada eficiência profissional e, muito menos, uma atividade criadora que parte das tendências estilísticas contemporâneas da Europa. [...] Devemos rejeitar a hipótese da procedência dos músicos de São Paulo ou Rio de Janeiro, dado o escasso desenvolvimento cultural desses centros na época. Restam duas hipóteses: a vinda de Portugal e a vinda de centros culturais brasileiros mais adiantados.

¹² De acordo com Paiva (1995), estima-se em 123 000 o número de libertos residentes em Minas Gerais (cerca de 30% da população total), no ano de 1786. Por outro lado, afirma Bergad (2004), a extinção do comércio escravagista para Minas foi efêmera, e embora a população escrava tenha diminuído bastante no quartel final do século XVIII, em meados de 1820 ela volta a crescer, assim permanecendo até a abolição em 1888.

A pesquisa, no entanto, deverá ser orientada ainda por um outro aspecto: a presença, em larga escala, do mulato como músico profissional livre. De fato, são tão numerosos os mulatos músicos que a hipótese Portugal fica desde logo excluída. Restam, assim, os centros brasileiros mais avançados na época: Bahia e Pernambuco.

Oriundos do nordeste, portanto, esses músicos estavam bastante familiarizados com o estilo europeu, introduzido na colônia pelos padres e potentados que importavam do velho continente, além de instrumentos, manuscritos com composições e estudos. Nas irmandades negras despontavam os intérpretes, instrumentistas e cantores mais virtuosos, que “se tornaram em breve os personagens mais significativos no terreno da música” (MARIZ, 2000, p. 34). Muitos deles ministravam aulas particulares em residências abastadas, geralmente a jovens mulheres em cuja educação era habitual, como mencionamos anteriormente, o estudo de algum instrumento musical.

Nesse sentido, descobrimos em mestre Estêvão, a despeito de estilo ou gênero, a face da música colonial brasileira. O desempenho de músicos negros e mestiços poderia mesmo significar, à primeira vista, o nascimento de um estilo próprio, síntese de elementos culturais diversos. Mas a “progressiva ascensão dos mulatos na sociedade brasileira em nada beneficiou a aceitação do populário africano” (MARIZ, 2000, p. 34), por sinal absorvido pelas artes plásticas do barroco mineiro. No meio musical, o que se sucedeu pode ser exemplificado pela personagem autraniana, com quem ficava “a aborrecida função de dar as solfas, [...] as escalas monótonas e cansativas” (DOURADO, 1999b, p. 239). Aliás, para uma sociedade escravocrata, extremamente racista, eram insuficientes o talento e a técnica, pois a pele do músico profissional não era branca. No romance, por exemplo, quando mestre Estêvão tece elogios à manufatura do instrumento da aluna, vindo do Reino, Malvina cuida vê-lo “repuxando os beiços, mulato pernóstico”; tempo depois, ao julgar possuir já certo domínio do cravo, Malvina dispensa “por uns dias aquele mulato sestroso” (DOURADO, 1999b, p. 145).

Paulo Castagna (2010, p. 37) salienta que, no Brasil colonial, conviviam duas grandes categorias de música, “cuja diferença está em sua função e não na sua aparência”. A primeira, denominada pelo autor de música tradicional, desenvolvia-se marginalmente, de forma espontânea e não profissional, por negros, indígenas e mestiços, e de suas práticas, pelo menos dos três primeiros séculos de colonização, não há vestígios documentais. A segunda categoria refere-se à atividade realizada profissionalmente, para cortes, teatros e instituições religiosas, sobre a qual nos foi legado algum registro histórico. Este tipo de música, transferido para o Brasil pelos colonizadores, era criado com o auxílio da escrita e estava sujeito às regras da tradição ocidental, portanto “esteticamente dependente de sua evolução na Europa”

(CASTAGNA, 2010, p. 38). Nesse quadro, explica o autor, é difícil identificarmos um estilo musical com características próprias, o qual poderíamos denominar de brasileiro, mesmo porque

na música profissional nunca se cogitou – até meados do século XIX – a procura de ritmos, timbres, instrumentação e outros elementos que diferenciassse a música do Brasil da música europeia (CASTAGNA, 2010, p. 40).

O aporte ameríndio à música dos centros onde se estabeleceu a administração colonial foi modesto, produto da curiosidade europeia e principalmente das missões jesuíticas. Mas o intercâmbio musical articulado pelos missionários visava antes de mais nada a catequização, para a qual os costumes e técnicas indígenas eram aproveitados superficialmente.¹³ Em meados dos Seiscentos, “as notícias sobre índios músicos [...] começaram a se tornar cada vez mais raras” (CASTAGNA, 2010, p. 48), uma vez que a violência e as doenças transmitidas pelos brancos dispersaram a população nativa para o interior brasileiro, tendência que se acentuou com a supressão da Companhia de Jesus, em 1759, e a perseguição aos jesuítas em domínios portugueses. À vista disso, durante quase dois séculos a música indígena foi vagamente divulgada nas narrativas de viajantes que se aventuravam no “novo mundo”, com cujas penas exageravam em seus traços excêntricos e atribuíam-lhes qualidades demoníacas.

Fenômeno semelhante aconteceu com a música de origem africana, sobre cujo cultivo a repressão foi ainda mais dura, primeiramente, porque era manifestação da cultura e religião da população escravizada. Além do mais, para o olhar do colonizador, ela não estava revestida do atrativo inerente à coisa inédita ou desconhecida, que o folclore indígena possuía. Mesmo os cronistas

geralmente evitaram discorrer sobre a música tradicional africana em terras brasileiras, provavelmente pelo fato de tais grupos sociais não serem nativos da América portuguesa. Além disso, as festas, rituais, danças e música africanas foram frequentemente alvo de proibições no século XVIII, gerando conflitos que se arrastaram por todo o século seguinte. Os batuques, calundus e outras manifestações de origem africana foram geralmente considerados, naquela época, uma prática a ser abolida e não um fenômeno a ser estudado (CASTAGNA, 2010, p. 50-51).

¹³ Segundo Castagna (2010, p. 45), a melodia e os instrumentos tupis foram inclusive banidos do ensinamento de textos cristãos, em 1552. Por efeito, “apenas a maneira europeia de cantar foi permitida”, isto é, aquela baseada no cantochão, “canto monofônico e em uníssono, originalmente sem acompanhamento, empregado em liturgias cristãs” (GROVE, 1994, p. 166). Mariz (2000) acrescenta a representação de autos em português e língua local no trabalho de catequização empreendido pelos jesuítas.

Por outro lado, é preciso ressaltar que, fora do meio profissional, a “música tradicional” resistiu, e com tal firmeza que a sua simbiose com o influxo português ocorreu quase imperceptível, mas continuamente, donde séculos mais tarde a música popular brasileira, eminentemente sincrética, conquistar absoluta audiência em todas as camadas da sociedade (CASTAGNA, 2010; KIEFER, 1976; MARIZ, 2000).

N’*Os sinos da agonia*, não obstante a reprodução da hegemonia cultural europeia em detrimento da melodia e dos ritmos africanos ou autóctones, estes estão presentes, talvez possamos desta forma considerá-los, em estado latente – e tal representação, novamente, seria fidedigna do ponto de vista histórico. Mas, mesmo implicitamente, a reverberação desse aporte musical marginalizado pode ser percebida no romance, com amplitude e variedade tais que a sua manifestação adquire certa qualidade ou condição do que é onipresente. No ambiente, por exemplo, os sons da natureza sugerem a cadência e a musicalidade afro-brasileiras: “as batidas ritmadas, o tambor dos sapos e o retinir dos grilos enchem os ouvidos” (DOURADO, 1999b, p. 15-16). Em outras palavras, a paisagem sonora lembra o batuque¹⁴, “dança cantada, não dramática, de origem africana, com ênfase nos instrumentos de percussão” (GALTER, 2013, p. 45). Esses instrumentos basicamente rítmicos abrangem uma gama de sons distintos, que variam conforme o tamanho do equipamento, a sua afinação e a forma de executá-lo. Assim é possível tirar-lhes ruídos secos e surdos, como “as batidas e o tambor dos sapos”, ou sons estridentes, metálicos e agudos, como o “retinir dos grilos”.

Devemos destacar ainda que a paisagem sonora adquire o aspecto acima sugerido especialmente durante as horas noturnas: “o ressonar suave, a aragem fria da noite impregnada de surdos ruídos” (DOURADO, 1999b, p. 17); a “brancura enluarada, [...] o manso ressonar que a aragem da noite trazia, a poeira prateada dos ecos, o ciclar cintilante” (DOURADO, 1999b, p. 18); “o silêncio noturno apenas pontilhado do brilho dos grilos, do tambor monótono dos sapos” (DOURADO, 1999b, p. 24-25); etc. Se examinarmos, como o fazem Luís da Câmara Cascudo (1999; 2014) e José Ramos Tinhorão (1991; 1998), as narrativas de viajantes que percorreram o nordeste, as Minas Gerais e outras regiões do Brasil colonial com grandes contingentes de escravos, podemos depreender que a noite significava para os grupos afrodescendentes um momento de folga e festa, no qual eles podiam cultivar a sua dança, sua música e seus rituais. Nessas horas, em que se dançava no terreiro “os batuques dos africanos”, ecoava longe a “percussão de tambores, atabaques e marimbas, e ainda de palmas, xequerés e

¹⁴ Em complemento à explicação de Galter (2013), lembramos, consoante Cascudo (1999), que “batuque” é uma definição genérica, criada pelo português, para se referir às danças de roda praticadas pelos africanos e crioulos.

ganzás” (TINHORÃO, 1991, p. 8), e não seria improvável que o seu rumor, para os ouvidos distantes, compusesse com os elementos da natureza um todo harmônico.

Para os homens brancos, conservadores e moralistas, a exemplo de Pe. Nuno Marques Pereira (1652-1728)¹⁵, as batucadas eram logicamente malvistas, sobretudo pelos seus movimentos lascivos, como a umbigada¹⁶, e por introduzirem elementos ritualísticos relacionados às religiões africanas. Assim o padre escreveu ao presenciar a imiscuição de homens e mulheres negros e crioulos em procissões públicas católicas:

[...] porque não é para crer, o que costumam fazer estes tais vadios, em semelhantes lugares, diante de mulheres honradas, e moças donzelas, que estão pelas janelas para verem as procissões, incitando-as, e provocando-as por este meio a muitas lascívias com semelhantes danças, e músicas torpes tão publicamente que parece (como é certo) que os mandam o diabo (PEREIRA, p. 110-111 *apud* TINHORÃO, 1998, p. 88).

Para refrear a relativa popularidade que as danças mescladas de elementos africanos adquiriam no seio da sociedade, as autoridades eclesiásticas buscaram obrigar os seus adeptos a praticar também as danças e a religião da Igreja Católica. A propósito, Cascudo (2014) traz o depoimento do alemão Georg Freyreiss (1789-1825), que, nos anos de 1814 e 15, empreendeu jornada nas Minas Gerais:

Ainda há pouco dançava-se o batuque em Vila Rica numa grande festa e na presença de muitas senhoras que aplaudiam freneticamente. Raro é ver outra dança no campo, porém, nas cidades as danças inglesas quase que substituíram o batuque (FREYREISS, p. 214 *apud* CASCUDO, 2014, p. 101).

Além da natureza, outro espaço do qual a música tradicional emerge e faz-se ouvir é a memória. A narrativa, construída por meio da focalização interna, apresenta extensos monólogos interiores, nos quais descobrimos, em personagens como Januário, filho da miscigenação, a lembrança dos antepassados:

¹⁵ Nuno Marques Pereira foi um padre e escritor luso-brasileiro, de naturalidade incerta. Ficou conhecido unicamente pelo livro *Peregrino da América*, cuja primeira edição é de 1718 ou 1725. A seu respeito, afirma José Veríssimo (1915, p. 54): "Dos seus estudos, vida e feitos nada se conhece, que não seja suspeito de infundado. Era presbítero secular. No intuito piedoso de denunciar ou de emendar os costumes do Estado, que se lhe antolhavam péssimos, escreveu o livro citado, único labor literário que se lhe sabe, e cujo título completo lhe define o estímulo e propósito. Chama-se compridamente: *Compêndio narrativo do peregrino da América em que se tratam vários discursos espirituais e morais com muitas advertências e documentos contra os abusos que se acham introduzidos pela milícia diabólica no Estado do Brasil*".

¹⁶ Segundo Tinhorão (1972), a umbigada era provavelmente um resquício de danças rituais africanas ligadas ao culto da fecundidade. Em linhas gerais, o dançarino solista dava uma pancada com seu umbigo no de outro dançarino da roda, intimando-o a substituí-lo no seu lugar central. Esse movimento era bastante comum no fandango e no lundu.

Onde a mãe agora? Rebuscava nas dobras escondidas da noite, no coração silencioso à espera. Ela tinha ido para o reino brando do Deus que lhe impuseram ao nascer, ou ido se juntar aos seus deuses e parentes ancestrais, no meio de atabaques e surdos e flautas chorosas? (DOURADO, 1999b, p. 16).

Podemos observar que a música é o componente escolhido pelo narrador para realçar a lembrança da ancestralidade de Januário. O atabaque, explica Cascudo (1999), é um tambor usado universalmente, o qual, com o passar do tempo, adquiriu uma grande variedade de modelos. Na cultura afro-brasileira, marcam “o ritmo das danças religiosas (batacajés) e produzem o contato com as divindades” (CASCUDO, 1999, p. 113). Ainda segundo o autor, alguns registros do século XVI certificam o uso do atabaque por indígenas brasileiros, como os tupinambás, aos quais o instrumento teria chegado por intermédio dos guaranis do Paraguai, além de que o tambor era bastante comum nas Guianas e no Baixo Amazonas. Já o surdo é uma das variedades do atabaque, ao que tudo indica de procedência fluminense: trata-se de “um tambor pequeno, a que dão o nome de *surdo*, provavelmente pelo som surdo que produz, quando percutido com a mão” (CASCUDO, 1999, p. 113, grifo do autor). Por sua vez, a flauta tem origem milenar, integra a cultura dos mais diversos povos e é um dos instrumentos mais populares da música brasileira. No excerto destacado, a flauta evoca o seu atributo primitivo, mágico, relacionado à sua consagrada participação em rituais pagãos e católicos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020).

Em síntese, a expressão musical com elementos africanos e autóctones, denominada por Castagna (2010) de “música tradicional”, manteve-se sobranceira a todo o influxo cultural que chegava do Reino, mas, como o romance autraniano bem ilustra, ela permaneceu ausente da atividade profissional da sociedade mineira setecentista, não obstante a maciça participação de instrumentistas e intérpretes negros e mestiços. Quanto a essa música profissional, eram dois os tipos básicos que se praticava na Europa:

a música religiosa e a música profana. As obras religiosas (a maioria delas católicas, no caso brasileiro), escritas para celebrações divinas, como missas, ofícios, procissões, etc., em igrejas, conventos e mesmo nas ruas ou nas casas particulares, deveriam obedecer a algumas regras já estabelecidas para essa modalidade, como a utilização de textos já existentes (normalmente em latim), o caráter religioso e o respeito à tradição cristã. Por sua vez, a música profana, escrita para circunstâncias não religiosas, como festas oficiais, celebrações urbanas, diversões sociais ou o próprio ambiente doméstico, era representada pela ópera ou música de teatro, pela música vocal, para coro ou solistas acompanhados por instrumentos, pela música destinada a grandes ou pequenos conjuntos instrumentais, a instrumentos solistas ou até mesmo pela música didática, ou seja, destinada ao ensino musical (CASTAGNA, 2010, p. 38).

Castagna (2010, p. 39) acrescenta que esses dois tipos foram igualmente requisitados no continente europeu, mas, no Brasil, “a música profissional composta e praticada no período colonial foi religiosa e os exemplos profanos são quase sempre tardios, a maioria já de inícios do século XIX”. Especificamente acerca do contexto do apogeu artístico ligado ao ciclo do ouro, Guilherme Werlang (1991) adverte que, a despeito da música composta pelos profissionais, sobre as suas práticas o que sabemos “é senão uma amostra, estando ainda aberta a possibilidade de uma heterogeneidade dentro dela bem maior do que a que conhecemos” (WERLANG, 1991, p. 194). A seguir, demonstraremos como essa questão levantada pelos autores, relativa ao estilo cultivado pelos músicos mineiros, é explorado pelo narrador de *Autran Dourado*.

3.2 MANIFESTAÇÕES DA MÚSICA ERUDITA OCIDENTAL: O SACRO E O PROFANO

A implementação da música no Brasil colonial, segundo Mariz (2000), foi influenciada pelo estilo medieval e ibérico e contou com a participação dos jesuítas e de mestres de capelas e igrejas, tanto nos núcleos rurais quanto em urbanos. O artista profissional ou formava-se em seminários, ou era assessorado por padres, “como é possível constatar na fidelidade das obras em geral à prosódia latina, à estrutura da liturgia e à pragmática tridentina” (WERLANG, 1991, p. 196). O aprendizado incluía basicamente o cantochão e o órgão, um dos primeiros exercícios medievais de polifonia, “música em que duas ou mais linhas melódicas (i.e., vozes ou partes) soam simultaneamente” (GROVE, 1994, p. 733). Em linhas gerais, o órgão consistia na adição de uma ou mais vozes a um cantochão, que continuava, contudo, a ser a base da composição.

Em contrapartida, na Europa, já em fins do século XIII, o universo perfeitamente fechado e dominante da Idade Média começava a desagregar-se, em virtude da desmoralização da Igreja Católica Romana e da instabilidade da hierarquia social por ela imposta. Por conseguinte, de acordo com Donald Grout & Claude Palisca (2001, p. 131), “as artes participaram num movimento que cada vez mais as afastou da perspectiva relativamente estável, unificada, de base religiosa”. Na música, houve um enfraquecimento gradual da autoridade dos modos rítmicos; o estilo polifônico começou a desenvolver-se rapidamente e o cantochão era relegado “a uma função puramente formal” (GROUT; PALISCA, 2001, p. 127).

Tais eram os antecedentes da *ars nova*¹⁷, que no século seguinte introduziria uma nova forma de escrever e compor música, caracterizada pela diversidade dos recursos musicais e pela liberdade rítmica, e promoveria “uma nítida transferência de interesses da composição sacra para a composição profana” (GROUT; PALISCA, 2001, p. 157).

Na colônia brasileira, a formação musical da sociedade estava submetida aos dogmas e à disciplina católica, quanto a isso não há controvérsia. Contudo, antes mesmo de 1808, ano da chegada da Corte de Dom João VI no Brasil – circunstância notável no terreno da música, “que tomou grande impulso não somente no setor religioso, como também no profano” (MARIZ, 2000, p. 52) – antes, nos séculos XVII e XVIII, o trabalho realizado pelas Ordens Terceiras¹⁸, irmandades e outras confrarias de leigos impulsionaram gerações de músicos notavelmente eruditos, capazes de superar o estilo medieval e, como defende Lange (2003), acompanhar de perto as tendências portuguesas suas contemporâneas.

Em *Os sinos da agonia*, além de mestre Estêvão, representante da classe de profissionais eruditos, observamos em Gaspar outra figura importante: a do músico amador que contribuiu para a divulgação da música erudita, notadamente a profana, em chão brasileiro. A esse respeito, Lange (2003) acrescenta que

a constante interpretação da música europeia e a cópia ininterrupta das partes vocais e instrumentais levou, cada vez mais, os músicos mineiros à análise das particularidades de harmonização, estilos, tectônica, isto é, ao domínio total da matéria, ao despertar de suas próprias vocações e à condensação destas no papel pautado. Não devemos pôr de lado o ensino das matérias que constituem o saber musical: solfejo, teoria, harmonia, ensinados já por professores mulatos; contraponto, fuga, composição e instrumentação, ministrado, talvez por padres portugueses ou por algum músico português que tenha chegado a Minas Gerais (LANGE, 2003, p. 146).

Gaspar não era europeu, mas, como a maioria dos jovens ricos da época, transferira-se para o Reino a fim de complementar a sua educação. De volta à sua terra natal, esses jovens tinham a oportunidade de divulgar as ideias e a arte em voga no estrangeiro. Autran Dourado define a sua personagem como um “mazombo ilustrado”, caracterização algo pejorativa, que denuncia um conflito moral experimentado por Gaspar:

¹⁷ *Ars nova* – a “nova arte” ou “nova técnica” – foi o título de um tratado escrito em 1322 ou 1323 pelo compositor e poeta Philippe de Vitry, bispo de Meaux (1291-1361). A expressão passou a designar o estilo musical que imperou na França da primeira metade do século XIV.

¹⁸ As Ordens terceiras são associações de leigos católicos, vinculadas às tradicionais ordens religiosas medievais, em particular às dos franciscanos, carmelitas e dominicanos. Durante a colonização do Brasil, várias ordens religiosas se estabeleceram na colônia, destacando-se a Ordem Terceira do Carmo e a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, hoje Ordem Franciscana Secular. Algumas ordens patrocinaram a construção de igrejas barrocas, durante o ciclo do ouro no Brasil.

[Gaspar] tinha deixado de pensar como antigamente, quando vivia entre peraltas e academias no reino. Quando viu que mazombos e branquinhos eram tudo gente da mesma laia. Quando falavam em ideias luminosas, só pensavam mesmo em si e no seu acrescentamento. No país das Minas, povoado de pretos e mulatos, caribocas e mamelucos, pensar como eles pensavam, deixando essa gente toda de lado... Eles é que tinham de tomar a si a empreitada, toda essa terra era deles. Depois, não acreditava mais em conversas desocupadas, puro desfastio de espírito, luzimento de padres e letrados donos de escravos (DOURADO, 1999b, p. 101).

Mas, a despeito desse aspecto relativo ao caráter da personagem, Gaspar retrata um agente relevante na importação da música europeia. Assim, com o dueto formado por ele e Malvina,

[...] as tardes e as noites ficaram mais cheias e alegres na casa de João Diogo Galvão. O pai vinha para a sala, escutava embevecido, os olhos morteiros e úmidos. Aquele par era a alegria e felicidade que Deus lhe reservara para a velhice. Pouco acostumado a essas delicadezas e melodias, em pouco tempo estava dormindo, no balanço daquela música do céu. Os dois sorriam e continuavam nas ondas da música, esquecidos e embalados, entregues àquela suave paz. Ele não se limitava somente a acompanhá-la (o contrário é que devia suceder, mas ele não queria) e a lhe ensinar as sonatas e suítes que cuidadosamente procurava escolher e arranjar para cravo e flauta, numa ciência que a espantava, como lhe falava do que tinha ouvido em Lisboa, em Veneza, em Florença, em Nápoles, em Paris, nos lugares todos por onde andou (DOURADO, 1999b, p. 241).

Lembremos que a ação romanesca transcorre no fim dos Oitocentos, após o desenvolvimento urbano e a emergência de novas demandas culturais por parte da sociedade mineradora. Nessa conjuntura, segundo Werlang (1991, p. 195), as obras redigidas pelos compositores “continuavam fiéis aos seus patrocinadores, as instituições laico-religiosas”, mas, ao menos fora do meio eclesiástico, era também apreciada, mesmo pelos padres-mestres, a música profana erudita. Exemplificam-no os arranjos que Gaspar elabora para tocar com sua parceira: a sonata é uma “peça musical, quase sempre instrumental e geralmente em vários movimentos, para um solista ou pequeno conjunto” (GROVE, 1994, p. 885); por sua vez, a suíte consiste em uma “forma instrumental nascida da justaposição de movimentos de dança escritos na mesma tonalidade e de estrutura binária” (GALTER, 2013, p. 275). Em outras palavras, são criações tipicamente instrumentais, de caráter popular e mescladas com ritmos de danças, que, no continente europeu, experimentaram considerável valorização ao longo do século XVII. Conforme Grout & Palisca (2001), a essa altura, as formas não possuíam um padrão bem definido, mas é possível distinguir-lhes alguns procedimentos que estão na origem de alguns tipos genéricos de composição, como a suíte.

Entre os movimentos de dança que integravam a suíte, estão as “gavotas e sarabandas” (DOURADO, 1999b, p. 127) tocadas por Malvina e mestre Estêvão. A sarabanda, uma das

danças instrumentais barrocas mais populares, é proveniente da Espanha. Já a gavota é uma dança folclórica, de origem francesa, que

aparecia com frequência após a sarabanda na suíte barroca, tinha uma fórmula de compasso de 2 ou 4, andamento moderado e frases de quatro compassos. Era considerada uma dança campestre, e várias gavotas de Bach e outros têm um tipo de bordão sonoro que lembra uma gaita de fole ou museta (GROVE, 1994, p. 360).

Devido à sua popularidade e à grande circulação que obteve na Europa, a suíte costumava emparelhar outros movimentos, como a pavana e a tarantela, ambas danças cortesãs de origem italiana (GROVE, 1994). Essas também figuram no romance, como podemos ver no excerto a seguir:

depois de algum tempo já tocavam juntos (ele na flauta, ela no cravo) pequenas sonatas, pavanas, mesmo umas tarantelas. No princípio Gaspar se negou. Malvina, vendo que no fundo ele queria (não era à toa que treinava no quarto), insistiu. [...] Ela achava que viviam os mais altos momentos de espiritualidade e beleza. Eram seres eleitos e privilegiados, a quem os deuses favoreciam. E não estavam mais em Vila Rica: projetada no espaço e no tempo, ela se deslocava para outros lugares. Primeiro Lisboa, depois outros reinos mais finos e cultivados. Toscana, Nápoles, França, Veneza, aqueles lugares todos de sonho que pelos olhos dele ela conheceu. E já se via numa casa de ópera iluminada por mil lustres faiscantes de sons e brilhos (DOURADO, 1999b, p. 159-162).

A partir disso, podemos aproximar a narrativa autraniana da premissa apresentada por Werlang (1991), segundo a qual era corrente o exercício da música profana, sobretudo, nas Minas Gerais dos tempos áureos da mineração, embora seja insuficiente o material que confirme e pormenorize tal atividade. Segundo o autor,

há uma pista quando observamos o inter-relacionamento Minas/Europa: os músicos estavam em dia com a vanguarda estilística da época, a saber, Haydn e Mozart. Um único exemplo é representativo do corriqueiro: Curt Lange encontrou uma cópia do Quarteto Op.3 de Haydn, datada de Vila Rica, 1794. (As datas de Haydn são 1732-1809). A prática de música de câmara em família com a participação mesmo de escravos era muito comum.

Estes são exemplos do exercício da música profana erudita, que apesar de larga não refletiu nas composições locais. [...] Há porém uma lacuna a ser preenchida, pois é sabida a existência de teatros nas cidades mineiras, e do interesse da população pelas artes cênicas e ópera; desconhece-se a música composta para este fim (WERLANG, 1991, p. 195).

A música de câmara resume a atividade que Gaspar e Malvina, ou esta e seu mestre, praticavam no sobrado dos Galvão Bueno. Nascido em âmbito secular, esse tipo de execução tinha por objetivo suprir a demanda por apresentações em câmaras ou outros locais mais modestos que os prédios eclesiásticos, projetado assim a um grupo pequeno, mas variado de

instrumentos. Consoante Werlang (1991), embora, ao que tudo indica, prestigiada, a música de câmara mineira é absolutamente estranha aos registros historiográficos.

A ópera é tema também um pouco obscuro na história colonial brasileira. A casa de ópera iluminada por mil lustres faiscantes de sons e brilhos na qual Malvina se via, em sonho, enlevada pelo momento de espiritualidade e beleza, certamente excede em pompa os estabelecimentos desse gênero que havia em Minas, porém estes existiam. Como comentado anteriormente, inúmeras salas de concerto foram construídas, em diferentes regiões, para abrigar a atividade fomentada pelas irmandades. A elas

foi dado o nome pomposo de “casas-de-ópera”. O repertório deixava de ter influência medieval e adotava modelos napolitanos da “ópera buffa”, tão em voga na Lisboa setecentista. Aliás, o termo ópera abrangia tanto comédias quanto dramas, e até verdadeiras óperas, com variada quantidade de música entremeada (MARIZ, 2000, p. 35, aspas do autor).¹⁹

A ópera, de acordo com Grout & Palisca (2001, 316), é “uma obra teatral que combina solilóquio, diálogo, cenário, ação e música contínua (ou quase contínua)”. Em sua acepção moderna, o gênero data dos últimos anos do século XVI, mas a ligação entre música e teatro, como se sabe, remonta à antiguidade. Ainda segundo os musicólogos, se comparada à música de câmara, a ópera era um evento de exceção, haja vista a complexidade de execução de cada uma. Mesmo assim, ela se tornou extremamente influente a partir do período barroco, principalmente a de estilo napolitano²⁰.

