UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

VOZES SILENCIADAS: O IMAGINÁRIO E A TRAGÉDIA ANUNCIADA NA ÓPERA DOS MORTOS, DE AUTRAN DOURADO

Vitória/2017

MARIA ESTHER TORINHO

VOZES SILENCIADAS: O IMAGINÁRIO E A TRAGÉDIA ANUNCIADA NA ÓPERA DOS MORTOS, DE AUTRAN DOURADO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras

Vitória – ES

2017

MARIA ESTHER TORINHO

VOZES SILENCIADAS: O IMAGINÁRIO E A TRAGÉDIA ANUNCIADA NA ÓPERA DOS MORTOS, DE AUTRAN DOURADO

Aprovada em _____ de _____ de____

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dra. Viviana Monica Vermes
Universidade Federal do Espírito Santo
(Orientadora)

_____

Prof. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo
(membro titular interno)

_____

Prof. Dr. Sergio Fonseca do Amaral
Universidade Federal do Espírito Santo
(membro titular interno)

_____

Prof. Dr. Ricardo Ramos Costa
Instituto Federal de Educação Tecnológica do Espírito Santo
(membro titular exterrno)

_____

Prof. Dra. Andreia Penha Delmaschio
Instituto Federal de Educação Tecnológica do Espírito Santo
(membro titular externo)

_____

Suplentes:
Prof. Dra. Maria Mirtis Caser
Universidade Federal do Espírito Santo
(membro suplente interno)

_____

Prof. Dra. Kátia Paranhos
Universidade Federal de Uberlândia
(membro suplente externo)

_____

FICHA CATALOGRÁFICA

Agradecimentos:

À minha orientadora, Prof. Dra. Viviana Monica Vermes, pela leitura atenta, pela orientação segura e pelo apoio.

Aos professores da banca de defesa, Prof. Dra. Ester Vieira de Abreu, Prof. Dr. Sergio da Fonseca Amaral, Prof. Dr. Ricardo Ramos Costa, Prof. Andreia Penha Delmaschio, Prof. Dra. Maria Mirtis Caser e Prof. Dra. Kátia Paranhos, pela disposição em participar e contribuir para a finalização deste processo.

Aos professores da banca de qualificação, Prof. Dra. Ester Vieira de Abreu e Prof. Dr. Sergio da Fonseca Amaral e Profa. Dra. Maria Mirtis Caser, pelas sugestões inestimáveis, que muito contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos docentes Prof. Dr. Alexandre Jairo Marinho Moraes, Prof. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira, Prof. Dra. Maria Mirtis Caser, Prof. Dra. Maria Júlia Almeida, Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré e Prof. Dra. Viviana Monica Vermes, pela excelência dos cursos oferecidos que permitiram o cumprimento dos créditos.

Gratidão especial à Prof. Dra. Ester Vieira de Abreu, pelo auxílio precioso em momentos outros e à Prof. Dra. Sandra Luna, da Universidade Federal da Paraíba, pela gentileza e generosidade em me enviar livros seus que versam sobre a tragédia, auxílio à distância, porém de muita valia.

Aos colegas, pelas trocas sempre profícuas e pela amizade a mim dispensada.

Dedicatória

Aos filhos Yuri e Clay, pela parceria de anos e aos netos Thiago e Aimee, com amor incondicional.

RESUMO

Considerando-se o título instigante da obra – Ópera dos mortos, juntamente com a ambivalência do sobrado, palco da narrativa, que se refle nas atitudes da protagonista e fazem da protagonista uma subjetividade conflituosa, ao mesmo tempo em que prenunciam uma tragédia que ao final se concretiza, e a presença de imagens altamente significativas, que contribuem para uma constante tensão no texto literário, pretende-se investigar qual o papel dessas imagens no contexto da narrativa e de que forma a protagonista concorre para a consumação da tragédia. Para tanto, procede-se à análise do papel dessas imagens tomando-se como apoio teórico as propostas de Gaston Bachelard sobre os quatro elementos – água, ar, fogo e terra, e, especialmente, as formulações de Gilbert Durand sobre o regime de imagens. Em relação à tragédia, analisa-se a atitude da protagonista de acordo com as formulações sobre a tragédia clássica na Arte Poética, de Aristóteles, com a atualização de alguns conceitos. D**esse** modo, observa-se que nesse embate entre Eros e Thanatos as imagens atuam de modos distintos: enquanto algumas são símbolos de morte, outras atuam como uma forma de combate à morte acarretada pelo tempo e a protagonista contribui, com sua desmedida, para que a vida seja derrotada pela morte, levando à consumação da tragédia anunciada e silenciando as vozes narrativas

Palavras-chave: Autran Dourado, Ópera dos mortos, tragédia, imaginário, drama

ABSTRACT:
Taking into account the thought-provoking title of the literary work – Opera of the dead, along with the ambiguity which is part of the mansion, stage of the narrative, which reflects on the main character's behavior and transforms her in a conflictive subjectivity, and at the same time announces a tragedy which at the end turns out to be real, and the presence of highly meaningful images, which contribute for a permanent tension in the literary work, we intend to investigate how the main character contributes for the accomplishment of the tragedy. In order to achieve this purpose, we analyse the role of those images, taking as a theorical support Gaston Bachelard's theory about the four elements – water, air, fire and earth, and, specially, Gilbert Durand's theory about the imagen regimes. In what concerns to tragedy, we analyse the main character's attitude according to the concepts of the classical tragedy commented by Aristotle in his Poetical Art, some of them updated. Thus, we notice that in this conflict between Eros and Thanatos, the images act differently: while some of them are symbols of death, some others act as a way of struggling against death entailed by time and the main character contributes, with her excess, to death to defeat life, leading to the consummation of the tragedy and causing the narrative voices to be mute.
Key-words: Autran Dourado, Opera dos mortos, tragedy, imagery, drama

LISTA DE ABREVIATURAS:

Obras de Autran Dourado:

BH - A Barca dos homens

OP – Ópera dos mortos

SA – Os sinos da agonia

VS – Uma vida em segredo

RB - O risco do bordado

PRMC – Uma poética de romance matéria de Carpintaria

AA – Um artista aprendiz

MMI – O meu mestre imaginário

SUMÁRIO Página

Prelúdio 11

Capítulo I – Incursões pelo universo do autor

1.1 Fortuna crítica 21

1.2 A carpintaria de Autran Dourado – conceitos e técnicas 47

1.3 Primeiras incursões pela Ópera dos mortos 56

Capítulo II A Tragédia

2.1 A tragédia como gênero 61

2.2 A poética da tragédia 71

2.3 A filosofia do trágico 79

2.4 A tragédia – morte ou evolução? 93

Capítulo III Incursões pelo país do imaginário

3.1 Nas sendas do imaginário
3.1.1 O imaginário através dos tempos 113
3.1.2 A imaginação segundo Gaston Bachelard 121
3.1.3 A imaginação segundo Gilbert Durand 127

3.2 O imaginário na Ópera dos mortos
3.2.1 O sobrado como espaço produtor de sentido 137
3.2.2 Os habitantes na travessia
3.2.2.1 Quiquina, o silêncio vigilante e Juca Passarinho, o redemoinho vivo 149
3.2.2.2 Rosalina, a um passo da tragédia 157

Capítulo IV Incursões pelo país da tragédia

4.1. Incursões pela tragédia clássica: Antígona 165

4.2. Incursões pelo teatro moderno: A casa de Bernarda Alba 173

4.3. Ópera dos mortos 184

Epílogo 202

Referências Bibliográficas 207

Anexo 223

Prelúdio

Não posso mover meus passos
por esse atroz labirinto
de esquecimento e cegueira
em que amores e ódios vão:
pois sinto bater os sinos,
percebo o roçar das rezas,
vejo o arrepio da morte,
à voz da condenação;
avisto a negra masmorra
e a sombra do carcereiro
que transita sobre angústias,
com chaves no coração;
descubro as altas madeiras
do excessivo cadafalso
e, por muros e janelas,
o pasmo da multidão.

Cecília Meireles

A estreia de Autran Dourado na Literatura ocorreu com a publicação de *A Teia*, em 1974. Ao lançar *Ópera dos Mortos*, em 1967, já havia publicado *Sombra e Exílio (1950*), com o qual venceu o Prêmio Mário Sette, do *Jornal de Letras*; *Tempo de Amar* (1952), que venceu o Prêmio Cidade de Belo Horizonte, *A barca dos homens* (1961) e *Uma vida em segredo* (1964), tendo produzido, durante quase meio século, romances, livros de contos, memórias e ensaios, totalizando trinta e duas obras.

Além dos prêmios citados acima, o autor venceu ainda o Prêmio Camões, 2000, pela contribuição ao patrimônio literário e cultural da língua portuguesa e em 2008, o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra.

Foi com *A Barca dos homens* que teve início o reconhecimento de sua obra pelo público e pela crítica, tendo essa obra ultrapassado nossas fronteiras, sendo traduzida na Alemanha e, posteriormente, na França e Espanha. A carreira literária do autor consolidou-se com a publicação de *Uma vida em segredo*, que também recebeu traduções em outros países: na Alemanha e nos Estados Unidos, tendo sido transportada para o cinema em 2001 em obra dirigida por Suzana Amaral.

Ópera dos Mortos foi incluída na Coleção de Obras Representativas da Literatura Mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO).

Autran Dourado, juntamente com outros como Maria Alice Barroso, Lousada Filho e Osmam Lins, seguem o que Bosi (1999, p. 441) denomina *escola de olhar*, que

tem como característica marcante o monólogo interior, no qual os autores mostram a "visão" do personagem, seus pensamentos, reflexões e questionamentos.

Bosi (1999, p. 474) afirma ainda que

> a refinada arte de narrar de Autran Dourado move-se à força de monólogos interiores. Que se sucedem e se combinam em estilo indireto livre até acabarem abraçando o corpo todo do romance, sem que haja, por isso, alterações nos traços propriamente verbais da escritura.

Além disso, na visão desse autor, existe nela "uma redução de vários universos pessoais à corrente da consciência" e que "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 componentes léxicos e sintáticos". (BOSI, 1999, p. 474).

Lucas (1972) refere-se à ficção de Autran Dourado como uma obra com uma temática restrita, estando a inovação e o desdobramento na linguagem, na articulação narrativa e na habilidade com que o autor lida com a palavra. De acordo com esse autor, a obra de Autran Dourado pode ser dividida em três fases:

> **primeiro**, o mundo oferecido; **segundo**, o mundo criado; **terceiro**, a fantasia da palavra. Dito de outro modo: primeiro, o referente exterior; segundo, o referente interior; terceiro, a reflexão sobre o signo. É evidente que a progressão não é linear. Em diversas obras, combinam-se mecanismos sincrônicos, combinações sincréticas das três etapas narrativas do ficcionista. A divisão que adoto vale como um jogo tendencial. (LUCAS, 1972, p. 30, grifos do autor).

Lucas (1972, p. 17) para quem a obra de Autran Dourado "está situada numa área de confluência de forças da narrativa brasileira", incorporando "tanto a verdade explícita e o quadro social quanto as tentativas renovadoras que se fizeram sentir nos cinquenta anos de vigência da ideia modernista", afirma ainda que essa obra constitui "um elo entre a vigorosa tradição realista, psicológica e esteticista e as novas formas que profetizam o romance brasileiro de ruptura".

Autran Dourado também escreveu durante vários anos no Suplemento Literário de Minas Gerais, embora não seja citado como um dos autores denominados geração-suplemento. Fundado por Murilo Rubião em 1966, o Suplemento acabou se tornando uma publicação independente, estando até hoje em circulação, sendo que "a ideia inicial do fundador do suplemento (que mais tarde se tornaria publicação independente) foi publicar autores consagrados e iniciantes, além de destacar outras manifestações artísticas como o teatro e o cinema" e já de início, o Suplemento "contou como um

respeitável elenco de articulistas como Laís Corrêa de Araújo, Austregésilo de Athayde e Tristão de Athayde. Merecem destaque também as ilustrações e as obras de artistas plásticos presentes no periódico". (ARAÚJO, 2016, p. 2).

Araújo (2016, p. 2) afirma que, entre artigos de autoria de Autran Dourado, resenhas, entrevistas, contas e análises de sua obra, encontrou cinquenta e uma "aparições" do autor nesse suplemento, constando ele ainda de uma edição especial organizada pela pesquisadora Eneida Maria de Souza, no número 955 de janeiro de 1985.

O artista aprendiz, romance de formação que tem como protagonista João Nogueira, alter ego do autor, uma vez que vários pontos da narrativa coincidem exatamente com sua biografia, mostra um escritor extremamente dedicado à sua formação como escritor, na tentativa de se tornar o escritor que queria ser, tanto em relação à formação intelectual, por meio da leitura de obras de Filosofia, como no que diz respeito à técnica literária, o que se pode constatar pelo aprendizado de línguas estrangeiras, com o objetivo de ler algumas obras no original, a leitura de obras importantes da Literatura universal e a convivência com escritores importantes.

Por outro lado, *Uma poética de romance matéria de carpintaria* mostra um autor extremamente preocupado com seu fazer literário, comentando autores diversos, inclusive algumas tragédias gregas, explicitando concepções sobre a escrita literária e demonstrando como se deu a tessitura da obra *O risco do bordado*, e como se dá o seu fazer literário em geral.

Como se vê, o reconhecimento de Autran Dourado por parte da crítica e do público, que gerou os importantes prêmios recebidos e tem gerado diversas pesquisas acadêmicas, é proporcional a seu esforço em prol da Linguagem, da Literatura e da escrita literária, sempre em busca de aperfeiçoar sua técnica, tendo como resultado uma obra extensa e, ao mesmo tempo, variada, que transita entre o conto, o romance, o ensaio, memórias, artigos jornalísticos e, principalmente, altamente instigante.

Algumas obras de Dourado, dentre elas *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*, mesmo sem fazer referências explícitas ao tempo em que se passa a narrativa, deixam perceber que se trata da fase que marca o declínio da era aurífera em Minas Gerais, aliás, na *Ópera dos mortos* há uma breve referência a esse fato, quando o narrador afirma que "o ouro secou para a desgraça geral, as grupiaras emudeceram." (DOURADO, O. M., p. 2).

Eneida Maria de Souza (1996, p. 21) afirma que "a invenção ficcional das Minas de Autran Dourado irá se pautar pelo descompasso entre realidade e ficção, o que lhe confere um estatuto trágico e a distingue do caráter quixotesco e fabuloso do universo rosiano", além do fato de que ela

> guarda semelhança com a de Clarice, pela concepção do universo imaginário movido por personagens atormentadas e solitárias, ainda que diferenciadas por problemas relativos ao contexto social no qual se inserem: o citadino e o interior mineiro.

Na obra de Dourado de um modo geral, solidão, loucura, tempo e morte são temas recorrentes, e embora tratados de formas diferentes em cada uma, é comum uma abordagem pela perspectiva do mito, do simbólico e, ainda, da paródia.

A *Ópera dos mortos* tem como protagonista Rosalina, moça solteira que vive sozinha em um casarão, mas a obra faz referência ao avô e ao pai da protagonista que, embora mortos, continuam influenciando sua personalidade e sua vida. Esses personagens são protagonistas de duas outras obras de Dourado: *Lucas Procópio* tem o avô de Rosalina como protagonista, enquanto em *Um cavalheiro de antigamente* o protagonista é o pai, de modo que, mesmo essas duas obras tendo sido escritas posteriormente a *Ópera dos mortos*, as três constituem uma trilogia, pois demonstram claras relações entre si, havendo uma continuidade implícita entre elas, de modo que não existe perda da unidade temática.

Além disso, muitas passagens/cenas, como também as personagens centrais dessas obras (Lucas Procópio Honório Cota, João Capistrano Honório Cota, Rosalina, Isaltina Sales Cota e Dona Genu) são reaproveitados em outras obras e/ou contos, podendo-se tomar como exemplo "Retrato de Vítor Macedônio", "Queridinha da família" e "Noite de cabala e paixão", da obra *As imaginações pecaminosas* e Donga Novais, o personagem secundário que em *Ópera dos mortos* revela o fato de Rosalina vir do cemitério à noite, é personagem chave de outra obra do autor, *Novelário de Donga Novais*, constituindo-se, assim, um diálogo entre obras do mesmo autor. Em *Uma poética de romance matéria de carpintaria* (1976), o autor afirma que sua intenção foi construir um só livro, que suas obras são mais ou menos as mesmas, formando um complexo tecido cujos fios estão distribuídos por seus vários romances.

A *Ópera dos mortos* apresenta relações com a tragédia Antígona, de Sófocles, mas, enquanto Antígona sacrifica sua própria vida para enterrar o irmão, Rosalina, protagonista de Dourado, mantém vivos os seus mortos por meio da paralisação dos

relógios (um relógio é paralisado a cada morte que ocorre) – essa relação é confirmada pelo autor quando ele afirma, sobre sua inspiração para a escrita da obra, que o romance surgiu a partir de uma frase que lhe veio à mente: "é preciso enterrar nossos mortos" e que posteriormente verificou que se tratava de "uma reminiscência de Antígona, de Sófocles. Pense-se no livro como tragédia, mais do que como romance, e se terá uma melhor leitura. Os mortos de Rosalina e os mortos de *Antígona*. Os mortos-vivos". (DOURADO, PRMC, p. 119).

Essas duas afirmativas do autor mostram a pertinência de uma aproximação da *Ópera dos mortos* com essa tragédia, o que será feito no último capítulo. Além disso, elementos existentes na *Ópera dos mortos* nos permitem efetuar aproximações com a tragédia, pois a protagonista, levada pela solidão extrema, envereda por caminhos que a levam à loucura, mas, diante também da hipótese da morte da tragédia levantada por Steiner (2006) e das diferentes concepções de tragédia – tragédia clássica, ou, na contemporaneidade, drama moderno ou metateatro, o que consistiria em uma evolução do gênero, restaria a dúvida sobre ler a obra como uma tragédia no sentido clássico ou apenas no sentido de experiência catastrófica.

Além disso, a narrativa está entremeada de diversos símbolos, dentre os quais os relógios, sendo interessante observar que o único relógio que ainda funciona – a pêndula – oscila de um lado para o outro, enquanto a protagonista oscila entre o avô e o pai, sem saber exatamente com qual se identifica de fato. O próprio autor afirma que, ao escrever o capítulo referente ao sobrado, estava fazendo uma paródia do movimento pendular e circular do barroco, com "suas volutas e curvas sensoriais – sensuais dos escritores barrocos". (DOURADO, PRMC., p.55).

Perfazendo uma correlação entre a construção barroca da obra e sua estruturação em blocos, Eneida Maria de Souza (1996, p. 22) afirma que "contaminados ainda de material mítico, traduzido nas histórias da decadência do Brasil arcaico, os livros que integram esse ciclo", composto da trilogia *Ópera dos mortos*, *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*, que mostram essa decadência, "se destacam pela visão fragmentada e em ruínas dos valores da família patriarcal".

A narrativa tem como pano de fundo a decadência da oligarquia rural e da sociedade patriarcal, uma decadência que se expande e se reflete na decadência do sobrado e, por extensão, da família Honório Cota e da própria protagonista, condenada, desde o início, ao silenciamento, como corpo, como voz e como ser.

Segundo Sousa (2009, p. 5), ao parodiar o modelo da tragédia grega,

> o autor[1] condensa na forma estrutural a forma social e dá a ver a complexidade do processo modernizador. Desta maneira, a obra autraniana recoloca a questão do local e universal na literatura brasileira e dialoga com a tradição que esteve empenhada em construir uma literatura que pudesse interpretar o país numa perspectiva histórica que ultrapassa o fato de escrever sobre o Brasil.

As ações da protagonista são comandadas pelas sombras dos mortos: passos na escada fazem relembrar aqueles que morreram; além dos relógios marcando tempos de morte, Rosalina isola-se no sobrado, sem manter comunicação com a cidade, por determinação do pai, que se indispôs com líderes políticos locais e, mesmo depois da morte do genitor, ela leva até as últimas consequências esse isolamento.

A obra traz, imbricados no título, a tragédia (mortos) e a ópera (que pode ser entendida como o gênero musical que apresenta características de tragédia ou obra – *opera*, no italiano), o que por si só já demonstra a força da morte em constante contraposição à vida, em uma obra que tem como cenário um ambiente de isolamento e silêncio e no qual a morte parece dar as cartas do jogo, embora a vida ofereça resistência, travando-se, então, um verdadeiro embate entre vida e morte.

Para Raymond Williams (2011, pp. 29-30) a tragédia possui vários sentidos, podendo ser vista como uma experiência, um conflito teórico ou um conjunto de obras, tendo o termo tragédia se tornado corriqueiro, de modo que acontecimentos como: "um desastre numa mina, uma família destruída pelo fogo, uma carreira arruinada, uma violenta colisão na estrada" são intituladas de tragédias. Essas experiências, vivenciadas muitas vezes na dimensão individual, concorrem com o conceito cristalizado pela crítica literária de tragédia como um gênero de estrutura fixa por mais de vinte séculos:

> Tragédia, nós dizemos, não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente. Tampouco, de modo simples qualquer reação à morte ou ao sofrimento. Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de reação genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora. Confundir essa tradição com outras formas de acontecimentos e de reação é simplesmente uma demonstração de ignorância (WILLIAMS, 2011, pp. 30-31).

Diante de uma obra tão complexa quanto instigante, nos perguntamos que caminho tomar para realizar a pesquisa – ler a obra como uma tragédia, segundo a sugestão do autor em *Uma poética de romance matéria de carpintaria* ou buscar um outro caminho? E se a lermos como uma tragédia, que tipo de tragédia, já que esse é um gênero que para alguns estaria morto, enquanto outros o atualizam e, ainda, Raymond

---

[1] Refere-se a Autran Dourado, na *Ópera dos mortos*.

Willians (2011) discorre sobre alguns tipos de tragédia: tragédia moderna, tragédia liberal, tragédia privada e tragédia social.

Ler a obra apenas como uma tragédia poderia ressaltar o embate entre a vida e a morte, mas deixaria de fora o papel das imagens no contexto da narrativa. Desse modo, a pergunta que norteia esta pesquisa é: o que leva a morte a vencer a vida, ou seja, que papel desempenham as imagens presentes na narrativa – sobrado, relógios, vinho, fala, voçorocas, além de outros e a atitude dos personagens no combate à morte?

Nossa hipótese é que essas imagens servem como combate à morte, trazida pelo tempo, de acordo com a concepção de Gilbert Durand, mas para consumar a tragédia anunciada, são decisivas as ações dos personagens e, nesse caso, entra em jogo o envolvimento de Rosalina com o forasteiro, cometendo a desmedida que a levará à derrocada, confirmando a tragédia que durante todo o tempo ameaça efetivar-se.

Assim pensando, nossa opção foi efetuar um estudo do papel do imaginário como forma de combate à morte, à luz da proposta de Gilbert Durand sobre os regimes de imagens e da contribuição de Gaston Bachelard sobre os quatro elementos – ar, fogo, água e terra, investigando de que modo essas imagens atuam no embate entre a vida e a morte e de que forma as principais personagens contribuem para que a vida seja vencida pela morte (metafórica), silenciando as vozes narrativas.

Embora pareça um conceito simples, o imaginário é um tema bastante complexo, haja vista a imprecisão com que o termo é abordado, mas de todo modo, ele encontra-se presente em toda obra literária, porque a imaginação faz parte do ser humano, e, de acordo com a proposta de Durand na obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, o objetivo do imaginário é combater o tempo e a morte que ele inevitavelmente acarreta. Segundo Gilbert Durand, na obra *O imaginário Ensaio acerca das ciências sociais e a filosofia da imagem* (1994), apesar das definições e abordagens divergentes sobre o imaginário e de uma resistência ao imaginário em uma sociedade iconoclasta, têm se multiplicado os estudos sobre o tema em diversos campos do saber e, de fato, o estudo do imaginário tem se disseminado por diversas áreas, inclusive na análise de obras literárias, tendo como suporte teórico as teorias de Gaston Bachelard e Gilbert Durand.