Tomando de empréstimo a expressão de Castagna (2010), a ópera italiana é *descoberta* pelos compositores mineiros da segunda metade do XVIII. Isso significa que o referido gênero alcançou algumas vilas mineiras num contexto em que aumentava a competição entre as irmandades de música, que buscavam cada qual angariar o maior número de sócios, e declinava a economia mineradora. Portanto, essas mesmas irmandades se viam forçadas a um trabalho intenso, possível através do aperfeiçoamento técnico dos profissionais e pelo domínio de uma gama diversificada de estilos.

¹⁹ Ópera buffa: “Ópera cômica italiana, em dois ou três atos, com diálogo em recitativo, em vez de declamado” (GROVE, 1994, p. 674).

²⁰ Em contraposição à ópera do século XVII, com centro irradiador em Veneza, o estilo napolitano marcava uma tendência de “estilização da linguagem e formas musicais e de uma textura musical simples, concentrada na linha melódica da voz solista e apoiada por harmonias agradáveis ao ouvido. O resultado final foi um estilo de ópera mais preocupado com a elegância e a eficácia externa do que com a força e a verdade dramática, mas as fraquezas dramáticas eram muitas vezes compensadas pela beleza da música” (GROUT; PALISCA, 2001, p. 362-363).

Em Vila Rica, segundo Lange (2003), havia pelo menos uma casa de ópera, construída antes de 1770. O professor teuto-uruguaio acredita, no entanto, que a atividade cênico-musical na cidade era desenvolvida pelo menos desde 1740. Por fim, ele acrescenta:

é também indubitável que os compositores de Vila Rica e outras cidades escrevessem "as solfas", para textos de representações teatrais, quer música incidental para dramas e comédias, quer música baseada em libretos de ópera (LANGE, 2003, p. 154).

N’*Os sinos da agonia*, espetáculos de ópera não são diretamente referidos, talvez pelo fato de que o espaço principal da narrativa, tanto em termos de diegese quanto de ambiência musical, seja domiciliar: independentemente do plano narrativo, o sobrado se destaca como um microcosmo onde a ação propriamente acontece, em contraste com os extensos monólogos que dão forma aos demais ambientes diegéticos. Não obstante, a atmosfera da ópera é constantemente evocada pelo narrador, principalmente na criação do efeito dramático de alguns eventos importantes da história, a exemplo da execução em efígie de Januário, tópico que iremos abordar mais à frente. Do que foi exposto acima, há ainda outro tema cujo debate é instigado pela leitura do romance, tema que se refere ao estilo da intensa e diversificada música mineira do período colonial.

3.3 QUESTÃO DE ESTILO: A MÚSICA CLÁSSICA NAS MINAS GERAIS BARROCAS

A tentativa de contextualizar o estilo musical cultivado na sociedade mineira setecentista atravessa o mesmo problema que apontamos no tópico anterior: a atividade de que se tem registro refere-se a um nicho bastante específico de composição, realizada nas irmandades e destinada a eventos e serviços de interesse eclesiástico. Conforme Lange (2003), na segunda metade do século XVIII, a música de câmara fomentou um número consideravelmente mais expressivo de festivais e solenidades que a música sacra, porém, os compositores mineiros não escreviam obras baseadas no seu modelo.

Acrescenta-se a isso os incontáveis saraus realizados em casas de famílias abastadas e as não menos frequentes reuniões de músicos, majoritariamente mulatos, que em grupos vocais e instrumentais faziam música para solaz – ambientes, portanto, em que se realizava música profana, porventura mais receptível a experimentações e ingredientes locais. Podemos assim ter uma noção de que a música mineira “até agora restaurada [...] representa apenas um apagado vestígio de um imenso tesouro para sempre perdido” (LANGE, 2003, p. 162).

A historiografia musical consensualmente classifica como de influência clássica a prática musical dos tempos áureos da arte colonial mineira. Werlang (1991) afirma que,

no que sobreviveu até os dias de hoje, podemos observar uma hegemonia estilística interna. As obras são do estilo clássico ou pré-clássico, que na Europa se estende aproximadamente de 1730 a 1810 (WERLANG, 1991, p. 193).

Grosso modo, a música clássica caracteriza-se pela textura mais linear e compreensível, “com cadências relativamente raras e, regra geral, discretas, [...] um andamento extremamente coeso, sem contrastes pronunciados” (GROUT; PALISCA, 2001, p. 482). Exemplo disso é a valorização no Classicismo da homofonia, “música cuja melodia é acompanhada no mesmo ritmo por outras vozes ou partes” (GROVE, 1994, p. 733), em oposição às várias vozes melódicas da textura polifônica. Daí o contraste com o estilo convencionalmente denominado de barroco.

No romance autraniano, podemos observar alguns indícios a respeito da desenvoltura musical de Gaspar:

[Gaspar] passava agora horas seguidas trancado no quarto, procurando recuperar a sua antiga mestria na flauta. Os dedos a princípio duros, a boca e a língua emperradas, o sopro molhado e dificultoso. Voltou às solfas, às partituras empoeiradas no fundo da canastra, tanto tempo esquecidas. Em poucos dias a dedilhação ficou correta, o sopro certo. Já conseguia tirar os mais alambicados sons oitavados, as mais difíceis escalas cromáticas, os mais ligeiros passos e trilos. Voltava a tocar com o antigo desembaraço e precisão. Tão alegre, chegava a cantarolar a ária *Consolati e Spera!*, de Scarlatti, que tanto amava. E buscava nos concertos, sonatas e óperas, os passos que podiam ser tocados sem voz, num duo de cravo e flauta (DOURADO, 1999b, p. 238).

A ária que a personagem cantarola com sentimento, *Consolati e spera!*, da ópera *Ifigenia in Tauri* (1713), pertence ao compositor italiano Domenico Scarlatti (1685-1757), o qual, cronologicamente falando, transitou entre os períodos barroco e clássico da música europeia. Segundo Grout & Palisca (2001), ele foi o maior compositor italiano para teclas do século XVIII, despontando em 1738 com sua coletânea de sonatas para o cravo (designadas, no frontispício da partitura, como *essercizi* – exercícios ou divertimentos). Sua influência em Gaspar pode ser ratificada pelo fato de que D. Scarlatti permaneceu quase uma década em Portugal (c. 1720-1729), onde teve como aluna a infanta Maria Bárbara de Bragança, filha do rei D. João V. A obra de D. Scarlatti, especialmente as suas sonatas, tem estrutura e características que a aproximam de fins do barroco, não obstante tenha influenciado sobremaneira a música clássica.

Os alambicados sons oitavados, as difíceis escalas cromáticas e os ligeiros passos e trilos tirados por Gaspar sugerem certa riqueza de ornamentos que se distancia da música clássica, revelando uma prática de influência mais antiga, mesmo do século XVI, quando o cromatismo era utilizado com frequência nos madrigais italianos (GALTER, 2013). Observemos o seguinte excerto:

[Gaspar] falava de Pergolesi, de Monteverdi, de Alexandre e Domingos Scarlatti, de Marcello. Tão outro homem, chegava a trautear algumas árias de ópera e de salmo. Quando a suíte ou sonata era mais difícil e Malvina não podia ainda tirá-la, ele solava os trechos que a sua flauta conseguia alcançar. [...] Se ele lhe falava de teoria e técnica, ela não se mostrava muito interessada. Tão sensível, de alma tão harmônica e melodiosa, só lhe interessavam aquelas coisas que diziam dos sentimentos e das paixões. Ela queria o espírito, a pura comoção, achava ele. Quando lhe dizia que Scarlatti tirava do cravo quase tudo que o cravo podia dar de harmonia, de suas grandes audácias, ela não se mostrava muito interessada. Quando lhe disse que a infanta Maria Bárbara aprendeu com Scarlatti, seu interesse por Scarlatti cresceu. Quando falou do sentimento apaixonado e solene da sua música, ele viu o êxtase nos seus olhos luminosos. Malvina era uma alma eleita, sua pátria era o céu. Se lhe dizia, veja isto, e chegou mesmo a solar pra ela o acompanhamento de um salmo, de Marcello, ela se mostrava aborrecida. Não, Gaspar, parece coro de igreja, ladainha, vamos tocar outra coisa, disse ela uma vez. Vamos tocar o quê então, perguntou ele e ela disse qualquer coisa mais comovida e queimosa (DOURADO, 1999b, p. 241-242).

Gaspar possui um repertório, constituído tanto de música sacra quanto profana, cuja variedade pode ilustrar o gosto e a convenção da época. Alessandro Scarlatti (1660-1725), pai de Domenico Scarlatti, e Giovanni Pergolesi (1710-1736) foram compositores italianos cuja atuação teve importante significado para a escola musical napolitana do período barroco, principalmente no campo da ópera. Claudio Monteverdi (1567-1643), também italiano, começou a exercer seu ofício ainda na Renascença, tornando-se um ilustre madrigalista e operista. Já Benedetto Marcello (1686-1739) foi um compositor veneziano de menor expressão, conhecido principalmente pelas suas obras sacras. Todos os quatro antecederam a época clássica, e em boa parte de suas obras era preponderante o uso da polifonia. Além disso, é possível inferir que o interesse pelo estilo renascentista tenha sido conservado para muito além das primeiras décadas do XVIII, estágio no qual o senso comum determina a sua decadência na colônia brasileira.

Quando consideramos a produção musical registrada em papel, cujo “estilo é homofônico por excelência” (WERLANG, 1991, p. 193), acentua-se o contraste com a pintura, a escultura e a arquitetura da época, adequadamente reunidas na expressão *barroco mineiro*. Essa conjuntura suscita, na opinião de Werlang (1991), menos conclusões que incertezas, a primeira, talvez, referente às causas por trás dessa curiosa discrepância entre as artes.

O classicismo musical, de inspiração iluminista, tinha pretensão cosmopolita e espírito de liberdade, e o seu ideal de música era aquela que se expressasse com uma linguagem universal (GROUT; PALISCA, 2001). Conforme Werlang (1991, p. 196), a “negação dos particularismos regionais” talvez tenha encontrado terreno fértil em Minas Gerais, onde os elementos folclóricos – as raízes negras e indígenas – eram suprimidos da música, o que não aconteceu nas artes plásticas, por exemplo, vivamente tingidas pelas cores locais. Nesse caso, pode ter pesado a

possibilidade dos músicos e compositores em particular terem acesso à produção musical europeia da época, acesso que seria bem mais tortuoso para pintores e escultores. Os grandes mestres destas artes dificilmente tiveram contato com seus contemporâneos europeus como tiveram os músicos mineiros. Isso relegou-lhes a uma maior defasagem em relação ao que era “moderno” na época. A música não sofreu tanto o isolacionismo geográfico, acentuado por Pombal (WERLANG, 1991, p. 196, aspas do autor).

Outra indagação que sobrevém, continua Werlang (1991), é se a homofonia clássica seria mais adequada à compreensão do público, em comparação à complexa polifonia barroca. Não se pode comprovar.

Em Lange (2003), encontramos alguma inclinação à ideia de manifestações musicais barrocas na Capitania de Minas Gerais. O musicólogo evoca a versatilidade e a diligência dos músicos mineiros, razão pela qual “existia material musical suficiente para qualquer função, por mais inesperada que fosse a solicitação” (LANGE, 2003, p. 153), e salienta que, inobstante a incontestável atualização de tais músicos em relação à voga europeia, as tendências por vezes chegavam de maneira extemporânea: “é muito provável que alguns conhecessem primeiro Mozart e depois Haendel e, do mesmo modo, Pergolesi e Vivaldi” (LANGE, 2003, p. 158).

A conclusão, cremos, é que a atividade musical mineira de meados do século XVIII era, acima de qualquer coisa, heterogênea, como o era a própria música erudita do velho continente, a despeito das classificações segundo escolas de época, às quais estamos habituados (GROUT; PALISCA, 2001). Isso não anula o amaneiramento que aqui efetivamente havia, em detrimento da pluralidade da expressão musical, sobretudo em negação aos ritmos africanos e autóctones. Em seus arroubos de mazombo ilustrado, Gaspar revela a presunção de seu meio social, a artificialidade de certa classe intelectualizada:

Avançou um pouco mais e os olhos espantados foram devagarzinho percorrendo toda a sala. Do chão ao teto, as paredes e as janelas, dos tapetes às cortinas arrepanhadas com fitas de seda. Tudo muito rico, muito mais rico e de gosto do que podia imaginar. [...] Não podia acreditar, o pai devia ter gasto um dinheirão. Pintura de alto preço, mesmo um pintor de alegorias foram arranjar. Nos painéis do teto as quatro estações,

junto do lustre flores e guirlandas, cupidos e medalhões. Pintura de cores vivas e chapadas, azul e vermelho, verde carregado, o preto com que se acentuava o risco das figuras. Sorriu diante dos cupidos, pareciam mais dois anjinhos de igreja, as feições brejeiras. Uma pintura singela e imperfeita, uma figuração que fugia aos cânones, uma mistura de oriente e ocidente, de fábula grega e frutos da terra, pensou o mazombo desenraizado que ele não conseguia deixar de ser. A vista acostumada aos riscos e contornos suaves e esbatidos, às nuances e róseos entretons das encarnaduras, aos meios-tons, à passagem vagarosa das cores para as sombras nos panejamentos, à perfeição das figuras, à pintura agora em moda nos lugares por onde andou, sorria condescendente diante do pintor anônimo que não tinha a arte de outros reinos, que não conhecia os lugares que ele conheceu. Mazombo da Ilustração, estranhava as cores quentes demais, lisas. E as letras das cartelas, floreadas e desproporcionais. Certamente o pintor nem sabia ler, senão não separaria as sílabas e as letras assim. Mesmo assim, pouco importa, devia ter custado um dinheirão de contado (DOURADO, 1999b, p. 231-232).

Apesar disso, o conjunto de todas as circunstâncias acima relacionadas permitiu um extraordinário desenvolvimento da música erudita em Minas Gerais, de sorte que Lange (2003, p. 139), com flagrante entusiasmo, é verdade, afirma “que jamais se manifestou, em solo americano, um movimento de expressão tão elevada”.

Cabe salientar que esse fenômeno artístico pode indubitavelmente ser considerado sob uma perspectiva mais ampla, que incorpore a expressão musical periférica, sobre a qual não se tem documentação histórica, mas que está enraizada na tradição popular e na literatura. Tal expressão musical, aliás, mesmo não sendo autóctone, no sentido estilístico, foi “fenômeno social mineiro de sua época, tão fundamental nela quanto a obra de escultores, pintores e arquitetos patrícios” (WERLANG, 1991, p. 197).

Por fim, não poderíamos deixar de tratar de um dos episódios mais emblemáticos da obra, a execução em efígie de Januário, em que o narrador se vale, simbolicamente, da atmosfera relacionada à ópera para descrever um tipo de condenação praticado no período colonial. Assim, na seção seguinte, enfocaremos os efeitos produzidos pela paisagem sonora, cuja contribuição é substancial para a produção de um discurso polifônico e para a carnavalização do ritual em efígie, segundo os conceitos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin.

3.4 MACABRA ÓPERA DE TÍTERES: A EXECUÇÃO EM EFÍGIE

Os sinos da agonia, revela Autran Dourado, nasceu de “uma visão ritualística e mítica de um procedimento comum no Brasil Colônia – a morte em efígie e suas consequências” (DOURADO, 1976, p. 138). O escritor refere-se ao mecanismo através do qual a justiça colonial aplicava a pena de morte a seus foragidos: em praça pública, era encenada a execução do apenado, este representado por uma imagem, um boneco ou algo do gênero. Para todos os

efeitos, o indivíduo supliciado em efígie era declarado legalmente morto. Autran, inclusive, abre o seu romance com três fragmentos de documentos sobre esse tipo de condenação, extraídos de obras de Capistrano de Abreu, Diogo de Vasconcelos e Alcântara Machado, além de um excerto do *Diccionario da Lingua Portuguesa*, de Antonio de Moraes Silva²¹. É válido relembrarmos ao menos uma dessas referências:

A morte em efígie, ainda que farsa, tinha todas as consequências da natural. Seguiu-se dela a servidão e a infâmia da pena e o confisco dos bens. Não aproveitava em circunstância alguma ao réu a esperança de perdão, e quem o quisesse poderia matar sem receio de crime (VASCONCELOS, 1904 apud DOURADO, 1999b, p. 7).

No romance, Januário, um jovem mestiço (fruto de um adultério cometido pelo coronel Tomás Matias Cardoso com sua escrava, a mameluca Andresa), é condenado em efígie após envolver-se no assassinato do poderoso João Diogo, em trama engendrada pela esposa da vítima, Malvina. Tal episódio é em diferentes aspectos emblemático, a começar pela analogia com a ditadura militar brasileira, que completava aproximadamente uma década quando em 1974 a obra vem à público. A tirania do “todo-poderoso Sr. Capitão General”, que, movido pelo “rancor e força tonante de El-rey”, planeja a cerimônia para “exemplo e escarmento” (DOURADO, 1999b, p. 34); a espetacularização da violência; as consequências enfrentadas por Januário – a perda de todos os direitos civis e políticos e a necessidade do exílio – são pormenores que evocam a tortura, as perseguições e os homicídios cometidos durante o período ditatorial, a mando de militares que usurparam o poder com o apoio de grupos conservadores da sociedade.

Não obstante esse sentido político seja alcançado unicamente pela alegoria, a equipe editorial responsável pela publicação do livro não o eximiu de uma “nota de advertência”, com o objetivo de antecipar-se a censores que eventualmente reconhecessem no romance alusões ao regime que controlava o país. Em conferência pronunciada na Sorbonne, em 1992, Autran comentou sobre as dificuldades de então:

Quando não se pode escrever o que se pensa (nem todos temos a coragem de enfrentar o arbítrio, a censura, a tortura, o exílio e a morte), nos períodos ditatoriais temos de ser barrocos e rebuscados, para que os censores não nos entendam e sejamos sentidos e entendidos por aqueles pelos quais nos sentimos irmãos na angústia e no sofrimento. [...] Quando entreguei *Os Sinos da Agonia* ao meu editor, vivíamos o período mais

²¹ João Capistrano de Abreu (1853-1927), Diogo Luís de Vasconcelos (1843-1927) e António de Alcântara Machado (1901-1935), renomados historiadores e escritores brasileiros. As suas obras acima mencionadas são, respectivamente: *Capítulos de História Colonial* (1907), *História Antiga das Minas Gerais* (1904) e *Vida e Morte do Bandeirante* (1929). Antonio de Moraes Silva (1755-1824) foi lexicólogo e gramático brasileiro. Seu *Diccionario da Lingua Portuguesa* foi publicado em Lisboa, em 1789.

terrível da ditadura militar, a década de 70. Ele se espantou, pois viu que com a morte em efígie e outras arbitrariedades eu queria me referir ao então recém-decretado banimento, medida violenta que só fora usada antes pelos portugueses no Brasil Colônia. "Eu não posso correr o risco de ter o livro apreendido", disse ele e me propôs uma nota editorial em que se dissesse que o livro se passava na ambiência do século XVIII e que era uma paródia de Eurípides, Sêneca e Racine (DOURADO, 1994, p. 120).

Neste trabalho, não aprofundaremos especificamente a relação simbólica entre a morte em efígie e o contexto da ditadura militar. Voltar-nos-emos para a maneira como é construída a cerimônia, aqui considerada pela “multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica representada” (BEZERRA, 2005, p. 192). À luz da teoria bakhtiniana da *polifonia*, segundo a qual as personagens revelam-se na construção de seus discursos, constatamos que a interação entre os enunciados presentes no texto narrativo caracteriza-se pelo seu inacabamento, pela relativização da verdade de um e da verdade do outro. Por exemplo: à algazarra com que o povo assiste à condenação podemos contrapor a pusilanimidade da classe social privilegiada, que das sacadas e janelas acompanha o espetáculo. Esta, por sua vez, é diferente da afetação que se notabiliza na conduta dos inquisidores. Mas, sem engajamento político de fundo maniqueísta, tampouco como uma tentativa de responder à repressão fazendo-lhe a anatomia, as relações acima são desenvolvidas através de um viés cômico, de uma visão do mundo à qual Bakhtin (1987; 2010) denomina *carnavalesca*.

Convém assinalarmos que o discurso carnavalizado não se restringe à narração da morte em efígie; ao contrário, ele é constante n’*Os sinos da agonia* e mesmo no conjunto da obra de Autran Dourado. Nosso enfoque está direcionado à paisagem sonora sobre a qual se desenvolve o ritual de condenação, ou a “grande farsa pantomima”, como diz o narrador. Tendo como principal característica a sua ambivalência, descobrimos, sob o seu aspecto fúnebre, uma estrutura apoiada na cultura cômico-popular, cujos indícios revelaremos através do exame da paisagem sonora. Afinal, como lembra Bakhtin (2010, p. 122), “um ouvido sensível sempre adivinha as repercussões, mesmo as mais distantes, da cosmovisão carnavalesca”.

3.4.1 O conceito bakhtiniano de carnavalização

A teoria da carnavalização diz respeito à transposição para a literatura da cosmovisão carnavalesca, cuja influência foi determinante, segundo Bakhtin (2010, p. 141), para o advento da prosa literária e do moderno romance europeu. O filósofo russo dedica um vasto estudo ao carnaval – uma “forma *sincrética de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada”, de “raízes profundas na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem” (BAKHTIN,

2010, p. 139, grifo do autor) –, às suas origens antigas e à sua expansão pelas massas populares da Europa medieval, a fim de desvendar o seu papel na formação do que ele intitula *linha dialógica* do romance.

Na fronteira entre a vida e a arte, como descreve Bakhtin (1987), o carnaval ocupou um importante espaço no cotidiano dos povos antigos e medievais, inclusive do ponto de vista de sua duração (em algumas cidades, prolongava-se por cerca de três meses)²². Estava próximo do universo das formas artísticas, principalmente do espetáculo teatral, mas sem palco, nem distinção entre atores e espectadores: não se assistia, vivia-se o carnaval. E vivia-se de modo totalmente oposto à “ordem *habitual*, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’” (BAKHTIN, 2010, p. 140, grifo e aspas do autor). Em seu centro estava a ação ritual de *coroação e destronamento*²³, na qual encontramos o núcleo da cosmovisão carnavalesca: “a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação” (BAKHTIN, 2010, p. 142).

Por trás dos festejos, atos e procissões do folclore carnavalesco está o *riso*, cujo culto é tão predominante na história da humanidade quanto os ritos e mitos sérios. Em povos primitivos, por exemplo, os ritos cômicos “convertiam as divindades em objeto de burla e blasfêmia” (BAKHTIN, 1987, p. 5), revelando, ainda incipientemente, um dualismo na percepção humana sobre o universo. Mas, naquele estágio, tanto os aspectos sérios quanto os aspectos cômicos da experiência ritual, mesmo das práticas mais ordinárias, eram conduzidos à luz de uma só força dominante e sagrada. Com o advento dos primeiros estados, como os da Antiguidade Clássica, onde as sociedades dividiram-se em camadas com diferentes funções políticas, tornou-se

impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular (BAKHTIN, 1987, p. 5).

²² Além do carnaval propriamente dito, havia inúmeros festejos a ele ligados, como a “festa dos tolos”, “a festa do asno”, o “riso pascal”, entre outros. Conforme Bakhtin (1987), o folclore carnavalesco penetrava inclusive os eventos religiosos e civis, os quais “reservavam” um espaço para a tradição cômica popular. As festas da Igreja, por exemplo, sempre incluíam feiras públicas, onde se exibiam seres considerados bizarros e fantásticos (gigantes, anões, animais exóticos, etc.). Do mesmo modo, os bufões e os bobos assistiam sempre às cerimônias oficiais (torneios, iniciação de cavaleiros, contratos de vassalagem, etc.), parodiando seus atos.

²³ Segundo Bakhtin (2010), na *coroação bufa* (ritual inseparável do *posterior destronamento do rei do carnaval*), coroa-se o antípoda do rei, o bobo ou o escravo, inaugurando o mundo carnavalesco às avessas. Vestido com as roupas e as insígnias reais, símbolos absolutos de poder, sua figura torna-se ambivalente e profanadora. No cerimonial de destronamento, o rei é despojado de suas vestes e acessórios, ridicularizado e surrado, o que não representa a pura destruição: o carnaval desconhece tanto a negação quanto a afirmação absoluta. Suas fórmulas expressam “a inevitabilidade, a simultaneidade, a criatividade da mudança-renovação” (BAKHTIN, 2010, p. 142); proclamam a *alegre relatividade* e a dualidade entre morte e vida.

É o caso também dos estados medievais, cuja rígida estratificação social segregava as pessoas em seu convívio diário. Nas atividades oficiais, consagrava-se a ordem, as convenções feudais e os tabus religiosos e políticos, de modo que as formas cômicas eram admitidas apenas parcialmente, relegadas ao espaço carnavalesco por excelência: a *praça pública*. Nesta, a festa carnavalesca continuou triunfando sobre a alienação humana e conservando o seu sentido primordial²⁴ (celebrando a universalidade, a liberdade, a igualdade e a abundância), através de

formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica (BAKHTIN, 1987, p. 9).

É na transposição dessa linguagem para a literatura que Bakhtin (2010) vê o surgimento da prosa romanesca, ainda em fins da Antiguidade Clássica, em um campo pelos antigos denominado de *sério-cômico*, que se forma paralelamente à epopeia, à tragédia, à retórica clássica, portanto aos gêneros elevados. No campo do sério-cômico, estavam reunidos gêneros externamente diversificados, mas conectados pela maneira carnavalesca de abordar o mundo e as relações humanas. Nesse sentido, aboliram a distância épica da história, do mito e dos heróis lendários: pela primeira vez, afirma Bakhtin (2010, p. 123), o objeto da representação séria (e simultaneamente cômica) era “dado no nível da atualidade, na zona de contato imediato e até profundamente familiar”, ainda quando tal objeto derivasse da lenda. Seu tratamento, entretanto, era “profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador”.

Bakhtin (2010) destaca dois gêneros que foram decisivos para o desenvolvimento do romance, especificamente no que se refere à sua raiz dialógica: o *diálogo socrático*²⁵ e a *sátira menipeia*²⁶. O primeiro, como o nome sugere, consistia em registros das palestras proferidas por Sócrates, cuja tese sobre a natureza dialógica da verdade serve-lhes de base. Resumidamente, segundo essa tese a verdade nasce da confrontação entre diferentes pontos de vista: nasce entre os homens, que a buscam no processo de comunicação dialógica, em oposição

²⁴ As festividades, seja qual for o seu tipo, são formas primitivas da civilização, de motivação transcendental, espiritual – não se justifica em anseios materiais. Essencialmente, a festa humana possui uma relação marcada com o tempo (o cósmico, o biológico e o histórico) e memora os ciclos, as mudanças (morte, ressurreição, alternância e renovação).

²⁵ O diálogo socrático foi um gênero de vida breve, mas amplamente difundido em seu tempo. Foi cultivado por Platão, Xenofonte, Antístenes, Fédon, Euclídes, Gláucon, entre outros. Restaram, porém, apenas os diálogos de Platão e de Xenofonte, além de informações e fragmentos dos demais pensadores.

²⁶ A sátira menipeia foi cultivada em seus primórdios por Antístenes, Varro, Menipo de Gádara (em cuja homenagem veio-lhe a denominação). São exemplos de menipeias desenvolvidas a um estágio próximo do romance antigo *O asno de ouro*, de Apuleio, *A transformação de Cláudio em abóbora*, de Sêneca, e o *Satiricon*, de Petronio. Muito flexível e mutável, com uma capacidade de penetrar outros gêneros, o seu desenvolvimento adentra os tempos modernos, segundo Bakhtin (2010).

à verdade única, oriunda de um “monologismo oficial”. A importância dos diálogos socráticos está no tratamento dado às ideias de Sócrates e de outros pensadores, enquanto não eram reproduzidas ou citadas, mas experimentadas com liberdade artística. Assim, libertas de uma abordagem puramente histórica ou memorialística, as ideias eram “dadas numa evolução criativa livre no fundo de outras ideias que as torna dialogadas” (BAKHTIN, 2010, p. 127). Em outras palavras, a importância do gênero está no fato de o método socrático lhe determinar a forma, não o conteúdo.

Já a sátira menipeia é um dos gêneros derivados da desintegração dos diálogos socráticos. Inicialmente, distinguia-se, dentre outros aspectos, pelo peso do elemento cômico, pela polêmica com tendências ou correntes filosóficas e pela liberdade de invenção do enredo. Neste caso, a história era investida de aventura e de livre fantasia, mas com um fim “puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma ideia filosófica” (BAKHTIN, 2010, p. 130, grifos do autor). Motivadas pela busca e pela experimentação dessa ideia (a verdade), as personagens aventuram-se em países desconhecidos e fantásticos, no Olimpo, no inferno, etc. Duas propriedades típicas da menipeia originaram gêneros consagrados pela linha carnavalesca da prosa literária: o *naturalismo do submundo*, que se refere às “camadas mais baixas da sociedade, ao submundo humano” (BAKHTIN, 2010, p. 130, grifos do autor). Assim, muitas aventuras em busca do conhecimento transcorrem em bordeis, tabernas, covis, etc., combinando o diálogo filosófico ou místico-religioso com experiências mundanas. Também, o *diálogo no limiar*, relativo à reflexão derradeira das questões da vida humana: em suma, é uma espécie de incursão em torno de problemas ético-práticos, já vivenciados, a fim de lhes pesar os prós e os contras. O diálogo dá-se, portanto, em um lugar (ou momento) de passagem: nas portas do Olimpo, na entrada do inferno e assim por diante.

Apesar das características com as quais, muito simplificadamente, buscamos descrever a menipeia, talvez a melhor maneira de defini-la seja pela sua flexibilidade e mutabilidade. Devido a sua capacidade de penetrar outros gêneros,

ela continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores: na Idade Média, nas épocas do Renascimento e da Reforma e na Idade Moderna. Em essência, sua evolução continua até hoje (tanto com uma nítida consciência do gênero quanto sem ela). [...] A “sátira menipeia” tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias (BAKHTIN, 2010, p. 129, aspas do autor).

A seguir, continuaremos tratando das categorias carnavalescas que, ao longo de milênios, foram transpostas para a literatura, demonstrando como elas são exploradas na construção narrativa da morte em efígie, e qual a participação da paisagem sonora do romance nesse processo.

3.4.2 A paisagem sonora da morte em efígie

Para iniciarmos a nossa análise, podemos observar a condenação de Januário em sua dimensão ritualística e mítica, como definiu Autran no comentário que trouxemos anteriormente.

A despeito de seus fins práticos, quais sejam punir e exemplar, a morte em efígie tem em seus meios a herança da experiência ritual, transcendente, cujo poder sobre o indivíduo é tanto mais incisivo quanto maior o predomínio da esfera sagrada sobre a profana no corpo social ao qual ela pertence.²⁷ De acordo com Julien Ries (2020, p.404),

o rito é um ato ou um gesto, individual ou coletivo, realizado em vista de um resultado que vai além deste mundo empírico. O rito se situa no cruzamento entre natureza, sociedade, cultura e religião. É um ato simbólico mediante o qual o homem, nos limites de uma realidade pertencente a este mundo, estabelece um contato com uma realidade que transcende este mundo. Todo rito tem um sentido: ele é constituído pela associação entre um gesto e uma crença.

Enquanto rito coletivo, a condenação de Januário é amplamente carnavalesca. Para a comunidade à qual ele pertence, fica estabelecida a sua transição a outra posição social (a de finado); do ponto de vista do apenado, para um novo estado existencial, visto que ele é *destronado* de sua vida anterior. Mas o destronamento pressupõe a possibilidade de uma nova coroação, de renascimento: assim, Januário tem condições de recomeçar longe de sua terra natal. Isso situa-o em uma típica *situação de limiar* – “no limiar da vida e da morte, da mentira e da verdade, da razão e da loucura” (BAKHTIN, 2010, p. 168). Inclusive, a personagem encontra-se espacialmente no limiar de Vila Rica: no alto da Serra do Ouro Preto, de onde observa, ao lado de Isidoro, toda a cidade. Lembremos que a ação diegética transcorre,

²⁷ Assim afirma Arnold Van Gennep (2012), a exemplo de tribos cujas atividades cotidianas (plantio, caça, etc.) e eventos solenes, como matrimônio e exéquias, são influenciados por forças mágico-religiosas emanadas de seus ritos. No caso da execução em efígie, a própria aplicação do castigo em uma imagem que simboliza a vítima, quando menos, lembra certos princípios de magia primitiva, em especial aquela denominada por James Frazer (1982, p. 86) “magia simpática”, sobre a qual se supõe “a possibilidade de interação entre coisas que estão distantes umas das outras, através de uma simpatia secreta”, bem como a capacidade de causar dano a uma pessoa tomando qualquer objeto como representação de seu corpo.

aproximadamente, no tempo de um dia, um ano após a execução da pena e na véspera da morte de Januário. Ele vive suas derradeiras horas perdido na decifração dos últimos episódios de sua vida, ao mesmo tempo que reflete acerca de questões que transcendem o seu simples entendimento:

[...] A máquina do mundo girando, ninguém podia mais parar. Você está perdido, na ribanceira. Ninguém, metido num inferno, entre polias e rodas dentadas. A grande boca que o devoraria. Morto, é capaz de que eu esteja morto, dizia. Quem sabe se viver não é morrer, a gente é que não sabe, pensa que está sonhando. E que só depois, na morte, ele encontraria a sua vida. O pensamento não era assim ordenado, mais a sensação difusa de que tinha morrido, estava há muito tempo no inferno. O inferno em que vivia faz um ano, com os seus demônios e pesadelos. Malvina, João Diogo e o pai eram sombras vindas da escuridão infernal. Vinham das brumas, das bandas do além, só para atormentá-lo. O próprio Isidoro, cujo branco acastanhado dos olhos podia adivinhar, ali a seu lado, lhe dava a impressão de que não existia: uma sombra na memória, uma figura vinda das brumas de um sonho. Morto, no inferno. [...] E no inferno ou no sonho ele se movia com aquela ilusão de velocidade que aumentava progressivamente, assustadoramente, até se tornar insuportável, feito ecos se repetindo na grande campânula de um sonho, nos desfiladeiros infinitos, cuidava enlouquecer (DOURADO, 1999b, p. 69-70).

No que se refere à paisagem sonora, o rito em si é um ato ressonante, em virtude das atividades motoras com que seus participantes lhe imprimem ritmo e expressam o seu estado de espírito – são movimentos de dança, cantos e a utilização de uma variedade de instrumentos, frequentemente os percussivos. Do mesmo modo, no romance, os sons rodeiam o ritual de morte em efígie. Em princípio, percebe-se mais destacadamente o rufar dos tambores, “em frenéticas, rolantes, contínuas, ensurdecedoras, soturnas e infundáveis batidas...” (DOURADO, 1999b, p. 45). Como os adjetivos escolhidos pelo narrador insinuam, as batidas carregam certa ambivalência, evocando um sentido primitivo – “o ruído do tambor é associado à emissão do som primordial, [...] ao ritmo do universo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 942). Assim, assinalam a vida e a morte, a gravidade da cerimônia e, simultaneamente, o seu escarnecimento, à medida que se evidencia a pomposidade dos inquisidores:

Desde a véspera grupos de três homens percorriam as ruas e caminhos, vestidos no rigor da gala, os uniformes nas suas cores vistosas, passados e engomados, as correias e cinturões lustrosos, os galões e dourados reluzentes, os metais e armas polidos para a cerimônia do dia seguinte, que se queria faustosa. De vez em quando paravam nos largos e cruzamentos, onde logo se apinhava um mundéu de gente curiosa, apesar de já saberem os povos daqui e das redondezas, de uma ou duas ou mais léguas em quadra, fazendo pião no pelourinho, o que ia acontecer no dia seguinte. E rufavam no maior fragor, as batidas ritmadas, ora lentas e soturnas, ora disparadas, as suas caixas e tambores enfeitados de fitas encarnadas e azuis. (DOURADO, 1999b, p. 33-34).

Não por acaso os tambores simbolizam, também, a adesão da pequena burguesia de Vila Rica, que observa das janelas o “poviléu” a tomar conta da cidade. A despeito de sua condição econômica, evidenciada pelo esmero e requinte dispensados para receber o cortejo, a posição social dessas pessoas é relativizada pela cosmovisão carnavalesca. Vejamos o seguinte excerto:

Os moradores dos sobrados da Rua Direita e da praça, gente de casta ou fumaça, trouxeram seus tamboretas para junto das janelas e sacadas enfeitadas, cobertas de brocados e damascos, de colchas de seda franjadas, e se divertiam vendo aquele poviléu de gente sem eira nem beira, e conversavam, animados e aflitos, com os seus convidados. Eram principalmente mulheres e crianças, que os homens bons e os fidalgos muito antigos nos livros del-Rei, como gostavam de se pavonear, mentirosamente ou não, eram mais receosos e só chegariam à frente quando o Capitão-General aparecesse (DOURADO, 1999b, p. 39).

Nos exemplos acima, já é possível observar a influência das categorias carnavalescas expostas por Bakhtin (2010): o *livre contato familiar entre os homens*, a *excentricidade*, as *mésalliances carnavalescas* e a *profanação*. Segundo o filósofo russo,

ao longo de milênios, essas categorias carnavalescas, antes de tudo a categoria de livre familiarização do homem com o mundo, foram transpostas para a literatura, especialmente para a linha dialógica de evolução da prosa artística romanesca. A familiarização contribuiu para a destruição das distâncias épica e trágica e para a transposição de todo o representável para a zona do contato familiar, refletiu-se substancialmente na organização dos enredos e das situações de enredo, determinou a familiaridade específica da posição do autor em relação aos heróis (familiaridade impossível nos gêneros elevados), introduziu a lógica das *mésalliances* e das descidas profanadoras, exerceu poderosa influência transformadora sobre o próprio estilo verbal da literatura (BAKHTIN, 2010, p. 140).

Nesse sentido, a primeira categoria diz respeito às relações mútuas estabelecidas no carnaval, com as quais “o comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica” (BAKHTIN, 2010, p. 140). O tom de mofa com que o narrador autraniano pinta a cena burguesa acima apresentada, entre cujos representantes há gente de casta ou fumaça e fidalgos que gostam de se pavonear, é viabilizado pela livre gesticulação e pelo franco discurso carnavalescos, que dissolvem a coibição e o recato próprios da lógica da convivência habitual. Com isso, a burguesia acaba sendo incorporada ao espaço carnavalesco da morte em efígie (justamente a praça pública) e nivelada ao resto do povo, uma vez que é evidenciado não as suas insígnias de classe, mas os atributos comuns a qualquer indivíduo: a conveniência, o divertimento, a vaidade, etc. Esses “aspectos ocultos da natureza humana” (BAKHTIN, 2010, p. 140) são insignificantes e excêntricos do ponto de vista do cotidiano não carnavalesco, donde a segunda categoria proposta pelo filósofo russo.

A propósito, as categorias carnavalescas estão inter-relacionadas e combinam-se de diversas maneiras. Assim, da livre relação familiar derivam as *mésalliances* – a união dos elementos separados e distanciados pela cosmovisão oficial – e a profanação, que se refere às indecências e aos sacrilégios carnavalescos. Na literatura, um dos recursos carnavalescos mais frequentes é a combinação ambivalente, com a associação do sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sábio e o tolo, o valioso e o insignificante, dentre outras inúmeras possibilidades. Assim verificamos no nosso último exemplo: a relativização da hierarquia social dá-se em uma disposição espacial que, aparentemente, reitera a estratificação, com um grupo no alto de seus sobrados e o outro nas ruas. Mas a praça carnavalesca é um espaço *público* e *universal*, onde todos participam do contato familiar.

Por sua vez, a paisagem sonora potencializa as *mésalliances* presentes na narrativa, nas quais estão envolvidas a Coroa e a Igreja, de um lado, e do outro a população:²⁸

A impaciência agora era geral e o *vozeio* crescia, *gritos explodiam* toda vez que alguém anunciava ter visto a procissão apontar, lá embaixo, no cotovelo da Rua Direita.

Tudo impaciência, só às nove horas começou mesmo a se movimentar o cortejo, o passo tardo dos saimentos, ao *compasso dos sinos de todas as igrejas dobrando fúnebres*.

Uma esquadra de dez soldados, nas vistosas casaquilhas, montados em cavalos com coloridos xairéis guarnecidos de franja dourada, os arreios de sola bordada e latão polidos, os estribos e arreatas reluzentes, o mosquete a tiracolo, a espada na mão direita, a rédea firme e alta, abria o cortejo. Os animais *impavam relinchantes* e escoiceavam estranhando o *vozeio* e o ajuntamento, os *foguetes* que começaram a soltar do alto dos morros, a *metralha dos rojões* de repetição.

[...] Seguiam-se as mesas e colegiadas das irmandades, nas suas opas roxas, brancas, encarnadas, azuis, castanhas e pretas. Na frente de cada uma o seu padre nos mais ricos paramentos, *rezando* alto, *abençoando* os fiéis nas janelas, *amaldiçoando* o infame réu. Anátema ao infiel inconfidente, *falavam alto* no exagero, *a voz sonora, a empostação enfática*. E passavam lentamente, *arrastando* os pés e sandálias e sapatos e botas, como nas procissões de enterro, as irmandades do Carmo, de São Francisco de Assis, das Mercês e Perdões, do Rosário, do Pilar e da Misericórdia. (DOURADO, 1999b, p. 40-41, grifos nossos).

As passagens grifadas ilustram a tensão gerada pela mixórdia de sons, como os produzidos ora pela ação inquisidora, ora pelo público. Esse efeito está diretamente associado à combinação ambivalente (o frenesi e a circunspeção, a graça e a maldição) e, conseqüentemente, ao princípio carnavalesco do inacabamento, em oposição à estaticidade e ao equilíbrio da narrativa monológica, que não admite as múltiplas facetas da vida social e a

²⁸ A leitura fragmentada do episódio da morte em efígie acaba reduzindo fatalmente o efeito causado pela paisagem sonora, haja vista a complexidade e as diversas nuances com que ela é construída. No entanto, a transcrição completa do episódio é impossível dentro das limitações deste trabalho. Por essa razão foi necessária a exposição de alguns excertos do romance mais extensos.

consciência isônoma e responsiva das personagens (BEZERRA, 2005). Em outras palavras, a relação dialógica construída pelos diferentes universos representados, cada qual com a sua individualidade sonora, desvela a essência conflituosa e imperfeita da vida social. Assim, resulta frustrada a tentativa de realizar um evento grave e moralizante, malgrado os esforços da Coroa e da Igreja, esta última apoiada em seu tradicional simbolismo sonoro:

E o padre, a voz *cavernosa* das endoenças, feito celebrando o ofício de trevas, começou a recitar o credo. A fala em *cantochão*, a voz no mesmo *ritmo*, os mesmos *crescendos* e *desmaios* do fraseado, as mesmas paradas e *silêncios* a que estava tão acostumado.

Terminada a *melopeia*, a última nota ainda *ecoou* feito uma pedra na paradeza escura de um poço. O *silêncio* que se seguiu era entretecido do brilho faiscante de abelhas *zunindo* no ar. (DOURADO, 1999b, p. 44, grifos nossos).

O zumbido do inseto antecipa a ineficiência do ofício religioso, pois, à medida que se aproxima o momento do suplício, a multidão faz menos caso dos requintes perversos que do relaxamento momentâneo da ordem pública, iniciado nas barbas das autoridades então extasiadas com o braço implacável da Lei e com o sentimento de dever cumprido. Logo, ocorre a profanação da morte em efígie, na medida em que um rito “hierático e solene” (DOURADO, 1999b, p. 44) é transferido ao plano material e corporal, através do rebaixamento grotesco:

[...] *Discutia-se* e se brigava pelos melhores lugares, tanto nos largos e ruas por onde ia passar o fúnebre cortejo, como na praça onde se realizaria a grande farsa pantomima. Todos queriam ver, ninguém podia perder o grande acontecimento que as Efemérides depois registrariam. Apesar da ordem para que as vendas se mantivessem fechadas, muita gente fizera de véspera a sua provisão de cachaça e patifaria, e cana corria alegre, bebida mesmo na boca da botija, no bafo e no arrotos. E alguns mais altos, a pinga subida na cabeça, já *riam* e antegozavam, na névoa estúpida da bebida, o grã-guinhol, a fantástica *ópera* de títeres. Eram bêbados contumazes, opilados e hidróticos, com os seus inchaços e mijos, pretos forros e mulatos, crioulos, brancos pingantes e sujos, a fedorenta humanidade. De vez em quando passavam em disparada soldados de espada desembainhada e os mais alegres se afastavam *ruidosos, gritando* vivas a El-Rei e ao Capitão-General, de puro medo das patas dos cavalos, dos ferros dos sabres e espadas. Trocavam-se gracejos e informações, diziam-se os mais cabeludos palavrões. Empalmava-se a bunda das mulatas trigueiras, os dentes de marfim todos à mostra no *riso excitado*, nos *gritos histéricos*, os peitos fartos e duros, de bicos do tamanho de uma azeitona, inteiramente de fora. Beliscava-se o braço roliço de pretas exuberantes e assanhadas, vestidas de panos e xales berrantes, cobertas de braceletes, trancelins, correntes e colares de ouro, a cabeça empoada, os argolões nas orelhas, os vidrilhos rebrilhando ao sol da manhã. Era uma *feira* de moleques e mucamas em dias de folga, do femeação e dos feitores, de pretos forros e brancos pobres, de mulatos e mamelucos, cafuzos, entrecruzas de caburés e curibocas, carijós. Aquele caldo de gente quente e espumante de onde nasceriam as flores gálicas e os esquentamentos. Um grande *festim* de raças e ofícios, selvagem, infernal, puro trópico. (DOURADO, 1999b, p. 38-39, grifos nossos).

De acordo com Bakhtin (1987), o realismo grotesco está diretamente ligado às manifestações do riso popular, ao mundo às avessas do carnaval. Seu traço marcante é o *rebaixamento* para o mundo material e corporal (bebida, comida, digestão, vida sexual), mas concebido por um viés totalmente positivo, universal e regenerador:

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o tumulto corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação (BAKHTIN, 1987, p. 19, grifos do autor).

No romance de Autran, fica evidente a degradação da solenidade, cujo plano do baixo material e corporal possui também a sua paisagem sonora: o riso, os gritos excitados, a balbúrdia, e por que não acrescentar, as ofensas e palavrões da gramática jocosa e carnavalesca, que contribuem “para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo” (BAKHTIN, 1987, p. 15). É importante ressaltar que, no caso em apreço, o rebaixamento não possui um caráter individual e egoísta, portanto exclusivamente negativo, como acontece na acepção moderna e corrompida da imagem grotesca. Acreditamos que ele se aproxima de suas fontes carnavalescas e concretiza-se coletivamente, no povo, então imerso na utopia da igualdade, liberdade e abundância.

Além do mais, os rebaixamentos detectados na condenação em efígie reafirmam a visão do mundo em perpétua renovação: ao fúnebre cortejo sucede o festim de raças; à morte, a renovação. Ao passo que afastam o baixo corporal de um valor negativo e censor, reafirmam a sua ambivalência regeneradora, pois da excitação febril nascerão as “flores gálicas” e os “esquentamentos”: uma imagem que contém em si a ideia do incessante jogo entre a vida e a morte, bem como da coroação e destronamento.

Creemos ter ficado claro o aporte da paisagem sonora para a carnavalização desse episódio emblemático d’*Os sinos da agonia*, denominado pelo narrador justamente como “ópera de títeres”. Expressão esta que faz alusão à música e à efígie (isto é, ao boneco que substitui Januário em sua condenação), mas, mais sutilmente, evoca o riso, o aspecto cômico da existência. Retomando o contexto de produção do romance, o período da ditadura militar brasileira, e levando em consideração o que afirma Flora Süssekind (2004) a respeito da literatura das décadas subsequentes ao golpe, podemos, talvez, reconhecer o engajamento de

Autran Dourado no nível do discurso narrativo, na forma insólita como ele comunica uma experiência circunscrita em um sistema tirânico e violento, de modo a desautomatizar o olhar do leitor acerca de questões tão censuráveis, mas com as quais se convive indiferentemente dia após dia.

4 PAISAGEM SONORA E COMPOSIÇÃO TRÁGICA DE *OS SINOS DA AGONIA*

Não são novidade as aproximações que *Os sinos da agonia* estabelece com o mito em torno de Fedra e Hipólito e, para além disso, com elementos da tragédia clássica. Isso não apenas em função do grande número de estudos acerca do assunto, mas porque o próprio Autran Dourado (1976) revela os motivos por detrás da construção do romance, ou, nas palavras do escritor, as “variações em torno dos temas dos grandes trágicos” (DOURADO, 1976, p. 148). Por isso, escusa levantar todos os pormenores que dão estrutura à formidável releitura empreendida por Autran – estrutura essa, aliás, exposta no já mencionado ensaio com dados exatos e planta baixa, literalmente. Neste levantamento, portanto, não nos aprofundaremos mais que o necessário para desenvolver a nossa proposição de que, sob a perspectiva das intertextualidades que compõem a narrativa, a paisagem sonora pode ser percebida como uma alusão aos aspectos líricos da tragédia grega antiga.

Para a leitura do mito, nossa referência será o *Hipólito* (428 a.C.) de Eurípides, cujo grande sucesso foi responsável, segundo Maria de Fátima Sousa e Silva (2022), por inscrever no imaginário greco-latino o que poderíamos classificar como um dos últimos episódios conhecidos da saga de Teseu, célebre herói da mitologia grega – episódio que conta precisamente o princípio da ruína teseica, quando a esposa do herói, Fedra, apaixona-se pelo enteado, Hipólito, intriga de que resulta a morte de ambos.

Destacamos, ademais, que manusearemos a obra *Hipólito e Fedra: três tragédias*, de Joaquim Brasil Fontes (2007), um vultoso estudo a partir do qual o autor apresenta a sua tradução de três peças baseadas no mito: além da tragédia euripidiana, a *Phaedra* de Sêneca, de aproximadamente 50 d.C., e a *Phèdre* de Jean Racine, composta no século XVII.

A seguir, realizaremos algumas considerações teóricas a respeito da tragédia e, o que nos interessa, de seus aspectos líricos. Após, abordaremos a narrativa sobre Hipólito e Fedra e a versão euripidiana do mito, a partir do que desenvolveremos nossas aproximações com o romance de Autran Dourado.

4.1 O ENCONTRO DE DIONISO E O MITO: O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA

O problema da investigação acerca da tragédia clássica pode ser sintetizado pelas palavras de Albin Lesky (1996, p. 73), segundo o qual “só com hipóteses é que podemos transpor as trevas que cercam as origens da tragédia”. Apesar dos limites cronológicos que

circunscvem o teatro antigo basearem-se apenas naquilo que conhecemos, o que é muito pouco, ainda assim

a sua vida estende-se por um período muito longo, pois a primeira tragédia que sabemos ter sido representada situa-se sob a tirania de Pisístrato, em Atenas, cerca de 534 a.C. E, por outro lado, pode considerar-se que as últimas obras dramáticas por nós conhecidas são as tragédias de Séneca, escritas, sem dúvida, entre 45 e 60 depois de Cristo, mais ano menos ano (GRIMAL, 1986, p. 10).

Em hipóteses, portanto, apoiamo-nos, mas com o conforto de que ao menos algumas pistas sobre esse fenômeno podem ser colhidas nos registros extraliterários. Uma delas, afirma Jacqueline de Romilly (1998), é o contexto eminentemente religioso, associado ao culto de Dioniso, do qual o drama trágico derivou.

Em manifestações rudimentares, nas quais o elemento dramático apenas começava a tomar forma, ele integrava os rituais que celebravam a divindade cuja relação com o vinho designa apenas uma parte de seu ser: “toda a incitante vida da natureza, toda a sua força criadora, configurou-se nele” (LESKY, 1996, p. 74). Por isso, ao se pensar na procedência dionisíaca da tragédia, é preciso ter em vista que,

em seu culto orgiástico, a própria natureza arranca o homem à instabilidade da sua existência, arrasta-o para o interior do mais profundo reino de sua maravilha, a vida, levando-o a conquistá-la e senti-la de forma nova. Por menor que seja essa tentativa de expressar com palavras a natureza do deus, uma coisa, sobretudo, ela pretendeu deixar claro: o elemento básico da religião dionisíaca é a transformação. O homem arrebatado pelo deus, transportado para seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano. Mas a transformação é também aquilo de onde, e somente daí, pode surgir a arte dramática, que é uma replasmação do vivo (LESKY, 1996, p.74).

Aristóteles, é verdade, revela-nos em sua *Poética* que a tragédia tem origem em improvisações de cantores de ditirambo, este uma

declamação lírica apresentada a um público por um coro, com acompanhamento musical, evocando os feitos de Dionísio e de outros deuses e heróis e que, em certa medida, dava uma interpretação mimada (GRIMAL, 1986, p. 11).

Além da raiz no ditirambo, o estagirita acrescenta que, antes de adquirir uma conformação mais elaborada e tratar de assuntos elevados, a composição trágica era, “como a satírica, mais associada à dança” (ARISTÓTELES, 2017, p. 63). Por outro lado, entre a experiência ritual e o gênero artístico, há diversos caminhos a nós obscuros, sobre os quais Aristóteles lança pouquíssima luz. Ao examinarmos, por exemplo, a tragédia grega da segunda

metade do século V a.C., isto é, do seu apogeu, é difícil identificarmos os vestígios de seus antecedentes orgíacos. Resta-nos, portanto, revisitar os dados históricos.

Conforme Pierre Grimal (1986), o drama trágico insere-se no meio ateniense, onde viverá o seu esplendor, durante o governo de Pisístrato, que se estendeu de 546 a 527 a.C. Tal inserção deriva de um projeto de expansão política, uma vez que o tirano incorpora ao culto do Estado os festivais em honra a Dioniso, introduzindo-os no meio urbano da pólis e, mais que isso, financiando-os. Disso resulta um acontecimento fundamental na história da tragédia: as representações dramáticas, antes circunscritas ao culto dionisíaco, começam a ser apresentadas ao grande público e a participar de competições, a primeira das quais realizada em torno de 534 a.C. e vencida por Téspis de Icária. Conforme Lesky (1996), a grande importância de Téspis comprova-se pela unanimidade com que os historiadores antigos lhe atribuem o posto de precursor da tragédia ática: autor da primeira peça encenada nas Dionisíacas Urbanas, teria ele, ainda, subido no palco e desempenhado, de forma inédita, a função de ator. Naturalmente, afirma Lesky (1996), foram as inovações de Téspis as responsáveis pelo seu enorme sucesso, não obstante o desagrado dos mais conservadores com a suposta natureza dissimulada do espetáculo.²⁹ Aristóteles também presta tributo ao poeta de Icária, a cuja iniciativa credita a criação do prólogo e do diálogo dramático, em oposição à ideia de que este surgiu espontaneamente do canto coral (PENELLA, 2000). Por sua vez, Grimal (1986) aponta que

Téspis retomou e “aperfeiçoou” a inovação do seu compatriota Aríon, fazendo representar um poema que consistia num diálogo entre um actor e um coro (a palavra grega para designar actor é *hypocrites*: “aquele que responde”) e evocando uma lenda, isto é, na perspectiva antiga, um marco da história heróica (GRIMAL, 1986, p. 31, aspas do autor).

Aríon, que vivia na corte de Periandro de Corinto, em fins do século VI a.C., é mencionado em importantes testemunhos da Antiguidade, que o descrevem como o primeiro homem a encenar uma tragédia em solo grego. Na *Suda*, por exemplo, consta que ele foi

o inventor do estilo trágico (*τραγικοῦτρόπου*), o primeiro a organizar um coro, a fazê-lo cantar um ditirambo, a denominar o que o coro cantava e a introduzir sátiros que falavam em versos (*Suda* apud LESKY, 1996, p. 65).

²⁹ Plutarco conta que Sólon (638 – 558 a.C.), estadista e poeta ateniense que, em sua velhice, passava o tempo no cultivo das artes divulgadas em sua pátria, certa vez, após assistir uma apresentação de Téspis, que então começava a se popularizar na região com suas tragédias, teria condenado de imoral o fingimento intrínseco à atuação. O ator, por sua vez, teria argumentado não haver mal em fazê-lo por divertimento, ao que Sólon replica: “Bem depressa, então, à laia de elogiar e apreciar assim tal brincadeira, a iremos encontrar nos assuntos sérios” (PLUTARCO, 2012, p. 101).