O estudo do imaginário implica no reconhecimento do símbolo como elemento relevante na produção de sentido, porém o símbolo, assim como o imaginário, também encontra certa resistência por parte da crítica literária, que enxerga nele um sentido fixo e imutável, o qual, desse modo, aprisionaria o sentido do texto, porém na obra de

Gilbert Durand o significado do símbolo não é fixo, ao contrário, ele é ambíguo, podendo adquirir significados diferentes de acordo com o contexto.

Na obra *Crítica e verdade* (1987, pp. 39-40), Roland Barthes discorre sobre certa aversão do crítico aos símbolos, afirmando que "o antigo crítico é vítima de uma disposição que os analistas da linguagem conhecem bem e a que chamam assimbolia" e vai além afirmando ainda que "ao ignorar a função simbólica, esse crítico nega a coexistência de vários sentidos no discurso e não ultrapassa o uso estritamente racional da linguagem". Para Roland Barthes (1987, p. 213)

> O símbolo é constante. Apenas podem variar a consciência que a sociedade dele tem e os direitos que ela lhe concede. A liberdade simbólica foi reconhecida e de certo modo codificada na Idade Média como se vê na teoria dos quatro sentidos[2]; em compensação a sociedade clássica, de modo geral, acomodou-se mal a essa liberdade: ignorou-a ou, como em suas sobrevivências atuais, censurou-a: a história da liberdade dos símbolos é uma história frequentemente violenta, e isso tem também, é claro, seu sentido: não se censuram impunemente os símbolos.

Sendo ambíguo, o símbolo permite a expressão da complexidade de emoções e percepções muito variadas em qualquer campo da experiência humana na qual é utilizado – na construção do conhecimento, na área técnica, no contato social ou na expressão da identidade.

Seguindo as pegadas de Gilbert Durand, entendemos que as imagens presentes na obra funcionam como símbolos, que são a forma de expressão do imaginário, ou em outras palavras, a forma como se mostra a estrutura do arquétipo, podendo adquirir significados diversos, de acordo com a situação em que se apresenta, mostrando-se, portanto, ambivalentes em seu significado.

Cabe ressaltar que o próprio Autran Dourado, na obra *Uma Poética de romance matéria de carpintaria* (1976), fala das imagens constantes em suas obras como símbolos e não signos e afirma que, para que os símbolos ganhem significado, eles devem ser decodificados pela participação da subjetividade daquele que lê, para que se possa chegar à compreensão da atualização de mitos antigos pela literatura, que dessa forma lhes empresta novos significados e, sem a participação do leitor, tratar-se-ia de

---

[2] Sentido literal, alegórico, moral e anagógico. Subsiste, evidentemente, uma travessia orientada dos sentidos em direção do sentido anagógico. (esta nota de rodapé consta da obra Crítica e Verdade, referenciada no texto).

signos, palavras que designam as coisas de forma arbitrária, inclusive nessa mesma obra o autor discorre sobre seus personagens como metáforas.

Por sua vez a tragédia é outro tema bastante complexo, haja vista a distância que nos separa do momento de seu apogeu, no século V, na Grécia e, além disso, o fato de que ela teve um grande êxito em sua época, mas por um tempo breve, parecendo ter-se extinguido em seguida, tanto assim que no século XVII, na Itália, pretendendo fazer reviver a tragédia grega, um grupo músicos e literatos humanistas reuniam-se em Florença para o projeto da *Camerata Florentina*, o que resultou na criação da ópera. Além disso, o fato de Steiner (2006) aventar a hipótese da morte da tragédia, enquanto alguns críticos falarem em uma evolução do gênero torna o tema ainda mais problemático.

Além disso, segundo os críticos, alguns dos conceitos relativos à tragédia clássica não foram suficientemente explicitados por Aristóteles na *Arte Poética*, de modo que eles suscitaram comentários, críticas e atualizações, o que faz da tragédia um tema ainda mais problemático e polêmico, mas ao mesmo tempo bastante instigante.

O objetivo desta pesquisa é empreender um estudo da *Ópera dos mortos* a partir de uma dupla perspectiva: investigar de que forma as imagens constantes na obra – sobrado, relógios parados, voçorocas, vinho, palavra, espingarda e a belida de Juca Passarinho, dentre outras – contribuem para o combate à morte trazida pelo tempo e, ainda, como o comportamento da protagonista contribui para a consumação da tragédia, silenciando as vozes narrativas.

Dentre os temas da tragédia clássica, analisamos, na *Ópera dos mortos*, o coro como narrador coletivo, o destino trágico, o erro involuntário ou falha trágica que conduz à desmedida, o reconhecimento, o desfecho trágico, a catarse e o sublime.

Iluminam as questões relativas às imagens as teorias de Gaston Bachelard relativamente aos quatro elementos – fogo, água, terra e ar e, especialmente, os regimes de imagens de Gilbert Durand, enquanto as atitudes da protagonista são analisadas de acordo com conceitos da *Arte Poética* de Aristóteles, contando também com abordagens de outros autores que os comentaram e/ou atualizaram.

Esperamos, com esta pesquisa, oferecer uma contribuição aos estudos literários, de um modo geral e, de modo particular, à fortuna crítica do autor.

O Capítulo I apresenta três partes: primeiramente é abordada a fortuna crítica do autor, tendo sido feita uma seleção das pesquisas mais significativas quanto ao conteúdo e à originalidade da abordagem. Em seguida, são abordadas duas obras críticas do autor

e a conferência apresentada por ele na Sorbonne em 1992, na qual ele discorre sobre *Os sinos da agonia*, textos esses que iluminam alguns aspectos de sua ficção. Dialogando com uma dessas obras críticas, o terceiro item aborda a estruturação em blocos da *Ópera dos mortos*, e perfaz uma aproximação da narrativa com a fuga, no sentido musical, mostrando ainda a semelhança na estruturação da obra em questão com *Os sinos da agonia* e *A barca dos homens*, demonstrando ser essa uma técnica de construção presente nas três obras do autor.

No Capítulo II estuda-se a tragédia sob uma perspectiva teórica, abordando o conceito, sua origem e generalidades a respeito do gênero e a poética da tragédia, segundo Aristóteles, com a atualização de alguns conceitos, passando-se em seguida para a filosofia do trágico, com incursões pelo pensamento de diversos autores – Schelling, Hegel, Holderlin, Schiller, Nietzsche, Maffesoli, Marcuse e autores mais recentes como Abel, Steiner, Peter Szondi e Raymond Williams, finalizando com um breve histórico da evolução do conceito de tragédia, no qual se discute, principalmente, embora de forma breve, a tese da suposta morte da tragédia e a diferença entre erro involuntário e falha trágica, chegando-se à crise do drama, com Szondi, e posições mais recentes como a de Sandra Luna, Hans-Thies Lehmann e Sarrazac.

O terceiro capítulo abre-se com o conceito do imaginário através dos tempos, sua desvalorização, suas reações diante da iconoclastia e a conceituação de alguns autores sobre o tema. Em seguida, apresentam-se as concepções sobre o imaginário segundo Gaston Bachelard e Gilbert Durand. Após isso, tratamos do embate entre a vida e a morte, patentes na ruína do sobrado, na contraposição entre sons e silêncio e no sentido das imagens que percorrem a obra – o próprio sobrado, os relógios parados, as flores produzidas pela protagonista, o vinho, o assobio, a espingarda, a belida e a palavra abundante de Juca Passarinho, a mudez de Quiquina e, no entorno do sobrado, as voçorocas, procurando-se demonstrar que, na obra em questão, os principais personagens são assombrados pela imagem da morte e que buscam, por meio do imaginário, vencer o tempo e, por conseguinte, vencer a morte.

No quarto capítulo são abordadas as obras *Antígona*, de Sófocles e *A Casa de Bernarda Alba*, de Garcia Lorca e, em seguida, a Ópera dos mortos, na qual se analisa *os* elementos da tragédia clássica em relação ao comportamento da protagonista, tendo como foco a heroína trágica, o narrador coletivo, visto como coro, o destino trágico, a *hybris*, a falha trágica, o reconhecimento, a *catarse* e o *sublime*, que fazem com que a tragédia anunciada seja consumada, silenciando as vozes narrativas. É feita ainda uma

breve aproximação entre as três obras analisadas, a fim de verificar, no diálogo entre elas, quais os pontos de contato e de afastamento.

Capítulo I. Incursões pelo universo do autor

1.1 Fortuna Crítica

Como já foi demonstrado, Autran Dourado é um autor premiadíssimo, que desfruta de grande reconhecimento nos meios acadêmicos e sua obra tem gerado inúmeros artigos, teses e dissertações. Pesquisando a fortuna crítica do autor, tivemos a oportunidade de encontrar pouco mais de cinquenta pesquisas, sob a forma de livros e/ou partes ou capítulos de livros, artigos acadêmicos, dissertações e teses, além de outras que foram citadas por alguns autores, às quais não conseguimos acesso.

Quanto às pesquisas acadêmicas – artigos, dissertações e teses, pudemos perceber que a *Ópera dos mortos* é sua obra mais analisada, seguida de *Os sinos da agonia,* havendo também análises sobre essas duas obras em conjunto, além de outras que abordam *A barca dos homens, O risco do bordado*, *Uma vida em segredo*, *Tempo de amar* e *Ópera dos fantoches,* mas, ao agruparmos esses trabalhos em termos de enfoque, verificamos enorme variabilidade nas abordagens: além de temáticas diversificadas, alguns autores abordam os mesmos temas seguindo caminhos diferentes, o que demonstra tratar-se de uma obra rica, plurissignificativa, mas isso, por outro lado, dificulta um mapeamento em termos da fortuna crítica.

Sobre a obra do autor, de um modo geral, temos o seguinte quadro: duas pesquisas que versam sobre aspectos do seu fazer literário: uma delas analisa a trajetória do escritor como artesão, enquanto a outra discorre sobre a gênese do romance *O risco do bordado*, tendo como base manuscritos do romance cedidos pelo próprio Autran Dourado ao autor do artigo, entrevistas e depoimentos do autor e que revelam o trabalho artesanal do autor na tessitura de sua obra; uma dissertação que reflete sobre a gênese e as representações do feminino em *O risco do bordado*, tendo como apoio teórico a crítica genética e as teorias de gênero.

Existe ainda uma pesquisa que fala das famílias barrocas na obra do autor; duas pesquisas que abordam o fluxo de consciência, uma outra que discorre sobre a polifonia, uma pesquisa que relaciona a personagem Biela, do romance *Uma vida em segredo*, de Autran Dourado a Macabéa, do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector; uma pesquisa que analisa o fator tempo, uma outra que discorre sobre as funções da arte na

obra de Autran Dourado e na sociedade de um modo geral, partindo de pensadores clássicos (Aristóteles, Horácio) e modernos (Hegel, Schiller, romantismo alemão).

Além dessas, uma outra pesquisa parte de dois contos de Dourado para analisar a contenção da escrita e a sua relação com o silêncio a partir da noção de letra em Lacan e explorar a encenação ficcional da histeria, relacionando-a ao barroco e entendendo-a não apenas como categoria psicanalítica, mas como um *estilo de ser* da cultura brasileira; outra que tem como tema fantasia e desejos; uma outra pesquisa faz um estudo da obra *O meu mestre imaginário*, focalizando a presença de alguns textos trágicos em comentários de Autran Dourado nessa obra, enquanto duas outras têm como tema a ópera e uma outra tem como foco a intratextualidade (autotextualidade), focalizando a retomada da história de *Tempo de Amar* na obra *Ópera dos fantoches.*

Especificamente sobre *Os sinos da agonia* encontramos duas pesquisas sobre a memória: uma delas relaciona memória e tempo e a outra aborda as diferentes memórias que aparecem no enunciado, em uma narrativa caracterizada pela fragmentação e dispersão; outras abordam: memória e lembrança; a permanência do mito; o discurso do não ser; as características dramáticas da arte barroca em *Os sinos da agonia; a* narrativa composicional, além de uma dissertação versando sobre a questão do imaginário.

Versando apenas sobre a *Ópera dos mortos*, temos os seguintes temas: a tradição poética, a construção do espaço, que faz uma aproximação entre a *Ópera dos mortos* e *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; a presença da mitologia grega – em relação a esse aspecto, a pesquisa ressalta a obra de Lepecki (1976), que estuda toda a obra de Dourado, relacionando os diversos personagens a mitos gregos; o desdobramento das vozes narrativas, a intratextualidade (ou autotextualidade), relacionando a obra com aquelas que falam do avô e do pai da protagonista (*Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*), a polifonia, a tragédia relacionada à dualidade; influências do trágico de acordo com a perspectiva da *Arte Poética*, de Aristóteles.

Outros temas abordados são: ruína e reificação; ritos funerários, a simbologia trágica, o papel do silêncio – uma pesquisa aborda o silenciamento da protagonista em função da tragédia e a outra empreende uma abordagem psicanalítica, tendo como temas a perda, a ausência, a morte, a inércia; uma outra pesquisa faz também uma abordagem de cunho psicanalítico, porém fala do estranhamento provocado pela ruína do sobrado e do recalque, tanto em relação ao sobrado como à protagonista; personagens como metáforas, relações da obra com a ópera, vendo a protagonista como uma estrangeira

em seu ambiente, e que ao final é derrotada, assim como as heroínas da ópera e o personagem Juca Passarinho como um trickster.

Há ainda outros temas a serem mencionados: uma pesquisa que relaciona a obra com a música, compreendendo a construção da obra como uma fuga; a dualidade e a circularidade da protagonista: as funções descritiva e narrativa e aborda a ambiguidade de Rosalina, a riqueza na descrição do casarão e a função deste na narrativa, a tensão entre Quiquina e Juca; tradição poética contraposta à tradição mimética, analisando recursos ficcionais do romance personativo, narrador coral e narrador parabático; técnicas narrativas (monólogo narrado e fluxo de consciência), a técnica de composição neobarroca (a ambiguidade, a estrutura aberta, a teoria do ver, a teoria do ouvir), a presença do elemento mítico nas narrativas poéticas modernas e no diálogo com a tragédia grega (monólogo interior, a metáfora na tradição poética moderna, o mito de Níobe), a construção da trama imagética.

Em relação à *Ópera dos mortos*, as pesquisas que mais se aproximam umas das outras são aquelas que tratam da questão da ruína, da morte, dos ritos mortuários, de aspectos do trágico, da presença dos símbolos, dos mitos, do barroco, porém os caminhos são bastante diferentes, pois cada autor propõe uma leitura, discute aspectos diferentes e utiliza conceitos e bibliografia diferentes.

Dentre essas pesquisas, foram selecionadas as abordagens mais significativas, inclusive algumas que tratam de temas que iremos também tratar, porém de forma diferente, ou que podem ser aprofundadas, ou que deixaram lacunas que pretendemos explorar. A respeito desses textos apresentamos uma breve síntese, destacando os aspectos mais importantes e estabelecendo algumas relações de aproximação ou afastamento entre eles.

Primeiramente, dentre os trechos constantes em capítulos de livros, temos referência ao autor por parte de Alfredo Bosi (1999), que discorre brevemente sobre o monólogo interior, estilo indireto livre e alguns outros aspectos da obra de Autran e três artigos de Fábio Lucas, dois deles incluídos no livro *Mineiranças* (1991) sob os títulos “Poliedro de Autran Dourado” e “Memórias contadas ao espelho Autran Dourado e Darcy Ribeiro”, enquanto o terceiro foi incluído na Revista Colóquio Letras, em 1972, sob o título “A narrativa de Autran Dourado”.

Alfredo Bosi, na obra *História Concisa da Literatura Brasileira,* (1999, p. 388), discorre sobre a técnica narrativa denominada monólogo interior na obra de Autran Dourado, na qual os monólogos se sucedem e se combinam em estilo indireto livre, e

situa Autran entre os "escritores de invulgar penetração psicológica" e que empreendem uma escavação dos "conflitos do homem em sociedade, cobrindo em seus contos a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa".

Bosi (Op. Cit., p. 388) vê, na narrativa de Dourado, "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". (BOSI, Op. Cit., p. 422).

No artigo "Poliedro de Autran Dourado" (1991), Lucas discorre sobre as obras *Os sinos da agonia*, *Lucas Procópio*, *Um artista aprendiz* e *O risco do bordado*. Esse ensaísta aborda as fronteiras entre o realismo e o simbolismo, a realidade e o sonho e entre a sanidade e a loucura como pontos que destacam Dourado dentre os demais autores e vê a família como fator aglutinador da temática de sua obra. Além disso, esse ensaísta aborda a técnica narrativa do autor a partir da autonomia dramática de cada um dos contos de *O risco do bordado*, que conservam a mesma atmosfera pesada. A autonomia a que se refere Fábio Lucas decorre do fato de que cada um dos contos tem sentido completo, podendo ser lidos de forma autônoma, ou em uma ordem diferente daquela na qual foram publicados.

Sobre *Os sinos da agonia*, Lucas (1991) comenta o sucessivo deslocamento dos focos narrativos em torno do ponto estratégico da tragédia, a câmara móvel ao redor do centro de observação, o rendilhado verbal como forma de retardamento do processo enunciativo e a reiteração de algumas pistas do relato. Faz referência à frequente remissão à Antiguidade grega e o apego à atmosfera arcádica, embora, contraditoriamente, a obra venha a realizar-se como um labirinto de contornos barrocos, e afirma ainda que não apenas essa, como toda a obra de Dourado gira em torno do mito de Édipo.

O livro de Lepecki (1976) trata exclusivamente da obra de Dourado e analisa praticamente toda sua obra sob o ponto de vista do mito, do rito, da morte. Vendo o mito como uma das possibilidades de penetração no universo da narrativa, a autora tenta apresentar uma compreensão da sociedade retratada na obra e do posicionamento crítico-ideológico do autor no que concerne a essa sociedade, além de apontar analogias entre alguns personagens do romance e as Parcas, Tirésias, Fedra e Hipólito, analisando também aspectos do rito e da morte, que enxerga como o motivo principal da *Ópera dos*

mortos, e que se mostra nas mais variadas imagens de transição e de passagem, mas também na morte física, sendo o sofrimento e o conflito dos personagens decorrente do desaparecimento de outros personagens.

Lepecki (1976) vê na obra ficcional de Autran Dourado matizes de um universo barroco, pois suas obras são permeadas de ambiguidades e, além disso, afirma que *Os sinos da agonia* confirma "as linhas-mestras definidoras da obra maior de Autran Dourado: continua-se a explorar a dimensão mítica das personagens, continua-se o 'retrato' de uma realidade Histórica dentro de valores que encontram a sua expressão mais alta, antes disso, em *Ópera dos mortos".* (LEPECKI, 1976, p. 237).

De fato, como veremos adiante, o estilo barroco já se mostra no início da *Ópera dos mortos*, quando o narrador apela ao leitor para que observe o sobrado com suas ambiguidades, que se estendem à personalidade de Rosalina, a protagonista, a qual demonstra em seu modo de ser a dualidade que é característica do sobrado e do barroco.

Já Marisa Corrêa Silva e Vicente Soares de Oliveira, no artigo *Os sinos da agonia, de Autran Dourado tragédia clássica e romance pós-moderno*, (2004), comentam o estudo de Lepecki (já citado), no qual essa autora analisa a obra de Dourado em geral em relação aso seguintes temas: a morte em sua relação com os ritos; a transição no espaço e no tempo e, após isso, apresenta uma leitura sociológica na qual vê o personagem como mito e o narrador como mitólogo. Esses autores ampliam a análise sobre o mito partindo dos personagens da aristocracia e mostrando as correspondências entre esses personagens e os personagens do mito: Valentim e Egeu; Diogo e Teseu; Mariana e Ariadne; Dom Quebedo, D. Vicentina (pais de Malvina), Donguinho, Minos, Pasífae e o Minotauro, Malvina e Fedra, Inácia e a Ama, Gaspar e Hipólito, mas, por outro lado, concentram-se na obra *Os sinos da agonia*, enquanto Lepecki concentra-se nessa obra apenas na última parte, que diz respeito ao mito.

Esses autores discorrem sobre a coincidência de prenomes entre João Quebedo/ João Diogo, pai e marido de Malvina e Ana Jacinta/Ana, mãe e noiva de Gaspar, que podem ser lidas como referência à perpetuação dos erros e maldições dentro da família e uma metáfora da atração incestuosa entre a madrasta e o enteado, a qual, em uma leitura freudiana, indicaria uma escolha edípica de parceiros por parte de Malvina e Gaspar, enquanto Ana, a noiva de Gaspar, reproduziria as virtudes características da morta Ana Jacinta, o que indicaria que essas uniões estavam destinadas a fracassar. Eles analisam ainda as influências da releitura feita por Racine da *Hypolito*, de Eurípides e afirmam que Dourado retrata um mundo em grave desequilíbrio, com a crise econômica

provocada pelo esgotamento das minas e aluviões, a ameaça da derrama, que leva à Inconfidência mineira, o artificialismo das elites, que tenta reproduzir o estilo de vida europeu, a escravatura vista com naturalidade por ser fonte de riqueza.

Os autores acima citados apontam dessemelhanças entre as tramas do romance e da tragédia, ressaltam o duplo discurso de Malvina para enredar Januário, que seria o elemento transformador do romance, e concluem que a obra se insere na metaficção historiográfica, já que a narrativa é ambientada no século XVIII e o autor mescla duas tradições distintas: uma tradição "clássica", ao molde dos padrões pré-românticos, praticada nos gêneros "elevados", com personagens pertencentes à classe dominante, por seu estilo "elevado" e um vocabulário isento de vulgaridades. E a uma tradição "romântica", com a mistura de gêneros, a liberdade pregada pelos românticos, inclusive negando a autoridade dos clássicos, com a entrada em cena de protagonistas humildes, que poderiam apresentar ideias e sentimentos nobres.

O artigo de Deise Quintiliano Pereira, intitulado *Ópera dos mortos: simbologia trágica em Autran Dourado,* (2006), aborda a obra por um viés trágico, partindo do entendimento de que as questões particulares colocadas na obra se universalizam por meio do símbolo. A autora discute alguns símbolos contidos na obra: o sobrado, que relaciona ao barroco, além dos relógios parados, a flor, as voçorocas e o vinho, abordando a composição da obra, que entende ser embasada em metalinguagens que têm como ponto de partida metáforas e símbolos, desdobrados em diversos níveis, o que amplia "o caráter de representação pela ficção", uma vez que, por intermédio deles, a narrativa veicula problemas universais, relacionando-se a questões inerentes à condição humana. Por intermédio do símbolo ela analisa ainda o papel actancial[3] da protagonista em sua disjunção com o mesmo (os antepassados) por intermédio de uma conjunção com o outro (Juca Passarinho).

Nossa pesquisa dialogará com esta na medida em que também analisamos esses símbolos contidos na obra, mas nosso enfoque é diferente, uma vez que tomamos como embasamento teórico as teorias de Gaston Bachelard sobre o imaginário e os conceitos relativos à tragédia.

Também focaliza a tragédia a autora Silvana Mendes Cordeiro, no artigo sob o título *Dualidade e tragédia em Ópera dos mortos de Autran Dourado*, (2016), que discorre sobre a representação da dualidade e da tragédia na obra em questão e mostra

[3] Papel actancial: da teoria de Greimas, diz respeito ao papel assumido pelos personagens em uma narrativa. Cf GREIMAS, Algirdas. *Du sen*s. Paris: Seul, 1970.

que essas dualidades não se encontram apenas nessa descrição, mas em toda a narrativa. Para essa autora, os símbolos que fazem parte da obra anunciam o destino trágico a que estão condenados os personagens e que se mostra na estrutura trágica que percorre a narrativa, tendo como cenários[4] a estética barroca e inspirações baseadas na tragédia. Na concepção dessa autora, Rosalina apresenta fortes contradições, o que a fazem transitar entre o mundo real e o imaginário e, incumbida de conservar a memória dos antepassados, acaba sendo contaminada pela decadência desse sistema, entrando também em decadência.

Esse artigo nos fornece pistas sobre a representação da dualidade e da tragédia na obra em questão e sobre os símbolos que fazem parte da obra como elementos que prenunciam a tragédia, porém essa autora percorre um caminho diferente dos anteriores: ela aborda a representação da dualidade e da tragédia na obra em questão, mostrando que a decadência de Rosalina ocorre em paralelo e como consequência da decadência do sistema patriarcal.