Aríon teria introduzido boa parte de suas inovações em Sicião, no Peloponeso, ao representar as conquistas e adversidades do rei Adrasto, herói cultuado na região desde a mais alta Antiguidade e cuja lenda se liga à da expedição dos sete chefes contra Tebas. Para Lesky (1996), devemos abstrair, do feito atribuído a Aríon, o tratamento dispensado aos ditirambos, entoados não mais em louvor a uma divindade, mas em homenagem a um herói de um dos grandes ciclos de lendas gregas. Em outros termos, o teor lírico dos cantos dionisíacos torna-se suscetível à remodelação, hipótese que encontra sustentação no registro feito por Heródoto (I, LXVII) em suas *Histórias*:

[...] entre outras honras prestadas a Adrasto, celebravam também seus infortúnios, com coros trágicos, e tributavam-lhe louvores sem referência a Baco. Clístenes restabeleceu nos coros essa referência a Baco e ordenou que o resto se fizesse em honra a Melanipo (HERÓDOTO, 2019, p. 215).

Em guerra contra a cidade de Argos, Clístenes³⁰ buscou “banir dos seus Estados Adrasto, filho de Tanau, por ser ele árgio” (HERÓDOTO, 2019, p. 215). Consequentemente, o tirano destituiu-o das honrarias prestadas pelos coros trágicos, que foram reintegrados ao culto de Dioniso. Contudo, segundo Lesky (1996), não há indícios de que as lendas heroicas tenham deixado de ser cantadas por esses coros, uma vez que o costume havia sido bem recebido pelos poetas peloponenses. Quando Téspis, portanto, estreia nas Dionisíacas Urbanas, é possível que as suas inovações tenham sido inspiradas no seu compatriota, com o qual o ditirambo perde o conteúdo dionisíaco, sem, todavia, deixar de se impor como modelo. Aliás, modelo que pode ter implantando o germe da ação dramática, dado que “o ditirambo era, com efeito, o diálogo de um personagem com um coro” (ROMILLY, 1998, p. 23).

Nesse sentido, antes do gênio ático dar à tragédia a seriedade e a dignidade aludidas por Aristóteles (2017), foi decisivo o contato entre duas forças inicialmente opostas: “Dioniso e o Mito, o fascínio do êxtase e a força do Logos” (LESKY, 1996, p. 81). Em outras palavras, há, de um lado, a exaltação dionisíaca, que liberta o homem da opressão da vida cotidiana e propicia a ele encarnar, ser a representação de um outro, como mencionamos anteriormente. De outro lado, estão os mitos heroicos, que para o povo grego eram a imagem da existência humana, tanto da sua faceta cognoscível, como da oculta. Jean-Pierre Vernant (1990) elucida este aspecto da cosmovisão helênica:

³⁰ Heródoto faz referência a Clístenes, tirano de Sicião, que reinou aproximadamente entre 600 e 560 a.C. Era avô materno de Clístenes, o ateniense, este reconhecido como um dos pais da democracia grega.

[...] os gregos exprimiram, sob a forma do “heroico”, problemas ligados à ação humana e à sua inserção na ordem do mundo. De fato, quando a tragédia nasce na Grécia e durante o curto período em que floresce antes de desaparecer, ela utiliza as lendas de heróis para apresentar certos aspectos do homem em situação de agir, na encruzilhada da decisão, às voltas com as consequências dos seus atos. Porém, no mesmo momento em que se alimenta da tradição heroica, a tragédia se situa em um outro plano que o do culto e mitos de heróis; ela os transforma em função da sua própria indagação desse exame com que o homem grego, em um certo momento da sua história, põe em questão o próprio homem: a sua posição diante do destino, a sua responsabilidade com relação a atos cuja origem e fim o ultrapassam, a ambiguidade de todos os valores propostos à sua escolha, a necessidade, entretanto, de uma decisão (VERNANT, 1990, p. 432, aspas do autor).

Mas, se recentes no âmbito dramático, os mitos de heróis eram um tema do qual já se ocupava a epopeia, durante séculos o gênero literário por excelência da cultura grega. Em geral, as obras de arte nutriam-se da epopeia, portanto, não é de se espantar que os autores de tragédia também buscassem nela inspiração:

e não há dúvida de que dali extraíram, ao mesmo tempo, a arte de construir personagens e cenas capazes de comover. Conferir o sentimento da vida, inspirar terror e piedade, partilhar um sofrimento ou ansiedade foram sempre traços da epopeia, que ela ensinou aos trágicos. Poder-se-ia igualmente dizer que, se a festa criou o gênero trágico, foi a influência da epopeia que fez dele um gênero literário (ROMILLY, 1998, p. 21).

Ademais, o público que frequentava os espetáculos teatrais estava habituado aos mitos de heróis, aprendia-os na infância com as narrativas épicas. Para reter sua atenção, e em razão das próprias condições de representação, o tragediógrafo tinha de selecionar, na mitologia, um acontecimento, uma ação, dar-lhe sua interpretação pessoal e enaltecer a personagem ou o tema abordado. Tudo isso foi propício à função que a tragédia desempenhou no contexto político-religioso de Atenas, pois ela conseguiu, através da mimese das virtudes e dos perigos da ação humana, extrair do mito “um efeito mais imediato e uma lição mais solene” (ROMILLY, 1998, p. 22).

De uma perspectiva estética, ao unir o mito, renovado pelo gênero dramático, e o ritual dionisíaco, que, como dizíamos, era uma experiência profundamente mística e, em termos de *performance*, coreográfica, a arte trágica alcança seu mais alto grau de excelência (LESKY, 1996). Para Romilly (1998), essa comunhão reflete-se na estrutura do espetáculo, cuja originalidade fundamental advém do trabalho conjunto dos atores e do coro.

4.1.1 A expressão musical da tragédia: a lírica do coro e a dos atores

Como dizíamos, o resultado alcançado pela união entre a cena dramática e o canto coral distinguiu “o gênero trágico do gênero épico, e [...] a tragédia grega das tragédias posteriores” (ROMILLY, 1998, p. 23). Vale a tentativa de imaginarmos a montagem do espetáculo (para o que é um agradável meio observar as ruínas de um teatro grego), cuja estrutura comportava dois palcos, um deles reservado aos atores, outro ao coro. O primeiro possuía uma decoração simples e “grande margem à imaginação dos espectadores” (ROMILLY, 1998, p. 24), com apenas alguns objetos e símbolos evocativos do enredo. Devido à arquitetura dos anfiteatros, o cenário era geralmente a fachada de um templo ou palácio, a exemplo do *Hipólito* de Eurípides, e comportava, ao alto, uma espécie de sacada, onde poderia aparecer alguma divindade. Caso algum acontecimento ocorresse no interior da residência, ele era revelado por um breve episódio ou mesmo no decorrer da ação. Aqui, podemos evocar o suicídio de Fedra, invisível aos olhos do espectador e relatado por “um conjunto impressionante de réplicas, vindo, de um lado do interior do palácio; de outro, da cena aberta” (FONTES, 2007, p. 47).

O segundo palco, ou *a orquestra*, era ocupado por um grupo de coristas (ou coreutas), cujo número variou ao longo do tempo³¹, e um corifeu, que regia o coro. Basicamente, tratava-se de

uma vasta plataforma, de formato circular, cujo centro possuía um altar redondo dedicado a Dioniso; esta plataforma era inteiramente reservada às evoluções do coro. É certo que o palco formava o fundo da orquestra, e que poucos passos levavam de um para outro. No entanto, os dois espaços permaneciam bem distintos; os atores, no palco, não se misturavam normalmente com os coristas da orquestra; e os coristas jamais subiam ao palco (ROMILLY, 1998, p. 24).

Originalmente, o coro desempenhava o papel mais importante do espetáculo e nele se concentrava a ação: os coristas intervinham, suplicavam, cantavam suas emoções e, por seu intermédio, os espectadores eram tocados. Enquanto personagem coletiva, o coro representava um grupo de pessoas cujo destino dependia totalmente do desfecho da trama e da conduta do herói. Eram, frequentemente, indivíduos considerados frágeis ou impotentes, como mulheres ou homens velhos demais para combater. Assim,

para que o coro pudesse conciliar tão importante função com essa incapacidade de agir, era necessário que a ação da tragédia fosse pouco desenvolvida. A partir do momento em que ela adquiriu maior importância, o coro deixou de desempenhar o

³¹ Segundo Romilly (1998, p. 26), “originalmente, o coro era formado por cinquenta elementos; depois passou a contar com doze e, na época de Sófocles, quinze”.

papel central que até então detinha. Já nas últimas peças de Ésquilo (em *Prometeu acorrentado* e na *Oréstia* em geral), o coro é apenas simpatizante; pouco tempo depois, começam a aparecer coros que viriam a tornar-se clássicos, compostos por mulheres do país, por confidentes, por testemunhas. Sem dúvida, permanece uma relação essencial entre o herói e o grupo que dele depende, mas esse elo tende tornar-se frouxo. Na obra de Eurípides, ele se desfaz quase completamente (ROMILLY, 1996, p. 28).

Continua a autora que a importância relativa da ação dramática e do coro lírico modificou-se gradativamente, a ponto de se inverter o destaque que cada grupo recebia. Isso provocou uma renovação formal na tragédia, e, “das peças arcaicas do início chegou-se, em menos de um século, a um teatro bastante próximo do nosso” (ROMILLY, 1996, p. 26).

Apesar do enfraquecimento da performance coral, a sua tradição ligada ao ditirambo e à dança permaneceu viva na organização do texto lírico destinado aos coristas. Conforme Grimal (1986), essa herança de modo algum homogênea era vertida em versos bastante variados, mas que obedeciam a um sistema estrófico regular, com estrofes e antístrofes assentes

numa mesma estrutura rítmica: mesmo número de versos, disposição idêntica dos metros e das sílabas. Por vezes, à estrofe e à antístrofe junta-se um “epodo”, acompanhando uma nova evolução, diferente das que correspondem à estrofe e antístrofe” (GRIMAL, 1986, p. 43, aspas do autor).

Por sua vez, os atores exprimiam-se, via de regra, em troqueus e em iambos, pois esses pés aproximavam o seu discurso “do que é natural, espontâneo na língua” (GRIMAL, 1986, p. 42)³². No entanto, segundo Peter Wilson (2008), é preciso reconhecer a proeminência da música no teatro antigo, que se estendia não só aos cantos corais, como também

a trocas entre o coro (ou seu líder) e o(s) ator(es), em certas passagens de elevada tensão dramática; a passagens de “recitativos” – normalmente associadas com o crescendo da tensão emocional no palco; e, até mesmo, a canções interpretadas apenas por atores, “monodias líricas”, que se tornaram cada vez mais características da tragédia perto do final do século V a.C., numa época em que as partes corais do drama estavam diminuindo (WILSON, 2008, p. 45-46, aspas do autor).

Prova disso é que acompanhava coristas e atores um instrumentista, ou, poder-se-ia dizer, um *auletés*, haja vista o protagonismo desse artista no trabalho instrumental dos

³² Convém lembrarmos que o sistema de versificação greco-latino era quantitativo, isto é, considerava o tempo gasto na enunciação das sílabas poéticas, estas breves (U) ou longas (-), não a sua tonicidade ou acento, como no sistema moderno (qualitativo). A célula métrica do verso era denominada pé, e constituía-se de duas ou mais sílabas, a exemplo do iambo, pé com uma sílaba breve e uma longa (U-), e do troqueu, este com uma sílaba longa e uma breve (-U) (MOISÉS, 2004).

espetáculos. Segundo Wilson (2008), o tocador de *aulós*³³ ganhou a preferência dos dramaturgos em virtude da variedade de notas e harmonias que ele podia alcançar com o seu instrumento, habilidade propícia às variações demandadas pela ação dramática³⁴.

Por conseguinte, não devemos supor que coristas e atores distinguiam-se em virtude de uns se expressarem musicalmente e os outros em tom prosaico. A tragédia “estava muito mais próxima do que poderíamos chamar ‘ópera coral’ que do ‘teatro’: toda sua poesia – até mesmo o diálogo puramente falado – tinha a qualidade rítmica e musical dada pelo metro” (WILSON, 2008, p. 45, aspas do autor). O que sucedia, portanto, era uma diferença do metro empregado por cada grupo de artistas e da performance – esta, sobretudo, nos primeiros anos da tragédia, quando o coro, além de seu poderoso canto coletivo, incluía complexos recursos coreográficos (WILSON, 2008).

Diretamente ligado ao metro e à harmonia com que ator e corista exprimiam-se, estava o que os gregos denominavam *modo*, algo semelhante ao que hoje entendemos por estilo, teorizado sobretudo por Platão (*A República*) e Aristóteles (*Política*). De acordo com Grout & Palisca (2001), a partir da abstração de propriedades técnicas de peças musicais, como a tessitura, a melodia, o sistema de escalas e intervalos, os modos eram compreendidos sob a perspectiva das qualidades e dos efeitos morais que a música poderia gerar: se enseja a virtude da bravura, por exemplo, será pertinente à formação do guerreiro, mas dispensável ao homem que trabalha no campo.

Ademais, no caso das canções não-estróficas, cuja melodia era condicionada em parte pelo ritmo e acentos tonais inerentes à fala, os modos carregavam conotações sugestivas dos grupos étnicos dos quais eram provenientes. Conforme Paula da Cunha Corrêa (1998),

uma tripartição de dialetos e de práticas musicais já havia se desenvolvido, por volta do século VIII a. C., em três tradições distintas: a eólica na Tessália, Beócia e na ilha de Lesbos, a dórica no Peloponeso e a jônica na Ática e na Jônia. Afições específicas também parecem ter variado regionalmente, contribuindo para a caracterização dos “estilos musicais” aos quais os poetas fazem alusão (CORRÊA, 1998, p. 185, aspas da autora).

³³ Segundo Grout & Palisca (2001, p. 17), o *aulós* era “um instrumento de palheta simples ou dupla (não era uma flauta), muitas vezes com dois tubos, tinha um timbre estridente, penetrante, associava-se ao canto de um certo tipo de poema (o ditirambo) no culto de Dioniso, culto que se crê estar na origem do teatro grego. Consequentemente, nas grandes tragédias da época clássica — obras de Ésquilo, Sófocles, Eurípidas — os coros e outras partes musicais eram acompanhados pelo som do aulo ou alternavam com ele.”

³⁴ Aristóteles, ao indicar o teor orgiástico dos *aulói*, afirma que “todo o delírio báquico ou outro arrebatamento similar são mais induzíveis” com tais instrumentos (ARISTÓTELES, 1998, p. 591). Por isso – por serem impróprios à educação do homem de bem – Platão bani-los-ia de sua Paideia.

Com o tempo, os gregos passaram a reconhecer uma gama maior de modos, como o lídio, o frígio e o hipodórico, cada qual com a sua natureza e portador de um efeito distinto sobre o espírito do homem, como ilustra Aristóteles (1998, p. 581):

as melodias caracterizam-se por não serem todas de natureza idêntica; quem as escuta reage de modo distinto em relação a cada uma delas. Com efeito, umas deixam-nos mais melancólicos e graves, como acontece com a mixolídia; outras enfraquecem o espírito, como as lânguidas; outras incutem um estado de espírito intermédio e circunspecto como parece ser apanágio da harmonia dórica, porquanto já a frígia induz o entusiasmo.

Acerca dos modos usuais na tragédia, Lesky (1996) afirma que o coro costumava se manifestar “no dialeto moderadamente dórico da lírica coral”, uma vez que representava o que era da ordem dos sentimentos. Já os atores, cujas falas serviam ao desenvolvimento e ao exame do que é temático, utilizavam o “iambo ático, que em alguns detalhes revela uma coloração jônica” (LESKY, 1996, p. 85).

De acordo com Fernando Brandão dos Santos (1998), o dialeto dórico, assim como a herança ditirâmbica dos cantos corais, era relativamente distante da plateia de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, ou seja, dos espectadores que vivenciaram o esplendor ático da tragédia. Possivelmente, essa sintaxe incomum e estilizada intensificava o estranhamento através do qual o público era arrancado parcialmente do domínio do Logos e absorvido por momentos de êxtase. Nesse sentido,

a resposta do público ateniense a esses momentos de relaxamento ou intensificação da ação, propostos pela interferência do canto coral, a meu ver, seria muito mais intensa e menos intelectualizada do que supõem os nossos ensaios e estudos. É no canto coral que a emoção, paradoxalmente, vai ser controlada pelo autor, intensificando ou diminuindo a tensão do que vem sendo construído pelo diálogo diante dos olhos e ouvidos do público (SANTOS, 1998, p. 22).

Aristóteles (2017) afirma que a dramaturgia da trindade ateniense introduziu gradativamente modificações formais no teatro grego, que resultaram na presença de mais atores no palco e, em contrapartida, na redução da participação do coro.³⁵ Com efeito, os cantos corais intervinham minimamente na tragédia de Eurípides, quando comparamos à de seus

³⁵ À guisa de ilustração, Romilly (1996) faz uma breve comparação, de natureza quantitativa, de três peças da trindade ateniense, que sinaliza o decréscimo da atividade coral na obra dos autores: “Em *As coéforas*, de Ésquilo, mais de quatrocentos versos são dedicados ao coro, de um total de 1.076, ou seja, bem mais de um terço. Em *Electra*, de Sófocles, que trata do mesmo tema (a mudança do título já é por si só reveladora), o coro intervém com cerca de duzentos versos, do total de 1.510, ou seja, menos de um sexto. Da mesma forma, em *Electra*, de Eurípides, há um pouco mais de duzentos, dos 1.360 que compõem a peça, também uma sexta parte” (ROMILLY, 1996, p. 29).

antecessores. Mas isso não impediu que as partes líricas de suas peças fossem enaltecidas pelo público, como indica Fontes (2007), devido justamente às inovações técnicas empreendidas pelo poeta. Na esteira dessas inovações, Santos (1998) destaca a preferência por uma performance coral centrada não na coreografia, mas no canto, que buscava impulsionar as monodias dos atores. Como consequência, ocorre o deslocamento da expressão do ponto de vista coletivo, fruto de um colegiado, para a ênfase nas emoções individuais das personagens no palco. Além de que, mais desprezado do desenrolar da ação dramática, o coro podia

deliciar-se com uma imaginação mais livre e mais desocupada, movendo-se em pensamento para trás e para frente pelo espaço através do espaço e do tempo, evocando eventos passados e cenas distantes, prevendo o futuro, desejando um presente que é diferente e mostrando a pertinência dos tempos e lugares que evocam para a situação à mão (BARLOW, 1971, p. 17 *apud* SANTOS, 1998, p. 24).

Mesmo os cantos corais aparentemente decorativos devem ser examinados com atenção, completa Santos (1998, p. 24), pois “além de um colorido diferente, de um adorno poético, o poeta pode estar traçando outras relações de significação, ampliando assim as imagens do que se está encenando”.

4.2 O *HIPÓLITO* DE EURÍPIDES

A tragédia euripídiana, como hoje se nos apresenta, é na verdade a segunda peça dedicada ao tema pelo dramaturgo. A primeira, da qual sobreviveram cerca de cinquenta versos, teria sido encenada por volta de 432 a.C. e provocado a aversão dos espectadores, devido à falta de pudor da protagonista. Isso porque, afirma Mário da Gama Kury (2007), naquela versão, Fedra entregava-se sem reservas ao desejo incestuoso e confessava-o diretamente ao enteado.³⁶ Após o insucesso, Eurípides reescreve o enredo e modera o *êthos* da sua heroína – uma vítima, afinal, de Afrodite, que a utiliza como um juguete para castigar Hipólito por “furtar-se ao domínio imperativo do amor” (FONTES, 2007, p. 32) e devotar-se inteiramente à virgem

³⁶ Daí o título *Hipólito Velado* (ou, ainda, *Hipólito Encoberto*), com que os antigos batizaram a primeira versão da tragédia euripídiana: no palco, o herói supostamente encobria o rosto com o seu manto, escandalizado, ao ouvir a declaração da madrasta (KURY, 2007). Por sua vez, a segunda versão é comumente denominada *Hipólito Porta-Coroa*, em virtude da cena que abre a apresentação, na qual o jovem coroa a estátua de Ártemis com “uma grinalda de flores colhida num campo imaculado, metáfora da implacável pureza que une aquela divindade e seu devoto” (FONTES, 2007, p. 28). Neste trabalho, referindo-se sempre à segunda peça, empregaremos o título corrente em âmbito nacional, isto é, simplesmente *Hipólito*.

Ártemis. Assim, a deusa Cípris³⁷, cujas cóleras e maldições eram notáveis (GRIMAL, 2005), incute no espírito de Fedra uma paixão irresistível e criminosa, da qual é objeto o próprio enteado.

Sugerem alguns exegetas da obra euripídica que, no processo de reescrita, tenha pesado ainda a edição de uma *Phaidra* de Sófocles, na qual

a heroína adotava uma atitude mais recatada que a da Fedra de Eurípides no Primeiro Hipólito, e teria a seu favor a presunção do desaparecimento de Teseu, que havia descido aos infernos, de onde retornou contra a expectativa geral, depois de resgatar seu amigo Pirítoos (KURY, 2007, p. 8).

Para W. S. Barrett (1964), por exemplo, é possível que a peça sofoclica tenha sido encenada após o primeiro *Hipólito*, mas antes do segundo, e que o seu sucesso avivasse a insatisfação de Eurípides com a própria obra. Isso explicaria o empenho, incomum para um poeta trágico, em produzir duas peças distintas sobre o mesmo tema. Em contrapartida, além dos obscuros fragmentos remanescentes, nada se sabe sobre a tragédia intitulada *Phaidra*, de modo que as proposições acima, afirma-o Barrett (1964), são baseadas em suposições e, conseqüentemente, podem estar equivocadas.

Conjecturas à parte, é sabido que o segundo *Hipólito* estreia no ano 428 a.C., no concurso dramático que era realizado durante as Dionísias Urbanas, um dos mais importantes festivais político-religiosos de Atenas. Podemos supor que a nova edição da peça, que se tornaria clássica, é acolhida com louvor pelo público, visto que Eurípides é laureado com o prêmio principal do torneio (KURY, 2007).

Como dizíamos, o objeto da mudança mais substancial promovida pelo dramaturgo está relacionado ao *êthos* de Fedra, esposa do “herói por excelência da Ática e o simétrico do herói dórico Hércules” (GRIMAL, 2005, p. 439), qual era a reputação que Teseu possuía entre os atenienses. Nesse sentido, é compreensível que a conduta da heroína escandalizasse os espectadores, para quem o legado teseico confundia-se com a história mesma do seu povo. Aliás, o herói que vence o Minotauro no labirinto de Creta, simbolizando a queda da tirania minoica, o *Teseu triunfante*³⁸, assumia uma existência semi-histórica, graças, principalmente,

³⁷ Afrodite é também denominada de Cípris ou Cípris, a “deusa de Chipre”. Isso porque, na *Teogonia* de Hesíodo, “o primeiro episódio da lenda de Afrodite é sua travessia apoteótica, ao sopro de Zêfiro, de Citera a Chipre, onde é acolhida pelas Horas” (FONTES, 2007, p. 30).

³⁸ Teseu é o responsável por derrotar o Minotauro, fruto da união entre Pasífae, esposa de Minos, rei de Creta, e Poseidon, que a possui na forma de um touro. Diante da vergonha, Minos manda construir junto a seu palácio, em Cnossos, um invencível labirinto, no interior do qual esconde a criatura. Acontece que, quando Teseu chega a Atenas e passa a partilhar o trono com o pai, a cidade encontra-se subjugada por Creta, para a qual eram enviados jovens atenienses, oferecidos como alimento ao Minotauro. Teseu, então, torna-se o encarregado de liderar a nau

às tentativas de comentadores antigos de a “resgatar do mito para inscrever na história” (FONTES, 2007, p. 19). Plutarco (2008, p. 38), por exemplo, descreve Teseu como o “fundador da bela e famosa Atenas” e, até certo ponto, como pioneiro na construção da democracia ateniense. É que o herói teria sido responsável por algumas medidas políticas que antecederam líderes como Clístenes e Sólon: a principal delas, a implementação do sinecismo, isto é, “a fusão de todas as comunidades da Ática numa só cidade, de modo a que existisse um só Estado para um só povo” (SOUSA E SILVA, 2022, p. 160).

Por outro lado, explica Fontes (2007), as lendas e aventuras em torno de Teseu tornaram-se tão abundantes (haveria, inclusive, o provérbio ateniense “Nada sem Teseu”) que acabaram dissolvendo a cronologia dos eventos relacionados à sua biografia, tornando-a objeto de muita controvérsia. Aristóteles, ao condenar a falta de unidade na composição poética, utiliza entre seus exemplos as tentativas de alguns poetas de compor epopeias em homenagem ao herói ático:

a unidade do enredo não se forma, como creem alguns, do fato de apresentar um único herói; pois há muitos e vários acontecimentos, reunidos em torno de um só herói, que não constituem qualquer unidade. Assim, um mesmo herói pode realizar muitas ações sem que se estabeleça uma ação única. Por isso parecem errar todos os poetas que compuseram uma *Heracleida* ou uma *Teseida*, ou outros poemas do mesmo gênero [...]” (ARISTÓTELES, 2017, p. 93-95).

De qualquer forma, a gesta de Teseu costuma ser dividida em duas partes, relativas à infância e à adolescência do herói, antes de se tornar o soberano de Atenas, e à sua maturidade, quando enfim exerce o régio poder.

Reza a lenda que, além da linhagem real – filho de Egeu, rei de Atenas, e de Etra, princesa de Trezena – Teseu possuía ascendência divina³⁹, dado que Etra, na mesma noite em que “mantivera amoroso comércio com Egeu, havia se encontrado com Poseidon, o soberano

rumo a Cnossos e derrotar o ser monstruoso. Após matar o Minotauro, Teseu consegue escapar do labirinto graças a um novelo de lã, cujo fio lhe serve de guia. O artifício é-lhe ensinado por Ariadne (filha de Minos e Pasífae e irmã de Fedra), que também lhe presenteia com o novelo.

Do ponto de vista histórico, o *Teseu triunfante*, topos das artes plásticas greco-latinas, simboliza a queda da civilização minoica, que em tempos pré-homéricos habitava a ilha de Creta e exercia forte domínio sobre a Grécia continental (BRANDÃO, 1986). Sob o governo de Minos (denominação que, provavelmente, refere-se a uma dinastia, como Faraó e César), os minoicos construíram um poderoso império marítimo, e o seu comércio ativo sobrecarregava de tributos os povos vizinhos, como os da Ática. Aproximadamente no século XIV a.C., Creta é invadida pelos aqueus, e a assimilação da sociedade minoica viria a formar uma das principais raízes da cultura grega.

³⁹ De acordo com Junito de Souza Brandão (1987, p. 23), a figura do herói grego tem duas características que lhe são inatas: a *timé*, “honorabilidade social”, e a *areté*, “a excelência, a superioridade em relação aos outros mortais”. Daí a conveniência de se atribuir a Teseu, de sangue nobre, também a ascendência divina, pois os *áristoi* (os excelentes) estão mais perto dos deuses que dos mortais. Jean-Pierre Vernant (2001) salienta que tais conceitos, sobretudo em sua tradição homérica, remetem ainda a uma coerência entre a posição social do indivíduo e as suas habilidades guerreiras. Assim, conjugam-se valores como a coragem, a força e a astúcia às suas origens e às honrarias por ele recebidas.

dos mares, enredando, pois, seu filho no mistério dos nascimentos equívocos” (FONTES, 2007 p. 17). Nascido em Trezena, portanto, lá ficou aos cuidados de Piteu, seu avô materno, uma vez que seus primos, os Palântidas, disputavam com ele a sucessão do trono ateniense, causa de séria preocupação a Egeu. Este, antes de partir, escondeu sua espada e sandálias sob uma enorme pedra e instruiu a família que, quando o filho alcançasse a adolescência, se força possuísse, removesse as armas debaixo da rocha e o procurasse em Atenas. Superada essa espécie de rito iniciático, a jornada de Teseu rumo a Atenas será abundante de aventuras e glórias, de modo a consolidar a sua heroica reputação.

Convém destacar que a atenção dedicada a essa insigne personagem da mitologia grega deve-se não só à sua participação entre as *dramatis persoanae* da tragédia *Hipólito*. Também, e em boa parte, devido às escassas referências a Hipólito e Fedra estarem em geral atreladas à biografia de Teseu, com exceção dos fatos imortalizados por Eurípides e retomados por outros poetas trágicos. Pouco se sabe, por exemplo, sobre o período que compreende o nascimento de Hipólito e o momento, na sua mocidade, em que se torna alvo da paixão de Fedra, assim como é obscura a origem de sua lenda e culto, que teriam “migrado de Trezena para Atenas quando a gesta de Teseu começava a se propagar nessa cidade, por volta do século VI a.C.” (FONTES, 2007, p. 21).

Por outro lado, é unanimidade, nas diferentes tradições míticas acerca de Hipólito, a sua descendência estrangeira, ligada a uma casta tão exótica quanto intimidadora, situada além das fronteiras da civilização grega: Hipólito é fruto de uma aventura de Teseu na terra das Amazonas, quando este participa da busca pelo cinturão mágico de Antíope⁴⁰, um dos *doze trabalhos* de Hércules.⁴¹ Lá, o combatente conquista (ou rapta, conforme a variante mítica) a rainha das amazonas, que algum tempo depois dá à luz o primogênito de Teseu. O bom sucesso da excursão acaba por infundir o desejo de vingança nas bárbaras guerreiras, as quais iniciam uma guerra em solo ático. Teseu novamente triunfa, mas perde Antíope, atingida por um golpe desferido por Molpadia, outra amazona.

Com relação a Fedra, o caso é semelhante: os relatos sobre a origem de seu envolvimento com o rei de Atenas são demasiadamente vagos, sendo seguro afirmar apenas

⁴⁰ A identidade da mãe de Hipólito, rainha das amazonas, é motivo de controvérsia entre mitógrafos, uma vez que, em tradições mais antigas ela é chamada Hipólita (PLUTARCO, 2008). Já Pausânias (2022) informa que Hipólita é irmã de Antíope, esta mãe de Hipólito. Segundo Wilson Alves Ribeiro Junior (2011), há outras tradições, ainda, em que a amazona é denominada Melanipe.

⁴¹ Os *doze trabalhos* são façanhas realizadas por Hércules, servindo a seu primo Eristeu, rei de Argolis. “O herói submeteu-se a esse período de servidão para expiar os assassinios cometidos durante o acesso de loucura provocado por Hera. Em seguida à mortandade, Hércules foi a Delfos consultar o oráculo de Apolo, e o deus lhe ordenou por meio da Pítia que passasse a servir a Eristeu durante doze anos. Apolo prometeu-lhe a imortalidade após essa provação” (KURY, 2009, p.155).

que a união se deu “depois do acmé [de Teseu], do ponto culminante de sua vida” (FONTES, 2007, p. 20). Como já comentamos, Fedra é filha de Minos e Pasífae e irmã de Ariadne, que auxilia Teseu a escapar do labirinto onde vivia o Minotauro. A jovem princesa recebera a promessa de que, se o seu conselho surtisse efeito, ela retornaria com Teseu a Atenas e ambos unir-se-iam por matrimônio, mas o herói não honra a sua palavra e, no trajeto de volta à casa, abandona Ariadne na ilha de Naxos.

Curiosamente, as narrativas sobre o duelo contra o monstro de Creta, seguramente o evento mais célebre da gesta teseica, ignoram a futura esposa de Teseu, de modo que, acerca dessa união, sabe-se apenas que foi Deucalião, irmão de Fedra, quem “deu-a em casamento a Teseu, na altura em que este reinava em Atenas” (GRIMAL, 2005, p. 168). Algumas fontes sugerem, inclusive, que a batalha entre os áticos e as amazonas foi travada, na verdade, após o casamento de Teseu e Fedra, e que a “própria Antíope comandara a expedição e tentara, à base da força, penetrar na sala do festim, no dia mesmo do novo casamento do rei de Atenas. Como fora repelida e morta, as Amazonas se retiraram da Ática” (BRANDÃO, 1987, p. 167).

Em suma, a cronologia dos eventos, ao que parece, era questão de menor relevância, e mesmo Eurípides permite-se um anacronismo no desenvolvimento de sua segunda peça, cuja ação é ambientada no palácio real de Trezena, para onde Teseu havia se exilado “para expiar o sangue derramado de seus primos” (BRANDÃO, 1987, p. 158), os Palântidas, que lhe disputavam a coroa.⁴² Ora, como em Trezena, na companhia de Piteu, vivia Hipólito, filho da união de Teseu com Antíope, já falecida, e como o rei ático leva em sua companhia a segunda esposa, Fedra, “segue-se que a ‘cronologia’ foi inteiramente modificada por Eurípides. Com efeito, colocar a expedição contra as Amazonas antes do massacre dos Palântidas é contrariar toda uma tradição mítica” (BRANDÃO, 1987, p. 159, aspas do autor).

4.2.1 Afrodite *versus* Ártemis e a temática do engano amoroso

Em linhas gerais, podemos afirmar que o tema do *Hipólito* euripídiano é o poder de Afrodite, deusa do amor erótico, cuja fúria recai sobre Hipólito, castigado em consequência de sua aversão à mulher e à sua amizade. É provável que essa idiossincrasia do filho de Antíope reflita a visão helênica sobre aqueles grupos estranhos à sua cultura, caso das Amazonas. Conforme Maria de Fátima Sousa e Silva (2005), o tipo estrangeiro impõe-se desde muito cedo no teatro antigo, tanto na tragédia quanto na comédia, e conquista um espaço de grande

⁴² Conforme Fontes (2007, p. 31), “os Palântidas, filhos de Palas, irmão de Egeu, foram emboscados e mortos por Teseu antes de sua viagem a Creta; muito antes, pois, de seu encontro com Fedra”.

dimensão. O grego daquela época foi sensível ao contraste cultural que se estabelecia para além de suas fronteiras – os costumes, os trajes, a linguagem foram elementos que enriqueceram sobremaneira a arte helênica, embora no sentido de reafirmar a *areté* do cidadão da pólis, sobretudo de seus heróis. Assim, por exemplo, Ulisses, Hércules ou Teseu, quando em regiões distantes, enfrentam seres estranhos, desumanos, selvagens. Ainda segundo Sousa e Silva (2005, p. 240-241),

ao incorporar o motivo do estrangeiro, o drama grego foi determinando uma técnica de tratamento e de caracterização, que pode ir da simples sugestão de um efeito exótico difuso e genérico, até à exploração minuciosa e precisa de uma personagem concreta e do espaço da sua proveniência. O aproveitamento de pormenores, como hábitos e costumes, o traje, o aspecto físico e a linguagem, permite a definição de contrastes entre povos diversos e de todos eles com o seu referente natural e invariável: a comunidade helênica. Determina-se assim, progressivamente, um conjunto de traços convencionais, mais ou menos permanentes, que constituem a trama essencial do motivo. E para além das diferenças exteriores e objetivas, o teatro, na senda de uma tradição cultural, emite também juízos de valor, tendendo a encarecer uma certa inferioridade implícita no Bárbaro em relação ao Grego, ou pelo menos a discutir a falta de justificação para essa diferença, o que é uma outra maneira de a reconhecer e avaliar.

No que se refere às Amazonas, afirma Pierre Grimal (2005) que

o seu reino é localizado no Norte, quer sobre as cordilheiras do Cáucaso, quer na Trácia, quer na Cítia meridional (nas planícies da margem esquerda do Danúbio). Elas governam-se a si próprias, sem recorrerem a nenhum homem. À sua frente está uma rainha. Não toleram a presença dos homens, a não ser como servidores (GRIMAL, 2005, p. 23).

Para Fontes (2007), elas costumam ser retratadas na literatura grega como figuras indômitas que, com a mesma intensidade que ameaçam a estabilidade da pólis, perturbam o desejo dos hoplitas, portadoras de um exotismo que os fascina. Hipólito, portanto, herda essas características de sua ascendência estrangeira: distingue-se pela beleza e virilidade e despreza o sexo oposto. Ademais, mantém-se casto e ocupa-se unicamente da caça, tal como Ártemis, não por acaso a divindade protetora das Amazonas.

Revestido, assim, de certa ambiguidade, Hipólito é associado à androginia, aspecto aliás recorrente nos mitos heroicos, como símbolo da pureza, da virtude que será colocada à prova nos ritos de passagem vivenciados pelo herói. Frequentemente ela se apresenta através da indeterminação sexual: trata-se de “um início sexualmente ambíguo e, em seguida, uma definição” (BRANDÃO, 1987, p. 36). Segundo Chevalier & Gheerbrant (2020, p. 98),

quando aplicada ao homem, é normal que essa imagem de unidade primeira tenha expressão sexual, apresentada muitas vezes como inocência ou a virtude primeira, a idade de ouro a ser reconquistada.

Mas a androginia, que nos deuses é a expressão da unidade original, da perfeição (BRANDÃO, 1987), em Hipólito torna-se uma insolência, sobretudo para Afrodite, que pune o jovem caçador através justamente de sua inabalável retidão. Ao tomar conhecimento do sentimento da madrasta, Hipólito a abominará e também à sua ama, que faz as vezes de alcoviteira. Fedra, por sua vez, tira a própria vida, mas antes atribui ao enteado a culpa de sua morte, escrevendo a Teseu uma carta, segundo a qual Hipólito “atreveu-se a tocar em [seu] leito, / à força, insultando o olho sagrado de Zeus” (EURÍPIDES, 2007, p. 167). Cofiando no testemunho da esposa, Teseu providencia a morte do filho.

Diante disso, podemos afirmar, consoante Brandão (1987), que a peça de Eurípides apresenta uma variante de um tema bastante comum em literaturas de diferentes tradições: trata-se do *motivo Putifar*, assim denominado em referência à personagem bíblica homônima.⁴³ Esse tema diz respeito à

acusação infundada de adultério, tramada por uma mulher, com a qual o injustamente acusado e, quase sempre punido, se recusou a ter relações sexuais. Na mitologia heroica da Grécia, como em muitas outras culturas anteriores a ela, o *motivo Putifar* é amplamente difundido. Para alguns heróis, como *Tenes*, que se recusou a prevaricar com Filônimo, segunda esposa de seu pai Cicno, o “motivo” se constitui no ponto de partida de todo o seu mitologema; para Hipólito, que igualmente repeliu sua madrasta Fedra, aquele se torna o episódio central; para outros é tão-só mais um incidente em meio a tantas vicissitudes mais importantes, como é o caso de Peleu, que rechaçou as pretensões indecorosas de Astidamia, esposa de seu hospedeiro e amigo Acasto. De qualquer forma, o *motivo Putifar* representa sempre um situação crítica para o herói, conjuntura essa que se resolve ora tragicamente, com a morte, no caso de Hipólito e Eunosto, com a cegueira, como na punição de Fênix; ora de maneira menos violenta, como prova superada através de riscos tremendos, como a exposição de Tenes; com o exílio e a vida ameaçada, no caso de Belerofonte ou, eventualmente, a vítima se vingará mais tarde, de modo cruel, de quem o caluniou, como Peleu, que esquartejou Astidamia (BRANDÃO, 1987, p. 39).

Por conseguinte, haja vista a intertextualidade com o mito, podemos concluir que na fonte do *motivo Putifar* bebe também Autran Dourado, com *Os sinos da agonia*. Malvina (Fedra) apaixona-se por Gaspar (Hipólito), filho de João Diogo (Teseu). Na tentativa de conquistá-lo, além de contar com a ajuda de Inácia (a ama da tragédia euripidiana), Malvina

⁴³ Putifar é o oficial egípcio que compra José, filho de Jacó, aos ismaelitas, a estes vendido como escravo pelos próprios irmãos. Uma vez na casa de Putifar, José torna-se alvo do assédio da esposa de seu proprietário, que o acusa falsamente de tentar possuí-la à força. Crendo na esposa, Putifar expulsa José de sua casa e entrega-o aos carcereiros do rei (Gn 39, 7-20). Segundo Brandão (1987, p. 38), “o *motivo Putifar* surge pela primeira vez, num contexto mais profano, no conto novelesco egípcio, *Os dois irmãos*, isto é, a estória lindíssima do herói Anpu e Bata e, um pouco mais tarde, em contexto religioso, no relato bíblico supracitado e no mito grego”.

enredará à trama o seu amante, Januário (Hipólito). Como pudemos observar, no romance autraniano a figura de Hipólito está bipartida: Gaspar representa a castidade e o androginismo do herói trágico. Januário, por sua vez, corresponde ao seu lado espúrio e estrangeiro: ambos considerados bastardos, um filho de uma amazona, o outro, de uma mestiça.

Para Ribeiro Junior (2011), o *motivo Putifar* faz parte de uma temática amplamente representada na tragédia grega, que reflete uma circunstância corriqueira seja na cultura antiga, seja em qualquer sociedade ou época: o engano. Em sua tese, ao analisar os mitos, o léxico e a estrutura dramática do tema do engano na literatura grega e, especificamente, na obra de Eurípides, Ribeiro Junior (2011) aponta que, na tragédia em geral, o gênero e a natureza (divina ou humana) da personagem enganadora e da enganada é variado, mas “Eurípides estabeleceu uma grande tradição trágica de poderosas e ardilosas planejadoras mortais, casadas ou não, quase sem precedentes na poesia anterior” (RIBEIRO JUNIOR, 2011, p. 349), a exemplo de Medeia, Electra e Fedra.

Dentre os tipos de engano, destaca-se a sedução amorosa, em geral associada pela tradição mítica, desde os seus primórdios, a Afrodite e ao sexo feminino, a exemplo da *Ilíada* (XIV. 170-217 e 294-6) e da *Teogonia* (v. 205). Em *Hipólito*, a deusa engendra o conflito em torno do qual se desenrola a ação dramática, e, já no prólogo da peça, conhecemos o seu projeto:

Vindo ele, uma vez, da casa de Piteu,
ver mistérios sagrados e neles sagrar-se,
na terra de Pandión, a bem-nascida esposa
de seu pai, Fedra, o viu, e um violento amor
tomou-lhe coração, segundo o meu desejo.
[E, antes ainda de vir aqui a Trezena,
junto ao próprio rochedo de Palas, visível
desta terra, um templo dedicou a Cípris,
ardendo pelo amor ausente; e por Hipólito,
associarão o edifício ao nome da deusa.]
E eis que Teseu deixou a terra dos cecrópios,
fugindo à macula do sangue dos Palântidas,
e navegou, com a esposa, para este solo,
consentindo na ausência de um ano de exílio:
desde então, entre suspiros e transtornada
pelo aguilhão do amor, a infeliz agoniza
em silêncio: em casa, não sabem do mal.
Mas não deve acabar assim esta paixão:
vou expor a Teseu o caso e esclarecê-lo (EURÍPIDES, 2007, p. 107, v. 24-42).

Ribeiro Junior (2011, p. 346) frisa que, nos casos de “enganos que se dão nas duas esferas ao mesmo tempo [na divina e na humana], em geral é a divindade quem engana”. Assim ocorre na tragédia euripídiana, em que Afrodite engana Hipólito e, indiretamente, Fedra, não obstante a heroína se tornasse símbolo da paixão dissimulada e da deslealdade, mesmo após as

alterações realizadas no *êthos* da personagem, antes mencionadas. Paul Diel (1991), por exemplo, em famoso estudo sobre o simbolismo na mitologia grega, analisado sob um ângulo psicológico, declara que Fedra

[...] não é, como Medéia, a mulher demoníaca, a feiticeira que envolve e devora o homem: Fedra representa um outro tipo de sedução perversa e impura, a mulher nervosa, histérica, incapaz de um sentimento justo e comedido, cujo amor-ódio ora se exalta ora se inibe, usa a força da alma para servir a natureza caprichosa e discordante de suas exigências (DIEL, 1991, p. 183).

Mas, se observarmos a premissa de que “a tragédia é a mimese não de homens, mas de ações” (ARISTÓTELES, 2017, p. 79) – destas dependem, portanto, a sua boa ou má fortuna – podemos concluir que os dois protagonistas tornam-se vítimas da fúria divina, cada qual em razão de sua *hybris*: um castigado por “furtar-se ao domínio imperativo do amor”; a outra, “prisioneira de um tecido de rumores, sussurros e maledicências” (FONTES, 2007, p. 32), para cuja dissolução não se mostra capaz.

Com isso em vista, enfocaremos, a seguir, a construção da tensão dramática e das personagens em cena, para, posteriormente, analisar a construção das personagens e do ambiente que as envolve no romance autraniano. Os artifícios utilizados por autor e narrador, para dar forma a seus protagonistas, criam um contraste entre ambos. No *Hipólito*, esse contraste simboliza a luta entre duas forças antagônicas, quais são Afrodite e Ártemis: a primeira representando, na peça, “toda a exuberância do poder sexual a ela atribuído pela tradição mítica” (RIBEIRO JUNIOR, 2011, p. 120); a segunda, apresentada como a deusa ligada à caça e à castidade. O processo de caracterização é iniciado na *rhésis*⁴⁴ de Afrodite supracitada e reiterado à medida que se desenrola o enredo:

enquanto Hipólito é chamado a participar do momento mais secreto e sagrado de uma cerimônia religiosa à qual só tinham acesso os inteiramente iniciados [...], Fedra é possuída pela divina violência de Eros ao contemplar pela primeira vez o enteado (FONTES, 2007, p. 31).

N’*Os sinos da agonia*, Gaspar e Malvina compartilham do mesmo antagonismo: o primeiro é envolto por uma atmosfera de mistério, recolhimento e castidade; a segunda, revela-se sob o signo do *páthos* amoroso e, como sugere o seu nome, é mal vinda, maligna. Para esse

⁴⁴ A *rhésis* é um discurso de variada extensão (raramente mais que cem linhas) em que uma personagem expõe sua posição, descreve um evento ou uma reflexão sobre eventos. A *stichomythia* é uma rápida troca de enunciados intercâmbio, geralmente de um único verso, entre duas ou mais personagens. Muitas vezes, um argumento violento pode ser introduzido durante a *stichomythia*, e tal cena é conhecida como um *agôn*, uma contenda (GOLDHILL, 1997, p. 127).

efeito, é fundamental a paisagem sonora do romance, principal meio de expressão metafórica e metonímica das emoções das personagens. Através dela, o narrador articula uma série de ambiguidades e correspondências antinômicas que criam a tensão dramática da narrativa, de forma similar à que o poeta alcança, na tragédia, com o auxílio de seus recursos líricos.

Trataremos, ainda, de um elemento específico da paisagem sonora: os sinos, cujo badalar, em sua diversidade de toques, é frequentemente ouvido pelas personagens. Haja vista a premissa de que o coro, devido a sua linguagem subjetiva e a seu distanciamento em relação à ação dramática, tem o poder de evocar acontecimentos passados e até mesmo prever circunstâncias futuras, demonstraremos que a simbologia por trás dos sinos pode ser relacionada aos cantos corais do *Hipólito*, que, “além de um colorido diferente, de um adorno poético, [traçam] outras relações de significação, ampliando assim as imagens do que se está encenando” (SANTOS, 1998, p. 24).

4.3 O ENREDO EURIPIDIANO E O SEUS ASPECTOS LÍRICOS

Com base no sistema de divisão da tragédia apresentado por Aristóteles (2007)⁴⁵, convencionou-se dividir o *Hipólito* em onze partes: prólogo (vv. 1-120); párodo (vv. 121-169); primeiro episódio (vv. 170-524); primeiro estásimo (vv. 525-564); segundo episódio (vv. 565-731); segundo estásimo (vv. 732-775); terceiro episódio (vv. 776-1101); terceiro estásimo (vv. 1102-1150); quarto episódio (vv. 1151-1267); quarto estásimo (vv. 1268-1281) e êxodo (vv. 1283-1466).

É preciso destacar que, além do coro principal, formado por mulheres da aristocracia trezênia, há na peça a presença de um semicoro, composto de caçadores, servos de Hipólito. Como veremos a seguir, na leitura das partes da peça, o recurso ao coro secundário permite a Eurípides acentuar o jogo de oposições e ambivalências que caracterizam a obra.

⁴⁵ Segundo o estagirita, “prólogo é uma parte completa da tragédia que precede a {primeira} entrada do coro; episódio é uma parte completa da tragédia que se encontra entre os cantos, também completos, do coro; êxodo é uma parte da tragédia, formando um todo, à qual não sucede o canto do coro. Entre os cantos do coro, o párodo é a primeira expressão completa do coro; estásimo é o canto do coro que não comporta versos anapésticos e trocaicos; *kommós* é um canto de lamentação praticado tanto pelo coro quanto pelos atores em cena (ARISTÓTELES, 2017, p. 111).

Fontes (2007) ressalta que essa ordenação nem sempre é satisfatória, uma vez que ignora a articulação entre o coro e o conjunto do espetáculo e não leva em conta, por exemplo, peças abertas em que havia o ingresso imediato dos coreutas. Ademais, é provável que, no excerto acima, Aristóteles esteja se referindo ao teatro de sua época, portanto a um contexto no qual a atuação do coro praticamente se restringia à execução de interlúdios que separavam os episódios da apresentação. De qualquer modo, a tradição continua a se impor, e aceitamos, pois, o sistema aristotélico.

4.3.1 Prólogo

De acordo com Santos (1998), podemos subdividir o prólogo de *Hipólito* em três cenas. A peça abre com a já mencionada *rhésis* de Afrodite, que aparece diante do palácio de Teseu, em Trezena, onde há duas estátuas, uma da própria Afrodite, outra de Ártemis, marcando cenicamente as duas “potências que desencadeiam o conflito na versão euripidiana deste mito” (FONTES, 2007, p. 29).

Após, há um interlúdio lírico em honra a Ártemis, entoado pelo semicoro e por Hipólito, seguido de um recitativo deste último:

Hip. e Servidores

Soberana, soberana santíssima!
Criatura de Zeus,
Salve, salve, ó filha
De Zeus e Leto, Ártemis,
A mais bela dentre as virgens,
Que no amplo céu
Habita a morada de um nobre pai,
O todo áureo palácio de Zeus!
Salve, ó tu, a mais bela, a mais
bela, dentre as virgens, no Olimpo.

H. Para ti, ó Soberana, de um campo sem mácula
eu trago esta grinalda que eu mesmo teci;
ali, pastor não ousa levar seu rebanho,
nem o ferro jamais passou; imaculado,
na primavera somente a abelha o percorre.
Pudor o nutre com o sereno de águas vivas
para os que, sem estudo, mas por natureza,
partilham a virtude que a tudo se estende:
que colham flores; aos maus os deuses proibem.
Ó amada Senhora, de mãos piedosas,
recebe esta grinalda nos áureos cabelos.
Apenas eu tenho esta honra entre os mortais:
contigo conviver e conversar contigo;
escuto tua voz, se não vejo teus olhos.
Termine, como começou, a minha vida.
(EURÍPIDES, 2007, p. 109, v. 62-87).

Além de glorificar a nume de Hipólito, o *kommós* e o recitativo acima evidenciam atributos importantes do herói. Primeiramente, a sua pureza, simbolizada pela grinalda colhida no campo onde homem algum jamais tocou, presente que será depositado junto à escultura de Ártemis. Em segundo, a sua demasiada proximidade com a deusa, o que, ressalta W. S. Barret (1964), era estranho ao homem grego daquela época:

A imposição por uma pureza *moral* de Hipólito é estranha ao culto grego até os tempos helenísticos [...]. Esse jovem intenso e intolerante incorporou no seu culto à virgem

Ártemis um puritanismo estranho e exclusivo para si; o público ateniense, ao mesmo tempo que reconhece a beleza dos seus ideais (o poeta cuidou disso), sentirá também a sua estreiteza e achá-la-á excessiva e antinatural (BARRET, 1964, p. 172, grifo do autor, tradução nossa).⁴⁶

Em outras palavras, a devoção nutrida por Hipólito a Ártemis, embora desta não haja indícios de reprovação, caracteriza já a sua desmedida, causa de sua ruína.

Do ponto de vista da tensão dramática, cumpre observar que são as modulações líricas do semicoro, em modo dórico, que interrompem o monólogo de Afrodite, em iambos áticos – próximo, portanto, da prosódia comum do público – o que, no plano cênico, provoca a saída da divindade: “Mas eis que vejo aquele filho de Teseu / avançando, na volta das lides da caça – / Hipólito; daqui me afastarei, portanto. / Seguem seus passos muitos servos, festejando; / à deusa Ártemis eles honram com hinos [...]” (EURÍPIDES, 2007, p. 107, v. 51-53). A esse respeito, Santos (1998) explica que,

mesmo sem a posse da partitura musical e da partitura coreográfica dessa interrupção musical, a métrica e o dialeto dórico são marcas acentuadas de um outro registro linguístico, que, com certeza, não passaria despercebido ao público ateniense. Além do mais, note-se que a cena compõe um ritual religioso, suscitando no público outras emoções, desconhecidas para nós, meros leitores. [...] Este canto dramaticamente talvez não seja necessário, não muda a ação em nada, mas tem uma função teatral muito clara: expor ao público os atos de Hipólito, sua negligência para com a mais poderosa dentre os deuses e os mortais. A oposição que se verifica em relação ao conteúdo, verifica-se também no nível de expressão. Eurípides não só acentua o aspecto dramático, mas sua composição da cena busca dar um passo a mais: a teatralização, ou seja, a encenação do que foi dito pela deusa. Nisso, o canto do semicoro torna-se vital para o espetáculo que o compositor quer nos fazer ver (SANTOS, 1998, p. 124-125).

Por fim, encerra o prólogo uma breve *sticomythia* entre Hipólito e um de seus servos, que alerta o seu senhor sobre a falta de prudência em não se curvar também a Cípria, cujo poder sobre homens e deuses, realçado desde o primeiro verso da peça, se estende do “Ponto aos limites do Atlas” (EURÍPIDES, 2007, p. 105, v. 3), ou seja, por todo mundo conhecido pelo indivíduo grego. Hipólito, no entanto, ignora o conselho.

⁴⁶ No original: “Hipp.’s requirement of *moral* purity is alien to the ordinary Greek cult until Hellenistic times [...]. This intense and intolerant young man has built into his cult of the virgin Art. a strange and exclusive puritanism of his own; the Athenian audience, while they feel the beauty of his ideals (the poet has taken care of that), will at the same time feel their narrowness, and will find it excessive and unnatural”.

4.3.2 Párodo

No párodo, ocorre a entrada do coro principal, que irá informar o estado de abatimento no qual se encontra Fedra. Em dois pares de estrofes, as mulheres trezenas conjecturam sobre a causa do mal que prosta a sua soberana, em um breve, mas acurado jogo de imagens que contrasta com os símbolos de pureza expressados no recitativo de Hipólito:

Do Oceano provém uma nascente
que filtra, dizem, de uma rocha;
ânforas mergulham inteiras
na correnteza que jorra de seus declives;
uma de minhas amigas, ali,
purpúreos véus,
do sereno de águas vivas
úmidos, sobre o dorso de uma pedra
cálida de sol, estendia; dela me veio
a primeira notícia sobre minha Soberana:

abatida num leito de dor, o corpo encerrado
em casa, finos véus lhe sombreiam a loura cabeça [...]

Diferentemente do sereno que, com pudor, nutre a folhagem da grinalda tecida pelo jovem, a água para o coro é utilitária, “já que é usada para lavar os véus finos, o que pressupõe, por outro lado, a sujeira, a mancha, a poluição, e tem que ser colhida com o mergulho do cântaro” (SANTOS, 1998, p. 129).

Ademais, como Santos (1998) ilustra minuciosamente em sua tese, o coro será responsável por descrever o estado patológico de Fedra, através da perspectiva de quem conhece “o equilíbrio instável do ser feminino”, já padeceu “nos delírios e nas dores do parto” (EURÍPIDES, 2007, p. 115, v. 162-164). Assim, ao passo que desperta certa empatia pela heroína, o canto coral colore-se de um viés doméstico que contrasta com o feitio silvestre de Hipólito e dos caçadores que formam o semicoro.

Interessa-nos pontuar como Eurípides, através dos recursos líricos da tragédia (principalmente, mas não só, do material mítico e simbólico da poesia coral), intensifica gradativamente a tensão dramática que, por sua vez, deverá agir sobre as expectativas do público, não obstante este conheça no prólogo todo o projeto preparado por Afrodite para Hipólito e Fedra.

O párodo encerra com a intervenção do Corifeu, que sustém o canto coral e em dialeto ático, trazendo os espectadores de volta aos eventos presentes (SANTOS, 1998), anuncia a entrada de Fedra e de sua ama.

4.3.3 Primeiro episódio

Aqui, observamos novamente uma construção que contribui para o crescendo do tônus emocional, até a entrada do coro, no primeiro estásimo. De acordo com Santos (1998), este episódio inicial pode ser dividido, também, em três cenas.