Maria Antônia de Sousa, em *Ruína e reificação em Ópera dos mortos de Autran Dourado* (2009), aborda a obra também sob uma perspectiva trágica e fala da presença dos símbolos na obra, mas percorre um caminho diferente da autora anterior, pois discorre sobre a contraposição entre o aspecto universal, reforçado pela tragédia, e o aspecto regional, reforçado pela decadência da oligarquia rural. Analisa alguns dos símbolos encontrados na obra – sobrado, relógios e voçorocas – de acordo com a perspectiva da crítica materialista, tais como reificação, alienação e trabalho.

> Trata-se de um enfoque bastante interessante, pois, segundo sua ótica, enquanto os relógios parados remetem à morte e se contrapõem à pêndula, único relógio que funciona e que, oscilando de um lado para o outro, remete à vida, o sobrado demonstra, já de início, sua ruína e a da família, que sofrerá a derrocada, assim como as voçorocas falam de destruição e morte. Quanto à reificação, a autora discorre sobre a dimensão simbólica do sobrado, que seria uma metáfora da protagonista, e vê esse sobrado como espaço personificado, que ganha estatuto de gente, enquanto sua dona, que deveria ser a possuidora, torna-se objeto, pois encontra-se morta em vida.

Em outras palavras, o sobrado e sua proprietária fundem-se de tal modo que um representa o outro. Além disso, temas como regionalismo e intimismo, tradição e modernidade, estrutura social, tragédia e decadência ajudam a compor o quadro em que

---

[4] Cenários é o termo usado pela autora, o qual, pelo contexto, entendemos como pano de fundo.

se delineia a crítica da autora em questão. De fato, a temática particular, representada principalmente pelos conflitos de Rosalina, bem como a regional, representada pela decadência da oligarquia mineira em geral e da família de Rosalina em particular, levam a obra a assumir um caráter universal, pois os conflitos que aí são tratados são os mesmos de outras pessoas, de outros lugares e tempos, constituindo arquétipos. A modernidade atualiza a tradição, já que a protagonista encontra-se somente até certo ponto presa do destino e o erro involuntário, que faz parte da tragédia clássica, nesse caso pode ser visto muito mais como uma falha trágica[5].

Eni de Paiva Celidônio e Vera Lenz Vianna, no artigo *Rosalina: rosaviva/emudecida em Ópera dos mortos, de Autran Dourado,* (2007) abordam a circularidade da vida da protagonista, cuja travessia caracteriza-se pela dualidade: corpo/alma, dia/noite, Lucas Procópio/João Honório, cidade/casarão, e enxergam no discurso do narrador uma denúncia e uma crítica à ideologia castradora que habita nas mentalidades dos antigos clãs mineiros, a aristocracia rural da qual Rosalina e seu pai são descendentes. Essa pesquisa apresenta uma relação com a nossa, pelo fato de enxergar Rosalina como uma rosa, emudecida pela tragédia que ameaça o casarão e ao final se concretiza, porém os caminhos diferem, porque fazemos um outro percurso para chegar à tragédia: não tratamos da crítica social, mas analisamos as imagens presentes na obra como forma de combate à morte anunciada, e as atitudes da protagonista, do ponto de vista da tragédia clássica, com atualizações.

Necilda de Souza, com a dissertação O rito funerário em Autran Dourado (2003), aborda a representação do rito funerário em cinco obras do autor: *Ópera dos mortos*, *Os sinos da agonia*, *A barca dos homens*, *O risco do bordado* e *Tempo de amar*, demonstrando a atitude dos personagens diante do rito e da morte, e a lenta transformação na estrutura do rito funerário, tomando como base teórica, principalmente, o conceito de duração contido na obra *História Nova*, de Michel Vovelle[6], que estuda a estrutura do rito funerário, e a obra de Bayard[7], que discorre sobre o sentido das crenças sobre a morte e sua evolução, examinando como o medo da morte se instalou nas sociedades industriais e mostrando que a morte é renascimento.

A autora destaca a universalidade e a variabilidade dos ritos, com as diferenças

---

[5] A diferenciação entre erro involuntário e falha trágica será discutida no próximo capítulo.
[6] Trata-se do capítulo "A história e a longa duração", da obra *História Nova*, de Michel Vovelle.
[7] Refere-se à obra de Jean-Pierre Bayard *O sentido dos ritos mortuários: morrer é morrer?* São Paulo: Paulus, 1996.

que existem de acordo com o local, a época, a classe social, etc., mas, apesar disso, em dada sociedade e em relação a um rito em particular, o comportamento das pessoas é sempre o mesmo. A autora afirma ainda que "o objetivo do rito é sempre o mesmo: facilitar a passagem para o outro lado da vida. " (SOUZA, 2003, p. 36-37).

Alguns ritos fúnebres marcam presença na Ópera dos mortos: a paralisação dos relógios, executada por João Capistrano por ocasião da derrota política e da morte da esposa, e por Rosalina, durante o velório do pai – tudo se repete, como em um ritual, repetido pela última vez quando Rosalina sai do sobrado, embora não fique claro se foi a empregou que o parou. Além disso, o enterro dos bebês da mãe de Rosalina, que sofre vários abortos antes do nascimento da protagonista, são realizados sempre da mesma forma (a parteira é sempre a mesma e os bebês são sempre levados ao cemitério pelo negro Damião, acompanhado de Quiquina.

O que ressalta nesses atos é a repetição de gestos exatamente iguais, assumindo um caráter ritualístico, pois o rito tem uma estrutura mais ou menos rígida, variando apenas em função da cultura e da situação. E se o rito funerário sofre uma transformação, como é explicado nesse artigo, na *Ópera dos mortos* ele é sempre igual, demonstrando não ser possível observar uma transformação em um curto espaço de tempo, justamente porque mesmo uma pequena transformação demanda um tempo mais longo.

A morte trágica é também abordada no artigo *Rosalina, a heroína derrotada* (2012), de Fernanda Gama Bezerra, porém nele a morte é analisada por um viés bastante diferente das outras pesquisas: a autora analisa na obra a subversão e transgressão cometida pelas mulheres e relaciona esse tema com a ópera, gênero no qual as protagonistas costumam sofrer uma morte trágica, seja sob a forma de assassinato, suicídio ou de outro tipo. Para essa interpretação contribui o título da obra, que pode ser entendido como obra no sentido de gênero ou como uma obra dos mortos, já que a palavra *opera* em italiano significa obra: essa obra de mortos resulta em derrota a partir da transgressão cometida pela heroína quando se une ao forasteiro, transgredindo a ordem familiar e social.

Já em sua Dissertação intitulada *O diálogo entre a ópera e o romance Ópera dos mortos, de Autran Dourado* (2008), Fernanda Gama Bezerra amplia a relação entre a obra de Autran e a ópera, vendo a ópera como algo que extrapola o gênero musical, indo além de um espetáculo que une música, teatro e poesia, mas constitui-se como uma das

manifestações artísticas que melhor representa o caráter trágico da existência humana; aborda a dimensão simbólica do sobrado enquanto espaço cênico e interpreta algumas imagens – relógios, espelhos, retratos e flores, (o "jardim artificial" da protagonista), além do Largo do Carmo, os burrinhos da praça, o cruzeiro, o cemitério e as voçorocas.

A autora enfatiza a derrota da heroína e sua relação com a ópera enquanto gênero musical (tema do artigo já mencionado), abordando algumas heroínas de ópera que conhecem a derrota, como, por exemplo, *Lucia de Lamermoor*, de Donizetti, *Carmen*, de Bizet, cuja heroína é assassinada, *a Madame Butterfly*, de Giaccomo Puccini, cuja protagonista é uma gueixa de Nagasaki que acaba cometendo o suicídio e La Traviatta, de Verdi, cuja protagonista, a cortesã Violetta Valéry, morre vitimada pela tuberculose. A autora fala de Juca Passarinho como um *trickster*, que tem a função de levar a protagonista a romper com a ordem e transgredir os valores familiares e sociais, o que é essencial para que ela se constitua como heroína derrotada.

Embora as pesquisas acadêmicas abordadas acima sejam bastante diferentes entre si, todas tratam, de uma forma ou de outra, da ruína do casarão, da derrota da protagonista, enfim, de aspectos que funcionam como anúncio da tragédia, consumada ao final, havendo, em algumas delas, uma clara referência à transgressão cometida pela protagonista, demonstrando ser pertinente a abordagem da obra pelo viés da *Arte Poética* de Aristóteles e sua leitura, senão como uma tragédia, ao menos como uma obra que guarda estreitas relações com esse gênero, embora nenhum desses autores discorra sobre a transgressão como *hybris*, decorrente de erro involuntário ou de falha trágica.

Além disso, nenhuma delas analisa a função das imagens que constam da obra – o imaginário aparece relacionado à transgressão, à morte, mas como atuam, de que forma se chega à consumação da tragédia não é em nenhum momento ventilado, o que demonstra haver uma lacuna a ser explorada, razão pela qual apresentamos uma abordagem original, ao conceder uma função ao imaginário como combate à morte e analisando o comportamento da protagonista a partir de elementos da tragédia não discutidos por outros autores.

Outra lacuna é que as imagens costumam ser vistas apenas por seu lado negativo, com o significado de morte, entretanto, sob o nosso ponto de vista e de acordo com o modelo teórico que adotamos como embasamento de nossa pesquisa, algumas delas assumem valoração positiva ou negativa, enquanto outras possuem sentido ambíguo.

Já Marcelo Fabiani, com a dissertação *A tradição poética de Autran Dourado em Ópera dos mortos (2011),* contrapõe essa tradição poética à tradição mimética e, para desenvolver essa abordagem, percorre atalhos diversos: recursos ficcionais do romance personativo, narrador coral e narrador parabático; técnicas narrativas (monólogo narrado e fluxo de consciência). Além disso, também contribuem para sua análise a técnica de composição neobarroca (a ambiguidade, a estrutura aberta, a teoria do ver, a teoria do ouvir), a presença do elemento mítico nas narrativas poéticas modernas e no diálogo com a tragédia grega (monólogo interior, a metáfora na tradição poética moderna, o mito de Níobe[8]), a construção da trama imagética, analisando a casa, os relógios, as flores, o sonho, as voçorocas e o redemoinho, sem apoiar-se em nenhuma teoria e, afinal, interpreta a obra como uma mescla do gênero trágico com o patético.

Cristiane Barnabé Segalla, com a Dissertação de Mestrado em Letras sob o título *Ópera dos mortos uma narrativa em quatro atos (o desdobramento do espaço social através da linguagem* (2006), aborda as construções textuais da obra, tentando uma conciliação entre as abordagens estética e sociológica, tomando como ponto de partida a importância do sobrado para a configuração do poder dos Honório Cota e o estabelecimento de relações entre a cidade e a protagonista, enfatizando as relações sociais petrificadas e a posição submissa da mulher no sistema patriarcal, além de abordar, embora de forma rápida, a metalinguagem e alguns elementos da estética barroca presentes na obra.

A tese de Doutorado *A construção do espaço em Ópera dos mortos*, de Autran Dourado e *Pedro Páramo*, de Juan Ranulfo (2006), defendida por Evely Vânia Libanori, percorre temas como concepções de espaço, existência e espaço, espaço e incomunicabilidade e espaço e morte, na tentativa de demonstrar a instauração de uma concepção ontológica de espaço promovida por esses romances, a maneira pela qual o espaço deixa de ser o elemento sólido e estático para revelar-se como componente expressivo de concepção filosófico-existencial, que implica não apenas diferentes formas de percepção da realidade externa como também o desdobramento imprevisível das possibilidades de instauração de uma realidade não subordinada à lógica do mundo causal.

---

[8] Níobe: rainha de Tebas que questiona o culto da cidade à deusa Leto (ou Latona), colocando em evidência sua estirpe e seu poder, acrescentando que Tebas é herança sua, pois foi construída por seu marido. E que ela teve quatorze filhos, enquanto Latona, apenas dois. E então pergunta porque Tebas prefere alguém que nunca tinha visto antes, o que explica a relação estabelecida nesse texto com Rosalina, que rechaça os moradores da cidade, mas se une a um forasteiro.

Algumas pesquisas têm como enfoque as vozes narrativas, como a de Francisco Antonio Ferreira Tito Damaso, denominado *A polifônica engrenagem de Ópera dos mortos* (2006), mostra que os acontecimentos e situações da narrativa são enunciados de forma polifônica, sendo não apenas vivenciados, mas também focalizados pelos personagens como se cada um deles fizesse parte de um coro operístico, agregando suas vozes às do narrador, de modo que o fio narrativo constitui-se por meio de uma perspectiva muito mais polêmica do que contratual.

No artigo *Figuração da outridade na dinâmica dialógica de Ópera dos mortos*, (2012), Gabrielle da Silva Forster analisa como a questão da alteridade se insere nessa obra e que estratégias estilísticas utilizadas pelo autor apontam para a desarticulação do binarismo eu/outro, ocasionando a limitação e o encarceramento do outro. Perfazendo um encontro entre ética e estética, a autora relaciona a estrutura barroca do texto à dinâmica dialógica e polifônica da obra, conciliando essas duas formas. Para a concretização de seu objetivo, a autora opera com conceitos de Mikhail Bakhtin em *Questões de Literatura e Estética* e *Problemas da poética de Dostoievski;* de Gilles Deleuze, em *A dobra: Leibniz e o barroco;* de Heinrich Wölfflin (1888) *Renascença e barroco*, além de conceitos sobre identidade e alteridade expostos por Stuart Hall, Kathryn Woodward, Eric Landowski, Nadja Hermann e Tomaz Tadeu da Silva.

A autora examina as relações entre identidade e alteridade, vendo o eu e o outro como construtos sociais. Segundo seu ponto de vista, a deslegitimação da relação desigual do binarismo eu/outro na *Ópera dos mortos* não se processa pelo viés de grupos socialmente definidos, mas pela persistência da opressão e da dominação do outro e, principalmente, pelo viés da inserção na obra do nível simbólico e mítico. Para a autora, a outridade atravessa a obra do início ao fim, não apenas na esfera do enunciado, mas também, e principalmente, na da enunciação e, para concluir, ela analisa as características do barroco no texto literário, como vaivém de luzes e sombras, que coloca em relevo determinados aspectos de acordo com a gradação da luz, o que "desestabiliza as oposições binárias ao produzir movimento, ao iluminar [...] novos agenciamentos na relação, se entrelaça com o que nós poderíamos chamar de dinâmica dialógica da obra". (FORSTER, 2012, p. 140).

Ela estabelece uma relação entre essas características e o dialogismo, conforme proposto por Bakhtin e retomado por Julia Kristeva, referindo-se a um diálogo de vozes sociais encarnadas no discurso que Bakhtin considera como plurilinguismo e, enfim, vê na comunicação, no diálogo, o elemento necessário à configuração do sujeito, no

contato com as vozes do outro que fazem parte do discurso do eu, concluindo que identidade e alteridade são inseparáveis, existindo apenas em função uma da outra.

É importante destacar a propriedade da abordagem sobre a outridade, já que todo o tempo são contrapostos na narrativa o eu e o outro: João Capistrano e Lucas Procópio, Lucas Procópio e a esposa, Lucas Procópio e outras mulheres, Rosalina e o pai, Rosalina e o avô, Rosalina e Emanuel, Rosalina e a cidade, Rosalina e Juca Passarinho, ressaltando-se, nessas relações, a opressão, a dominação, como é o caso da dominação de Lucas Procópio sobre a esposa e, especialmente, sobre as mulheres (serviçais). Essa pesquisa traz uma contribuição interessante à fortuna crítica do autor e, ao mesmo tempo, nos instiga a pensar mais a fundo a questão da opressão ou dominação entre João Capistrano e Rosalina, ou se o que existe é uma forte identificação desta com o pai, o que a leva a repetir os gestos dele de paralisar os relógios e de afastar-se dos moradores da cidade, mas de todo modo, essas repetições reafirmam que sua identidade constitui-se, principalmente, a partir das ideias e modo de ser do pai.

A dissertação de Eleonor Montanha, *No compasso das horas: Música e morte na obra de Autran Dourado*, relaciona a Ópera dos mortos com a música e efetua a estruturação em blocos com a fuga no sentido musical, o que coincide com a nossa visão sobre essa questão e também no que concerne ao barroco, embora esse não seja um item de destaque em nossa pesquisa, nos fornece um elemento importante para a aproximação que empreendemos entre a *Ópera dos mortos* e a música (a fuga) e a ópera, embora a autora não estabeleça relações entre a fuga e a estruturação em blocos, o que pretendemos explorar em nossa pesquisa.

Lúcia de Fátima Pelet, no artigo *O desdobramento das vozes em Ópera Dos Mortos*, (2012), parte do fato de que a obra apresenta uma narrativa arquitetada polifonicamente, agregando tempos, espaços e fatos que se sucedem não só concretamente no enredo, mas nas lembranças e nas expectativas dos personagens, para fazer uma análise estrutural de suas construções textuais e seus respectivos desdobramentos. Tendo como apoio os estudos sobre narratologia de Gerard Gennette em *Teorias da Narrativa* – a focalização interna múltipla (os fatos narrados são conhecidos por meio dos monólogos dos diversos narradores), o narrador heterodiegético (foco narrativo do narrador onisciente) e, em relação ao tempo, a elipse, a prolepse e o sumário e, ainda, o conceito de “encaixamento”, constante da obra *As Categorias da Narrativa Literária*, de Tzvetan Todorov.

A autora analisa, na estrutura da *Ópera dos Mortos*, as funções descritiva e narrativa e aborda a ambiguidade de Rosalina, a riqueza na descrição do casarão e a função deste na narrativa, a tensão entre Quiquina e Juca devido ao papel de Quiquina na defesa do sobrado e da protagonista e ao papel de Juca, como conquistador e aventureiro, sua importância para a preservação do sobrado e seu papel na evolução da tragédia.

O artigo intitulado *Personagens como metáforas – um estudo da Ópera dos mortos, de Autran Dourado*, (2015), de autoria de Osmar Pereira Oliva e Elizabeth Marly Martins Pereira, discute as relações entre personagem e metáfora da decadência patriarcal e aristocrática rural em Minas Gerais, tendo como pressupostos o artigo de Autran Dourado, publicado em 1973 no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, no qual o autor abordou o personagem como metáfora, além de ter afirmado, em entrevistas e outros escritos, que sua preocupação era o realismo simbólico e não o realismo literário.

Esses autores veem em Lucas Procópio a metáfora da decadência da elite rural mineira, enquanto seu filho João Capistrano "ensaia a modernização interiorana, não apenas nos aspectos externos, como a aparência mais bem cuidada e polida, quanto à arquitetura de sua residência mas também pela polidez psicológica" (OLIVA e PEREIRA, 2015, p. 251). Além disso, citam Stanislavski (2009, p. 128) que "compara a evolução da personagem a um grande músico que, através da pequena ponta da sua batuta, extrai da orquestra um oceano de sons", e associam essa metáfora a Quiquina e ao seu crescimento no final do romance, à medida que o autor desenvolve a trama com a perícia de um grande regente.

A ênfase no crescimento da importância de Quiquina ao final da narrativa deve-se a sua atuação no parto de Rosalina, evitando que a população venha a saber do ocorrido, asfixiando (ou não) o bebê e também ao influir com seu olhar duro sobre Juca para que vá embora do sobrado, o que confere poder ao seu silêncio.

Estudando em conjunto a *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia* sob o enfoque da memória, encontramos a tese intitulada *Nos labirintos da memória: a poética de Autran Dourado em Os sinos da agonia e Ópera dos mortos* (2007) de Laura Goulart Fonseca. Abordando questões fundamentais como destino, tempo, ser, memória e o próprio fazer poético, autora empreende um estudo das obras em questão, nas quais o autor constrói narrativas labirínticas, fundadas nas técnicas da narrativa em blocos e da

falsa pessoa[9], e vê uma inserção do romance de Dourado na tradição cervantiana por meio do diálogo entre o narrador e o leitor, que abandona sua postura passiva, passando a fazer parte do processo criativo.

A tragédia grega é tomada pela autora como tensão entre limite e não-limite, sendo abordados os mitos de Antígona, Apolo e Dionísio e ainda o coro, visto como narrador. Em relação ao barroco, este é visto como movimento literário vivo, em diálogo fértil com a atualidade (neobarroco). Em *Os Sinos da Agonia* são analisados os três pontos de vista da narrativa e a questão da verdade. Na *Ópera dos Mortos* a ênfase recai sobre a questão da memória – o emolduramento mitopoético e a modulação do ponto de vista. Esse artigo nos fornece pistas para nossa tese em relação ao destino, ao tempo, ao ser e à memória.

Marcio da Silva Oliveira, com a Dissertação *As influências do trágico nos romances contemporâneos Ópera dos mortos e Os sinos da Agonia*, de Autran Dourado, (2011), aborda o cruzamento de diversas vozes, resgatando o caráter polifônico do contraponto musical sugerido pelo título, o caráter paródico, característica do romance contemporâneo, constituindo-se num diálogo entre a realidade atual, o barroco mineiro e a tragédia, buscando captar o sentido da tragédia grega sob a perspectiva de autores clássicos (Aristóteles) e modernos.

A influência clássica na obra configura-se, segundo a visão desse autor, em elementos do conteúdo e, nesse sentido, ele aborda as constantes interferências do narrador/coro, o espaço regional como palco da cena trágica e a presença do fatum (destino) como elemento que impulsiona a engrenagem que conduz ao desfecho trágico. Mas, segundo o autor, essa influência também se mostra na ruptura com o modelo clássico, que é efetuada por meio da paródia e da forma labiríntica como se desenvolve o enredo, sendo o trágico reelaborado por meio da caracterização das personagens, construídas a partir dos arquétipos gregos, como por meio de elementos textuais.

Ganham destaque na análise do autor as voçorocas, vistas como presságios da tragédia e relacionadas à esfinge existente em Tebas e cujo enigma é decifrado por Édipo e, além disso, os relógios parados, ligados ao tempo e às mortes na família, mas outras imagens são apenas citadas: o vinho é apenas citado como "símbolo dionisíaco da transgressão" (OLIVEIRA, 2011, p. 77), bem como o canto final de Rosalina, citado apenas como o canto final da ópera, da mesma forma como o sobrado, visto como o

[9] Esse conceito é utilizado pela autora em consonância com o que é explicado por Autran Dourado em *Uma poética de romance matéria de carpintaria* e será explicado na próxima seção.

palco da grande ópera, o espaço físico-temporal que direciona Rosalina ao seu fim trágico, além de que outros elementos ficam também de fora da abordagem: portas, janelas, escadas.

Outras pesquisas versam apenas sobre *Os sinos da agonia*:

Andréa Abdalla de Guimarães Braga, em *Tempo e memória em Os sinos da agonia uma relação de convergência (2010),* aborda as transformações do romance no século XX, focalizando o tempo sob o ponto de vista da proposta de integração entre o homem e o mundo por meio da integração dos contrários, da obra de Otávio Paz a *Arte de Conjugação ou Arte de Convergência.* Analisa a memória em relação às sensações e percepções temporais e a contribuição da memória e dos elementos de composição para a construção da ideia de convergência da teoria de Paz e o entrelaçamento do símbolo "sino" ao tempo e à memória, pois as badaladas do sino marcam as pancadas da agonia e trazem a rememoração dos dramas dos personagens, aborda a busca da morte por Malvina, a aceitação da morte por Gaspar e a dupla morte de Januário.

Isabel Cristina Souza Jimenez, no artigo *Januário e o discurso do não-ser: uma leitura de Os sinos da agonia, de Autran Dourado* (2006) toma como suporte teórico o plurilinguismo no romance, segundo a perspectiva de Mikhail Bakhtin, o qual se mostra pela polifonia, diversas vozes históricas e sociais, a saber: a do mestiço bastardo, a da mulher, a do mazombo ilustrado, a do potentado e a do negro, além do discurso do narrador, mas concentra seu estudo no discurso de Januário, o mestiço bastardo.