Na primeira, há um diálogo em anapestos não líricos entre Fedra, extremamente perturbada, e a ama, que tenta descobrir a causa do mal que lhe desequilibra. Ainda segundo Santos (1998), a escolha pela referida métrica é inusitada, uma vez que, na tragédia, as falas carregadas de teor emotivo habitualmente eram vertidas em versos líricos. Isso reforça o estranhamento com o qual, provavelmente, Eurípides buscava envolver a plateia.

Na sequência do diálogo, Fedra, em seu delírio, utiliza imagens que estabelecerão um contraponto ao discurso proferido, no prólogo, por Hipólito:

*F. Levai-me à colina; irei à floresta,
ao longo dos pinheiros,
onde correm os cães de caça
entocando a corça de pele mosqueada!
Deuses! Anseio por açular os cães com meus gritos
e, rente aos louros cabelos, lançar
o chuço tessálio, tendo na mão
um dardo de ponta aguçada!*

*A. Por que, ó filha, isto te aflige tanto?
Por que te ocupas, também tu, com as caçadas?
Por que anseias pelas correntes das fontes?
Tu tens ao teu alcance, ao lado das muralhas,
fresca vertente que te daria a beber.*

*F. Ártemis, Soberana da Laguna marítima
e dos hipódromos ressoantes de cavalos,
pudesse eu estar em solo que fosse teu,
domando potros do Vêneto!*

*A. E agora, que palavra gritaste, em delírio?
Há pouco, ias para a montanha, movida
por um desejo de caça; agora é nas praias,
ao abrigo das ondas, que anseias por cavalos.
Só mediante os poderes de um grande adivinho,
para saber que Deus detém as tuas rédeas
e engana o teu entendimento, ó filha.
(EURÍPIDES, 2007, p. 119, v. 215-238).*

Embora oriundas do mesmo campo semântico, a floresta, as fontes e as praias confusamente buscadas em pensamento pela heroína opõem-se à paisagem serena que, em reverência religiosa, Hipólito descreve no hino à sua nune. Conforme Fontes (2007), no conjunto de antíteses e paralelismos que contribuem para a estruturação da peça, podemos

observar, ainda, o modo como cada um dos protagonistas entra em cena: enquanto Hipólito surge ágil e intenso, Fedra aparece frágil, sobre um leito de enferma, “dramatizando no próprio corpo uma tópica que procede de Hesíodo, e atravessa toda a lírica grega, a de Eros como lysimelés, o que solta, entorpece, torna os membros fracos – põe quebranto no corpo” (FONTES, 2007, p. 36).

A segunda cena corresponde a um breve interlúdio lírico em que o Corifeu lamenta a má fortuna da rainha. Sua função, talvez, seja separar as *stichomythias* da primeira parte – entre o Corifeu e a ama e entre esta e Fedra, passagem em que a criada, com sua famosa astúcia, arranca da senhora a confissão – e as longas *rhéseis* da terceira cena, “em que os eventos até ali sucedidos são analisados de uma maneira mais racional” (SANTOS, 1998, p. 141).

Fedra, agora lúcida, dirige ao coro uma série de considerações a respeito da sexualidade feminina, da moral, do matrimônio, naquele que se tornaria um dos fragmentos mais debatidos pelos escoliastas da tragédia euripidiana. Vejamos um excerto da *rhésis*:

F. Mulheres de Trezena, que esta região extrema habitais, vestibulo do país de Pélops, em outras circunstâncias, ao longo das noites, refleti sobre a ruína da vida humana: não creio que é seguindo um senso natural que se faz o pior, pois a razão é o bem de muitos. Eis como considerar as coisas: o que convém conhecemos, e o discernimos, sem praticá-lo, porém; uns, por indolência, outros, porque preferem o prazer ao bem que é preferível. Na vida, há muitas delícias: longas conversas, lazer – agradável mal – e pudor, que são dois: um não é mau; o outro, um peso na casa. Se tivessem clareza, não usariam para os dois as mesmas letras. E tendo eu chegado a esses pensamentos, nenhum feitiço os poderia destruir fazendo-me cair em sentimento contrário. Direi também o curso das minhas razões: quando Eros me atingiu, procurei a maneira mais nobre de suportá-lo. E, assim, comecei silenciando e escondendo esta doença: que não se fie na língua – fora das portas ela sabe exortar a mente de outros homens mas atrai para si mesma os piores males. Depois, pensei em suportar minha loucura nobremente, vencendo-a com a prudência. Em terceiro lugar, ao perceber que isso não vencia a Cípria, decidi morrer; a melhor – ninguém conteste – das decisões (EURÍPIDES, 2007, p. 132-133, v. 373-402).

W. S. Barret (1964) atenta para a ambiguidade nas palavras de Fedra, que, ao atribuir a causa da ruína humana (ou da sua) não à falta de moral, mas de resolução o suficiente para fazer o que é certo, dá a entender que os seus princípios são sólidos, mas, apesar disso, não consegue vencer a tentação inculcada por Afrodite, restando-lhe como única saída morrer. Em outras palavras, ela não tem de ser declarada culpada, como uma pessoa vil; deve, antes, ser perdoada, como alguém virtuoso que lutou contra algo inevitável. Por outro lado, continua W. S. Barret (1964), o conceito traduzido como ruína pode se referir, no grego, tanto à má fortuna, quanto à corrupção dos costumes, de modo que o emprego por Eurípides da palavra ambígua é ainda mais natural, pois, no caso de Fedra, os dois sentidos estão inseparavelmente ligados.

Enquanto isso, o coro mantém-se “enlaçado aos eventos, sempre prestes a romper a trama de um silêncio que se diria pleno de suspiros e exclamações” (FONTES, 2007, p. 37). Algumas vezes, cúmplice, ele aconselha; outras, ele exclama, reconforta: “*Pheû pheû!* É bela, a temperança, em toda parte! / E como recolhe, entre os mortais, nobre renome!” (EURÍPIDES, 2007, p. 135, v. 431-432).

Em seguida, entra em ação, mais uma vez, o pragmatismo da criada, que argumentará em favor da solução mais fácil, mas, para Fedra, a menos honrosa:

A. Discursas? Não precisas de nobres palavras,
mas sim daquele homem. Decide depressa,
contando-lhe o teu caso com toda a franqueza.
Não houvesse tanto infortúnio em tua vida,
e fosses tu mulher prudente e virtuosa,
eu mesma nunca chegaria, pelos teus prazeres,
a tal extremo. A hora, contudo, é grave:
isso não é condenável, se te salvar a vida.
(EURÍPEDES, 2007, p. 139, v. 490-497).

Nos versos acima, fica evidente a direção que toma Eurípides na reescrita de sua peça, cuja primeira versão, como comentamos anteriormente, havia escandalizado seus contemporâneos, pela postura da heroína. Diferentemente de Fedra,

a ama não tem nenhum código de conduta que não seja alcançar o que julga proveitoso. Sua palavra não é a de uma mulher honrada, que busca distinguir a dupla forma de Recato, ou as múltiplas formas de prazeres, mas um discurso que procura a esperteza, a salvação, dentro de uma perspectiva não aristocrática, mas numa atitude democrática (SANTOS, 1998, p. 142-143).

Assim, por iniciativa própria, ela decide revelar a Hipólito o segredo da madrasta, conduzindo-a definitivamente à perdição.

4.3.4 Primeiro estásimo

Em linhas gerais, este estásimo consiste em um hino a Eros, deus do amor. Trata-se de um retrospecto mítico no qual o coro enfatiza o poder do filho de Zeus, bem como o de Afrodite:

C. Eros, Eros, que dos olhos
destilas desejo, a deliciosa volúpia
vertendo nas almas que assaltas,
com teus malefícios a mim nunca te manifestes,
não venhas a mim com desmedida:
nem dos astros nem do fogo mais potente é o raio
que o de Afrodite, arremessado
pelas mãos de Eros, filho de Zeus.

Em vão, em vão, nas margens do Alfeu,
sob os pítios tetos de Febo,
sacrifícios de touros a Hélade acumula,
se Eros, o potente senhor dos humanos,
guarda-chaves do tálamo deleitoso
de Afrodite, não veneramos,
a ele, que destrói e em toda desgraça lança
os mortais, quando vem.

Também a potrinha
de Ecália, livre do jugo do leito,
donzela e não desposada, levou-a
da casa de Êurito,
como fugitiva náíade ou bacante
entre sangue, entre fumaças,
em sangrentas núpcias,
a Cípria, para entregá-la ao filho de Alcmena,
ó desventurada união!

Ó de Tebas sagrados
muros! ó boca de Dirce,
poderíeis atestar do advento da Cípria:
aos trovões coruscantes cingidos de fogos,
a mãe de Baco duas vezes nascido
como esposa ela entregou e em sangrento sono
estendeu.

Terrível maravilha, em tudo escorre o seu sopro: tal abelha
que ondula nos ares (EURÍPIDES, 2007, p. 142-143, v. 525-564).

Eurípidés evoca duas histórias míticas, sem se aprofundar em detalhes (nem o precisaria, pois o público ateniense conhecia muito bem tais relatos), mas se atendo na influência de Eros e Cípria sobre os acontecimentos. Na segunda estrofe, o poeta faz menção ao rapto de Íole, filha de Êurito, rei de Ecália. Hércules, a fim de se apoderar da princesa, saqueia a cidade e leva-a como prisioneira (GRIMAL, 2005). Na antístrofe seguinte, o exemplo é o mito de Sémele, alvo do desejo de Zeus, com quem concebeu Dioniso. A lenda conta que

Hera, ciumenta, sugeriu [a Sêmele] que pedisse ao seu amante divino que lhe aparecesse em toda a sua glória. Zeus, que, imprudentemente, prometera a Sêmele conceder-lhe tudo quanto ela lhe pedisse, teve de se aproximar dela com os seus raios. Sêmele, carbonizada, morreu instantaneamente (GRIMAL, 2005, p. 414).

Para Santos (1998), Eurípides relaciona figuras de destaque no imaginário ático – Hércules, nomeado pela sua filiação humana; Dioniso, filho de uma mortal – a fim de afirmar a impotência humana diante do poder divino: nesses casos, a ênfase recai sobre “a situação de Íole e de Sêmele, mortais violentadas pelo poder absoluto de Afrodite, sem escolha, como Fedra” (SANTOS, 1998, p. 148). Nesse sentido, o retorno ao passado mítico empreendido pelo coro antecipa acontecimentos que ocorrerão no desfecho da trama.

Lembremos, ainda, que o canto coral chega à plateia num registro linguístico diferente, herdado dos antigos rituais dionisíacos, e, no caso em apreço, ele possivelmente adquiria um tom predicatório. Ademais, ele “quebra a sequência emocional do primeiro episódio, crescente desde o prólogo. Daqui para frente, haverá modificações no andamento da ação, que darão continuidade ao projeto inicial, porém tomando rumos inesperados” (SANTOS, 1998, p. 148).

4.3.5 Segundo episódio

Assim como episódio anterior, este pode ser dividido em três cenas. A primeira abrange a revelação da ama a Hipólito e a violenta reação deste. A situação ocorre dentro do palácio e, por conseguinte, é informada ao público através de Fedra, que, posicionada à porta, ouve o desentendimento e revela-o ao Corifeu. Em mais um célebre fragmento, Hipólito revela a sua aversão ao sexo feminino:

Ó Zeus, por que deste um lugar, à luz do sol,
a este mal que ilude os homens, as mulheres?
Se desejavas propagar a raça humana,
necessário não era o recurso às mulheres,
mas os mortais, depondo em troca, em teus templos,
seja ouro, ou ferro, ou um peso de bronze,
comprariam sementes segundo o valor
atribuído a cada um, e habitariam
em casas livres, excluído o feminino.
[...]
É melhor mulher nula, embora a tolice
torne nociva a que se instala em nossa casa.
Odeio a que é sutil: não quero em casa alguém
pensando mais do que convém a uma mulher.
A vilania, a Cípria a gera muito mais
nas mulheres sutis; quanto à que é simplória,
o juízo fraco a preserva da lascívia.

Não deveria haver servas junto às mulheres;
 o que lhes convém é a companhia das feras
 sem voz e que mordem, para que não conversem,
 e não tenham de volta um som articulado:
 é em casa que as pérfidas pensam pérfidos
 planos, trazidos para fora pelas servas. [...] (EURÍPIDES, 2007, p. 148-149, v. 616-650)

A *rhésis* estende-se por mais versos, ao fim de que Hipólito decide deixar o palácio de Trezena e silenciar quanto à confissão da ama. Inicia-se, assim, a segunda cena, em que é apresentado o contraponto de Fedra ao discurso virulento de Hipólito, realizado em uma breve monodia:

F. Ó miseráveis,
 ó sinas funestas
 das mulheres! Assim abatidas,
 de que artifícios dispomos, de que palavras
 para desfazer este laço de palavras?
 Encontrei o castigo *ió* terra e luz!
 Por onde escapar dos golpes da fortuna?
 Como esconder este desastre, amigas?
 Que defensores, entre os deuses, entre os homens,
 meu companheiro ou cúmplice de ações injustas,
 vai se mostrar? O sofrimento nos conduz
 à difícil passagem para além da vida.
 Eu sou a mais infeliz das mulheres
 (EURÍPIDES, 2007, p. 151, v. 669-679).

Não obstante, à primeira vista, o canto pareça de resignação, os versos acima simbolizam, muito sutilmente, a astúcia feminina – tema caro a Eurípides, e, na tragédia em apreço, mais evidente na figura da ama, mas descoberta também na protagonista: Fedra lamenta, liricamente, a incapacidade de desfazer o “laço de palavras”, a sina funesta que caiu sobre si; entretanto, na iminência da morte, “prepara, antes de entregar ao laço da força o níveo pescoço, uma rede de palavras para nelas enredar o enteado e o marido” (FONTES, 2007, p. 48).

Para Santos (1998), o canto acima pode ser observado como uma antístrofe do interlúdio entoado pelo Corifeu no primeiro episódio. Apesar da distância entre ambos, eles se ajustam pela estrutura e pelo tema (o sofrimento de Fedra, a sorte que lhe foi imposta por Afrodite). Ainda segundo o autor,

na verdade, vamos penetrando gradativamente em camadas cada vez mais profundas do projeto de Afrodite para Hipólito e seus desdobramentos. Aparentemente temos uma dispersão da ação. No entanto, todas as reflexões suscitadas, pelo que se desenrola na ação e pelo que se canta em cena, levam-nos a perceber o tamanho da desmedida de Hipólito e o tamanho da vingança de Afrodite. [...] Não há mais saída possível e Fedra foi ferida justamente naquele ponto que até aqui tentou guardar: sua

honra. Agora, como Hipólito, Fedra recusa o amor, e é uma imagem de espelho invertida, oposta à imagem apresentada do jovem (SANTOS, 1998, p. 150-151).

Ademais, enquanto recurso dramático, o canto adiciona contornos patéticos ao infortúnio da heroína, visto se tratar dos seus últimos momentos no palco.

A terceira cena contém o último pedido de Fedra, dirigido ao coro: “Quanto a vós, bem-nascidas jovens de Trezena, / concedei-me somente isto que vos peço: / recubra vosso silêncio o que aqui ouvistes” (EURÍPIDES, 2007, p. 153, v. 710-712). Após, ela informa ao Corifeu a sua resolução, o suicídio.

4.3.6 Segundo estásimo

O segundo estásimo marca o fim da primeira parte de *Hipólito*, após a morte de Fedra. Procedimento comum na tragédia grega, em momentos críticos do enredo, o coro expressa o desejo de evasão, de estar distante de toda a adversidade que acomete as demais personagens, como ilustra o primeiro par de estrofes:

C. Nas secretas grutas dos montes eu quisera estar,
 Onde, alado pássaro,
 um deus aos aéreos
 bandos me ajuntasse,
 erguendo-me acima da vaga
 marinha das margens
 adriáticas e das águas do Erídano,
 onde, na crista da onda
 sombria, tristes donzelas
 em luto por Faetonte, destilam
 tremeluzentes lágrimas ambarinas

—
 e chegasse, enfim, à orla, semeada de macieiras,
 das Hespérides melodiosas,
 onde o soberano do sombrio mar purpúreo
 já não assegura ao marujo um caminho
 e fixa o limite sagrado
 do firmamento que Atlas sustenta;
 ali, nascentes de ambrosia se derramam
 ante a câmara nupcial de Zeus;
 ali, fonte de felicidades, uma terra
 sagrada exalta a bem-aventurança divina
 (EURÍPIDES, 2007, p. 156-157, v. 732-751).

Mais uma vez, o coro faz uso de um arcabouço mítico que evoca tempos e lugares distantes, os quais, ao seu turno, fazem eco aos extensos domínios onde impera o poder de Afrodite, conforme descrito no prólogo.

Conforme W. S. Barret (1964), é provável que, nesse momento, Eurípides buscasse atenuar as emoções despertadas em virtude do suicídio de Fedra: preparar a plateia, pois, em seguida, ela saberá que a rainha enforcou-se e que, como último ato antes da morte, deixou uma carta acusando Hipólito de tentar violar o leito do pai. Nesse sentido, continua o autor, a ode do segundo estásimo “foi projetada [...] para nos afastar por um momento dos acontecimentos no palco e para induzir em nós, quando retornarmos a eles, uma piedade que não será violenta, mas resignada” (BARRET, 1964, p. 297, tradução nossa)⁴⁷. Na interpretação de Fontes (2007, p. 46), são “imagens intensas numa lírica que, a partir de Eurípides, deixa de concentrar-se [...] na interpretação poética do processo trágico, para literalmente explodir em termos de música”.

Já na estrofe e antístrofe seguintes, o coro volta-se para a ascendência de Fedra, encontrando, nela, presságios acerca do destino da filha de Minos – Pasífae, Ariadne, como comentamos anteriormente, também experimentaram o dissabor das paixões equívocas. A partir dessa retrospectiva, são anunciados os detalhes da morte de Fedra:

C. Ó nau cretense de asa branca
 que atravessaste a onda
 retumbante do mar,
 trazendo minha soberana, de uma casa feliz,
 só para núpcias funestas:
 foi, ambos sinistros, sob dois presságios,
 que, da terra [de Minos],
 seu voo levantou até a ilustre Atenas
 e nas margens do Múnico
 fixaram-se as pontas das cordas trançadas,
 para o desembarque em terra firme;

—
 e então, terrível doença vinda de Afrodite,
 interdito por lei divina, um amor
 o coração lhe rompeu.
 Imersa em doloroso infortúnio,
 vai prender um laço no teto conjugal,
 e ao branco pescoço ajustá-lo.
 De um destino odioso envergonhada
 escolherá salvar
 a boa fama e libertar o coração
 do amor que atormenta (EURÍPIDES, 2007, p. 157, v. 752-775).

Santos (1998) explica com precisão as analogias que ligam os dois movimentos do coro, cujo efeito é de transportar-nos repentinamente do tempo passado para o presente e futuro imediatos:

⁴⁷ No original: “The ode is designed therefore to draw us away for the moment from the happenings on the stage, and to induce in us when we return to them a pity that shall be not violent but resigned”.

O espetáculo do enforcamento de Fedra é antecipado e associado pelas referências comuns a seu desembarque no porto de Atenas. Em ambas, estrofe e antístrofe, encontram-se evocações evidentes: a embarcação cretense de asas brancas e o pescoço branco de Fedra; as pontas das cordas trançadas para o desembarque, com a corda enlaçada (SANTOS, 1998, p. 156).

4.3.7 Terceiro episódio

A partir do terceiro episódio, a peça apresenta um andamento mais acelerado, com os eventos dramáticos desenrolando-se quase que precipitadamente. Teseu entra em cena pela primeira vez e, no mesmo instante, descobre o corpo da esposa e a carta na qual o filho é incriminado.

O evento principal desse episódio é o *agôn* entre Hipólito e Teseu, no qual o primeiro se defende da acusação de traição. Ironicamente, Hipólito baseará sua defesa nos seu principal atributo, a castidade, razão de seu mal:

H. Se algo me é estranho, é aquilo em que crês ter-me pego:
 Meu coro está puro, até hoje, do prazer,
 De cujas praticas eu sei por ouvir dizer
 Ou por pinturas; e quase não tenho interesse
 Em contemplá-las, pois a minha alma é virgem
 (EURÍPIDES, 2007, p. 175, v. 1002-1006).

Nesse fragmento, Santos (1998) atenta para a ambivalência da expressão “corpo puro”, que aqui denota a virgindade de Hipólito. Se voltarmos ao prólogo, veremos que o coro, ao descrever a enfermidade de Fedra, emprega a mesma expressão para indicar a sua falta de apetite: “pelo terceiro dia está em jejum, [...] do fruto de Deméter / puro permanece o seu corpo” (EURÍPIDES, 2007, p. 113, v. 136-138).

Em honra aos deuses, Hipólito respeitará o juramento que fizera à ama, de silenciar sobre os acontecimentos de antes da chegada de Teseu. O coro, em promessa a Fedra, também silencia. Teseu, por sua vez, já havia tomado a sua resolução, antes mesmo da contenda com o filho:

T. Não poderei reter na porta dos meus lábios,
 um mal funesto, intolerável.
 Ó minha cidade!
 Hipólito atreveu-se a tocar em meu leito,
 à força, insultando o olho sagrado de Zeus!
 Pois bem, ó pai Poseidon: tu me prometeste
 três graças, certa vez; cumpre uma, matando
 meu filho. Não escape do dia em que estamos,
 se verdadeiras são, contudo, as tuas graças.

Corifeu

Senhor, pelos deuses, renega o que disseste!
Um dia saberás que erraste: crê em mim.

T. Nunca. E ainda o expulsarei desta terra;
e uma, de duas sortes, o castigará:
ou Poseidon à casa do invisível Hades,
morto, vai enviá-lo, honrando meu pedido,
ou, para sempre expulso do país, errante
em solo estranho, a vida esgotará na dor
(EURÍPIDES, 2007, p. 167, v. 882-898).

O *agôn* entre pai e filho termina com o banimento de Hipólito, dando seguimento ao projeto de Afrodite.

4.3.8 Terceiro estásimo

Este estásimo tornou-se motivo de controvérsia entre os escoliastas da tragédia eurípidiana, uma vez que, creem alguns, dá-se nele a segunda entrada do semicoro, que alternará, na execução da ode, com o coro principal. W. S. Barret (1964) refuta tal intervenção: “não vejo nenhum propósito dramático numa alternância; e não há o menor indício da identidade de quaisquer cantores além do coro regular” (BARRET, 1964, p. 368, tradução nossa)⁴⁸. Outros pesquisadores aceitam a participação do semicoro, que se justificaria textualmente, já que “quatro ou cinco vezes, os cantores utilizam o nominativo singular de uma forma participial para se referir a si mesmos: duas vezes no feminino, duas e talvez três no masculino” (FONTES, 2007, p. 52). Mesmo assim, para W. S. Barret (1964), trata-se de alguma corrupção, o que estava sujeito a acontecer na transmissão dos manuscritos.

A respeito da pertinência dramática do semicoro, Santos (1998) argumenta que, haja vista a composição temática da ode que se inicia, um ritual de desterro de Hipólito, é completamente plausível que participe dela os companheiros do jovem caçador, que, afinal, compartilharão a sua sina. Além do mais,

a coerência de um espetáculo teatral nem sempre corresponde a uma exatidão lógica, linear, de um texto escrito para leitura. Fedra morre durante um canto coral, no fim do qual Teseu chega, e não se vê nisso, um grande problema na duração do tempo da ação. O intervalo entre sua entrada no palácio, seu enforcamento e o descobrimento de seu corpo pendurado no quarto é o tempo de uma ode de dois pares estróficos. [...] Dentro da economia do espetáculo, parece-me mais coerente que, ao chamar os jovens, Hipólito possa estar acompanhado de alguns de seus companheiros, que já tomaram parte na primeira interferência lírica, no prólogo. Torna-se a se apresentar o

⁴⁸ No original: “I see no dramatic purpose in an alternation; and there is no slightest hint of the identity of any singers other than the regular chorus”.

problema da passagem de tempo aqui: quanto tempo dura sua saída de Trezena e todo o desastre? Justamente uma interferência coral. Assim, a interferência coral é fundamental para estabelecer um corte no tempo e no andamento da ação. Como recurso teatral, a presença de um coro secundário, unido ao coro principal, é extremamente interessante porque marca justamente a saída de Hipólito de Trezena (SANTOS, 1998, p. 167).

Na tradução que utilizamos, Fontes (2007) optou por manter a ode vinculada apenas ao coro principal, o que não prejudica, afinal, a sua leitura. O tema do canto, comentávamos, é o banimento de Hipólito de Trezena:

C. O cuidado dos deuses com os homens,
quando me vem à mente,
grande alívio me traz nas aflições;
mas, se guardo em mim o anseio de entendê-las,
frente à sorte dos mortais e seus tormentos, renuncio:
em sentidos contrários se sucedem,
e, quanta mudança na duração da vida,
em seu eterno curso errante!

—
Que a Moira divina acolha a minha prece
com próspera fortuna e alma pura de dores:
nem rígidos, nem moeda falsa sejam meus princípios;
dócil ao sopro das auras, possa eu mudar sempre com o tempo,
num feliz acordo com a sorte.

—
Serenos já não trago o coração: lograda, a esperança,
desde que o astro de Atenas, da Hélade o mais brilhante,
vimos, ai, nós vimos, pela cólera do pai,
expulso para uma outra terra.
Ó arenosas margens da cidade.
floresta das encostas, onde, com os cães
de ágeis patas, ele abatia as feras.
ao lado da augusta Dictina!

—
Nunca mais ele montará a parelha de potros vênets,
ocupando o hipódromo da Laguna
com o galope dos cavalos adestrados;
a Musa insone sob a corda da lira
cessará na casa paterna;
sem guirlandas estarão os santuários da filha
de Leto nas verdejantes funduras;
com teu exílio, extinguiu-se
a discórdia, entre as virgens, pelo teu leito.

—
E por tua má sorte,
em lágrimas, suportarei desditosa
dita. Ó desventurada mãe,
geraste em vão. *Pheû!*
contra os deuses eu me enfureço!

Iò ió!

Graças unidas num abraço, por que, do solo pátrio,
este infeliz acusado sem culpa,
expulsais – e desta casa?
(EURÍPIDES, 2007, p. 182-183, v. 1102-1150).

Em tom de lamentação, o canto acentua, principalmente no primeiro par de estrofes, a impotência do homem diante da vontade divina. Note-se como, na antístrofe, o coro preconiza o cultivo de uma vida flexível, disposta ao meio termo: nem princípios muito rígidos, nem dissimulados, eis o segredo da prosperidade. É justamente nesse quesito que Hipólito e Fedra falham, pois ambos simbolizam os extremos dessa equação.

No segundo par de estrofes, são descritas as mudanças que se processarão com a partida de Hipólito. Evocando, novamente, versos do prólogo da peça – as guirlandas que não mais embelezarão os santuários de Ártemis – o jovem é representado sob uma perspectiva mais complacente, e mesmo a música na casa de Teseu cessará.

4.3.9 Quarto episódio

O último episódio inicia com a entrada do mensageiro, o portador da notícia da morte de Hipólito. Trata-se de uma “figura convencional, indispensável ao funcionamento do teatro antigo” (FONTES, 2007, p. 53), e, em *Hipólito*, ele narra, em uma longa *rhésis*, o acontecimento mais importante do enredo, mas que se dá fora de cena.