Essa autora aborda ainda o papel da memória, pois a história é narrada por meio do fluxo de consciência dos personagens e, sendo Januário bastardo, filho de mameluca com branco, a autora aponta para o conflito étnico de Januário, que apesar de ter pai rico, não tem posição definida na sociedade – não é branco, nem índio, nem senhor, nem escravo, sente-se inferior e deseja purificar o sangue, o que atua em sua fascinação por Malvina. Além disso, ela fala do discurso mítico e da tragédia de Januário como fruto da fatalidade, que recairia sobre ele justamente por sua condição étnica e por sua situação de bastardo, de modo que a autora aponta para três proscrições na vida do personagem: por nascimento (bastardo); por etnia (mestiço); e pela lei (morto em efígie), um conjunto de fatores que fazem dele um não-ser, isto é, aquele que não é, não possui identidade, não é aceito.

A autora aborda a execução de Januário em efígie, procedimento oriundo da Inquisição, cerimônia realizada quando o réu se encontrava foragido, sendo que um

boneco era enforcado em seu lugar e, a partir daí, ele poderia ser assassinado por qualquer pessoa sem que isso fosse considerado crime.

Vendo na memória a chave de acesso ao universo da obra, as memórias individuais, das quais fazem parte a imaginação, as fantasias e os sonhos dos personagens e a memória histórica de Minas Gerais do Século XVIII, intimamente ligada à decadência do ciclo do ouro, Cláudia Cristina Maia, com a Dissertação intitulada *Paisagem na Neblina: Os sinos da agonia, de Autran Dourado* (2008), examina as características dramáticas da arte barroca, que se traduzem na arquitetura e nos "espetáculos" políticos e religiosos da Vila Rica ficcionalizada, considerando a bruma que envolve a cidade-cenário como elemento que vela e também desvela a paisagem. Essa autora aborda ainda o papel do sino no contexto da obra e a rede intertextual que nesse romance se tece, carga ancestral – herança imemorial dos personagens e o papel do leitor na construção de sentidos do texto. Como contraponto para refletir sobre a visibilidade e a teatralidade da cidade de Vila Rica, na qual é ambientada a obra, a autora toma *As cidades invisíveis* e *Irene* e *Sofrônia*, de Ítalo Calvino.

José Carlos da Costa, no artigo *Os sinos da agonia, ficção e pós-modernidade*, (2008), aborda a recriação do mito de Fedra, explicando o termo Malvina, filha do sol, filha da luz, e fala de Januário como o duplo de Gaspar. Dentre as estratégias de Dourado na elaboração do romance e na condução da narrativa, esse autor dá destaque à relação entre a ficção e a história e entre o romance e a tragédia clássica. Além disso, ressalta a variedade de caminhos e a multiplicidade de soluções formais do romance brasileiro contemporâneo, inclusive com a adoção de soluções diversas na mesma obra e conclui que o recurso de fundamentar as personagens do núcleo de elite nos mitos de Teseu e Fedra consiste em algo mais que um jogo intertextual: ele é o cerne das ações que fundamentam a narrativa, mas surge complementado e iluminado através da visão do mameluco.

Segundo esse autor, mesmo não havendo na narrativa nomes próprios que possam ser reconhecidos como personagens históricos, ou dados sobre o local ou data dos acontecimentos, isso pode ser deduzido a partir de fatos, estruturas sociais e personagens que revelam a dimensão histórica da obra.

Lepecki (1976) é outra autora que também afirma ser reconhecível a dimensão social e histórica do romance, pois o autor fornece ao leitor dados precisos e explícitos sobre o tempo Histórico do texto. Localiza a ação no período colonial, no início da decadência

da economia aurífera e no correlato erguer-se de cada vez mais fortes e significativos movimentos de independência.

Em conferência proferida na Sorbonne em 1989, publicada em 1994, sob o título *Os sinos da agonia romance pós moderno*[10], Autran Dourado afirma que não se trata de um romance histórico, mas de um romance político, pois, segundo ele, nos regimes ditatoriais não se pode dizer o que se pensa, é preciso ser barroco e rebuscado, a fim de não ser entendido pelos homens da censura, mas sim por aqueles que sofrem das mesmas angústias. Então, Dourado fala da gênese do romance que, segundo ele, nasceu de uma visão ritualística e mítica da morte em efígie, procedimento comum no Brasil Colônia e afirma que, ao entregar a obra para publicação, o editor teria percebido que a morte em efígie referia-se, na realidade, ao banimento decorrente da ditadura militar e porque aquele era o período mais duro da ditadura militar, o autor teria sugerido uma nota explicativa dizendo que a história era ambientada no século XVIII, tratando-se de uma paródia de Sêneca, Eurípedes e Racine, nota essa que foi retirada na terceira edição, quando a ditadura tornou-se mais branda.

Apesar disso, há indícios claros de ser a obra ambientada anteriormente à Inconfidência Mineira, pois: Januário tinha um escravo, há referências à derrama, (fato histórico relativo a impostos sobre o ouro retirado das minas) e a cargos que existiam naquela época, como Capitão-General e Vice-Rei e, principalmente, à morte em efígie, que ocorria naquela época e posteriormente foi abolida.

Assim, entendemos que não se trata de romance histórico, mas de uma obra de caráter pós-moderno, embora ambientada no passado e inspirada tanto em um mito (Fedra) como em um fato histórico – a morte em efígie, tendo como suporte acontecimentos do Brasil colônia, mesclados à época em que foi escrita (ditadura militar), sendo os últimos fatos apenas sugeridos, devendo o leitor refletir para estabelecer as relações entre a obra e os acontecimentos do período ditatorial.

O artigo Antes, *agora e sempre durante as sete badaladas: uma análise temporal de Os sinos da agonia, de Autran Dourado (2006)*, de Agatha Kaiser, analisa o imbricamento de tempos e fatos que se sucedem nas lembranças e expectativas dos personagens, com a fusão de passado, presente e futuro no tempo marcado pelos sinos que tocam, chamando a alma daquele que está para morrer (Januário). A autora acima citada toma como apoio teórico a obra de Paul Ricoeur *O tempo na narrativa*, os textos

---

[10] *Os sinos da agonia* é uma recriação de *Fedra*, de Racine, que por sua vez é uma recriação de *Hypolito*, de Eurípedes.

O narrador, de Walter Benjamin, *A aguarrás do tempo*, de Luiz Costa Lima, *Matéria e memória*, de Bergson, especialmente em relação à forma como a memória está relacionada às sensações e percepções temporais, *A dialética da duração,* de Gaston Bachelard, além de outros. A pesquisadora faz referência às frequentes alterações do foco narrativo, à utilização de um narrador onisciente, que se omite e se mostra internalizado no sentimento e na linguagem dos personagens; ao espaço como parte constitutiva da memória dos personagens e que se mostra também emaranhado e flutuante. Vendo o tempo não apenas como elemento estrutural da narrativa, mas como parte intrínseca do romance, afirma que o momento em que os sinos tocam é o presente do enunciado e refere-se ainda a um emaranhado de recordações que induzem o leitor à sensação labiríntica da memória.

A mesma autora discorre sobre alguns recursos utilizados pelo autor em relação ao tempo da narrativa: o resumo, que mescla, em um único instante, o passado, o presente e o futuro e refere-se a uma dupla função do dobre dos sinos, que percorrem toda a narrativa, tendo a função de guia para o leitor na cronologia da história, cujos fatos apresentam-se fragmentados, além de que a repetição frequente do dobre dos sinos não o deixa esquecer o sofrimento dos personagens. Além disso, vê no sino um instrumento de fusão entre o passado, o presente e o futuro, transformando a narrativa em um emaranhado de sensações, fundindo os personagens entre si e fundindo a narrativa no tempo em que as sete pancadas da agonia marcam presença no mesmo espaço.

De autoria de Natália Lima Ribeiro e Sílvio Augusto de Oliveira Holanda, o artigo *O pastiche de Autran Dourado: a dimensão do trágico em Minas*, (2015), traz uma análise do pastiche realizado por Dourado a partir da dimensão trágica do mito de Fedra, da obra de Racine, afirmando que Dourado transforma Minas Gerais em um palco para que se desvelem as paixões humanas, como a inveja e a luxúria.

Os autores abordam a reinvenção da experiência trágica na tessitura de *Os sinos da agonia* e sua consonância com a peça de Racine e veem a tragédia, na obra de Autran, não como sequência de ações e sim como drama de paixões, constituindo-se a obra, segundo os autores, como uma recriação do clássico por meio do pastiche, com a congregação de ambos os gêneros (romance e tragédia) na construção labiríntica, colocando os personagens principais em jogo entre vida e morte, fazendo refletir sobre o tempo e o destino.

O artigo *Os Sinos da Agonia: narrativa composi*cional, (2009), cuja autora é Carine B. Rodrigues, tem como enfoque principal o significado dos sinos, presença marcante em momentos significativos da obra, e que, sendo símbolos que comumente representam alegria e liberdade, tomam, nessa obra, o sentido de prenúncio do fim para os personagens, que estão sempre oscilando entre o bem e o mal, entre o moral e o imoral. Além disso, o artigo destaca um caráter romântico no texto, pelo fato de ser a narrativa fundamentada na paixão de Malvina pelo enteado e, enfim, trata das relações entre a obra e a narrativa mítica *Fedra*, de Racine, visando a uma discussão sobre o foco narrativo.

A tese de autoria de Liduína Maria Vieira Fernandes sob o título *O trançado das personagens negras na costura-risco autraniana, (2006)* tem como corpus as obras *Ópera dos mortos, Os sinos da agonia* e *Lucas Procópio,* e nela a autora comenta os principais recursos utilizados pelo autor, tais como a intratextualidade, a intertextualidade e a relação entre ficção e realidade, para estudar a representação do negro nessas obras em termos estéticos e ideológicos, relacionando-a com a série sócio literária na qual se encontra inserida.

Como exemplos de intertextualidade, tem-se o diálogo com *Antígona* e *Édipo* em *Ópera dos Mortos*, conforme será abordado em outro capítulo, e diálogos com diversos mitos e tragédias gregas em *Os sinos da agonia*, dentre outros.

Também de autoria de Liduína Maria Vieira Fernandes, o artigo *A trajetória de um escritor artesão* (2006) tem como foco a preocupação do autor para com as técnicas narrativas, enfatiza a escrita cerebral do autor, vendo nela uma elaboração consciente, com a utilização de uma técnica de "ciranda", que se vai estruturando pelo desdobramento circular, e, ao mesmo tempo, construindo metáforas-símbolos em linhas bem definidas. Fala da presença da estética barroca em toda a obra de Dourado e cita o ritmo da fala e a escrita de Malvina, de *Os sinos da agonia,* (na escrita a protagonista utiliza letras de talhe e também volteios), além da narrativa do personagem Ismael, cheia de avanços e recuos.

Essa autora também fala das (várias) Minas Gerais de Autran Dourado e da cidade fictícia de Duas Pontes, onde são ambientadas a maior parte de suas obras, explica a prática da morte em efígie e fala da possibilidade de se reconhecer o tempo em que transcorre a narrativa, mesmo sem haver referência explícita a respeito. Comenta as críticas a alguns romances (especialmente *Os sinos da agonia),* vistos como romances

históricos, as quais o autor rebate em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, (2000) afirmando que sua intenção foi compor um painel da decadência de Minas.

Ela aponta para a modernidade da obra autraniana, em função de características como inter e intratextualidade, monólogo interior, polifonia, fragmentação, descontinuidade temporal, justaposição de blocos; atribui importância fundamental à repetição de cenas, à mitologia, à simbologia, e chama a atenção para a presença de fragmentos pré-socráticos, a teatralidade, a metalinguagem, a paródia, a tragédia, a oralidade, o silêncio, elementos estruturadores da narrativa.

De fato, várias obras de Dourado dialogam entre si, constituindo uma intratextualidade – personagens de uma obra estão presentes em outra, como é o caso de vovô Tomé, citado em *O Risco do bordado* como avô do protagonista João, que é o João Nogueira, protagonista de *Um artista aprendiz*. Outro ponto a ressaltar é que o autor tem quase toda sua obra ambientada na fictícia cidade de Duas Pontes, de modo que o Largo do Carmo é citado em mais de uma obra, o sobrado *de Ópera dos mortos* é citado em outra obra, para citar somente alguns exemplos.

A mesma autora focaliza os personagens Quiquina, de *Ópera dos mortos*, vendo-a como a águia do sobrado; Inácia, a escrava de *Os sinos da agonia*, como a aranha tecedeira; Januário, também de *Os sinos*, no centro da teia e Jerônimo, da obra *Lucas Procópio*, protetor das veredas perigosas, enquanto no capítulo "*O labirinto-trilha dos negros"* são estudados os espaços de circulação desses personagens, em "*O espaço da memória"*, a violência física e tortura psicológicas praticadas contra os negros, por meio da separação das famílias de negros após o desembarque no Brasil, para evitar que formassem grupos ou tramassem rebeliões, e em "*A memória cultural"* são analisados falares afros e crenças africanas. Trata-se de um artigo que nos fornece pistas com relação à repetição de cenas, à mitologia, à simbologia presentes na obra que analisamos.

A dissertação de autoria de Nathaniel Reis de Figueiredo, intitulada *Mito e símbolo em Autran Dourado: Uma leitura de Os sinos da agonia pela perspectiva do imaginário* (2014), dentre as mais de cinquenta pesquisas que encontramos, além de outras de que apenas tivemos notícia, foi a única a analisar uma obra de Dourado sob a perspectiva do imaginário. Nela o autor (2014, p. 32), destaca o mito e o símbolo, afirma que o mito está relacionado à noção de símbolo de Autran Dourado, e que ele "toca a sensibilidade humana, e não o seu intelecto", consistindo em "uma capacidade criativa do homem" e, após breve abordagem sobre as concepções de Gaston Bachelard

e de Gilbert Durand sobre o imaginário, o autor passa a analisar *Os sinos da agonia* à luz das concepções de Bachelard, Chevalier e Gheerbrant e Jung, além de relacionar as imagens da obra com arcanos do tarô.

Segundo esse autor, o título do primeiro bloco, "*Malvina, Filha do sol, da luz"* faz referência a Fedra, descendente de Hélios, o deus sol grego: Malvina é associada ao sol por outros personagens e traz em si um fogo simbólico, havendo na narrativa várias metáforas relativas a um fogo vivo e encantador, mas o sofrimento a transforma em sol negro e destruidor e, por manipular a vida dos outros personagens, é representada pela imagem da fiandeira, o que se justifica porque, ao final, Januário associa sua figura às parcas, que estariam exigindo dele o sacrifício final.

Na figura de Gaspar sobressai o mito do andrógino, em identificação com a imagem da mãe, razão pela qual ele mantém a castidade, o que se alia a sua calma e delicadeza e ao fato de ser caçador para justificar sua identificação com o tema da dupla sexualidade, o feminino e o masculino, uma ambiguidade relacionada ao *animus* e à *anima*, da teoria junguiana. Enquanto isso, Januário é visto como o duplo de Gaspar e sua morte como o sacrifício do recalcado, sendo símbolos que os aproximam: a cor escura de Januário e os cabelos negros de Gaspar, o toque de mão entre enteado e madrasta, que ocorre com ambos e, ainda, porque Januário encarna os desejos recalcados de Gaspar, que tem um sonho parricida no qual vê sua própria mão apunhalando o pai.

Esse autor aborda ainda os personagens como metáforas, símbolos de diferentes posturas do homem frente ao tempo e encontra a chave para sua interpretação em uma fala do narrador, que chama a atenção para o fato de Malvina possuir uma "memória do futuro", porque funde o futuro imaginado da memória com o passado vivido, vendo como fato real seu desejo por Gaspar, ao passo que este tem um "destino do passado" pois, durante o velório do pai, ele tenta entender o presente por meio das lembranças do passado, o que também ocorre com Gaspar. Assim, Malvina é a personificação da "esperança do futuro", enquanto Gaspar personifica o "destino que entrava" (passado que anula as possibilidades de presente e futuro).

Entretanto, o autor não empreende uma leitura da obra a partir da teoria durandiana nem fala do imaginário como forma de combate à morte, que consideramos um dos pontos-chave nessa teoria, embora na conclusão haja uma breve e sutil referência ao mitema do duplo como forma de combate ao tempo e à morte, portanto esta pesquisa, apesar de lançar uma luz sobre a obra de que trata em relação ao

imaginário, não empreende uma análise dos personagens e/ou das imagens a partir dos regimes diurno e noturno e da função dessas imagens na obra, que é justamente o que pretendemos explorar em nossa pesquisa em relação ao imaginário mas na Ópera dos mortos.

Na Dissertação *Mulheres de Duas pontes: a gênese e as representações do feminino em O risco do bordado, no romance de Autran Dourado*, (2012), Ana Gabriela Gonçalves Ribeiro analisa os manuscritos desse romance e empreende uma conciliação entre a crítica genética e as teorias de gênero com o objetivo de verificar de que modo foram utilizadas as simbologias, metáforas e ambiguidades (metáforas sinestésicas, metonímias eróticas e prosopopeias alegóricas) para sustentação da arquitetura do texto no sentido de desconstruir os mitos do masculino e do feminino, criados pelo protagonista quando criança, e construir as representações do feminino, analisando, ainda, as relações de gênero entre os personagens no contexto da narrativa.

Essa abordagem deve-se ao fato de que a fictícia cidade de Duas Pontes, cenário da maioria das obras de ficção do autor, é berço de diversas protagonistas ou personagens secundárias do autor, sendo palco de suas alegrias e dores, sendo tudo isso permeado por opressão por parte da família e da sociedade patriarcal, contra o que elas respondem com silêncio e conformismo ou com uma luta pela individualidade, possibilitando uma abordagem com base nos estudos de gênero.

Francisco Antonio Ferreira Tito Damaso, no artigo *Macabiela: uma vida em segredo, de Autran Dourado e A hora da estrela, de Clarice Lispector*, (2013), apresenta uma abordagem original, ao enxergar uma semelhança entre as duas obras, no que concerne à significação de seus elementos temáticos. O *a*utor fala da convergência das obras quanto ao conteúdo, apesar de divergirem em seu plano de expressão, ressalta que suas protagonistas se ressentem do deslocamento de seu espaço tópico para um espaço atópico ao qual não se adaptam e refere-se à concomitância entre a história de Macabéa, uma nordestina conterrânea do narrador, que nutre por ela amor e ódio, e a história da escrita da obra, com a utilização da metalinguagem, além de neologismos e aforismos exaustivos, sendo traçada a trajetória desastrada, cômica, pungente e trágica da protagonista, além de focalizar a mescla entre comicidade, pungência e tragicidade da narrativa e o véu de neutralidade que a percorre, gerando um alto grau de realismo.

Quanto a Biela, trata-se de uma protagonista que não se adapta ao novo ambiente e reassume seus antigos hábitos, passando a conviver com os empregados na cozinha e a fazer visitas nas quais se empenha nas atividades domésticas. Depois, muda-

se para o quarto dos fundos e isola-se, definhando até a morte, o que é visto pelo autor do artigo como uma trajetória simbólica progressiva que tem início quando ela reassume seus antigos hábitos e costumes e completa-se com a chegada do cachorro Vismundo.

Já em relação a Macabéa, o autor considera o cômico como índice de sua complexidade, levando à dedução de que ela possui uma percepção singular e desautomatizadora daquilo que a cerca, mas que é ridicularizada pelo narrador, a quem interessa ressaltar a miséria de suas condições, e destaca a divergência de posição financeira entre as protagonistas, a atenção que Biela recebe da família e o isolamento de Macabéa que, embora viva com outras moças e tenha um namorado, é pintada em um tom grotesco.

Em uma perspectiva de significação simbólica, Biela poderia ser vista como representante da decadência, da rusticidade e da autossuficiência do sistema patriarcal agrário brasileiro. Macabéa é rejeitada pelo mundo do trabalho, a amiga Glória rouba-lhe o namorado e a cartomante, madama Carlota, ludibria-a com a felicidade possível, o que sacramenta sua eliminação.

Com o artigo *O fazer literário em A barca dos homens, de Autran Dourado*, (2010), Juscelino Pernambuco aborda o tema da loucura, que ocorre em *A barca dos homens*, com o personagem Fortunato, em *Ópera dos mortos, com a protagonista Rosalina* e em *Os sinos da agonia.* Analisa a obra tomando como suporte teórico a teoria de Bakhtin, exposta em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, abordando a perenidade e o valor cultural do romance, confrontando alguns pontos da teoria de Bahktin com os princípios teóricos sobre o fazer literário, apresentados por Autran Dourado em *Uma poética de romance* matéria de carpintaria (2000) e apontando para a coincidência de concepção sobre o fazer literário nos dois autores (Bahktin e Dourado).

Já Renata Cristóvão Bottino, no artigo *A releitura em Autran Dourado: Tempo de amar e Ópera dos fantoches,* (2006) toma como apoio teórico o texto *A morte do autor*, de Roland Barthes, abordando o papel ativo do leitor, não apenas na construção dos sentidos do texto, *mas* pelo desejo de escrever despertado pelas associações feitas no ato da leitura, discorre sobre o conceito de intertextualidade cunhado por Kristeva e aponta as principais intra e intertextualidades nas obras em questão.

A autora aponta para uma intertextualidade entre *Tempo de Amar* e *Madame Bovary*, de Flaubert e também *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, marcando o início da aproximação de Tarsila e Ismael, quando este percebe que Tarsila está lendo

Amor de perdição e também um diálogo com a *Eneida, de Virgílio*, pois Ismael, que não sabe tomar decisões, em dado momento se define como Turno, o homem sem destino da *Eneida*.

Aponta ainda para o diálogo entre *Tempo de amar* e *Ópera dos fantoches* e demonstra que, na segunda obra, as cenas de *Tempo de amar* são reescritas por uma personagem-narradora, que reproduz quase com as mesmas palavras o romance *Tempo de Amar*, em um processo de apropriação parafrásica, dando continuidade às histórias de Paula e Ismael.

Dentre os aspectos divergentes entre as obras estariam: a quebra da linearidade da narrativa em *Ópera dos fantoches*, o tom irônico e quase parodístico com que as personagens narram e veem suas vidas e o uso de uma linguagem coloquial e até de baixo calão, uma das diferenças entre *Tempo de amar* e sua reescritura, o que desmistifica a noção de autoria, concebendo-se o autor como alguém que não detém toda a verdade sobre seu texto e, por fim, aponta para diálogos entre a *Ópera dos fant*oches e outras obras autranianas, como *O risco do bordado.*

Diante de tantas e tão diversificadas abordagens, não se pode deixar de ressaltar a riqueza da obra de Autran Dourado em geral e da *Ópera dos mortos* em particular e, confirmando o que afirmamos no início deste capítulo, a Ópera dos Mortos é, até o ponto a que pudemos chegar, a mais pesquisada dentre suas obras, seguida de *Os sinos da agonia* e essas duas obras deram origem às abordagens mais significativas.

Dentre as abordagens de que falamos nesse item, as mais importantes para a concretização de nossos objetivos nesta pesquisa são as que tratam da dualidade, da ruína do sobrado e sua arquitetura barroca, da contraposição entre a vida e a morte, do mito, do rito, textos que abordam a tragédia, além da pesquisa sobre *Os sinos da agonia*, que aborda o imaginário sob uma outra perspectiva, embora sem colocar ênfase na leitura da obra sob o ponto de vista das propostas de Gaston Bachelard sobre os quatro elementos e de Gilbert Durand sobre o regime das imagens e seu papel no combate à morte, não atribuindo a essas imagens uma função no contexto da narrativa, lacuna que pretendemos explorar.

A obra de Lepecki (1976) nos fornece elementos para nossa pesquisa no que diz respeito ao mito, ao rito, à transição em que se encontram alguns personagens da Ópera dos mortos e, ainda, pelo fato de que ela enxerga a morte como motivo da obra, como também enxergamos, de modo que sua aborda nos fornece pontos de partido para o tratamento de algumas questões relativas à obra que tomamos como foco da pesquisa.

Com relação à tragédia, devemos destacar a Dissertação de Marcio da Silva Oliveira – *As influências do trágico nos romances contemporâneos Ópera dos mortos e Os sinos da Agonia*, de Autran Dourado (2011), que contribui para com a nossa pesquisa na medida em que fornece pistas sobre o papel do narrador como coro, sobre o espaço como palco da cena trágica que conduz ao desfecho, sobre o destino trágico como fator preponderante para o desfecho da obra, mas pretendemos dar um passo adiante, abordando outros temas importantes não tratados por ele: em relação à *hybris*, é apenas citada a ultrapassagem do *métron*, além de que sua pesquisa não contempla o destino trágico, o reconhecimento, a peripécia, a queda da heroína, a catarse, o sublime, o *pathos*, o herói trágico e sua queda, a catarse e, ao abordar a questão do destino, não discute a diferença entre erro involuntário e falha trágica, outra lacuna que pretendemos explorar.

Trata-se de textos que iluminam aspectos importantes da obra do autor em geral e da *Ópera dos mortos* em particular, mas, como não poderia deixar de ser, deixam lacunas a serem exploradas: enquanto algumas questões podem ser aprofundadas, outras podem ser abordadas, de modo que nossa pesquisa tem como objetivo preencher uma dessas lacunas, contribuindo, assim, para com a fortuna crítica do autor.

1.2 A carpintaria de Autran Dourado – conceitos e técnicas

Da bibliografia de Autran Dourado constam obras críticas nas quais, além de comentar obras de outros autores, o autor apresenta alguns conceitos e procedimentos que lhe são característicos. Dentre elas, *Uma Poética de romance*, sua primeira obra de caráter crítico, em que o autor discorre sobre a composição de *O risco do bordado*, dentre outros temas, enquanto *Matéria de carpintaria* é fruto de seu curso como escritor visitante do Departamento de Letras e Artes da PUC-RJ, em 1974, a convite do então diretor Affonso Romano de Sant'Anna, tendo sido as duas obras reunidas posteriormente em um só livro.

As obras teórico-críticas que abordamos neste item iluminam diversos aspectos da obra do autor, já que nelas ele se dedica, principalmente, a explicitar seu fazer literário, especialmente a construção em blocos, que ele passa a utilizar a partir da tessitura da obra *Tempo de amar*. Nelas ele discorre também sobre algumas de suas concepções sobre a literatura – a falsa pessoa ou "falsa terceira pessoa", "personagens como metáforas" – conceitos que inclusive são utilizados para análises de suas obras em algumas pesquisas. Além disso, apresentamos nesta seção a recepção de sua obra *Uma poética de romance*, que é justamente a principal obra teórico-crítica do autor.

Em *Uma poética de romance*, além de apresentar os procedimentos e técnicas de construção da narrativa para a escrita de *O risco do bordado*, Autran discorre sobre escritores canônicos que o influenciaram, mas afirma que a obra foi recebida pela crítica com elogios e também críticas. Nessa obra, Dourado apresenta uma interessante comparação entre o processo de elaboração e montagem da narrativa com um jogo de dominó, partindo de normas criadas por ele mesmo, como se compusesse a narrativa sobre um tabuleiro. Segundo ele, "a planta baixa do livro" seria o roteiro da obra, o relato dos bastidores de um trabalho elaborado, mas que, talvez por isso mesmo, parece "limpo" ao leitor, como se todo o trabalho tivesse sido apagado, ou como se tivesse havido pouco ou nenhum trabalho.

As críticas ocorreram em função de não ser um hábito dos autores brasileiros analisarem suas próprias obras, tendo sido ele acusado de imodéstia, por situar-se ao lado de grandes escritores da literatura universal, e também de fazer do livro uma espécie de receituário, havendo ainda quem o criticasse pela falta de um aparato crítico e terminológico, enquanto outros afirmaram que com esse depoimento ele teria

cometido um suicídio literário. Por outro lado, também houve opiniões favoráveis, baseadas no argumento de que ele teria sintetizado o que muitos gostariam de ter dito sobre a obra e destacando o fato de o autor ter desmitificado, por meio dessa obra, o escritor e o fazer literário.

Acreditamos que o trabalho de carpintaria, exposto teoricamente por Autran Dourado nessa obra, aproxima-se, de uma certa forma, ao trabalho que Clarice Lispector realiza em *A hora da estrela*, em que é exposto o trabalho de composição e as angústias do autor Rodrigo S.M. em relação à escrita da obra, porém em *A hora da estrela* trata-se de metalinguagem, já que isso é exposto na própria obra, paralelamente ao desenvolvimento da narrativa, enquanto em *Uma poética de romance* trata-se da exposição do processo composicional de outra obra. Outra diferença é que em *A hora da estrela Clarice* usa um autor fictício para narrar a história e as dificuldades que implicam em narrar, enquanto no caso de Autran o próprio autor expõe sua técnica, sem esconder-se atrás de um narrador fictício.

Em entrevista a Leonor da Costa Santos, realizada para a Dissertação de Mestrado denominada *Romance puxa romance ou a ficção recorrente*, (2008), o autor explica a metáfora contida no termo "risco do bordado": "serve para a gente não se perder. Na construção da narrativa em blocos se não houver esse planejamento, posso me perder. A gente tem que ir deixando rastro, senão não se acha mais o fio da meada. " (SANTOS, 2008, p. 185). Eis aí, desnudada pelo próprio autor, sua luta permanente pela mais adequada expressão para cada obra pois, segundo ele, os capítulos sofreram diversas versões, o que demonstra seu compromisso com a perfeição da escrita.

Sobre as críticas recebidas quando da publicação de *Uma poética de romance*, Autran deu um depoimento a Eneida Maria de Souza (1996), no qual afirma que, no Brasil, a concepção sobre o escritor e seu fazer literário prioriza a inspiração, devendo o escritor ser, preferencialmente, um ignorante, complementando sua afirmativa com o trecho:

> O Brasil cultiva vários mitos entre eles, o do escritor ignorante. Numa dessas minhas peregrinações por Faculdades e colégios, um aluno me perguntou se eu achava que a cultura atrapalha o romancista. Fiquei muito impressionado com a pergunta e não sei mais o que respondi. (SOUZA, 1996, p. 38).

Assim se exprime Autran Dourado sobre *Uma poética de romance* e *Matéria de Carpintaria:*

> Uma poética de Romance: Matéria de Carpintaria constitui, em suma, uma visão pessoal [...], resultado da meditação que venho fazendo sobre a maneira como escrevo e como compus determinados livros. São resultado de meu pensamento sobre literatura, sobre narração, sobre poética narrativa. Pode ser que outros romancistas tenham concepções diferentes da minha, que são igualmente válidas; eu dei honestamente a minha. Tudo isso pouca importância tem, o que deve ficar são meus romances e contos, se ficarem. (SOUZA, 1996, p. 42).

Mas se em nosso país não é costume o autor refletir de maneira crítica sobre sua própria obra de forma escrita e pública, escritores de outros países o fizeram, como é o caso, por exemplo, de Edgar Alan Poe, (1809-1849), escritor que também se dedicou a reflexões críticas a respeito do fazer literário, em cuja obra *A Filosofia da Composição*, datada de 1846, ele reflete a respeito de questões relativas à composição e à construção do poema e da obra ficcional, critica a priorização da inspiração e ressalta a o que há de artesanato na escrita literária.

Na parte "Narrativa em Blocos e Falsa Pessoa" o autor fala do recurso de mudar a história da primeira pessoa para a terceira ou da terceira para a primeira, o que ele denomina falsa terceira pessoa (ou falsa primeira pessoa, no segundo caso), aborda o conto "Assunto de família", afirmando que João (o neto da história) está presente no conto como ouvido do avô e que se trata de uma falsa terceira pessoa, podendo isso ser comprovado se passarmos a narrativa para a primeira pessoa.

Ele denomina falsa terceira pessoa o resultado que obtém quando utiliza esse recurso, considerando que a terceira pessoa genuína obrigaria à onisciência, algo impossível de ser alcançado. Exemplifica com Kafka, afirmando que quando a história é narrada na primeira pessoa, tem-se a impressão de que ele utilizou o recurso inverso, tendo escrito pensando em termos de terceira pessoa e transformado posteriormente em primeira pessoa, pois "o autor está sempre de fora, onisciente", isso porque "a primeira pessoa é unívoca, ninguém, a não ser o esquizofrênico, se vê de fora; a consciência, o saber humano, ao contrário da onisciência, é cerrada". (DOURADO, 2000, p. 29).

O autor afirma que algumas vezes ele transforma uma narrativa escrita em terceira pessoa para a primeira pessoa, obtendo um efeito que o surpreende e desconcerta. Sugere que experimentemos uma outra leitura de *O processo* ou *Metamorfose*, transpondo o texto mentalmente para a primeira pessoa, o que nos levará a perceber o desaparecimento do mistério, da beleza, do absurdo e estranheza, da metafísica e da presença/ausência da Graça. E também sugere que troquemos o

protagonista Gregório Samsa por eu, mudando a desinência do verbo, o que nos levará a perceber o desaparecimento de pelo menos a metade da "maravilha" da frase inicial com que Kafka inicia a Metamorfose. Segundo o autor, isso ocorre porque não se trata de uma simples mudança de verbo, mas porque o verbo é que confere movimento ao texto, sendo ele o que existe de mais importante na linguagem e na narrativa, ao passo que o adjetivo confere ao texto a sua cor.

Conta como era a divisão inicial da obra *Tempo de Amar* e afirma que até então só escrevia em termos de capítulos, mas que descobriu os efeitos que poderiam ser obtidos com mudanças dos tempos verbais e dos blocos ao terminar de escrever essa obra e que quando mudava a posição dos blocos era obrigado a reescrever e mudar interiormente cada um deles e, enfim, afirma que busca a obscuridade de efeito e não de forma.

"Personagem, composição, estrutura", inserido na primeira parte da obra e que dialoga com o final da 2ª. Parte, "Personagem como metáfora", fala da visão dos críticos sobre o personagem e sua função na obra, que difere totalmente da visão dos escritores; refere-se ao fato de algumas linhas de crítica se apoiarem no personagem para traçar um panorama da sociedade, mas afirma que o panorama do crítico é muito mais amplo do que o do escritor; que os críticos sociólogos, ainda presos à mimese, veem o personagem como pessoa etc., mas que o escritor usa do real com liberdade, criando outra realidade.

O autor entende que o personagem é criado por meio da técnica associativa, pois o autor transpõe para o romance uma pessoa real filtrada pela memória e pela imaginação, exercendo ela a mesma função que a metáfora na frase – é o personagem-substantivo, podendo-se inferir que se trata de um personagem incomum, que mostra por si mesmo sua essência, sendo altamente significante e valendo por aquilo que mais fortemente o caracteriza.

Fazendo referência a Vico, o autor afirma que a metáfora fala mais aos sentidos e à imaginação do que ao intelecto e à razão, de modo que um personagem-substantivo tende a tornar-se símbolo, consistindo em "uma metáfora em ação", que somente sobrevive como narração, enfim, é uma metáfora "porque materializa ideias, sonhos, intuições" e afirma que a concepção de personagem como metáfora é o que lhe permite

> solucionar, plasticamente, ritmicamente, espacialmente, por exemplo, um problema que surge na consciência de um personagem e na consciência

> de outro, personagens que podem até nem se conhecerem nem estarem próximos uns dos outros. (DOURADO, PRMC, 1976, p. 103).

Dourado afirma ainda que seus personagens "nunca existem sozinhos, ligam-se uns aos outros, mesmo sem se falarem, ou até mesmo sem se conhecerem, tendo, segundo suas palavras "um chão de alma comum". (DOURADO, PRMC, 1976, p. 105).

Na segunda parte da obra, "Matéria de carpintaria", e em diálogo com a parte acima citada, Autran irá afirmar que o personagem só existe depois de criado, ou seja, narrado em palavras, feito com alguns traços do real, sendo sua existência presidida pela economia verbal. Além disso, afirma que, desde quando escrevia *Tempo de Amar*, começou a desconfiar da teoria da criação da personagem como mímesis. Para ele, o artista deve distanciar-se do real para produzir a metáfora, pensando o homem a partir de sua natureza abissal e metafísica. Partindo de sua leitura das *Conversações de Kafka*, de Janouch e da obra de De Sanctis, sobre as grandes figuras poéticas da *Divina Comédia*, Autran (PRMC, 1976, p. 220) afirma que

> o personagem tinha a ver era com a história, com a sua estrutura, com o seu ritmo, e muito com a realidade e a natureza; o personagem possuía na narrativa a mesma função que a metáfora na frase. Enfim, o personagem era uma figuração, um tropo de retórica, numa palavra – linguagem. Se quiserem, metaforicamente, sintaxe.

Essa segunda parte da obra contém uma epígrafe do curso citado à página 25, na qual ele discorre, entre outras coisas, sobre a concepção de seu mestre imaginário sobre o poema e a narrativa como máquinas, cujo efeito demanda precisão e mistério e afirma ter dúvidas sobre o autor desse dístico, se Flaubert ou Edgar Allan Poe, além de conter anotações sobre temas a serem comentados nas aulas.

Nessa parte o autor aborda o conto "Glória do Ofício", que faz parte da obra *Solidão Solitude*, o qual considera uma meditação sobre a poesia e a filosofia, a arte e a metafísica, a técnica e a criação e afirma ter adotado no conto o diálogo socrático de Platão, a transferência especular (o espelho, o duplo), estando o conto impregnado de duplicidade e ambivalência; focaliza a parte denominada "Tratador de pássaros", que vê como poesia pura e narrativa pura e refere-se ao mito de que a técnica e o artesanato prejudicam a criação, o que constituiria o mito do escritor ignorante e, ao final, aborda a etimologia dos nomes dos personagens e, em seguida, discorre sobre *Ópera dos mortos*, *A barca dos homens*, *Uma vida em segredo*, *Os sinos da agonia*, abordando a estruturação das obras e o significado dos nomes dos personagens, dentre outros temas.

Em *O meu mestre imaginário*, Autran Dourado tem em Erasmo Rangel um alter ego que considera seu mestre imaginário, com quem dialoga sobre suas reflexões a respeito do fazer

poético. Nesse conjunto de ensaios, são feitas referências a obras trágicas gregas, sendo analisado o fenômeno trágico, com breves incursões pela literatura e pela filosofia, remetendo-nos a suas matrizes de leitura e possibilitando iluminar aspectos importantes de sua obra.

> Ele é imaginoso e mente muito, disse dele uma vez o escritor mineiro Godofredo Rangel, seu parente. 'Eu quero é que ninguém me entenda, / para poder te amar tragicamente', citou Vinicius de Moraes o de repente jovem mestre Erasmo. Tinha nos lábios um resto de adolescência. (DOURADO, MMI, 1982, p. 11).

Ao discorrer sobre o monólogo interior, Autran volta a comentar aquilo que denomina a "falsa terceira pessoa", que ocorre também em função do monólogo interior ou fluxo de consciência e afirma que seu mestre imaginário Erasmo Rangel diria ser "uma das técnicas literárias que usam a livre associação de ideias para exprimir e narrar o que se passa na região do espírito que não é articulada" (DOURADO, MMI, 1982, p. 87), e que é utilizada em *Os sinos da agonia*, *Ópera dos Mortos* e *A barca dos homens*, sendo essas obras construídas a partir de narrativas particulares de cada personagem, micronarrativas que, inclusive, podem apresentar, como é o caso em *Ópera dos mortos*, pontos de vista um tanto diferentes sobre a mesma questão, sem que a macronarrativa perca sua unidade.

Leitor dos três mais importantes tragediógrafos gregos – Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, além da *Arte Poética*, de Aristóteles, Dourado dá destaque tanto ao texto teatral como à escrita cênica, afirmando que "todo problema da tragédia grega reside num diminuto ponto: ter de escolher" (DOURADO, MMI, p. 28), referindo-se à escolha entre duas posições antagônicas, o que fica bastante claro em *Antígona*, cuja protagonista deve escolher entre cumprir os ritos mortuários e as obrigações familiares enterrando o irmão ou obedecer ao decreto do tio, que proíbe o enterro dele.

Aborda brevemente a tragédia *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, sugerindo que a força de Prometeu encontra-se em sua impotência diante de Zeus, embora isso não signifique sua derrota, já que, ao contrário do que apregoa a teologia cristã de São Paulo, a morte para Prometeu significa vitória.

Também aborda *Antígona*, de Sófocles, defendendo a posição de que Creonte e Antígona representam o conflito entre as leis divinas e as leis decorrentes de razões de Estado, tratando-se de um debate que ainda hoje é atual e que consiste de leis artificiais,

que ele denomina “famigeradas”, reconhecendo a vitória da cultura sobre a natureza na história da humanidade.

Mas, transitando entre a ficção e a não ficção, incluindo-se aí a análise de suas próprias obras e ensaios sobre temas bastante variados, o autor deixa clara, justamente na obra *O meu mestre imaginário*, a distância existente entre os interesses do escritor (artista) e os do crítico:

> O que interessa ao artista nem sempre é o que interessa ao crítico, é o que somos levados a concluir. O que pensa o filósofo e o que pensa o artista (a racionalidade de ambos), são tão diferentes entre si, que eles raramente se entendem, embora paradoxalmente estejam de acordo (DOURADO, MMI, 1982, p. 52).

Na conferência intitulada *Os sinos da agonia, romance pós-moderno* (1994, p. 119) já citada, Autran Dourado afirma que sua própria leitura da obra não importa, que “pronto o livro, ele se fecha para o autor, que é apenas mais um leitor de sua obra, e nem sempre o mais privilegiado” e que, ao oferecer ao público a forma de composição da obra, não pretende dirigir a leitura.

Segundo Autran, ao escrever *Os sinos da agonia*, ele fez uso do mito de Fedra, que foi objeto de recriação primeiramente por Sêneca (na obra *Hipólito*) e posteriormente por Racine, na obra *Phèdre*. E afirma que em sua obra existem não apenas paródias do *Hipólito*, como também pastiches de Racine:

> muitas vezes versos inteiros traduzidos e deformados em prosa. Pastichei não só Racine, mas dois textos do Barroco retardatário de Minas Gerais: Triunfo Eucarístico, de Simão Ferreira Machado, e Áureo Trono Episcopal, de Francisco Ribeiro da Silva. (DOURADO, 2007, p. 6).

Autran Dourado refere-se a *os sinos da agonia* como uma paródia no sentido pós-moderno (romance pós-moderno), “que se caracteriza pela paródia, pelo pastiche e pelo embuste” (DOURADO, 1994, p. 121), podendo-se confrontar sua visão sobre a paródia com a de dois teóricos: Linda Hutcheon (1991, p. 165), para quem a paródia “não é a destruição do passado; na verdade parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno” e Silviano Santiago (2002, p. 40), para quem “o narrador pós-moderno sabe que o ‘real e o autêntico’ são construções de linguagem”.

Assim, consciente de que se trata de construções de linguagem, o autor não pretende imitar nem reproduzir o real, à moda do realismo-naturalismo, mas sente-se livre para criar/recriar a obra, sabendo também que é sempre possível estabelecer um diálogo com outras obras, por meio de um tema comum, do pastiche ou da paródia, sem pretender, com isso, destruir o que antes foi produzido, mas conferir-lhe nova roupagem.

Na mesma conferência, Autran define o pastiche, afirmando tratar-se não de um termo pejorativo nem de uma imitação servil, mas uma imitação que tem a contribuição da criatividade e da sofisticação. Afirma ainda que a paródia sempre existiu na Literatura e exemplifica com *Dom Quixote*, mas faz a ressalva de que essa tem um tom satírico, o que não corresponde à paródia moderna, que pode ser satírica e irônica, mas às vezes é dramática ou trágica.

Afirma não ter abordado apenas o mito ordenador que inspirou os três tragediógrafos gregos mais importantes, mas fez uma carnavalização de vários mitos literários e que estava compondo um romance mítico e a-histórico (sic), tendo se apropriado de elementos de outras tragédias (o cego Tirésias, que é personagem de *Édipo Rei*; o complexo de Édipo do personagem Gaspar).

Ainda nessa conferência na Sorbonne (1994, p. 123), ele afirma que o que lhe interessava era "a permanência do mito e do rito mágico nas camadas ou substratos mais profundos, no inconsciente arcaico do espírito humano, a sua continuidade estrutural no tempo" e mostra que, ao chegar ao final da obra, pareceu-lhe simplista a divisão em três blocos ou jornadas na segunda versão do romance e resolveu cortar o final de cada bloco para com eles formar um quarto bloco:

> Cada final correspondia ao bloco de que se originara: Januário (Hipólito), Malvina (Fedra) e Gaspar (Hipólito), só que em ordem inversa. Vi então que essa divisão e montagem eram apenas arbitrárias, apenas confundiriam. Resolvi pois tirar um novo partido das três divisões, deixando os seus finais em suspenso, sem solução, de maneira que a figura retórica da ambiguidade [...] funcionasse plenamente. (DOURADO, 1994, p. 123).

Em continuidade, Dourado afirma que, devido à ambiguidade do texto, apenas o leitor apressado afirmará que o autor do assassinato é Januário, pois nem o próprio autor sabe quem matou João Diogo, pois, segundo ele, todos são culpados, na realidade ou

por se sentirem culpados; refere-se ainda o autor à utilização de figuras de duplos ou figuras especulares, como Isidoro, o ex-escravo de Januário, que faz par com a escrava de Malvina e que mesmo sendo livre (alforriado) não consegue desligar-se de Januário.

A contraposição entre vida e morte é parte essencial da obra e o autor, quase ao final da palestra, refere-se a uma frase de Heidegger[11]: "Tudo que começa a viver já começa também a morrer, a caminhar para a morte, de maneira que morte também é vida". E então, fala da "estranha prisão sem grades", referindo-se ao fato de que Januário, mesmo estando morto em efígie, poderia fugir para o sertão, mas precisa retornar à casa de Malvina e a Vila Rica, mesmo sabendo-se condenado, precisa aceitar a morte definitiva.

Quanto a Malvina, o autor afirma que ela se assemelha mais a Lady Macbeth da peça de Shakespeare, ou a Medeia, de Eurípedes, afirmação bastante pertinente, pois Medeia mata os filhos para vingar-se do marido, enquanto Malvina, rejeitada pelo enteado, não conseguindo conter sua fúria e seu desejo de vingança, escreve uma carta ao Capitão General acusando Hipólito de ter matado João Diogo, demonstrando ser ardilosa e movida pelo desejo de vingança.

Também existe semelhança entre os atos de Malvina e os de Lady Macbeth que, movida pela ambição desenfreada, leva o marido a assassinar o rei, para que ambos possam usufruir da coroa, mostrando-se, portanto, ardilosa e cruel e sofrendo a derrota ao final, constituindo-se, ambas, como personagens trágicas.

Tudo isso vem confirmar uma grande semelhança de procedimentos no fazer literário de Autran Dourado, constituindo-se sua obra, via de regra, de temas semelhantes, mas tratados de formas bastante diferentes, por meio de técnicas que se repetem, embora com variações. Os temas mais frequentes são a solidão, a incomunicabilidade, o embate entre a vida e a morte, a presença dos mitos e uma simbologia quase sempre relacionada à ruína e à morte. No que concerne a técnicas, algumas são peculiares ao autor e ultrapassam o caso da narrativa em blocos, utilizada também por Graciliano Ramos em Vidas Secas, por exemplo, mas chegam a um fazer literário que se aproxima do Desenho e da Arquitetura, já que ele compõe plantas baixas para suas obras.

---

[11] O texto de Dourado não traz a referência, mas essa frase consta da obra Introdução à Metafísica, 1978, p. 156.

1.3. Primeiras incursões pela Ópera dos mortos

A obra inicia-se com a apresentação do cenário: o narrador solicita ao leitor que observe o casarão, construído pelo pai e pelo filho, que, tendo personalidades opostas, imprimem a ele suas marcas: o andar térreo representa a personalidade do patriarca e o andar superior, a do filho, sendo sua arquitetura diferente, embora tenha havido a pretensão de obter uma unidade através da diversidade, o que já aponta para as ambiguidades que advirão desse confronto de polos opostos. Não existe, nesse primeiro momento, nenhuma ação, sendo apenas mostrada a ruína do casarão e a contradição de que é composto: dois andares que, embora, diferentes um do outro, se complementam.

O sobrado pode ser visto como um palco no qual se desenrolam as cenas, pois, além do fato de a protagonista viver todo o tempo nele, tudo o que é verdadeiramente importante acontece em seu interior, o que, nas palavras de Bezerra (2008), fazem do sobrado a arena operística, o palco onde é encenada a ópera:

> Espécie de espaço cênico, é nele que a narrativa começa e termina; é nele que acontecem os grandes atos dessa "'ópera"; é ele o símbolo dos triunfos e dos fracassos da gente Honório Cota. Espaço físico e de angústia, o casarão é o lugar das intrigas, dos esconderijos, dos disfarces, dos amores, da morte, da loucura. Em suma, o sobrado é o palco da "ópera" dos mortos – um espetáculo permanente que reverencia um presente que é passado e um passado que é futuro. (BEZERRA, 2008, p 13).