Fontes (2007) explica que, na tragédia em geral, a personagem do mensageiro aproxima-se de um aedo, e os eventos cuja narração é sua incumbência são relatados com cores épicas, em um estilo “mais diegético do que dramático” (FONTES, 2007, p. 53). Assim, o mensageiro de *Hipólito* detalhará como o herói da peça, rumo ao exílio, defronta-se com a criatura à qual Poseidon encarregou de destruí-lo:

M. [...] Nós, os servos, junto ao carro,
 perto dos freios, seguimos o amo, na estrada
 que conduz diretamente a Argos e ao Epidauro.
 Ao nos precipitarmos numa região deserta,
 para além de cuja fronteira existe uma costa
 escarpada, na direção do golfo de Sarônica,
 veio dali um estrondo, como o trovão de Zeus ctônio,
 exalando um clamor fragoroso, horrível de ouvir.
 Os corcéis ergueram as cabeças e as orelhas tensas
 na direção do céu; e, entre nós, era o medo pânico:
 de onde viria esse som? Para a orla ressonante
 voltamos nossos olhos e vimos uma onda
 prodigiosa esmagar os céus, a ponto de esconder
 ao meu olhar toda a costa escarpada de Círon;
 ela encobria o Istmo e o Rochedo de Asclépio.
 Depois, inflando-se no mar e atirando em tomo
 densos turbilhões de espuma retumbante, ela avança
 para aquela costa em que se encontrava a quadriga.
 No tumulto das vagas, num tríplice impulso,
 a onda vomita um touro, animal monstruoso;
 e a terra inteira, plena de seu mugido, ecoa,

estremecendo de horror. Era, para quem olhava, um espetáculo que a vista não podia suportar. Logo, sobre as potras abate-se um medo terrível; nosso amo, contudo, conhecedor de cavalos, apodera-se das correias, com as duas mãos, e, como o marujo com o cabo do remo, as retém, jogando-se para trás, corpo suspenso às correias. Mas as potras, mordendo os freios, filhos fogo arrastam-no a força; nem a mão do seu piloto nem os cabrestos, nem o carro de encaixe perfeito conseguem contê-las. Quando, com o leme nas mãos dirigia o galope em direção a um solo plano, o touro, surgindo a frente, obrigava o carro a dar meia-volta, enlouquecendo de terror a quadriga; quando essa, em desvario, lançava-se contra as rochas, ele, vindo em silêncio, roçava a borda do carro, até que por fim o revirou e fez em pedaços, atirando contra um rochedo o aro das cambas; e tudo se confundiu, então: os raios das rodas e as cavilhas dos eixos saltavam para o alto. O desventurado, ele próprio enredado nas rédeas, é arrastado, preso a este laço inextrincável, rompendo de encontro aos rochedos sua bela cabeça, rasgadas as carnes, gritando, horrível de ouvir: "Parai, ó vós que nos meus estábulos fostes criados, deixai-me viver! Ó funesta maldição do pai! Quem de vós viria em socorro do melhor dos homens?" Quantos dentre nós o desejavam: muito atrás dele, os pés nos tolhiam. Livre, enfim – eu ignoro como – daquelas amarras entalhadas no couro, ele cai, respirando ainda um fraco sopro de vida: e, não sei bem onde, tinham sumido, entre os rochedos, os cavalos e o monstruoso touro fatal (EURÍPIDES, 2007, p. 187-189, v. 1195-1248).

Em análise da narração do mensageiro, Fontes (2007) volta a atenção para os seus elementos sonoros, que realçam singularmente a cena, a exemplo do estrondo ensurdecedor que, advindo dos abismos marinhos, de onde irá emergir o monstro, aflige os cavalos de Hipólito. Ademais, certas repetições de fonemas utilizados pelo poeta (que perdem-se, fatalmente, na tradução) fundem-se às imagens poéticas, e em alguns momentos é possível ouvir o ressoar dos cascos sobrepostos às ondas que batem nas rochas. Santos (1998) argumenta no mesmo sentido:

o mensageiro relata com detalhes visuais e sonoros a marcha violenta enfrentada por Hipólito contra as forças elementais que o voto de Teseu faz brotar do mar: a princípio um eco subterrâneo, depois uma onda que chega a dimensões desproporcionais, atingindo o céu, e, dentro desta onda produz-se um touro, um prodígio selvagem. A ação deste touro atinge diretamente os cavalos do carro de Hipólito. A descrição do mensageiro contempla os mínimos detalhes de como Hipólito conduzia o carro, a reação dos cavalos, e o resultado fatídico (SANTOS, 1998, p. 171).

No jogo de ambivalências criado por Eurípides, o caçador, enfim, é abatido pela caça, pendido pelas rédeas de seus próprios cavalos, de forma semelhante à que Fedra, antes, fora encontrada, suspensa do teto por uma corda.

4.3.10 Quarto estásimo

O contexto acima antecede a última ode coral da peça. Um breve hino a Afrodite:

C. De deuses e mortais o coração rebelde
 tu conduzes, ó Cípria, e, contigo,
 o de asas policromas, que os envolve
 num rápido impulso pelos ares:
 sobre a terra ele esvoaça,
 e sobre o salso mar sonoro.
 Eros enfeitiça o coração em delírio
 que, auriluzente, ele atacou em seu voo:
 a cria da fera montês e marinha,
 o que terra alimenta,
 e o Sol abrasador contempla
 – e os homens: sobre todos, teu soberano império,
 sozinha, tu estendes, ó Cípria.

De forma surpreendente, em um momento em que o público é tomado de piedade por Hipólito – em que espera, pois, um lamento em sua honra, o coro inicia um canto a Afrodite: “um hino que celebra, em palavras não de medo ou depreciação, mas de aceitação calma e homenagem inquestionável, o seu poder universal e irresistível” (BARRET, 1964, p. 391, tradução nossa)⁴⁹.

De acordo com Santos (1998), Eurípides não se contentou em explorar a piedade banal em relação ao herói da peça, cuja morte era do conhecimento da plateia desde o prólogo. Neste, lembremos, a *rhésis* de Afrodite é interrompida pelo canto com que Hipólito e o semicoro louvam Ártemis. Agora, dá-se uma cena especular: a soberania da deusa Cípria é mais uma vez ratificada, no movimento uníssono do coro. Todavia, este é interrompido pela voz de Ártemis, que, invisível (provavelmente posicionada no alto de um *theologheion*, uma espécie de púlpito localizado acima do palco) intercede e revela a Teseu a inocência de Hipólito.

⁴⁹ No original: “Instead we have a hymn to Aphrodite, to the very goddess who has brought his fate about: a hymn that celebrates, in words not of fear or deprecation but of calm acceptance and unquestioning homage, her universal and irresistible power”.

4.3.11 Êxodo

Enquanto Teseu lamenta-se por ter descoberto, através da manifestação de Ártemis, toda a verdade sobre os eventos que se passaram antes de sua chegada, Hipólito é trazido carregado pelos seus companheiros, moribundo, em uma cena que espelha a primeira aparição de Fedra, enferma pelo *páthos* amoroso.

Consoante Santos (1998), o tom final da peça, como outras de Eurípides, é o de lamentação. Ártemis reconcilia pai e filho, mas, prevendo a morte de Hipólito, se afasta, pois não é permitido aos deuses macular-se com as agonias humanas. Como último ato, institui o ritual do corte de cabelo em oferenda a Hipólito, que deve ser feito pelas virgens de Trezena, antes de seu casamento. Em suma,

o canto e o espetáculo, no conjunto da peça, revelam a constatação do domínio absoluto de Afrodite sobre homens e deuses. Aparecendo apenas no prólogo, o efeito de sua força avança a cada novo movimento da peça de maneira calculada e efetiva, revelando as tensões e as ambiguidades dos valores, das palavras e das ações humanas. Ártemis, como força opositora da deusa da sexualidade, aparece primeiro no comportamento estranho e extremo de Hipólito (SANTOS, 1998, p. 177).

Ao fim, após ter sido consumado o projeto de Afrodite, Ártemis surge para restabelecer a ordem, em um enredo repleto de desencontros, todos eles apresentados em cena e “pontuados emocionalmente pelos cantos, tanto do coro como dos atores” (SANTOS, 1998, p. 177).

4.4 O ENREDO AUTRANIANO E A SUA PAISAGEM SONORA

Como já foi comentado na introdução deste trabalho, *Os sinos da agonia* está organizado em quatro *jornadas*, e é curioso notar que, em cada uma delas, há um evento marcante do ponto de vista da paisagem sonora. Na primeira, ocorre o ritual de execução em efígie, analisado no capítulo anterior. Na segunda, dá-se a aproximação entre Gaspar e Malvina, relação que será construída através da atividade musical e contada segundo o ponto de vista da madrasta. A terceira jornada é iniciada pelo velório de João Diogo, cerimônia profundamente marcada pelo silêncio e entrecortada por analepses, retrospectões de Gaspar acerca dos momentos musicais vivenciados com Malvina. Por fim, na quarta jornada, é apresentada a ruína de Malvina, momento em que seu *páthos* amoroso torna-se mais agudo. Solitária no sobrado, ela enlouquece com as pancadas dos sinos que prenunciam a morte de Januário e, presumivelmente, de seu duplo Gaspar.

Diante disso, poderíamos conjecturar que a estrutura da narrativa, ao ser inspirada no gênero trágico, não deixou de contemplar as partes líricas a ele indispensáveis, entre cujas funções está conferir ritmo à ação dramática. Sem entrar no mérito da questão, mantivemos em vista essa ordenação, bastante prática, para a análise que apresentamos a seguir. Buscaremos demonstrar como a paisagem sonora contribui para a caracterização das personagens e para a criação da tensão dramática da narrativa, ao articular uma série de correspondências antinômicas e, por meio de uma linguagem metafórica, evocar ou antecipar acontecimentos passados e futuros. Função que, na tragédia, está diretamente ligada à composição lírica da obra.

4.4.1 Primeira jornada: a farsa

Autran Dourado (1976, p. 141) explica que *Os sinos da agonia* é “uma só história narrada de três maneiras diferentes, ambíguas e mesmo contraditórias – os discursos dos três personagens principais”. Em outras palavras, a narrativa é desenvolvida, em grande parte, através da focalização das personagens, principalmente de Januário, Malvina e Gaspar, que alternadamente realizam retrospectões e/ou projeções, construindo em retalhos o tecido da história. Em vista disso, o romance apresenta diferentes níveis diegéticos: são evocados episódios do passado, antecipadas circunstâncias futuras e, naturalmente, há o presente da diegese, o tempo em que transcorre a ação.

Assim, na primeira jornada, conhecemos Januário e Isidoro, foragidos da lei há aproximadamente um ano, o primeiro em consequência do assassinato de João Diogo Galvão, crime em que se envolveu seduzido por Malvina. Ambos os degredados tiveram a chance de estar distantes de Vila Rica, onde ocorrera o delito, mas em vez disso observam a cidade do alto da serra: Januário, preso ao lugar por um jugo invisível do qual não consegue libertar-se, diferente do jugo que sujeita o outro, seu cativo.

Através do relato de Isidoro, ficamos sabendo da cerimônia de execução efígie, na qual o réu é simbolicamente condenado à morte: “O Nhonhô que vosmecê era, este está morto faz muito tempo. Eu vi quando mataram Nhonhô lá na praça, não contei? Eu vi o corpo de Nhonhô balangando no ar” (DOURADO, 1999b, p. 26). Com a focalização de Isidoro, portanto, será narrada toda a “ópera de títeres” que, em capítulo anterior, analisamos a partir das teorias bakhtinianas sobre a polifonia e a carnavalização. Nesta seção, gostaríamos de atentar para outro aspecto, introduzido nas palavras com as quais Isidoro inicia seu relato: a antecipação da morte de Januário, duplo de Gaspar.

O destino das personagens que representam as duas faces de Hipólito é apregoado na primeira jornada do romance, da mesma maneira que, na tragédia euripídiana, Afrodite anuncia já no prólogo a sorte do filho de Teseu. Para a construção desse discurso simbólico e fatídico, a paisagem sonora do romance contribui manifestamente. Não por acaso é pela voz de Isidoro que Januário recebe os detalhes de sua execução, “aquela voz pastosa, quente, cantada, [que] o seguia, eco soturno de sua própria voz” (DOURADO, 1999b, p. 20). Ele, além de Inácia, mucama de Malvina, é o único que conhece a linguagem dos sinos:

[Isidoro] conhecia a fala dos sinos, os dobres e pancadas, os repiques. O que diziam as garridas, os meões, os sinos-mestres. Desde menino, os sinos. Mesmo cativo, moleque recadeiro, antes de ir de castigo para as catas (os primeiros ferros e gargalheiras) acompanhava o sineiro Vindovino, da matriz de Antônio Dias. Devia ser bom era ser escravo de padre, tomava conta das torres e dos sinos. Mesmo alforriado, era bom ser sineiro. Por causa das músicas, os dobres e aleluias. Sino pra tudo, pra toda hora. Vindovino é que ensinou as regras dos dobres, das pancadas, dos repiques. O medo que tinha dos grandes sinos campanudos, as suas cangalhas de braúna.

Nos balangos e voltas, podiam matar um. As histórias que contavam de um que morreu assim, no rodar dobrado da cangalha. Os sinos pequenos eram uma gracinha: alegres e limpos quando repenicados. Sinos anunciando missa, sinos às almas. Sinos de festa, sinos a finados. Quando é irmão de mesa, vai na ordem: primeiro o pequeno, depois os meões; a gente termina é com o sino grande da irmandade. Vindovino ensinava. Carece de entender a fala dos sinos, pra saber as coisas da vida. (DOURADO, 1999b, p. 308-309).

Linguagem essa que, no romance, assume uma função proléptica importante, ao estabelecer um campo semântico ligado à morte e à agonia e, por conseguinte, trazer informações a respeito do desfecho do enredo. Chevalier & Gheerbrant (2020, p. 915) lembram que “o ruído dos sinos tem, universalmente, um poder de exorcismo e purificação. Ele afasta as influências malignas ou, pelo menos, adverte de sua aproximação”.

Na passagem mais emblemática e macabra da primeira jornada, a “farsa pantomima”, ouve-se os sinos de todas as igrejas dobrando fúnebres. Mas, mesmo em momentos tenros, a exemplo dos “dias claros que a memória [de Januário] guardava” de sua infância, lá estavam os sinos: ele “esticava os ouvidos, alargava-os, buscando adivinhar, reconhecer, ouvir o que aqueles sinos diziam”. À época, a mensagem dos sinos ainda era profundamente ambígua, confundindo-se os sinos-mestres que dobravam “soturnos, secundados pelos meões retomando a onda sonora no meio do caminho, [e] os sinos pequenos repenicando alegres, castrados, femininos, nas manhas ensolaradas, diáfanas, estridentes” (DOURADO, 1999b, p. 15-16).

Ademais, é possível notar que a repercussão dos sinos da agonia, portadora de mau agouro, é tão intensa que se faz ouvir em outros sons predominantes no romance: o dos tambores, que rufam “no maior fragor, as batidas ritmadas, ora lentas e soturnas, ora

disparadas”; o dos soldados espalhados pela cidade, que galopam “agitados e vigilantes pelos caminhos e ladeiras (os cascos reluziam e faiscavam nas pedras do calçamento e gritos guturais ecoavam de lado a lado)” (DOURADO, 1999b, pp. 33 e 34); mesmo os sons da natureza; todos reforçam os vaticínios que, todavia, Januário tem dificuldade de compreender:

[...] O que dizia tal fala? No seu obscuro silêncio de agora, na noite de espera, na noite que o envolvia com a sua macieza, ruídos de grilos e sapos e latidos de cachorros e patas de cavalos que trotavam nas pedras lá embaixo, como as dobradas e macias ondas de um sino-mestre tocado por distantes hostes celestiais, entre carne e sono, vida e agonia, mergulhado na sua pesada paixão, não podia Januário recompor. Certamente o que sempre diziam essas falas, ia ele dizendo sem saber se apenas se lembrava ou se principiava a sonhar (DOURADO, 1999b, p. 47).

Além disso, já o dissemos no segundo capítulo, os sinos têm um efeito sobre a percepção temporal (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020), como se o seu reboar produzisse a suspensão do tempo na diegese, impressão acentuada por outra marca sonora do espaço narrativo, o eco, e que se alia a alguns recursos caros ao narrador autraniano, como o discurso indireto livre, a narrativa fragmentada e o monólogo interior.

Todos esses artifícios são importantes para a construção da narrativa em diferentes níveis, de que resulta a ação, no presente da diegese, corresponder quase que totalmente à tocaia mantida por Januário e Isidoro no alta da serra de Ouro Preto – portanto, a mais ou menos o tempo de um dia, preenchido de diálogos curtos e muitos pensamentos. Estabelecendo um paralelo com a tragédia, podemos considerar tal procedimento próximo da função desempenhada pelos cantos corais, cuja evocação de eventos extra-cena é essencial para a economia do espetáculo.

4.4.2 Segunda jornada: filha do sol, da luz

Assim como na peça de Eurípides, os protagonistas Gaspar e Malvina pertencem a dois campos semânticos antitéticos da narrativa. O primeiro, filho de João Diogo, era para o pai, inicialmente,

uma vergonha! Numa linhagem de padreadores e desbandeirados, aquela castidade era quase uma afronta, manchava o seu nome. Apesar da natureza frágil, da delicadeza e dos modos de mazombo que estudou no Colégio dos Jesuítas e Cânones em Coimbra, música com os melhores mestres no reino, que frequentou as cortes da França e Toscana, Veneza e Nápoles, Roma, que tudo teve do melhor, era Gaspar um homem coraçuado, dado à caça e aos matos entrançados e perigosos, que deixara de lado os modos e as roupas casquilhas em que ele João Diogo agora, depois de velho,

se iniciava. Senão, podia até pensar que o filho era um amaricado. Não, Gaspar não era um amaricado. É só puro e virgem, dizia no consolo (DOURADO, 1999b, p. 96).

Na lamentação de João Diogo, identificamos os pontos em comum entre Gaspar e o Hipólito euripídiano: apesar de possuir certa virilidade, dado à caça, tinha modos de mazombo que causavam no pai dissabor semelhante ao que em Teseu provocava o orfismo do filho, como fica sugerido no *agôn* entre os dois⁵⁰. Gaspar não era devoto de Ártemis, mas mantinha-se virgem em honra à falecida mãe, promessa que João Diogo não conseguia entender e que novamente aproxima a personagem do herói trágico, se o analisarmos sob a ótica da nostalgia de uma união pré-edipiana com a mãe (SANTOS, 1998). Mas, com o retorno de Gaspar ao sobrado, após o casamento de Joao Diogo, este passa a respeitar os modos do filho:

E quando no segundo dia viu Gaspar dormindo mais manso, chegava mais perto da cama, espiando demoradamente, a respiração suspensa, temendo que o seu próprio bafo o acordasse. Gaspar carecia mesmo de um bom descanso, podia estar até doente. Com pena, tinha sido injusto no julgamento do filho. Desrespeitador e rebelado não; estúrdio, esquisitão, só isso. E assim ele dormindo, tinha mesmo a certeza de que Gaspar o amava e respeitava. E via de longe não só com os olhos mas com o tato imaginoso, como se o apalpassse acarinhando: os cabelos desalinados, a barba cerrada, as pestanas compridas, a pele branquinha que ele herdara da mãe, muito mais branca por causa da diferença com os cabelos pretos lustrosos. Igualzinho à mãe, tão manso e puro (DOURADO, 1999b, p. 133-134).

Malvina, por sua vez, era de linhagem nobre, mas o pai se arruinara “jogando quase todo o seu cabedal nas bandeiras que partiam continuamente para o país das Minas Gerais” (DOURADO, 1999b, p. 105). Assim como Fedra, possuía um irmão bastardo, o infeliz Donguinho, fruto das fraquezas da mãe, trancado a sete chaves no velho sítio que restou à família, em Taubaté. Tinha, também, uma irmã mais velha, Mariana, com quem, inicialmente, João Diogo estava apalavrado, até o momento que Malvina descobre a fortuna do potentado, e este, a beleza da caçula:

[Malvina] era de uma vontade, ânimo e astúcia tão grandes feito a mãe na mocidade. Além de se saber muito mais nova e bonita do que Mariana, confiava nos seus encantos e chamarizes, no poder infalível de suas maquinações. É verdade que os seus

⁵⁰ No *agôn* entre Teseu e Hipólito, em que este acaba por ser desterrado, o pai deprecia o filho com as seguintes palavras: “Vangloria-te, vamos, ostenta um regime / de vegetais! Com Orfeu por senhor, delira, / presta honras a esses livros que são só fumaça” (EURÍPIDES, 2007, p. 171, v. 952-954).

Em linhas gerais, o orfismo era uma espécie de seita religiosa supostamente centrada em escritos de Orfeu, que, conforme a mitologia, havia descido ao Hades para salvar Eurídice e, por isso, conhecia os mistérios da vida após a morte. Os iniciados nos ensinamentos órficos levavam uma vida ascética, praticavam ritos purificadores e adotavam uma dieta vegetariana, daí as acusações de Teseu. Para Michael Lloyd, no *agôn*, “parece que Teseu está revelando um ressentimento antigo pelo modo de viver de Hipólito, que o predispôs a acreditar nas acusações de Fedra” (LLOYD, 1992, p. 143 *apud* SANTOS, 1998, p. 163).

santos padroeiros eram muito fortes, ajudavam muito, mas ela confiava na sua própria fortidão e sina.

Assim, apesar dos seus vinte anos, Malvina era paciente tecedeira, Mariana virava uma sombra perto dela. Quando os enganosos desistissem e o bom e verdadeiro pretendente aparecesse, ela saberia como proceder. Malvina tinha a ciência e malícia da mãe, a que juntava a ambição do pai, que só a mansidão nobre e preguiçosa prejudicava.

Só que nela essa calma e preguiçosa mansidão era apenas aparente, leve camada de verniz. Na verdade era a mãe cuspidora e escarrada feito se dizia, tinha a mesma beleza e presença, o mágico poder de dona Vicentina na sua mocidade. Diziam e Malvina sorria maliciosa e sabida. Confiava nas mansas e calculadas virtudes herdadas do pai, não se deixaria arrastar e se perder pela afoiteza da mãe. Na hora saberia como fazer. E assim sorria, pacientemente esperava (DOURADO, 1999b, p. 107-108).

Malvina não hesita em levar vantagem sobre a irmã e unir-se ao velho João Diogo, ao vislumbrar a possibilidade de reaver a riqueza semelhante à que tinha na infância, quando chegou a possuir um cravo e a ter aulas de música. Nesse sentido, como a heroína euripídiana, a vida de Malvina, desde antes do matrimônio, é assinalada pela ardileza e deslealdade. Sua aproximação com o enteado, “um puro de vocação e promessa” (DOURADO, 1999b, p. 95), dar-se-á em razão da afinidade que ambos compartilham pela música. Esta, em contrapartida, torna-se um elemento cuja função se aproxima dos recursos líricos que, na tragédia, possibilitam o desenvolvimento da tensão dramática, sobretudo se considerarmos que, “nas peças datáveis de Eurípides, cantos de atores substituem cada vez mais a resposta estrófica por estruturas métricas ‘de forma livre’” (HALL, 2008, p. 10, aspas do autor), o que significa, no plano do enredo, a ênfase na expressão de emoções íntimas das personagens no palco.

Assim, a paisagem sonora do romance acentuará as ambivalências que separam os protagonistas em dois campos semânticos antagônicos, alusivos às forças divinas de Afrodite e Ártemis. O instrumento com que cada um se expressa musicalmente, a flauta e o cravo, são símbolos dessa relação.

A flauta, instrumento modesto cuja simbologia está ligada ao mito grego de Pã, deus das grutas e dos bosques, personifica a vida pastoral e, por conseguinte, a simplicidade e a pureza. Os úmidos sons flauteados soam como o canto dos pássaros, a voz dos anjos: é música celeste (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020; SCHAFER, 2011). É para a falecida mãe que Gaspar, afável, “costumava tocar sua flauta e recitar versos” (DOURADO, 1999b, p. 136). Quando, depois de muitos anos, volta a praticar o instrumento para acompanhar a madrastra, Gaspar o faz com inocência e intenções nobres:

[...] Queria música séria e elevada, nada daquelas modinhas que eram agora a nova mania, verdadeira febre, mesmo no reino, para onde se transportaram. No fundo, mazombo ilustrado, achava-as vulgares e chulas. De alma tão fina, ela havia de aprender com ele. E o pai, que tanto gostava de Malvina, teria dobradas alegrias

ouvindo os dois tocarem juntos. Eram agora uma família feliz (DOURADO, 1999b, p. 238).

Ainda que a esposa de João Diogo buscasse tocar, em duo, “coisas apaixonadas e patéticas”, ele recuava, pois o que é “próprio para a flauta são as melodias suaves, sonhadoras, poéticas, pastoris” (DOURADO, 1999b, p. 242).

Já Malvina adota o cravo, instrumento mais luxuoso e expansivo, ao qual, para além da sua finalidade musical, era atribuído um valor decorativo, de ostentação. A primeira vez que Malvina coloca os olhos em Gaspar, em uma passagem bastante sugestiva, narrada pela focalização da mulher, é com o cravo que ele estabelece contato:

[...] Os olhos no teclado do cravo aberto, os dedos alisando as teclas que ela tantas vezes desesperadamente carregara na agonia do aprendizado. Queria aprender o mais ligeiro, não tinha tempo a perder. [...] De repente ele bateu uma tecla, nota ré. O som vibrou no ar numa altura sustentada, muito maior do que na verdade era. Agora um *ut* que ele carregava, soando redondo e espaiado. Um mi duro. Ele catava cá e lá as notas. Sons isolados, ainda nenhum acorde, pensou se lembrando da sua primeira lição de música. [...] Ele era um menino que carregava as teclas para ver o som que faziam. Quando devia saber, o pai disse. Mas disse que o filho tocava muito bem era flauta. Por método certamente. A gente via, não era nenhum orelhista. Quem toca bem flauta deve ter sido alguma vez acompanhado por cravo, sabe onde ficam as notas. E ele entendia, fez assim com a cabeça aprovando a qualidade do cravo. [...] devia saber muito bem todos esses mimos e riquezas, delícia das almas bem dotadas. Das ricas almas, música e poesia. Ela já cavalgava outra vez nas asas do sonho, no grifo fantástico, no mais remoto azul.

Quando foi chamada para a dureza das coisas, a luz crua da vida. Ele tinha tirado um acorde finalmente, despertando-a. Mal tirado, mesmo para ela. Está sem treino. Tanto que ele mesmo notou, franziu a testa e fechou os olhos com força. Feito tivesse quebrado alguma coisa, vamos dizer um cristal. E voltou a repetir o acorde. Agora a cara era mais tranquila, quase alegre e feliz. Pelo menos num repouso sério e seguro de quem tem certeza das coisas e sabe que acertou. Outra vez o mesmo acorde. Pelo menos para ela estava perfeito. Ele também achou. Daquele acorde podia nascer uma melodia. Uma sonata, uma ária, lindeza do céu (DOURADO, 1999b, p. 144-146).

Por intermédio do discurso metafórico, da ambivalência que o desempenho musical das personagens adquire, o narrador antecipa o relacionamento que irão desenvolver Gaspar e Malvina: ele receoso, tateando com cuidado, enquanto ela prontamente deseja que uma melodia nasça dos acordes tirados por Gaspar. Em seguida, à maneira de um presságio, algo lhe impele a correr “a mão com raiva pelo teclado, da primeira à última tecla” (DOURADO, 1999b, p. 146), talvez prevendo o revés que o aguarda.

Ainda assim, Gaspar não impede a aproximação de Malvina, “ao contrário, passou a procurá-la, aparecia na sala mal ela feria as primeiras notas do cravo” (DOURADO, 1999b, p. 153). Depois de algum tempo, já tocavam juntos durante tardes inteiras, mas a percepção que o enteado tem dessa afinidade musical é, a princípio, inocente, familiar, diferentemente do que

acontece com a madrastra: “você está tocando tão bem, disse ele outra vez. Que tal se a gente chamasse o velho para ouvir o nosso duo? E outra pedra se desgarrava do alto da serra, tão forte e cavo bateu o coração de Malvina” (DOURADO, 1999b, p. 162). Nesse sentido, podemos afirmar que a música se torna o que, no *Hipólito*, está relacionado ao desígnio de Afrodite, isto é, o motivo do engano amoroso.

À medida que o *páhtos* toma conta de Malvina, dissolve-se o artifício com que ela dissimulava diante do enteado e do marido. Em uma espécie de maniqueísmo musical, tudo é por ela julgado sob esse prisma: em Gaspar, “o som da voz e a sonoridade harmoniosa da fala tinham a mesma encantatória beleza. Tudo nele era puro, sonoro, poético” DOURADO, 1999b, p. 148). Em compensação, a presença de Diogo Galvão torna-se insuportável:

Aqueles roncões, aquela baba, aquele corpo esparramado no canapé, estragavam os momentos da mais alta espiritualidade que ela acreditava viver. Perturbavam o mundo maravilhoso da poesia e da música, o delicioso convívio de duas almas irmãs. A sua imaginação ardente tudo encharcava e engrandecia (DOURADO, 1999b, p. 165).