Na parte seguinte, "A Gente Honório Cota*",* são apresentados o pai e o avô de Rosalina e em "Flor de Seda", Rosalina, a protagonista, aparece à janela, afasta a cortina e observa lá embaixo o Largo do Carmo, com as pessoas com as quais ela se nega a conviver. Dali ela observa e é observada, desejando saber o que se passa com os moradores da cidade, embora finja não querer saber, enquanto eles também desejam saber o que se passa no casarão, formando-se um jogo de esconde-esconde.

O desenvolvimento da narrativa pode ser agrupado da seguinte forma:

abertura: apresentação do cenário (o sobrado) e, em seguida, as partes em que são apresentadas a "Gente Honório Cota" e "Flor de seda", tendo ao final a cantiga do carro de bois, que anuncia a chegada de Juca Passarinho e, ainda, *Um caçador sem munição*, que fala sobre o personagem andarilho; dueto: "Os dentes da engrenagem": os trabalhos de Juca no sobrado, suas primeiras ações e reações, as perguntas que faz, os casos que conta; e "O vento após a calmaria": os devaneios de Rosalina, as flores, a bebida e a

primeira aproximação entre ela e Juca; “A engrenagem em movimento”: o balé dos corpos durante os encontros noturnos, dando continuidade à primeira aproximação; clímax: “A semente no corpo, na Terra”: a gravidez não planejada e inadmissível, o afastamento do casal, o nascimento e o enterro da criança; final: “Cantiga de Rosalina” – a cantoria noturna, a volta dos habitantes da cidade ao sobrado, a saída de Rosalina para um lugar não identificado.

Nossa proposta de divisão/subdivisão assemelha-se ao que propõe o autor em *Uma Poética de Romance matéria de carpintaria* (2000, p. 149), na qual ele desmembra a obra em quatro grupos (blocos), que distribui da seguinte maneira: I – 1.O Sobrado; 2. A Gente Honório Cota; 3. Flor de Seda; II – 4. Um caçador sem munição; III - 5. Os dentes da engrenagem; 6. O vento após a calmaria; 7. A engrenagem em movimento; 8. A semente no corpo, na terra; IV 9. O Canto de Rosalina.

A diferença é que, na parte I, o autor coloca em outro bloco aquilo que se refere a Juca Passarinho, mas pensamos que, embora seja essa uma divisão interessante, se juntarmos o que seriam os quatro primeiros capítulos em um só bloco, ter-se-ia uma maior unidade: apresentação do cenário e de seus principais personagens (O sobrado – I, os Honório Cota – II, Rosalina – III e Juca Passarinho – IV).

O bloco II, que consiste nas partes “Os dentes da engrenagem”, “O vento após a calmaria”, “A engrenagem em movimento” e “A semente no corpo, na terra”, é onde se tem a ação propriamente dita, os movimentos da narrativa.

Em “Os dentes da engrenagem” a narrativa concentra-se nas atividades de Juca Passarinho no sobrado, as transformações que ele imprime ao ambiente, melhorando o estado de ruína do sobrado, as inúmeras perguntas que faz, os casos que conta e suas impressões iniciais sobre Rosalina.

“O vento após a calmaria” narra o movimento que se imprime à vida de Rosalina, engrenagem até então parada; fala das flores que ela fabrica e das bebidas que toma; narra o início do envolvimento entre ela e Juca, quando ela oferece a flor para que ele coloque em seu cabelo e, ainda, o primeiro beijo, com a visão incerta de Quiquina no vão da porta, que interrompe a cena.

“A engrenagem em movimento” tem início com o sono profundo de Rosalina após o acontecimento da noite anterior, seu longo choro ao acordar e os sentimentos que a tomam, o que pensa e sente em relação à possibilidade de terem sido vistos por Quiquina, tendo continuidade com o sono agitado de Juca e sua perambulação pela cidade, quando vai até as voçorocas.

Já “A semente no corpo, na terra” fala do envolvimento sexual entre Rosalina e Juca, a gravidez de Rosalina, o afastamento entre ambos, o parto, feito por Quiquina, a morte do bebê, seu “enterro” próximo às voçorocas e a partida de Juca.

O Bloco III, “O Canto de Rosalina”, traz o desfecho, com a invasão do sobrado pelos habitantes da cidade, a notícia sobre a cantiga noturna indecifrável, para os lados do cemitério, a paralisação do último relógio e a cena final, na qual ela desce as escadas, acompanhada por um pequeno cortejo e sendo levada para um destino não especificado.

A construção em blocos permite a leitura em sequências diferentes, à escolha do leitor, mas, apesar da estruturação em blocos, a narrativa é linear, embora havendo recuos no tempo, que constituem as lembranças e que são mostradas por meio de flashbacks, além de avanços, quando, no início da obra, é mostrado o que poderá acontecer no futuro.

A mesma estrutura em blocos é utilizada pelo autor em *A barca dos Homens*, que narra uma perseguição a Fortunato, deficiente mental acusado do roubo de um revólver e em Os sinos da agonia, o que demonstra uma persistência do autor nessa técnica, conforme declarado por ele mesmo e já comentado anteriormente.

O autor discorre sobre *A barca dos homens* como uma narrativa estruturada pelo desenvolvimento cíclico ou circular de três grupos principais ou três metáforas: caça-pesca, negrume-luz e barca-mar e afirma que “caça-pesca” diz respeito à caça do deficiente mental Fortunato pela polícia e alguns moradores do lugar, estando as metáforas relacionadas a armas (caça e instrumentos de pesca, porque ele vai para as pedras perto do mar, onde atiram nele, de modo que o corpo cai no mar); “negrume-luz” tem a ver com a oposição entre pecado imaginário, representado pelo negrume, e a luz, representada pela vida sem pecado, enquanto “barca-mar, no plano concreto, corresponde à oposição entre a barca de Tonho, Madalena, que poderia ser a salvação de Fortunato, sendo, portanto, signo de vida e o mar, signo de morte, pois traga o corpo de Fortunato.

Os sinos da agonia é outra narrativa que se desenvolve pelo sistema de blocos, embora nessa obra os blocos sejam denominados jornadas. Na primeira jornada, “A farsa”, Januário retorna a Vila Rica, consciente de que só lhe resta entregar-se à morte real, pois já está morto de direito pela morte em efígie; na segunda jornada, “Filha do sol, da luz”, tem-se o ponto de vista de Malvina, esposa de João Diogo Galvão que, após um casamento por interesse, apaixona-se pelo enteado, enquanto na terceira Jornada, “O destino do passado”, tem-se o ponto de vista de Gaspar, o enteado de Malvina, um

personagem preso ao passado, que foge da madrasta, bem como de outras mulheres. A última jornada, “A roda do tempo”, divide-se em três blocos, sendo então retomadas as histórias de cada personagem, dando continuidade à jornada em que se fala dele/dela: no primeiro bloco, é retomada a história de Malvina, que se encerra com um desfecho trágico, o suicídio; no segundo bloco Gaspar encontra-se na velha casa da família, na qual rememora a mãe e a irmã e acaba por aceitar sua própria morte; o terceiro bloco retoma a história de Januário e sua descida para a cidade, entregando ao seu destino, a morte real, sendo assassinado pelos soldados.

Mas, voltemos à *Ópera dos mortos*: essa narrativa desenvolve-se inicialmente de forma mais lenta, principalmente pelo fato de não haver ação quando se fala do sobrado e dos personagens; após isso, na parte denominada “Flor de seda” já se tem ação e um ritmo um pouco mais ágil, entrando a obra em um mais intenso quando da aproximação Rosalina e Juca, na parte denominada “O vento após a calmaria”, voltando depois a um ritmo menos intenso e, após isso, apesar de ainda haver conflitos, a tensão declina até chegar ao final.

O fato de não haver ação propriamente dita no primeiro e segundo blocos influência de forma marcante o ritmo da narrativa, que nessa parte mostra-se lento e intensifica-se a partir daí, mas quando se encerra o envolvimento entre Rosalina e Juca Passarinho, a intensidade vai novamente diminuindo.

A narrativa desenvolve-se sob diferentes perspectivas: com exceção da parte inicial – “O sobrado” e “A gente Honório Cota”, nos quais o narrador em 3ª. pessoa assume a função de coro, ao utilizar o pronome nós e a expressão “a gente”, a obra é narrada segundo os pontos de vista de seus personagens principais – Rosalina, Quiquina e Juca Passarinho, passando de uma narração em 3ª pessoa – narrador onisciente, para o monólogo interior, de modo que cada um deles conta a história a seu modo, devendo o leitor atar e desatar os nós para chegar a uma totalidade, embora as diferenças entre os pontos de vista criem ambiguidades.

E, mesmo quando esses personagens dialogam, não questionam uns aos outros sobre seus sentimentos, ficando os possíveis questionamentos isolados e, justamente, por esse motivo, não podem chegar a qualquer acordo, de modo que cada um se desintegra sem que haja ao menos uma tentativa de real aproximação, o que contribui enormemente para o desfecho.

Na *Ópera dos mortos*, a macro narrativa, constituindo-se das micronarrativas de cada um dos três personagens principais, não fica prejudicada, ao contrário, tem-se uma

unidade, podendo a estruturação da obra ser vista como uma fuga, no sentido musical, aliás, diríamos que a estrutura em blocos, se não propicia, ao menos facilita esse desencontro entre os personagens, já que os sentimentos e percepções de cada um encontram-se, de uma certa forma, isolados.

No âmbito da música, fuga é uma composição originária da música barroca e que se desenvolve em contraponto, sendo, portanto, polifônica, tendo-se um tema principal (sujeito), que se inicia com uma das vozes e vai se repetindo por meio de outras vozes que entram, uma de cada vez, entrelaçando-se umas às outras, enquanto vai se desenvolvendo com um tecido contrapontístico, o que demonstra também certo desencontro entre essas vozes.

Corroborando com nosso entendimento, em sua Dissertação de Mestrado, Montanha (2000) afirma acreditar que o desenvolvimento da narrativa assume a forma de uma fuga, pois o autor retrata "um universo cindido e plural, no qual cada voz introduz um fragmento distinto da (H) história", de modo que

> da bissetriz impossível destas vozes deriva a figura suprema da alegoria autraniana: a desintegração da experiência individual e coletiva. O compasso inexorável das horas soando nas ruínas do sobrado convida ora ao esquecimento, ora ao influxo do rememorar. (MONTANHA, 2000, resumo).

A autora não explica o emprego do termo bissetriz, mas ele denomina uma linha que divide determinado espaço ou uma superfície ao meio, assim, entendemos que a bissetriz, no espaço literário da obra em análise, é representada pelas oposições avô/pai, andar superior/andar inferior, sobrado/cidade, contenção/paixão, patroa/empregado e que divide a narrativa entre os sentimentos apresentados nos monólogos interiores de Rosalina e Juca, encontro impossível devido às enormes diferenças entre ambos e à separação que ela impõe durante o dia, quando ele não deve deixar a posição de serviçal, decorrendo desses desencontros a desintegração.

A estruturação da *Ópera dos mortos*, cuja história é narrada por meio dos pontos de vista dos principais personagens, com suas motivações em desencontro, sem nunca questionarem umas às outras, guarda estreitas relações com a fuga, à qual Autran faz referência em *Uma poética de romance matéria de carpintaria*: *"*Metáforas, construção. O livro é construído através do desenvolvimento de duas metáforas – casa e relógio. Sinfonia, polifonia. Focos narrativos, pontos de vista, visões. Construções em fuga". (DOURADO, 2000, p. 146).

Capítulo II. Incursões pelo país da tragédia

2.1 A tragédia como gênero

Aristóteles (2005, p. 43) conceitua a tragédia *como* "a representação de uma ação elevada [...], que, despertando o terror e a piedade, tem por resultado a catarse dessas emoções", sendo, portanto, a compaixão e o terror condições fundamentais para a purgação das emoções (a catarse), mas, como veremos adiante, a conceituação de catarse tem sofrido críticas e atualizações ao longo do tempo, havendo inclusive quem opte pelo termo melodrama em relação aos textos atuais e, por outro lado, parece ter havido uma interpretação equivocada do texto de Aristóteles, tratando-se, na verdade, de temor e não terror.

Já no início de sua obra sobre a tragédia, Williams (2002, pp. 30-31), afirma:

> Tragédia, nós dizemos, não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente. Tampouco, de modo simples, qualquer reação à morte ou ao sofrimento. Ela é, antes de tudo, um tipo específico de acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora.

Para Williams (1966/2011, p. 30), o conceito clássico de tragédia refere-se a "um tipo específico de arte dramática", que é defendido nos meios acadêmicos e que supõe uma importante continuidade herdada da tradição grega, que se aliara à tradição cristã e que originou uma experiência Greco-cristã, a qual é considerada como um dos pilares da cultura ocidental, mas defende a ideia de que, com isso, os acadêmicos estariam ignorando a atualização do conceito, que aponta para novos significados.

O gênero teve início na Grécia por volta de 535 a. C., tendo sido criado por Téspis, sob o governo de Pisístrato. Téspis assumiu a função de protagonista, dialogando com o coro e o corifeu. (Pavis, 1980). Esse coro de dançarinos mascarados e cantores do qual se originou a tragédia "aos poucos deu forma às personagens individualizadas, depois que o chefe do coro *(exalrhô ll)* instaurou o primeiro ator, que pouco a pouco se pôs a imitar uma ação (tragédias de TÉSPIS). ÉSQUILO, depois SÓFOCLES introduziram um segundo ator e em seguida, um terceiro". (PAVIS, 1980, p. 73).

Lesky (2006) afirma que o termo tragédia é especificamente grego e discorre sobre esse gênero como uma narrativa sobre alguém de posição elevada que cai no

infortúnio após um conflito insolúvel, sofrendo essa queda de forma consciente, pois, se a vítima não tivesse vontade própria, desapareceria o impacto trágico, sendo, portanto, um pressuposto importante da tragédia a impossibilidade de conciliação para o conflito. Havendo a possibilidade de conciliação, o trágico desapareceria.

Há discordâncias tanto sobre a origem da tragédia quanto sobre a origem do termo: Brandão (1988) afirma que a tragédia grega nasceu do culto a Dionísio, o deus do vinho, da alegria, da exuberância, das potências geradoras, da excitação e da união mística, um culto praticado na Grécia Antiga por ocasião da vindima e que chegou ao apogeu no século V a.C.

Segundo Pavis (1980/2015) a palavra tragédia origina-se do grego, formado da palavra *tragos*, que significa bode, e *ode*, que significa canto, tendo, portanto, o sentido de canto do bode, ou sacrifício do bode feito pelos gregos aos deuses, mas Rosenfeld[12] (2000, pp. 47-48) apresenta uma definição mais ampla, pois interpreta a palavra como "canto do bode ou "canto pelo bode" (como prêmio)", ou ainda como "canto pelo holocausto de um bode" e relaciona o sentido da tragédia aos sátiros "demônios silvestres, peludos, chifrudos e de barbicha, com aparência de bodes, homens e cavalos, mas que, em decorrência de sua impetuosidade sexual, eram denominados bodes e faziam parte do séquito de Dionísio",

> daí a tese geralmente aceita [...] de que a tragédia se originou de um ritual dedicado ao deus do vinho e da fertilidade [...] Dionísio, como outros deuses representantes das forças vitais da natureza, morre no outono e ressurge na primavera, por isso os rituais a ele dedicados incorporam tanto aspectos alegres e cômicos como tristes e trágicos". (ROSENFELD, 2000, pp. 47-48).

De todo modo, quer seja visto como originário do culto a Dionísio, como canto do bode, ou ainda, como canto pelo holocausto do bode, o gênero não deixa de estar relacionado a Dionísio, deus do vinho, responsável pela ultrapassagem do *metron*, trazendo, portanto, em sua essência, a desmedida, que dará origem ao erro trágico e levará o herói à derrocada.

Uma das partes do culto a Dionísio era o ditirambo, canto lírico executado em coro, que mesclava elementos de dor e de alegria e mostrava os momentos tristes da passagem de Dionísio pelo mundo mortal. Juntamente com o drama satírico, o

---

[12] Trata-se da obra *Prismas do Teatro*, editado pela Perspectiva, que consta sempre como 1ª. Edição, independentemente do ano de publicação. Porém na própria obra, no prefácio à 1ª. Edição, o autor afirma que ela reúne textos que tratam do movimento teatral entre 1964 e 1973.

ditirambo foi de suma importância para a evolução e a consolidação do gênero. Durante as celebrações, os cantores fantasiavam-se de faunos e sátiros, sendo que estes últimos tocavam tambores, liras e flautas e, cantando e dançando, cultuavam uma grande estátua de Dionísio. Mais tarde, o ditirambo perdeu seu caráter de canção improvisada, passando a ser um hino coral, executado através de música e representação. (BRANDÃO, 1988).

Brandão (1988, p. 129), afirma ainda:

> no princípio deve ter havido uma coexistência pacífica entre ditirambo, drama satírico e tragédia, mas, à medida em que esta, pelo seu tom sério e majestoso, se desvinculou dos Sátiros e quase levou à morte o drama satírico, houve, cerca de 490 A.C., a famosa reforma de Prátinas. Este poeta é o verdadeiro introdutor do gênero em Atenas: devolveu a Dioniso os coros, fixando por escrito os vários cânticos e partes do drama satírico, dando-lhe, por isso mesmo, uma forma literária.

Vernant e Vidal-Naquet (2005, p. 1) fazem referência ao emprego da máscara, cuja natureza e função fazem dela algo diferente de um travestimento religioso, por não se tratar de um disfarce animal, mas de uma máscara humana, o que demonstra a ligação entre a tragédia e as máscaras dos rituais religiosos, embora elas tivessem um papel artístico e não ritualístico, mas Luna (2012a, p. 114), apresenta posição divergente:

> os membros dos coros de ditirambos não portavam máscaras, fato que rasura as hipóteses baseadas no uso de máscaras como decorrência de influências religiosas. Isso quer dizer que, em se considerando a tese aristotélica sobre a origem da tragédia a partir da arte ditirâmbica, é preciso aceitar que as máscaras foram adotadas depois do desligamento do drama em relação aos ditirambos.

Segundo Luna (2012a, p. 114),

> A relação entre o teatro trágico e as máscaras é tema quase obrigatório em relatos sobre a tragédia grega [...], sendo que, usualmente, os autores ou veiculam ideias derivadas da associação entre as máscaras e o espírito mítico-religioso da tragédia (como por exemplo, Lesky), ou invocam as máscaras como evidência da impossibilidade de atuações “realistas” nos palcos trágicos, como sugere, por exemplo, D. W. Lucas, mas também John Jones, que formulará proposições teóricas baseadas nessa “evidência”. Outros autores associam as duas vertentes para falar das máscaras trágicas.

As tragédias costumavam ter início *in media res* (já com a trama em andamento, tendo atrás de si importantes fatos passados que explicam a situação do momento), fazendo-se necessário, para sua plena compreensão, o esclarecimento de acontecimentos anteriores,

informações que eram trazidas ao palco pelo coro, que também colocava em discussão atitudes do herói, bem como consequências dessas atitudes, exercendo o papel de mediador entre o indivíduo e a *polis* e apresentando uma análise dos acontecimentos que costumava assumir um caráter de conclusão moral. Desse modo, a presença do coro na peça gera a tensão sem a qual não existiria a tragédia.

O coro tem sua importância ressaltada por Rosenfeld (1985, p. 54): "além de centro ritual, assume várias funções. Representando a *polis*, o coletivo, amplia a ação além do conflito individual". Assim, segundo esse teórico, ao se deixar de lado a importância do coro e as funções exercidas por ele, perdeu-se a tensão que a tragédia necessariamente continha, restando apenas a experiência individual.

Luna (2008b, p. 6) também enfatiza a importância do coro ao afirmar: "**e**m qualquer caso, não há como fugir à presença dessa força anônima, sem rosto, mas com efeitos por vezes devastadores no campo da ação. Se Ajax lançou-se ferozmente contra bestas, a voz do povo lançou-se ferozmente contra a honra do herói".

Entretanto, a função do coro não é algo inequívoco, pois para Aristóteles (2005, p. 29), o coro "deve ser considerado como um dos atores; deve constituir parte do todo e ser associado à ação", sendo que, de modo geral, "os cantos corais referem-se tanto à tragédia, onde se encontram, como a qualquer outro gênero; por isso constituem uma espécie de interlúdio, cuja origem remonta a Agatão", enquanto Rosenfeld (1985, p. 40) diverge de Aristóteles, afirmando que prevalece no coro um cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo) e, por meio dele o autor parece manifestar-se, pois, de um modo geral, suas funções são apenas contemplativas e reflexivas, não se tratando de funções ativas e, como representante da *polis*, o coro exerce uma função de mediação entre o indivíduo e as forças cósmicas, "abrindo o organismo fechado da peça a um mundo mais amplo, em termos sociais e metafísicos". (ROSENFELD, 1985, p. 40).

Luna (2008b) apresenta posicionamento semelhante ao de Rosenfeld ao afirmar que não é incomum o povo aparecer na tragédia, tanto a grega quanto a moderna, mas, enquanto o coro tem como práticas o equilíbrio, a cautela, o bom senso, a obediência às leis, o povo, por não encontrar-se preso a um código de honra, assume funções que o coro não assumiria, admitindo algumas vezes comportamentos baixos e indignos.

Tanto Rosenfeld quanto Luna estão em concordância com Aristóteles ao atribuírem importância ao coro, entretanto não enxergam nele uma função dramática, ou seja, segundo esses autores, o coro não atuaria como personagem da peça, mas como

comentador e sintetizador das situações que ali se apresentam, o que se pode constatar quando se examina as peças *Édipo*, *Antígona e* diversas outras, nas quais os coros atuam sempre fazendo comentários e críticas das situações que se apresentam, sem que se possa observar uma participação do coro como personagem das tramas.

Assim, entendemos que o papel do coro não é propriamente o de personagem e que isso seria incompatível com o distanciamento necessário para uma crítica da situação e das atitudes dos heróis. Se atuasse como personagem, o coro estaria envolvido, em maior ou menor grau, com o herói, o que invalidaria, em grande parte, seus comentários e críticas.

Ao comentar a redução da importância e função do coro, Rosenfeld (1985, p. 40) afirma que tanto a tragédia quanto a comédia conservaram o coro, mas, "na obra de Eurípedes, o coro já perdeu boa parte de sua função e importância iniciais, embora, mas de outro lado surgem os prólogos que, como introdução narrativa à obra, representam por sua vez novo elemento épico".

Devido à popularização das tragédias e ao crescimento da produção teatral, foi introduzido o concurso de tragédias, que eram apresentadas nas *Dionísias*, mas gradualmente a tragédia foi-se afastando do caráter satírico existente no culto a Dionísio, passando a apropriar-se de temas relacionados aos mitos dos grandes heróis. As *Dionísias* duravam três dias e se constituíam de quatro grandes festas: as *Dionísias Rurais*, as *Leneias*, as *Dionísias Urbanas* ou *Grandes Dionísias* e as *Antestérias*, todas em homenagem ao Deus do Vinho, sendo apresentados, a cada dia, uma trilogia trágica e um drama satírico de cada um dos autores selecionados e, ainda, cinco comédias e vinte ditirambos. (Sousa, 2010).

Segundo Romilly (1999), ao instituir os concursos trágicos, Pisístrato "agia em movimento político de "expansão popular", pois a representação era patrocinada pelo Estado, sendo selecionados, por um dos altos magistrados da cidade, cidadãos ricos que cobririam as despesas e todo o povo era convidado a comparecer ao espetáculo, que, a partir da época de Péricles, passou a ser subsidiado pelo estado para os pobres. As peças eram dirigidas, desempenhadas e julgadas por representantes das diversas tribos, segundo as mesmas normas que regiam as assembleias ou tribunais populares. (ROMILLY, 1999).

O gênero tinha como protagonistas heróis lendários cujas ações se caracterizavam pela *hybris*, e eles, cometendo o erro trágico, caíam em desgraça, sofrendo um julgamento de suas ações frente à comunidade. O elemento conteudístico

essencial do gênero era a coexistência de dois polos opostos que entravam em choque, causando o conflito: a culpabilidade e a inocência, a cegueira e a lucidez, a *polis* e o indivíduo, os quais em alguns casos se combinam de tal forma que se torna impossível separá-los no mesmo personagem: Antígona é ao mesmo tempo inocente, por respeitar as leis divinas e culpada, por afrontar a lei da *polis*, podendo-se dizer que o inverso se dá com Creonte; também Édipo é culpado de transgressão mas, ao mesmo tempo, é inocente, porque desconhecia a identidade dos pais.

Vernant e Vidal-Naquet (2005) apontam a existência de dois aspectos de conflito nas obras dos tragediógrafos gregos, estando o primeiro relacionado ao restabelecimento da ordem social, por meio de um pensamento jurídico em pleno processo de elaboração e o segundo, intimamente ligado ao primeiro, relacionado à constante recorrência aos heróis e às lendas para representar o que pudesse haver de bom ou de mau para a comunidade ou para o indivíduo, com ressalvas para a possibilidade de o artista fugir das ingerências contextuais.

Para Vernant e Vidal-Naquet (2005, p. 10), a tragédia consiste "não apenas em uma forma de arte" mas em "uma instituição social, que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca lado a lado de seus órgãos políticos e judiciários", pois, durante as representações, a cidade transformava-se em teatro e desempenhava a si mesma diante do público e, embora a tragédia estivesse enraizada na realidade social, questionava e problematizava essa sociedade, ao apresentá-la em sua divisão e dilaceramento, ao encenar um mundo lendário, que constitui o passado da cidade, longínquo o suficiente para realçar o contraste entre os valores antigos e as novas formas de pensamento jurídico e político. (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 2005).

Segundo OLIVEIRA (2011, p. 32),

> a consolidação da *polis* e a instauração do regime democrático contribuíram para o surgimento de uma situação histórica marcada pelo choque de duas mentalidades: de um lado, o pensamento arcaico, caracterizado pelo misticismo e pela submissão do homem frente ao divino; e de outro, a especulação racional, questionando tradições e mitos, tendo a filosofia como meio e a política como fim.

Até este ponto, as exposições dos autores coincidem quanto a um contraste entre duas mentalidades, a antiga e uma outra, ligada à formação do cidadão, mas, enquanto Vernant e Vidal-Naquet se referem à primeira como o retrato de um mundo lendário e Oliveira fala em mito, embora de modo implícito, é Williams (2011, pp. 66-67) quem

estabelece uma diferenciação entre mito como lenda heroica e mito "no sentido nietzschiano de uma fonte suprarracional de energia espiritual", afirmando haver "abundantes evidências ligando a tragédia de todas as épocas àquela primeira acepção", mas, segundo ele,

> qualquer ligação com essa última deve basear-se em mais que um vínculo verbal. A lenda heroica, nos gregos, não é nem racional nem irracional, no sentido moderno, porque ela primeiro foi vista como história. O fato é que "mito" e "ritual" estão sendo usados, nesta ideia moderna de tragédia, como metáforas, mas é preciso que nos perguntemos: metáforas de quê?

Também Queiroz (1999, pp. 80-81) aborda a influência da tragédia sobre a formação dos cidadãos quando afirma: "o teatro, especialmente a tragédia, teve um papel fundamental na construção de uma ética dos cidadãos gregos, à medida que propiciava, pela via da retórica, a revelação e a per laboração das paixões" e, mesmo antes do advento do pensamento filosófico na Grécia, as paixões deviam ser expressas com moderação para serem transformadas em virtude, sendo o papel da ética e da política regular os excessos para que o homem pudesse ascender à condição de homem virtuoso.

Segundo Lúcia Helena (s.d.), como gênero, a tragédia oferece uma resposta à situação de uma época, a do mundo grego do século V a.C., que se encontrava em uma crise de valores, apresentando-se "como uma tensão, um choque de forças entre visões não só opostas, mas inconciliáveis", podendo então o mundo do trágico ser visto "como um debate cujo cerne reside numa ambiguidade", constituindo-se a tragédia, na

> tematização de uma nova concepção da própria função da palavra poética, não mais equivalente, como nos tempos míticos, à revelação da verdade absoluta. A palavra trágica preside à concepção de que é típico do poético uma zona de opacidade (zona mimética) em que a palavra é, simultaneamente, *pseudós* e *alethea* (engano e verdade).

O ponto de vista de Santos (2005, p. 47) coincide com o exposto acima, mas esse autor amplia a questão ao colocar em pauta o mito em contraste com o pensamento jurídico, afirmando que o momento histórico da tragédia

> corresponde a um estado particular de articulação entre o mito e o pensamento jurídico que está em pleno trabalho de elaboração. Trata-se de duas categorias que irão se confrontar nos palcos gregos, exprimindo o debate entre o passado mitológico e o presente da cidade, ou seja, a fase de transição entre um conjunto de valores marcadamente religiosos, valores do oikos, lar, e os novos valores democráticos. Está-se, pois, diante de um momento significativo em que os

> valores coletivos da polis recém fundada se sobrepõem aos valores individuais da aristocracia.

Embora haja uma concepção popular de mito como sinônimo de ideia falsa ou distorção da realidade, o termo, quando utilizado em relação à tragédia grega, adquire outro sentido, sendo entendido como um relato sobre acontecimentos ou seres imaginários, relativos a épocas heroicas ou aos primeiros tempos da humanidade, trazendo em seu âmago uma significação simbólica, transmitida de uma geração a outra e considerada como verdadeira.

Fazendo referência a tempos e personagens antigos, encarnando as forças da natureza e aspectos gerais da condição humana e possuindo caráter simbólico, o pensamento mítico se faz presente em todas as sociedades, mesmo nas avançadas em termos de teoria e discurso, consistindo em uma forma de expressão dos arquétipos, uma forma de ver o mundo. Ele sobrevive na memória do povo, pois fala daquilo que a humanidade tem em comum, abordando, assim, valores eternos.

Melentinski (1999, p. 19) discorre sobre a existência de "elementos temáticos permanentes que acabam se construindo em unidades, como que de uma 'linguagem temática' da literatura universal", e que ele denomina arquétipos literários, os quais caracterizam-se fundamentalmente por uma extrema uniformidade, repetindo-se através dos tempos, mas sofrendo variações que, entretanto, não alteram sua essência.

Sobre a constante recorrência a heróis e mitos na tragédia clássica, Vernant e Vidal-Naquet (2005, p. 4) afirmam que a tragédia "confronta os valores heroicos, as representações religiosas antigas com os novos modos de pensamento que marcam o advento do direito no quadro da cidade". Nesse contexto, o herói é movido por uma espécie de cegueira a respeito de importante questão de sua vida, comete uma desmedida (a *hybris*), transgredindo as leis da *polis*, que representam o bem da coletividade, o *ethos* social e, embora seja essa uma ação individual, ela coloca em risco o coletivo, razão pela qual ele deve experimentar a queda.

As transformações na estrutura da *polis* e nas concepções do indivíduo levam o mundo grego a colocar em questão o passado mítico, e aquilo que se fazia presente na consciência dos cidadãos e era amplamente compartilhado, com o passar do tempo começa a ser questionado nas tragédias, por meio do confronto entre o antigo e novas atitudes que iam se consolidando e, ao abordar o mito, por meio do passado heroico das grandes famílias reais, os tragediógrafos traziam à cena teatral algo que se encontra presente na consciência e na memória do cidadão, apesar de que, segundo Vernant e

Vidal-Naquet (2005, p. 271), "o mito heroico não é trágico por si só, é o poeta trágico que lhe dá esse caráter", pois

> ... os mitos comportam, tanto quanto se queira, essas transgressões de que se nutriam as tragédias: o incesto, o parricídio, o matricídio, o ato de devorar os filhos, mas não comportam em si mesmos nenhuma instância que julga tais atos, como as que a cidade criou, como as que o coro exprime a seu modo. Em qualquer lugar onde se tem a ocasião de conhecer a tradição, onde se exprimiu o mito, constata-se que é o poeta trágico que fecha o círculo que é a tragédia (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 2005, p. 271).

A partir do exposto, percebe-se a concordância entre cinco autores – Queiroz (1999), Oliveira (2011), Lúcia Helena (s.d.), Vernant e Vidal-Naquet (2005) e Santos (2005) sobre a importância da tragédia para a formação da consciência do cidadão grego, pois, na medida em que trazia em sua essência elementos conflitantes, ela não poderia deixar de suscitar questionamentos sobre as ações humanas e sobre o poder constituído, sendo Antígona, mais uma vez, um bom exemplo.

Pode-se mesmo supor que o questionamento dos mitos e sua contraposição com novos comportamentos e atitudes no âmbito da tragédia, aliado ao fato de serem os concursos trágicos assistidos por toda a população, levava as pessoas a uma reflexão e a mudanças de comportamento, influenciando significativamente para a formação do cidadão, mas o gênero também repercutia o momento grego, tratando-se, assim, de uma via de mão dupla, embora o exame dessa questão se complique quando nos damos conta de que a mudança de mentalidade e consciência de um indivíduo e, por extensão, de um povo, é algo complexo e que demanda um tempo muito mais longo talvez do que o tempo durante o qual perdurou a tragédia grega.

Na tragédia, a aristocracia domina a cena, pois os protagonistas costumam ser reis, rainhas e outros nobres, embora convivam com o não aristocrático, e o conflito que está por detrás da mesma, embora tenha caráter individual, influi também no coletivo, no modo de ser e de pensar da comunidade, por meio do confronto entre a antiga e a nova mentalidade, portanto contribui para o desenvolvimento social.

Ponto de vista semelhante ao nosso apresenta Hauser (2003, p. 85, apud OLIVEIRA, 2011, p. 32, grifos do autor) ao afirmar que a tragédia:

> reflete o **aristocrático**, pois os conteúdos de suas narrativas estão sempre ligados à perspectiva trágico-heroica da nobreza; o **democrático**, quando a apresentação visa influenciar as massas; o **individual**, quando foca um herói sublimando suas ações; e o **coletivo**, visando produzir a catarse coletiva.

Embora a tragédia tenha perdurado por um prazo relativamente longo, estimando-se que tenham sido produzidas um grande número de peças, é impossível afirmar até que ponto o gênero exerceu influência sobre o pensamento grego, sobre qual ou quais camadas da população ou em relação a qual ou quais temas elas influíram em maior ou menor grau.

2.2 A poética da tragédia

Tendo sido conceituada a tragédia e apresentado um breve histórico sobre o gênero, cabe-nos agora discorrer sobre a poética da tragédia, suas características estruturais e os principais conceitos sobre o gênero.

A apresentação da peça ocorre na seguinte sequência: ela tem início com o prólogo, por meio do qual é anunciado o tema da peça, podendo nesse momento serem discutidas algumas questões preliminares, relativas aos fatos que compõem a peça; em seguida, entra o coro, depois dele a orquestra e então inicia-se a peça propriamente dita até chegar ao desfecho. Quanto à estrutura, ela é dividida nas seguintes partes: prólogo, epílogo, êxodo e canto coral, sendo essas partes, segundo Aristóteles (2005), comuns a todas as tragédias, enquanto outras, como os cantos da cena e os cantos fúnebres, são próprias de algumas peças apenas.

São elementos essenciais da tragédia: a hybris, o pathos e a catarse.

A *hybris* diz respeito à ação através da qual o protagonista viola a ordem, desafiando o poder instituído, representado pela lei dos deuses, pela lei da *polis*, pelas regras sociais ou familiares ou pelas leis da natureza. *Hybris* é um termo grego que se pode traduzir como "um descomedimento, uma *démesure*, uma violência, feita a si próprio e aos deuses imortais" (BRANDÃO, 1987, p. 132) e que decorre de orgulho e/ou autoconfiança excessiva, conduzindo a um comportamento que desafia a norma.

Sousa (2010, p. 21) afirma ser o conceito de *hybris* bastante complexo, sendo, grosso modo, "uma disposição de ânimo que tende a ultrapassar a medida e a *sophrosyne* (o equilíbrio)" e cita Mary de Camargo Neves Lafer, que comenta a dificuldade na tradução da palavra, a qual se define pela ausência de *diké*, que representa o respeito às leis e à justiça e é mais complexa e menos limitada do ponto de vista semântico, o que inviabiliza sua tradução como "desmedida", seguindo a tradição francesa, ou como "violência", segundo outras traduções, pois ela consiste em uma violência provocada por paixão, ultraje, golpes desferidos por alguém, soberba, etc., razão pela qual Sousa opta por traduzi-la como excesso.

Luna (2008a, p. 226), por sua vez, apresenta uma concepção diferenciada da *hybris*, afirmando que, se o herói grego era impulsionado pela hybris, isso não significava exatamente uma falha de caráter, e que esse comportamento excessivo "era antes uma marca dos grandes homens, uma das qualidades que os aproximava dos deuses. "

Abel (1968, pp. 17-19) discorda daqueles que consideram a *hubris* (sic) como a principal falta trágica, como sendo a insolência, e comenta a tentativa do Professor Whitman de destruir a própria ideia de *hybris,* ao afirmar que os protagonistas de Sófocles não seriam motivados pela *hybris,* mas pela *areté,* [...] que se trata do "sentimento de obrigação em relação à forma da própria virtude de cada um". Então, ele discorre sobre o que considera ser a *hubris,* afirmando que esse conceito, compreendido da forma costumeira, lança pouca luz sobre o movimento das obras de Sófocles ou sobre seu modo de conceber seus heróis e heroínas. Segundo seu ponto de vista, o protagonista de uma tragédia não está disposto a ser destruído tendo como objetivo transformar-se em um demônio, mas espera atingir objetivos mais humanos. Defende, enfim, que "o poder evidenciado por um personagem já destruído pela tragédia é tão trágico [...] quanto a fraqueza de um personagem que se pensa todo-poderoso e acaba por ser tragicamente destruído".

Abel (1968, p. 17), afirma que Sófocles "propõe, em *Édipo Rei* e *Édipo em Colono,* os dois movimentos essenciais da tragédia: na primeira peça sobre Édipo, o protagonista é destruído; na segunda, tendo sobrevivido à destruição trágica, ele se torna divino, um demônio"; a seguir, ele propõe que, para compreender esses diferentes movimentos, consideremos "a falha humana que, segundo o pensamento grego, torna possível a tragédia: a *hubris* [sic]", que considera indispensável à destruição do herói trágico, que só pode tornar-se divino, ou seja, um demônio, após ser destruído, sendo a *hybris,* portanto, ambígua, podendo levar à destruição, ou a algo que seria semelhante à graça na concepção de uma mente grega.

Mas, diferentemente de Hegel, o qual entende que em *Antígona* tanto a protagonista quanto Creonte estão certos – ela, porque representa os deuses da família e ele, porque representa as leis do Estado, Abel (1968, p. 19) considera correta a posição de Creonte somente até o momento em que Tirésias o alerta sobre as consequências de sua atitude, estando ele, após isso, não apenas "claramente errado, como também [...] é objeto de ódio dos deuses", por ter realizado um ato "cosmicamente errado, que se contrapõe à ordem da natureza e da sociedade: enterrou um vivo e negou enterro a um morto". De fato, após os avisos de Tirésias, não se pode mais encontrar uma justificativa razoável para a atitude de Creonte, que demonstra sua inflexibilidade extrema e, em relação à superioridade de Antígona sobre Creonte, Abel tem razão em vê-la, pois Antígona não se mostra hesitante, enquanto Creonte não suporta a notícia da morte da esposa e do filho e implora para ser destruído.

Para Abel (1968, p. 19),

> Creonte não estaria tão errado quanto está no momento em que Tirésias o denuncia se Antígona não tivesse tido a força necessária para desafiar um edito do Estado. É a força de Antígona que torna Creonte um criminoso. Tivesse ela se submetido ao edito, e ele incorreria em erro, sem dúvida, porém não totalmente".

A superioridade de Antígona sobre Creonte prende-se ao fato de que Abel (1968, p. 20) a enxerga como um verdadeiro demônio e o tio, um falso demônio, pois ela, ao dispensar a ajuda da irmã, "responde com grande aspereza que ela pode fazê-lo, e o fará. [...] ela própria enterrará o corpo do irmão e lutará contra o Estado o melhor que puder, sem auxílio de ninguém. E fala com força e segurança demoníacas".

Consideramos pertinente a posição de Abel em relação a esse ponto porque, se a força de Creonte está em seu decreto e no fato de ser ele o rei, a de Antígona está em suas convicções firmes sobre a lei dos deuses, força essa que não pode ser desprezada, tanto que, se a levou à ruína, levou também aos que a circundavam, inclusive Creonte, de modo que, para Abel, Hegel estaria equivocado ao ver no âmago da tragédia um conflito entre duas instituições de igual valor (família e Estado), sendo preciso, na concepção de Abel (1968), que as duas forças se oponham, mas elas não precisam necessariamente estarem equilibradas no sentido da ética. No caso de Antígona, trata-se de duas forças opostas e de igual valor, mas quanto à ética, Creonte e Antígona encontram-se em campos opostos.

Assim, parece não existir unanimidade sobre o conceito de *hybris* – enquanto alguns o enxergam como a própria desmedida, há quem o veja como a arrogância que leva à desmedida, senão vejamos o que afirma Luna (2012, p. 137): 'uma arrogância que ultrapassa os limites do lícito e que impulsiona as ações transgressoras". Essa arrogância pode ser observada em Empédocles, personagem de Holderlin, que demonstra extrema arrogância quando afirma que a natureza lhe é submissa e mais ainda quando se acha um Deus.

Quanto ao erro ser ou não involuntário, o exame de algumas tragédias mostra-nos que o erro nem sempre é involuntário, podendo-se exemplificar com a personagem Medeia, de Eurípides, que assassina os filhos levada por ciúme e vingança do marido, mas sabendo o que estava fazendo, assim como Antígona sabe muito bem o que faz quando enterra o irmão, desobedecendo o decreto de Creonte e, ainda, Clitemnestra, personagem da peça *Agamenon*, de Ésquilo, que assassina o marido também sabendo

bem o que fazia e o motivo pelo qual o fazia, mas em alguns casos os protagonistas têm certa margem de liberdade de escolha: no caso de Medeia, ela poderia não ter assassinado os filhos, restando-lhe então aceitar a nova situação do marido ou suicidar-se, caso não se conformasse com a situação. Quanto a Antígona, deixar o irmão sem enterro seria desonrá-lo, assim, entendemos ser sua margem de escolha menor do que as de Medeia e Clitemnestra.

Na concepção de Aristóteles (2005) a força que move a tragédia encontra-se na tensão entre vontades opostas, porém essa tensão não diz respeito apenas à vontade individual; ela é impulsionada também por forças divinas que interferem no destino dos humanos de forma implacável e irreversível, podendo-se inferir que na tragédia grega o herói trava uma luta contra a fatalidade, embora ainda estejam em jogo motivos pessoais.

Como já foi abordado no capítulo II, a hamartia é um conceito não suficientemente esclarecido na *Poética*, tendo suscitado interpretações divergentes ao longo do tempo: visto por alguns como erro involuntário e por outros como falha trágica, dependendo de se aceitar um maior ou menor grau de interferência dos deuses ou do destino e uma maior ou menor vontade consciente por parte do herói.

Empreendendo uma pesquisa sobre a semântica da palavra *hamartia* no contexto grego e considerando outros escritos de Aristóteles, Luna (2012, p. 277) conclui que, em uma tragédia "perfeita", "a catástrofe virá, não como consequência de uma deficiência moral, que se apresente como traço do caráter do agente do erro, mas por um erro involuntário".

Assim, a *hamartia* diz respeito ao erro involuntário, embora sempre exista algum poder de decisão por parte do herói, pois o erro poderia ser de alguma forma evitado; já na falha trágica, concebida na modernidade, está implicada a questão da vontade, sendo o poder de decisão bem maior, pois na modernidade o indivíduo é chamado a responder por seus atos, deixando de ser um mero joguete dos deuses. À *harmatia* segue-se o reconhecimento, tendo-se como exemplo o caso de Édipo: ao tomar conhecimento de que era o assassino de Laio, perfaz o reconhecimento de seu erro involuntário, passando da ignorância ao conhecimento, mas como já foi visto, o reconhecimento pode ocorrer de outras formas: nas *Coéforas*, a protagonista confirma o regresso do irmão pelo sinete que tinha sido do pai, tratando-se do reconhecimento de uma pessoa por meio de um objeto.

Aristóteles (2005, p. 24-25) afirma que a mais bela forma de reconhecimento é a que ocorre junto com a peripécia, devendo ela ser engendrada, de preferência, como parte da ação e não como algo exterior a ela, e discorre sobre quatro espécies de reconhecimento (de pessoas): por meio de sinais exteriores, que podem ser sinais relativos ao personagem ou sinais do corpo; devido à inventiva do poeta, a qual, por tal motivo, não é artística; assim, Orestes, na *Ifigênia*, faz-se reconhecer declarando ser Orestes, e Ifigênia, graças à carta; por meio da lembrança; por exemplo, a visão de um objeto evoca uma sensação anterior, como nos *Ciprios* de Diceógenes, onde a visão de um quadro arranca lágrimas a uma personagem; outro exemplo: na narrativa feita a Alcino, Ulisses, ao ouvir o citarista, recorda-se e chora, sendo então reconhecido, e o reconhecimento proveniente de um silogismo, como nas *Coéforas*: apresentou-se um desconhecido que se parece comigo, ora, ninguém se parece comigo senão Orestes, logo, quem veio foi Orestes.

Ainda segundo Aristóteles (2005, p. 25), o reconhecimento pode basear-se também em um paralogismo por parte dos espectadores, como na peça *Ulisses*, em que um falso mensageiro afirma ser capaz de reconhecer um arco que não vira, sendo sua afirmação a base do paralogismo dos espectadores.

O sofrimento intensifica-se na tragédia: o herói luta e sofre, sendo derrotado por forças contrárias e, com isso, ele se desnuda, mostra-se inteiramente, com suas convicções e fraquezas. Frágil e mortal, ele experiência o lado mais amargo da vida e assim, temos o *pathos*, o sofrimento, que pode ser consequência da paixão excessiva, com a possibilidade de causar a desrazão e levar à desmedida, acarretando a transgressão da ordem e a ultrapassagem do *métron*.

Queiroz (1999, p. 81) afirma que no teatro grego, *pathos*

> *pathos* significa não só sofrimento, mas também a experiência que se adquire na dor e que se refere a essa condição fundamental do homem como ser mortal. É dessa experiência, desse desnudamento radical do humano na sua condição de mortal e frágil que a tragédia faz o seu ensinamento. Em certo sentido, essa experiência é fundamental e anterior inclusive à condição do homem enquanto ser social e político, enquanto *ánthropos* (homem em sua humanidade de ser social).

Para Aristóteles (2005, p. 51), o herói que habita a tragédia “nem se destaca pela virtude e pela justiça, nem cai no infortúnio como resultado de vileza ou perversidade, mas em consequência de algum erro”. Assim, pode-se concluir que a *hamartia* é o erro,

não necessariamente consciente e intencional, do qual decorre a tragédia, e que pode ser resultado de um mau julgamento da situação ou da ignorância a respeito dela, ou ainda, da impossibilidade de agir de outra maneira.

Para Medeiros (2010, p. 5), o herói da tragédia clássica era "o representante individual das vontades universais, da essência da vida e submisso às forças dos deuses", mas, a partir do romantismo, "segundo a marca transitória definida por Hegel, ele não pode mais representar um conjunto de forças", ficando impossibilitada a sua presença, "inclusive porque as forças que movem as personagens são as paixões, as ambições e até o crime. "

Na modernidade, a situação modifica-se: sendo representante da burguesia, o herói luta por valores individuais, por sua própria ascensão e a de sua classe, o que constitui uma grande mudança em relação ao herói da tragédia clássica. Isso se reflete de forma significativa sobre o conteúdo da versão moderna/pós-moderna do drama, de forma que uma parte do espaço que antes era ocupado pelo herói, parece ser ocupado atualmente pelo anti-herói, cujas ações se caracterizam por uma excessiva individualidade.