Nesse interim, Malvina conhece Januário, a quem irá seduzir a fim de tramar a morte de João Diogo. Apesar de seu plano consistir em desfazer qualquer obstáculo entre ela e Gaspar, inicialmente, Malvina busca aplacar no outro o seu estado doentio:

[...] Januário era por fora o que Gaspar era por dentro. Aqueles olhos selvagens não podiam enganar. E fundia os dois numa só figura: Januário e Gaspar se completavam, eram uma só pessoa. E a memória do passado e a memória do futuro, toda ela memória, se encontravam no presente daquele corpo. Nele se realizavam. Quando se entregava a Januário, não sabia mais qual dos dois a possuía. Na verdade ela é que os possuía a um só tempo, a um só tempo os fecundava e paria. Mas essa fusão perigosa e feliz não durou muito tempo. Não podia, a alma desejava as mansas e idílicas pastagens, os rios cristalinos e os arvoredos, a pureza, a castidade. A música e a poesia, a suave brisa do entardecer azulado. Nada disso Januário (aquele corpo) lhe podia dar. Gaspar não era apenas os olhos selvagens: era um ser divino por quem a sua alma ansiava e enfeitava. Por quem ela se perdeu (DOURADO, 1999b, p. 187).

As duas metades de Hipólito, Januário e Gaspar se completam, e no corpo do primeiro Malvina pensa possuir o segundo. Mas, mais uma vez, falam mais alto as pretensões do seu espírito, então completamente dominado por uma força divina, a música e a poesia cada vez mais inatingíveis.

4.4.3 Terceira jornada: o destino do passado

Iniciada pelo velório de João Diogo, a terceira jornada apresenta uma atmosfera pesada e silenciosa: “de vez em quando o latim do padre nadava sobre o ceceio monocórdico das vozes ondeadas. E aquelas falas soltas, cuja tradução mentalmente fazia, de vez em quando começavam a doer” (DOURADO, 1999b, p. 205). Na sala, no lugar do cravo, o caixão do pai coberto por uma toalha de damasco roxo.

No que se refere à construção dos níveis narrativos, de que falávamos anteriormente, a estrutura da terceira jornada evidencia, talvez com mais nitidez, a justaposição dos elementos antitéticos da paisagem sonora. Isso porque, à cerimônia fúnebre, são intercaladas digressões, analepses a partir das quais são narrados os mesmos eventos da jornada anterior, mas da perspectiva de Gaspar. Subitamente, os momentos de comunhão musical ganham um novo sentido:

Meu Deus, por que não tinha visto? Se lembrava de como certos versos ganhavam para ela significações particulares e especiais, que nem ele estivesse (não o poema mas ele) se abrindo, mostrando na mão a alma sufocada. Aqueles versos tinham sido escritos para ela, missivas. E mesmo posteriormente se arrepiava e se culpava, se envergonhava das árias que chegou a cantarolar, das palavras que disse. Como ele perdera o juízo, a medida! [...] Quando ela dizia vamos tocar qualquer coisa mais comovida e queimosa, era um convite sibilino, ardente. E mesmo ele, na hora não notando, queria também dizer, se confessar. Ela, a alma sedenta e apaixonada, parecia tudo ouvir e perceber.

Quando ele disse a flauta não é própria para as melodias apaixonadas e patéticas, com certeza ela entendeu não posso acompanhá-la na sua paixão desesperada. Porque os olhos de Malvina se entristeceram. E como se abriam num sorriso quando consolou-a: a flauta só pode tocar melodias suaves e poéticas, sonhadoras e pastoris. Ali a advertia do perigo, convidava-a para um velado e puro amor. O amor que há muito já viviam, a felicidade passageira que Malvina de repente, desesperada e descuidosa, interrompeu (DOURADO, 1999b, p. 246-247).

Gaspar, então, sente remorso, culpa. Passa a ser atormentado por sonhos nos quais é ele quem assassina o pai, mas com as mãos de Januário. Com isso, são estabelecidas correspondências antinômicas que acentuam a tensão dramática da obra, sobretudo a partir da lembrança do cravo de Malvina:

Foi para junto do canapé, se sentou. As pernas balangando inquietas, na gatura da aflição. O cravo coberto com a toalha roxa de damasco. Ele puxou a toalha com força, aquela primeira vez. Ficou vendo o cravo, aquela joia, dizia mestre Estêvão. Tudo tão longe, tão distante, tinha se passado com outra pessoa, noutra era, noutra lugar. A toalha de damasco no chão, antes. Depois a toalha de damasco em cima do corpo de João Diogo, para encobrir as manchas de sangue. As minhas mãos ficaram manchadas de sangue? (DOURADO, 1999b, p. 232).

O caixão do pai, protegido por uma toalha de damasco, evoca em Gaspar o instrumento que, naquele primeiro contato, flagrado por Malvina, estava resguardado por peça semelhante. Mas os pensamentos confundem-se mais, ao evocar, também, a figura materna: “quando homem se despediu da mãe, foi para o reino. Uma toalha de linho bem rendada, só o que ela pediu. Alguma coisa me diz que não vou te ver mais” (DOURADO, 1999b, p. 201-202).

Ainda na terceira jornada, ocorre a intervenção do que Autran Dourado (1976, p. 153) descreve, em seu ensaio, como um “canto de um coro inteiro”. Trata-se de uma instância narrativa que, segundo o conceito genettiano, poderíamos denominar heterodiegética, e que se manifesta unicamente nesse capítulo. Vejamos um trecho:

[...] só recorrendo a uma arbitrária e contraditória aproximação, a um símile ou metáfora, poderemos entender e amar dois seres tão diferentes e tão próximos, de encontro difícil, senão impossível, a não ser pela destruição, e tudo que com eles se passou e ainda passará. Por isso sobre eles nos debruçamos, mergulhados na sua memória do futuro e no seu destino do passado, na sua memória do passado e no seu destino do futuro, e acompanhamos as suas angústias e desesperos, as suas ânsias e agonias, e assistimos ao mover do engenho acionado, e velamos e ouvimos os oráculos e pelos dois imploramos aos deuses cruéis e vingativos, impávidos ou indiferentes às nossas súplicas e ameaças inúteis. Tão acima e tão perto de nós estão os deuses (DOURADO, 1999b, p. 222).

Do ponto de vista temático, podemos relacionar essa voz coletiva aos lamentos líricos do coro, cuja providência evoca, através do mito, a hegemonia divina e a impotência humana diante dela. No jogo de intertextualidades criado por Autran, ele se vale da onisciência do narrador, que suspende a história e divaga sobre a vida, enquanto uma cadeia de acontecimentos que destrói o mundo ilusório de segurança e felicidade do homem, revelando uma visão do mundo profundamente trágica. A seguir, demonstraremos como a paisagem sonora realça, também, a vulnerabilidade das personagens frente ao decurso da trama.

4.4.4 Quarta jornada: a roda do tempo

No último capítulo do romance, depois da narrativa voltar-se predominantemente para o passado, há o retorno para o presente da diegese, aproximadamente um ano após a morte de João Diogo. Malvina continua a residir no sobrado, junto apenas de sua mucama, Inácia:

Uma, disse Malvina ao ouvir a primeira pancada do sino-mestre do Carmo. Alguém da mesa da irmandade, certamente. Esperava a segunda, para confirmar o que já sabia. A primeira vez que ouviu, manhãzinha ainda, perguntou a Inácia o que era que estavam tocando. Inácia disse agonia. Ela, Malvina, estremeceu. Havia na voz rouca e arrastada de preto sombra e premonição. Uma vez rezou a Nossa Senhora da

Conceição para não deixar aqueles sinos o acordarem. Devia ser ela, a música do cravo agora para sempre mudo. O caixão coberto com uma toalha de damasco roxo, as manchas de sangue. Quando ele chegou de viagem, encafuado nos matos, sempre fugindo (dela? se não a conhecia), e não vinha na sala, trancado no quarto. Angustiada, esperava como agora. Agora pior, em desespero. Então ainda havia esperança, antes. Agora sozinha, abandonada, rejeitada. Olhou a rua (e por dentro estava tão escuro): tudo tão claro, o dia se anunciava luminoso. Não para ela; pra mim a escuridão, disse (DOURADO, 1999b, p. 257).

Extremamente perturbada, com as mãos sujas de sangue e sozinha, Malvina conta as pancadas do sino: “e veio a terceira, ela sempre contando. As pancadas vibravam dilatadamente no ar [...] Malditos sinos! Não se cansava de dizer”. A paisagem sonora do sobrado altera-se completamente: os momentos alegres e musicais dão lugar ao “terror branco do grande silêncio” (DOURADO, 1999b, p. 259-260). O cravo, aparatoso, mas agora para sempre mudo, retrata a ruína de Malvina:

[...] as pernas compridas e finas, caprichosamente douradas, tão finas e compridas, tão fracas e delicadas, ela mesma, se quisesse, poderia quebrá-las. Que nem ele numa vez, com tanta força correu o punho fechado sobre as lisas e delicadas teclas de marfim. Uma joia, o cravo. Antes parecia irradiar luz, mesmo em silêncio soava e cantava. Quando ela ainda acreditava em árias e liras, éclogas e sonatas, elegias e pavanas. Em musas e flautas, violas, liras e sanfoninhas, cantigas pastoris. Em pastoras e vaqueiros, harpas eólias tocadas pelo vento, o rumorejar cristalino dos regatos. Em Glauras e Anardas, Análias e Nises. Como tudo aquilo era mentiroso, tinha vontade de rir. Por que os homens faziam aquilo, escreviam aquilo, pensavam aquilo? Sem alma e sem fogo, assim paradas e distantes, mudas para sempre, as palavras e as coisas só podiam provocar riso. Mas ela não conseguia rir, um esgar doloroso no canto da boca repuxada. O cravo agora apenas uma caixa silenciosa de madeira pintada a ouro, o tempo podia ruir [...] (DOURADO, 1999b, p. 274-275).

Nesse sentido, os antigos símbolos de felicidade – o cravo e a flauta, as liras e pavanas – assumem uma significação oposta e, vivos apenas na memória, transformam-se em nostalgia. Poder-se-ia dizer: em melancólicas melodias, que dão contornos patéticos ao destino da protagonista, tal qual a monodia entoada por Fedra, em uma de suas últimas manifestações antes de sair de cena. Como se ouvisse os versos entoados pela heroína – “Ó miseráveis, / ó sinas funestas das mulheres! / O sofrimento nos conduz / à difícil passagem para além da vida” (EURÍPIDES, 2007, p. 151, v. 669-679) – Malvina também opta pela morte, mas antes cuida de carregar Gaspar em sua queda, acusando-o então pelo assassinato de João Diogo.

A acusação, todavia, apenas acelera a resolução de Gaspar, que, apesar de ter se casado com outra mulher, continua atormentado pelo passado:

E de repente o medo, o surdo rumor. As vozes, as falas voltavam. As vozes se atropelavam e tudo era uma só algaravia, uma pasta de sons e ruídos sem mais nexos nenhum.

Todos falavam ao mesmo tempo, as vozes cresciam grossas, caíam finas, tornavam a subir, ensurdecedoras. E não eram mais falas e vozes — uivos e gritos prolongados na noite, serras, martelos e bigornas, correntes e tinir metálicos; sons disjuntados se uniam num crescendo terrível, num suspenso altíssimo e agudo, ensurdecedor.

Quando o único, contínuo e infindável som pastoso em que as vozes se transformaram atingiu a sua maior intensidade, a altura maior que um tímpano pode suportar, ele voltou da letargia e das trevas em que a princípio tentou se afogar para sempre e nunca mais. Na beira do abismo, voltava, saltou. Saltou do canapé e as mãos foram apalpando o ar como se ainda dentro da noite, na mais completa escuridão (DOURADO, 1999b, p. 287).

Podemos afirmar que a paisagem sonora ratifica o que o coro introduzido na terceira jornada apregoa (e que também o fazem os cantos corais da tragédia de Eurípides): a incapacidade de lutar contra os desígnios da força divina, seja ela qual for. Ou, melhor dizendo, a impotência humana diante de seu destino.

Nesse sentido, a resignação é uma marca tanto dos protagonistas euripidianos, quanto das personagens da narrativa autraniana, aspecto novamente realçado pela paisagem sonora. A seu modo, Malvina aceita a sua sina. Gaspar, quando o faz, é como se se reconciliasse com os sinos, com a sua onipotência:

O sino batia longe, tão longe que se cuidava ainda mergulhado no tempo do sonho e da memória; lícido, estranhamente feliz. Era dentro dele ou longe a vibração do sino? Longe a pancada ficou vibrando no ar até encontrar o túmulo do silêncio. Depois de um longo silêncio, nova pancada. Capela do Rosário? Matriz de Antônio Dias? São Francisco? Igreja dos Perdões? Se não era na memória, era na Igreja do Carmo, tão distantes as pancadas do sino-mestre. Dizer esses nomes, poder pensar, tudo o confortava, ele se sentia mesmo feliz (DOURADO, 1999b, p. 288).

Januário, ao seu turno, também se rende:

A praça se abriu num lago luminoso. O ar faiscava em ondas sonoras, cheio de risquinhos de luz. E em longas ondas os sinos do Carmo voltaram a tocar a primeira das sete soturnas badaladas. Mas ele não ouviu, não podia ouvir. Mergulhado por dentro e por fora na claridade, cego por um fecho de luz, ele avançava para a morte. [...] Januário foi descendo, descia agora vagarosamente. Os soldados olhavam para ele como se não acreditassem no que viam. Ninguém porém se mexeu, os olhos fascinados pela sinistra aparição (DOURADO, 1999b, p. 331).

Na verdade, conforme Lesky (1996), essa espécie de resignação não se restringe às personagens de Eurípides ou de Autran Dourado, mas é um requisito indispensável ao desenvolvimento do enredo trágico: “o sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter alçado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente” (LESKY,

1996, p. 34). Em outras palavras, para a resolução do conflito trágico, o herói deve estar preparado para a prestação de contas, deve abandonar a sua existência à destruição.

Em suma, além dos artifícios indicados por Autran, cremos que, para a obtenção do efeito trágico da obra, contribui decisivamente a paisagem sonora, cujos elementos mais destacados – a expressão musical e o som dos sinos – remetem-nos, devido a sua natural contradição, ao universo das antinomias que, segundo Lesky (1996), delimita a cosmovisão trágica, sobretudo aquela cultivada na Grécia antiga.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fenômeno de fundamental importância para os estudos da paisagem sonora, a música, de acordo com Schafer (2011, p. 23), “é um indicador da época, revelando, para os que sabem como ler as suas mensagens sintomáticas, um modo de reordenar acontecimentos sociais e mesmo políticos”. Quando nos deparamos com ela em um texto literário, é imprescindível que atentemos para as suas relações com os demais elementos da narrativa – as personagens, o tempo, o espaço. Sobretudo o analista da paisagem sonora deve descobrir os “seus aspectos significativos, aqueles sons que são importantes por causa da sua individualidade, quantidade ou preponderância” (SCHAFER, 2011, p. 23).

Creemos ter realizado isso n’*Os sinos da agonia*, uma obra singular pelo destaque que o autor confere aos elementos sonoros da narrativa, desde os ruídos que recompõem a geografia da então capitania mineira Vila Rica, até as manifestações artísticas que nasciam e se desenvolviam no seio daquela sociedade. Como já foi comentado, na releitura do passado empreendida por Autran, são levantados temas cujo debate se mantém atual, uma vez que se referem a elementos formadores de nossa cultura, caso da expressão musical brasileira. São tópicos que pudemos abordar com base na paisagem sonora do romance: o papel do Ciclo do Ouro no desenvolvimento das capitanias mineiras; a emergência de uma pequena burguesia, que buscava consumir algum tipo de atividade cultural; a atuação de manumissos na profissionalização do músico e na formação de um então incipiente sincretismo musical; a popularidade de gêneros, na colônia brasileira, sobre os quais os documentos históricos não sobreviveram, como a ópera e a música profana; a possível heterogeneidade de estilos de matriz europeia – clássico, barroco e mesmo renascentista – no cultivo da música para solaz, em solo brasileiro.

Sob outra perspectiva, analisamos um dos episódios mais emblemáticos de *Os sinos da agonia*, o qual, como revela Autran Dourado, serviu de mote para a composição do romance: a execução em efígie, um tipo de condenação comum no período colonial, no qual o apenado, representado por uma imagem ou um boneco, era executado em praça pública, para “exemplo e escarmento”. Constituída de uma herança ritual e primitiva, tal prática pôde ser examinada sob o viés da paisagem sonora, cujos efeitos de sentido concorrem para a produção de um discurso polifônico e para a carnavalização do que o narrador define como “fantástica ópera de títeres”. Esses procedimentos contribuíram para que o escritor desse lume a uma obra “moderna, para ambiência e sobretudo para o caráter de farsa e paródia carnavalesca, de visão poética da história” (DOURADO, 2014, p. 149), como o próprio confessa.

Por fim, a paisagem sonora permitiu-nos apreciar por um novo ângulo outro importante atributo da obra: o intertexto com o mito de Hipólito e Fedra e, conseqüentemente, com o gênero trágico. Buscamos interpretar o papel desempenhado pela música e pelos elementos sonoros, sobretudo o reboar dos sinos, à luz da construção lírica da tragédia, o que inclui tanto a performance do coro, quanto a dos atores. Através do discurso simbólico – ou, como sugere Oliveira (2002), da “metáfora musical” – acreditamos que a paisagem sonora participa da produção da tensão dramática da narrativa, obtida pela interposição de antinomias que, de acordo com Lesky (1976), caracterizam a literatura trágica.

Em suma, esperamos que este trabalho propicie novas possibilidades de leitura da obra de Autran Dourado, um dos maiores nomes da literatura brasileira do século XX. No que se refere à construção de sua poética mineira, como descreve a professora Eneida Maria de Souza, Autran “consegue reunir os traços de oralidade próprios da língua coloquial com a mais sofisticada e criativa construção de seu texto” (SOUZA, 1996, p. 13). Cremos que a paisagem sonora de seus romances, novelas e contos é parte fundamental dessa inestimável produção literária.

Ademais, buscamos demonstrar algumas das possibilidades de interação entre literatura e música, cujas relações, conforme Franz Boas (2014), remontam às origens de ambas. Embora anteriores ao advento da linguagem – quando sons, voz e ritmos constituíam rudimentares formas de comunicação – os discursos literário e musical renovam-se constantemente, em paralelo às contínuas transformações pelas quais passam os sistemas culturais e artísticos, refletindo finalmente nos processos de formação de significado, na produção e na recepção da arte.

Em âmbito acadêmico, tem-se consolidado um espaço de debate que cresce na medida em que se multiplicam as possibilidades de abordagem dos elementos verbal e musical. No Brasil, principalmente, são alguns casos o estudo poético de gêneros como o samba-enredo e a Bossa Nova, a análise de letras do nosso Cancioneiro e o cotejo entre a moderna poesia brasileira e a música popular. Do mesmo modo, a investigação no campo da *melopoética*, ao qual Oliveira (2002) dedica-se, é tema de artigos comparatistas mais recentes. O presente trabalho vem ao encontro dessas pesquisas, com conceitos advindos não só do meio musical e literário, mas também do campo da acústica, onde nasceu o termo *paisagem sonora*, o qual, cremos, pode contribuir imensamente para a área de investigação comparativista.

Resta salientar que os estudos interartes e a literatura comparada coabitam um terreno com percalços e lacunas, no qual o pesquisador deve estar sempre atento a concepções estanques e a generalizações. Longe de tentarmos idealizar fronteiras entre a literatura e outro

meio artístico ou disciplina, buscamos demonstrar, conforme Tania Franco Carvalhal (2006, p. 86), como a investigação de sua interação pode contribuir para a “elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas” e para a ampliação dos “horizontes do conhecimento estético”.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da História**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AMARAL, Alex Lombello. **As Origens das Minas Gerais**. São João del-Rei: Heráclito, 2012.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilingue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ARISTÓTELES. **Política**. Tradução de Antonio Campelo Amaral e Carlos Gomes. Lisboa: Vega, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BAL, Mieke. **Narratologia: introdução à teoria da narrativa**. Tradução de Elizamari Rodrigues Becker [et al.]. Florianópolis: Editora da UFSC, 2021.
- BARRET, William Spencer. **Eurípedes Hypollytus**. New York: University Press, 1964.
- BERGAD, Laird. **Escravidão e história econômica: demografia de Minas Gerais, 1720-1880**. Tradução de Beatriz Sidou. Bauru: EDUSC, 2004.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 191-200.
- BOAS, Franz. **A arte primitiva**. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2014.
- BORGES, Maria Helene Jayme. **A música e o piano na sociedade goiana (1805-1972)**. 1996. 201 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Educação, Goiânia, GO, 1996. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/6/o/Dissert_Maria_Helena_Jayme_Borges.pdf>. Acesso em: 20 out. 2022.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 4. ed. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. I. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. III. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.

CASCUDO, Luís Da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro**. Vol.1 [recurso eletrônico]. São Paulo: Global, 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CASTAGNA, Paulo. Música na América portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci de.; SALIBA, Elias Thomé. **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010. p. 35-78.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 34. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CORRÊA, Paula da Cunha. Harmonia: mito e música na Grécia Antiga, **Kléos**, Rio de Janeiro, n. 2-3, v. 2-3, p. 174-217, 1998. Disponível em: <https://www.pragma.ifcs.ufrj.br/kleos/K2/K2-PaulaDaCunha.pdf>. Acesso em: 08 out. 2023.

DIEL, Paul. **O simbolismo na mitologia grega**. Tradução de Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991.

DOURADO, Autran. Autran Dourado: cavalheiros de antigamente. [1994]. Providence: **BRASIL/BRAZIL: A Journal Of Brazilian Literature**, v. 7, n. 12, p. 103-108. Entrevista concedida a Roberto Reis. Disponível em: <<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:918560/>>. Acesso em: 20 out. 2022.

DOURADO, Autran. **Ópera dos mortos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

DOURADO, Autran. **Os sinos da agonia**. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

DOURADO, Autran. Proseando com Autran Dourado. [1983] São Paulo: **Autran Dourado**, Abril Educação, Coleção Literatura Comentada, p. 3-9. Entrevista concedida a Angela Maria Senra.

DOURADO, Autran. **Uma poética de romance: matéria de carpintaria**. São Paulo: Difel, 1976.

DOURADO, Autran. **Violetas e caracóis**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

EURÍPIDES. Hipólito. In: FONTES, Joaquim Brasil (Org.). **Hipólito e Fedra: três tragédias**. Eurípedes, Sêneca e Racine. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 101-206.

FONTES, Joaquim Brasil (Org.). **Hipólito e Fedra: três tragédias**. Eurípedes, Sêneca e Racine. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007.

GALTER, Vidal. **Dicionário da música: instrumentos, teoria musical, danças, festas, ritmos, definições e conceitos gerais, folclore e ilustrações**. Brasília: Vidal Galter, 2013.

GASPAR, Tarcísio de Souza. Derrama, boatos e historiografia: o problema da revolta popular na Inconfidência Mineira. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 2010, p. 51-73. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/topoi/a/jStrwgGFM6HjxTzS3jLB4dq/?lang=pt>>. Acesso em: 20 out. 2022.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GOLDHILL, Simon. The language of tragedy: rhetoric and communication *In*: EASTERLING, P. E. **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**. Cambridge: University Press, 1997. p. 127-150.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 5. ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GRIMAL, Pierre. **O teatro antigo**. Tradução de António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1986.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da música ocidental**. 2. ed. Tradução de Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 2001.

GROVE. **Dicionário Grove de música**: edição concisa por Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

HALL, Edith. Os atores-cantores da Antiguidade. *In*: EASTERLING, Pat; HALL, Edith. (Orgs.). **Atores Gregos e romanos**. Aspectos de uma antiga profissão. Tradução de Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2008. p. 3-44.

HERÓDOTO. **História**. Vol. 1. 3. ed. Tradução de J. Brito Broca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**: dos primórdios ao início do séc. XX. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976. (Coleção Luís Cosmo, v. 9).

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009.

KURY, Mário da Gama. Introdução. *In*: EURÍPIDES. **Hipólito**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007. p. 4-12.

LAFETÁ, João Luiz. Uma fotografia na parede, **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 26-36, 1997. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13265>>. Acesso em: 20 out. 2022.

- LANGE, Francisco Curt. A música barroca. *In*: HOLANDA, Sérgio Buarque de. (Org.). **História geral da civilização brasileira: a época colonial**. Vol. 2. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 168-162.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira, volume III: desvairismo e tendências contemporâneas**. 3. ed. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2019.
- MONTANHA, Eleonora Vieira dos Santos. **No Compasso das horas: música e morte na obra de Autran Dourado**. 2000. 164 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, SC, 2000. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/78445>>. Acesso em: 20 out. 2022.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música: modulações pós-coloniais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PAIVA, Eduardo França. Coartações e alforrias nas Minas Gerais do século XVIII: as possibilidades de libertação escrava no principal centro colonial. **Revista de História**, FFLCH-USP, São Paulo, n. 133, p. 49-57, 1995. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18768>>. Acesso em: 20 out. 2022.
- PAUSÂNIAS. **Descrição da Grécia**. Livro I. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2022. (Coleção autores gregos e latinos).
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PENELLA, Robert J. (Org.). **The Private Orations of Themistius**. Translated, Annotated, and Introduced by Robert J. Penella. Berkeley: University of California Press, 2000.
- PLUTARCO. **Vidas paralelas – Sólon e Publícola**. Tradução de Delfim Leão e José Luís Brandão. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2012. (Coleção autores gregos e latinos).
- PLUTARCO. **Vidas paralelas – Teseu e Rômulo**. Tradução de Delfim Leão e Maria do Céu Fialho. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2008. (Coleção autores gregos e latinos).
- PÓLVORA, Hélio. O segredo da prima Biela. *In*: DOURADO, Autran. **Uma vida em segredo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 5-15.

REZENDE, Carlos Penteado. Notas para uma história do piano no Brasil, **Revista brasileira de cultura**, Rio de Janeiro, n. 6, ano 2, p. 9-38, 1970. Disponível em: <http://dominiopublico.mec.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=28859>. Acesso em: 20 out. 2022.

RIBEIRO JÚNIOR, Wilson Alves. **Enganos, enganadores e enganados no mito e na tragédia de Eurípides**. 2011. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, SP, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-16012012-141138/pt-br.php>. Acesso em: 26 out. 2023.

RIES, Julien. **Mito e rito: as constantes do sagrado**. Tradução de Silvana Cobucci Leite. Petrópolis: Vozes, 2020.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

SAINT-HILAIRE, August. **Viagem pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais**. Tomo 1. Tradução de Clado Ribeiro de Lessa. São Paulo/Rio de Janeiro/Recife/Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1938.

SANTOS, Fernando Brandão dos. **Canto e espetáculo em Eurípides: Alceste, Hipólito e Ifigênia em Áulis**. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora**. 2. ed. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SEGALLA, Cristiane Barnabé. Ópera dos mortos: o desdobramento do espaço social através da linguagem. **Revista ALPHA**, Patos de Minas, n. 7, ano 7, 2006, p. 40-44. Disponível em: <<https://revistas.unipam.edu.br/index.php/revistaalpha/issue/view/118>>. Acesso em: 20 out. 2022.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de história da cultura brasileira**. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

SOUSA E SILVA, Maria de Fátima. Nota de rodapé. *In*: PAUSÂNIAS. **Descrição da Grécia**. Livro I. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2022. (Coleção autores gregos e latinos).

SOUSA E SILVA, Maria de Fátima: O estrangeiro na comédia grega antiga. *In*: FIALHO, M. do C.; SOUSA E SILVA, M. de F.; ROCHA PEREIRA, M. H. (Coord.). **Gênese e consolidação da ideia de Europa**. Vol. I: de Homero ao fim da época clássica. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2005. p. 239-264.

SOUZA, Eneida Maria de. (Org.). **Autran Dourado**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG, 1996. (Coleção Encontro com Escritores Mineiros, v. 2).

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Polêmicas, diários e retratos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. 6. ed. São Paulo: Art. Editora, 1991.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2012.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre Mito e Política**. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VIANNA, Helio. **História do Brasil, v. 2**. Período colonial. 4. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1966.

WERLANG, Gerson Luís. **A música na obra de Erico Verissimo: polifonia, humanismo e crítica social**. Passo Fundo: Méritos, 2011.

WERLANG, Guilherme. Estilo e Personalidade na Música do Ciclo do Ouro em Minas Gerais, **Latin American Music Review**, Austin (Texas), v. 12, n. 2, 1991, p. 187-199. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/780089> >. Acesso em: 20 out. 2022.

WILSON, Peter. Os músicos entre os atores. *In*: EASTERLING, Pat; HALL, Edith. (Orgs.). **Atores Gregos e romanos**. Aspectos de uma antiga profissão. Tradução de Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Odisseus Editora, 2008. p. 45-78.