Corroborando com nossa afirmativa, Medeiros (2010, p. 5-6) enxerga o herói no sentido clássico como impossível de ser retratado na modernidade, devido ao fato de ser ele movido por vontades individualizadas, podendo apenas ser representado o anti-herói, cujas características são a brutalidade das ações, o isolamento optativo, o individualismo, sendo que

> ... o maior representante das questões do homem ocidental seria mesmo um anti-herói: preocupado com o sucesso próprio, individual, indiferente ao que possa acontecer àqueles que estão à sua volta. Os valores, geralmente desvinculados do geral, são aqueles que realmente vão determinar as ações da personagem na modernidade. (MEDEIROS, 2010, p. 6).

Também Luna (2008a, p. 228) aborda o desafio que incide sobre a crença no papel da racionalidade e da vontade consciente do sujeito e afirma que, nos fins do século XIX, principalmente com o avanço do capitalismo, os comportamentos apontam mais para a massificação do que para a subjetividade consciente, sendo o sujeito da contemporaneidade atravessado por diversas forças – concepções filosóficas, doutrinas políticas e manifestações do pensamento científico, recaindo a ênfase sobre suas mudanças emocionais.

Trata-se de um sujeito dividido, cuja complexidade exige que se distinga de seus pares para ser herói do drama, o que nos leva a concluir que, se o herói clássico se distinguia pela nobreza de sangue, atuando em prol de objetivos também nobres, no contexto moderno seus objetivos giram em torno de uma realização individual.

Medeiros (2010, p. 6) esclarece ainda mais esse aspecto e amplia esse ponto de vista quando afirma que o herói contemporâneo, ou luta por objetivos banais, ou

> são personagens às voltas com o crime: a corrupção, o assassinato, o infanticídio, o meretrício. Esse rol de personagens não se enquadra, portanto, na definição de herói, a não ser que sejam tratadas como sinônimo de protagonista. Posso defini-las, então, como anti-heróis.

Com o passar do tempo, a tragédia não necessariamente precisa acarretar a morte do protagonista ou de outros personagens, tendo sido Racine quem deu início a essa reviravolta, ao contestar a crítica recebida pelo fato de sua peça, *Berenice* (1670), não trazer morte (s).

Por fim, temos a catarse, um efeito que diz respeito à purificação das emoções por meio do terror e da piedade em relação ao destino dos personagens – o público, por meio da compaixão para com o destino trágico do herói, reconcilia-se com a justiça, de modo que a catarse constitui uma possibilidade de restabelecimento da ordem, por meio da queda do herói. Segundo Aristóteles, a tragédia deveria obter o efeito da catarse por meio do terror e da piedade, entretanto, para Hegel (1996), o objetivo da obra de arte deveria ser a representação daquilo que se encontra em harmonia com a razão e a verdade do espírito, de modo que a expressão artística, por meio de seu conteúdo, deve libertar-nos desses sentimentos, podendo-se então perceber uma diferença entre as posições de ambos: enquanto o primeiro fala do efeito da tragédia sobre o espectador, sem ater-se ao aspecto moral, o segundo volta-se para a questão da razão e da moral, isso porque a obra de Aristóteles possui um caráter descritivo (em parte, também prescritivo), enquanto a de Hegel possui um caráter filosófico. Aliás, para Aristóteles, o problema moral seria superado pela catarse, com a purgação dos males.

Mas, como veremos adiante, o sentido da catarse não teria sido suficientemente esclarecido na *Poética*, assim, resta-nos somente citar que, em uma dessas interpretações, ele seria visto como termo médico, pois “em resposta a Platão, Aristóteles sustenta que a tragédia não encoraja as paixões, mas na verdade livra delas o espectador” (CARLSON, 1997, p. 16) e, para justificar essa posição, Carlson (1997)

cita uma passagem do Livro 7 da *Poética,* na qual Aristóteles descreve como as almas repletas de tais emoções podem ser ‘aligeiradas e deleitadas pela qualidade catártica da música”, interpretação que teria sido adotada por alguns críticos, embora a visão mais frequente seja a que entende catarse como purificação e não como eliminação ou purgação.

Carlson (1997, p. 16) faz referência ainda ao Livro 2, da *Ética a Nicômano*, no qual Aristóteles teria afirmado que a arte e a virtude moral deveriam ter como objetivo o meio-termo, uma interpretação que teria sido a mais utilizada durante o Neoclassicismo, “sempre que se buscou o tom moralizante na tragédia” estando Corneille, Racine e, especialmente, Lessing, dentre os críticos que sugeriram variantes dessa leitura.

Alguns termos constantes da *Arte Poética* de Aristóteles não contam com unanimidade em relação a sua interpretação, estando entre eles, os objetivos da tragédia, a hamartia, a catarse e a imitação, mas sobre a última não nos detivemos nesta pesquisa.

2.3 A filosofia do trágico

Embora tenha sido a Grécia o berço da tragédia, os gregos não conceituaram o pensamento trágico, sendo este uma construção moderna que aparece, como conceito, na Alemanha do século XIX, com Schelling e o idealismo alemão, que inaugura a modernidade.

Peter Szondi dá início à obra Ensaio *sobre o trágico (*2004, p. 23) afirmando que "desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico", e afirma ter sido Schelling o precursor dos estudos sobre a tragédia. Fazendo uma distinção entre a poética da tragédia e a filosofia do trágico,

Szondi (2004, p. 23) escreve:

> a poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra. E tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da *Poética*, ou até como compreensão equivocada ou como crítica.

Também para Costa (2010, p. 10), a filosofia do trágico é obra dos modernos:

> o "trágico" não era uma posição a se defender contra outra. Não era uma bandeira existencial, teórica, política, como se tornou no mundo moderno, especialmente a partir de Nietzsche, quando o "trágico" passou a representar uma alternativa à visão judaico-cristã do mundo – religiosa ou laica – e à metafísica que dominou a filosofia ocidental desde Platão.

Steiner (2006, pp. 10-11) diferencia entre os termos tragédia e trágico, afirmando que o termo tragédia adquiriu um significado especial, podendo um romance em prosa ou um poema ser denominado trágico em função da temática, e ainda assim não ser mais denominado "tragédia", termo que ficou restrito à esfera teatral, e que em torno de 1560, com a redescoberta do drama senequino, foram atribuídas a essa palavra "implicações nítidas da forma teatral", consistindo em uma peça que aborda assuntos trágicos, enquanto Pavis (1980/ 2015, p. 416), afirma ser necessário diferenciar os dois termos de forma cuidadosa: "é preciso distinguir cuidadosamente a tragédia, gênero literário que possui suas próprias regras, e o trágico, princípio antropológico e filosófico que se encontra em várias outras formas artísticas e mesmo na existência humana.

Szondi (2004, p. 77) discorre sobre a dificuldade dos pensadores na conceituação do trágico e vê a proliferação de ensaios teóricos sobre a tragédia como consequência do declínio de qualidade das novas produções teatrais, o que confirmaria a

afirmativa (veredito) de Hegel de que, na modernidade, o conteúdo da obra de arte passa a ser a Filosofia.

Resistente às tentativas de conceituação, o trágico é algo problemático no âmbito da Filosofia, mantendo-se, até certo ponto, como uma incógnita. A primeira diferenciação entre o fenômeno trágico e o efeito da tragédia é feita por Schelling ao analisar *Édipo Rei* e, após ele, vários filósofos passam a se debruçar sobre o fenômeno, sendo o sentido do trágico assumido, de um modo geral, como efeito de uma contradição inconciliável entre destino e liberdade, que é fundamental para o sentido trágico.

O pensamento de Schelling (1856/1999) baseia-se no princípio da liberdade absoluta, que entra em conflito com a necessidade, residindo nesse conflito a característica fundamental do trágico, mas a liberdade do sujeito e a necessidade objetiva são atravessadas por uma transgressão à ordem, o que afirma tanto a ordem quanto a transgressão cometida pelo herói. Para Schelling, o fundamento da arte trágica encontra-se entre a liberdade humana e a potência objetiva. A contradição inerente a esse conflito não é solucionada pela derrota de nenhuma das duas, mas qualquer uma delas pode ser a vencida ou a vencedora, sendo o sujeito punido não exatamente pelo crime cometido, mas justamente por sua derrota.

Na sequência, Schelling (1856/1999, pp. 439-440) afirma que a desgraça que ocorre na tragédia "não pode ser uma desgraça meramente externa a provocar o conflito verdadeiramente trágico, pois deste exigimos que a pessoa supere a desgraça externa e, quando ela não o consegue, a desprezamos" e, ao referir-se aos casos de desgraça que poderiam ocorrer – um homem justo que passasse de um estado de felicidade a uma desdita, o que não seria digno de compaixão, mas abominável; que um injusto passasse de uma sorte adversa a uma outra, favorável a si; que um homem injusto ou cheio de vícios passasse de um estado de felicidade ao de desgraça, esse pensador conclui que

> Não restaria mais que um caso intermediário e, certamente, semelhante caso seria objeto da tragédia: o de um homem não especialmente virtuoso e justo que caísse em desgraça, não devido ao vício ou ao crime, mas por um erro e que, anteriormente, contasse com muita sorte e prestígio, como Édipo, Tiestes e outros. (SCHELLING, 1856/1999, p. 440).

Para Schellling, (1856/1999), o personagem trágico deve ser culpado de um grande crime, decorrendo sua culpa não de um erro seu, mas da fatalidade ou necessidade, da vontade do destino ou de uma vingança dos deuses (erro que somente

ocorre no contexto de uma luta entre liberdade e necessidade, somente existindo de fato essa luta quando a necessidade supera a vontade), com a liberdade sendo combatida em seu próprio terreno, sendo necessário que o culpado, tendo sucumbido à superioridade do destino, fosse castigado para mostrar que o triunfo da liberdade era o reconhecimento dessa liberdade.

> Para não permitir que a necessidade vença, sem por sua vez vencê-la, o herói tinha que expiar voluntariamente essa culpa imposta pelo destino. É a ideia máxima e o triunfo supremo da liberdade, suportar voluntariamente o castigo por um crime inevitável, para provar desta liberdade com a perda dessa mesma liberdade e sucumbir com uma explicação da vontade livre.[13] (SCHELLING, 1856/1999, p. 448, tradução nossa).

Schelling (1856/1999, pp. 448-450) discorre sobre a tragédia como uma síntese, que não permite outra opção em toda sua sequência, devendo o final surgir da fatalidade; o crime, quando é representado na tragédia verdadeiramente moral, é sempre uma imposição do destino e o herói deve lutar sozinho, mantendo-se por sua grandeza moral, sem a ajuda ou a salvação externa propiciada pelos deuses, embora os modernos, na falta do destino em suas crenças, tenham recorrido frequentemente à representação de grandes crimes suprimindo a nobreza dos mesmos e colocando a necessidade do crime na violência de um caráter indomável.

De fato, analisando as tragédias *Édipo* e *Antígona*, notamos que a falha cometida pelos protagonistas é imposta pelo destino, contra o qual eles lutam sozinhos, sem contar com ajuda nem dos homens nem dos deuses, e eles cometem a desmedida não por falha de caráter, mas devido a contingências às quais não podem se furtar; não havendo outra opção para nenhum dos dois. Em ambos os casos a liberdade e a potência objetiva estão em contradição.

No caso de Édipo, tratar-se-ia da liberdade de esquecer o que prescreveu para o assassino, sendo menos rigoroso consigo mesmo, e da potência objetiva para levar a cabo sua própria destruição. No caso de Antígona, sua liberdade estaria em esquecer as leis dos deuses e deixar o irmão sem enterro, mas isso choca-se com a potência objetiva que lhe permite o enfrentamento. A contradição, nos dois casos, não se soluciona pela

---

[13] No original: para no permitir que la necesidad venza sin vencerla a su vez, el héroe tenía que expiar voluntariamente esta culpa impuesta por el destino. Es la idea máxima y el triunfo supremo de la libertad, soportar voluntariamente el castigo por um crimen inevitable, para probar esta libertad con la pérdida de la libertad misma y sucumbir con una explicación de la voluntad libre.

derrota da liberdade nem da potência objetiva e eles são punidos por sua falha em encontrarem uma conciliação.

Já no período moderno, Hegel (1856/1996) parte de um conflito de natureza ética, limitado, portanto, a um tempo e espaço determinados, para elaborar uma definição de tragédia, além de acrescentar às categorias aristotélicas a noção de conflito. Para Hegel (1856/1996, p. 649), o sentimento trágico "vincula-se às personagens como consequência dos próprios atos simultaneamente legítimos e culpados devido aos conflitos que ocasionam, atos a que os indivíduos não podem furtar-se, impelidos como são pela totalidade do próprio eu", o que se coaduna com o que afirma Luna (2008) sobre os personagens do drama moderno, que são, ao mesmo tempo, culpados e não culpados.

Ainda segundo Hegel, (/1856/1996), o fator indispensável para a verdadeira ação trágica é o princípio de liberdade e independência individual ou, ao menos, a autodeterminação, o desejo de encontrar no eu a livre causa e a origem das ações pessoais, sendo igualmente legítimos a finalidade e o caráter trágico, tanto quanto a solução trágica da discórdia, a qual se faz instrumento para a justiça eterna, que se exerce por meio do declínio da individualidade que perturba tal repouso, pois, embora os caracteres assumam o que é em si mesmo válido, eles apenas podem executá-lo tragicamente em unilateralidade.

De acordo com Hegel (1856/2004, pp. 239-240),

> os indivíduos se destroem por meio da unilateralidade de seu querer e caráter consistentes, ou devem resignados acolher em si mesmos aquilo contra o que eles mesmos se opuseram de modo substancial; na comédia, no riso dos indivíduos que solucionam tudo por meio de si e em si mesmos, intuímos a vitória de sua subjetividade que, contudo, ainda se apresenta segura em si mesma.

Assim, observamos uma concordância entre Hegel e Schelling sobre a impossibilidade de os protagonistas fugirem a seu destino, sendo que Hegel coloca algo diferente, quando se refere às ações dos personagens que os fazem culpados e não culpados. Examinemos, mais uma vez, os protagonistas de *Édipo* e *Antígona*, agora em relação às seguintes proposições de Hegel: a tragédia como conflito entre forças eternas, individualizadas por meio da luta de personagens, tendo-se aí o centro do conflito e a liberdade e independência individual ou, ao menos, a autodeterminação, o desejo de encontrar no eu a livre causa e a origem das ações pessoais, sendo igualmente legítimos

a finalidade e o caráter trágico, tanto quanto a solução trágica da discórdia, a qual se faz instrumento para a justiça eterna.

Quanto ao primeiro ponto, pode-se afirmar que em *Antígona* há realmente um conflito entre forças divergentes: a lei dos deuses, representada por Antígona, e a lei dos homens, representada por Creonte, mas, se a lei dos deuses pode ser considerada eterna, o mesmo não se pode afirmar sobre o decreto de Creonte, decisão recente e ao mesmo tempo transitória.

No que concerne ao segundo ponto, consideramos que a liberdade e a independência individual não se poderiam aplicar muito bem em nenhum dos dois casos, pois nenhum dos dois tem muita liberdade de escolha, principalmente Édipo, que não sabia quem eram seus verdadeiros pais. Se houve alguma escolha, foi apenas quando decretou a punição severa para o culpado e quando, ao final, fura os próprios olhos, a única afirmativa que se pode fazer é que não precisaria ser tão drástico, mas de todo modo, ele também não poderia simplesmente ignorar o que havia determinado para o culpado sem sentir-se desonrado.

Já a concepção de Holderlin (2008) sobre a tragédia pode ser discutida a partir das obras: *A morte de Empédocles* e *Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona*. A primeira apresenta três versões diferentes e é inspirada na vida do filósofo pré-socrático de mesmo nome, o qual joga-se em um vulcão, buscando um suicídio de caráter especulativo-filosófico que representa o desejo de união ilimitada com Deus e a natureza.

Em *A morte de Empédocles, a união entre* o protagonista com Deus e com a natureza deixa o protagonista embriagado e ele se declara um deus, mostrando-se arrogante também em relação à natureza, ao afirmar que o mundo lhe pertence e que todas as forças da natureza são suas serviçais e submissas a ele e, ainda, que a natureza, necessitando um senhor, tornou-se sua serva, devendo a ele as honras que recebe. (HOLDERLIN, 2008).

Tem-se então um desequilíbrio entre forças antagônicas, representadas por um lado, por Deus e pela natureza e, por outro lado, por sua arrogância, o que leva a comunidade a expulsá-lo, embora posteriormente venham convidá-lo para retornar ao seu convívio. Após ser expulso, ele se sente abandonado pela divindade e que perdeu sua comunhão com a natureza; então, deseja retornar a essa união, indo de encontro à morte, nas chamas do vulcão (a morada dos deuses). É aniquilado também devido a sua

união perfeita com a natureza, que traz um desequilíbrio e contraposição com a vida humana, pagando com a vida para reencontrar o equilíbrio perdido.

Ao mesmo tempo que o homem se afasta de Deus, o divino também afasta-se dele – tanto Empédocles quanto Édipo são abandonados por Deus. No caso de Édipo, Beaufret (2008) aponta para o fato de que Deus não pune o personagem e ele precisa punir a si mesmo e, em sua peregrinação posterior, encontra-se sem amigos e sem Deus. Para Szondi (2004, p. 34) Holderlin "interpreta a tragédia como sacrifício que o homem oferece à natureza, a fim de levá-la a sua manifestação adequada", sendo que, "para Holderlin, o conflito entre natureza e arte, cujo objetivo certamente é a conciliação das duas, realiza-se como tal na tragédia[14]".

A interpretação de Szondi (2004, p. 34) é que "Empédocles é um filho das violentas contraposições entre natureza e arte através das quais o mundo aparecia diante de seus olhos[15]", mas "a tragicidade de Empédocles deve-se ao fato de ele ter que sucumbir exatamente em função da conciliação que ele personifica, e justo por personificá-la, isto é, por apresentá-la sensivelmente".

Szondi (2004, pp. 34-35) cita o *Fundamento para Empédocles*, obra teórica de Holderlin, segundo a qual

> por um lado a conciliação só é reconhecível quando aquilo que estava intimamente ligado, constituindo uma unidade, separa-se pela luta e, por outro lado, a união sensível só pode ser aparente, temporária e precisa ser suprimida, pois 'caso contrário, o universal se perderia no indivíduo, e a vida de um mundo se acabaria em uma particularidade'.

A reconciliação com os deuses, buscada por Empédocles, está presente na peça *Édipo em Colono* pois, após peregrinar pela Grécia, ele chega a Colono, pede proteção a Teseu e parte para o local onde morreria, havendo aí uma mudança da má sorte para a boa sorte (ele sabe antecipadamente onde morrerá e também sabe que a cidade onde morresse teria a proteção dos deuses).

Retomando o pensamento de Holderlin, posteriormente ele se volta para a tragédia grega e escreve *Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona*, (2008), na qual ele vê na essência do trágico o desejo do homem de uma unificação ilimitada com Deus, o que já foi comentado sobre a peça *A morte de Empédocles*. De

---

[14] Esse conflito entre natureza e arte é descrito por Szondi a partir da obra teórica de Holderlin *Fundamento para Empédocles*, mas não pudemos observá-lo em *A morte de Empédocles*.
[15] Nesse trecho Szondi faz referência à visão de Holderlin sobre a tragédia.

acordo com Beaufret (1983, p. 20), “para Hölderlin, o trágico de Sófocles é o documento essencial do afastamento categórico do divino, que é, a seus olhos, a verdadeira essência da tragédia, que nem Ésquilo, nem Eurípides conseguiram ‘objetivar’ plenamente”.

Segundo Holderlin (1983, p. 78),

> a apresentação do trágico depende principalmente de que o formidável [Ungeheure], como o deus e o homem se acasalam e, como, ilimitadamente, o poder da natureza e o mais íntimo do homem se unificam na ira, seja concebido pelo fato de que a unificação ilimitada se purifica por meio de uma separação ilimitada.

Acreditamos haver uma semelhança entre essa concepção de Holderlin e a diferenciação nietzscheana entre Apolo e Dionísio, em que este último, pela desmedida, mostraria um desejo de igualdade com Deus, ultrapassando o limite entre o humano e o divino. A visão de Holderlin sobre a união ilimitada com Deus já estava subjacente a sua concepção de tragédia em *A Morte de Empédocles* e é justamente essa sua desmedida que o leva a perecer. Já Antígona demonstra desde o início sua unicidade com o divino ao contrapor-se às regras da *polis*, desobedecendo o decreto de Creonte e enterrando o irmão.

A tragédia é perpassada pela aporia, deixando no ar uma dúvida entre dois polos opostos, parecendo sempre haver razões iguais a abonarem tanto um lado quanto o outro, o que ocorre, por exemplo, com *Antígona*, em que parece haver razões suficientes para justificar sua atitude e também a do tio.

Schopenhauer[16] (apud LIMA, 2007, p. 116) defende a resignação como única postura admissível diante da tragédia, tendo como objetivo a autoproteção contra os sofrimentos da existência, assim, observando que a resignação do herói é mais comum na tragédia moderna do que na tragédia grega, considera os tragediógrafos modernos superiores aos gregos, o que se contrapõe ao pensamento de Nietzsche, pois isso implicaria na negação e no enfraquecimento da vida, enquanto para Nietzsche, o trágico fortalece e afirma o enfrentamento do destino para levar ao triunfo.

Ainda para Schopenhauer, a tragédia expõe o “lado terrível da vida, a saber, o inominado sofrimento, a miséria humana, o triunfo da maldade, o império do cínico acaso, a queda inevitável do justo e do inocente”, levando à renúncia diante da vida,

---

[16] Obra: Schopenhauer, Arthur: O mundo como vontade e representação. Tradução: Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

encenando “o pecado original, isto é, a culpa da existência mesma”. (SCHOPENHAUER, 1819, apud LIMA, 2007, p. 116).

De fato, toda tragédia expõe o lado terrível de que a vida se reveste; quanto ao cínico acaso, o melhor exemplo é Édipo, a maior vítima do destino que se pode encontrar na tragédia grega, porém quanto ao triunfo da maldade, parece-nos ser este temporário, pois em *Macbeth*, de Shakespeare, por exemplo, a maldade não fica impune, sendo vingada na própria peça: tanto Macbeth quanto sua mulher, que o incitara a matar o rei para usurparem o trono, têm um destino trágico; em Hamlet, também de Shakespeare, o assassinato do rei havia ocorrido anteriormente à peça, mas o assassino recebe o castigo. Na tragédia clássica, muitas maldades não ficam impunes, existe sempre uma vingança, que atrai outra vingança, deixando muitas vezes um rastro de sangue, como é o caso da trilogia Oréstia, de Ésquilo.

Também entendemos que os heróis das tragédias clássicas não costumam mostrar-se resignados, senão vejamos: Édipo não aceita as previsões dos oráculos, foge ao seu destino e, posteriormente, na tentativa de sanar os males que se abatem sobre Tebas, ordena que procurem o assassino de Laio. Clitemnestra, personagem de Ésquilo, também não demonstra resignação ante o fato de Agamenon ter sacrificado a filha para vencer a guerra, nem diante do fato de ele ter trazido a escrava Cassandra, troféu de guerra, para o palácio em Tebas e assim ela o assassina.

Também Medeia, de Eurípides, que assassina os filhos para vingar-se do marido que iria contrair novo matrimônio, sendo estes dois exemplos ainda mais graves por tratar-se de crimes cometidos por vingança. É possível que apenas em *Édipo em Colono* haja certa resignação, pois Édipo, já velho, expatriado e mendigo, tornou-se mais sábio e mais paciente com o sofrimento, passando a enxergar melhor as coisas e a aceitar os oráculos, mesmo sentindo-se infeliz.

Nessa sequência de vingança e sangue, a vingança ocorre com a ajuda dos deuses: nas *Coéforas*, Orestes pede ajuda a Hermes para consumar a vingança e, perto do desfecho, as Fúrias[17] adentram o palácio em busca dele, desejando vingança pelo assassinato da mãe.

[17] As fúrias, da mitologia grega (Eríneas, na mitologia romana), eram divindades infernais que tinham a função de executar as sentenças formuladas pelos juízes em relação aos culpados.

Por sua vez, Schiller[18] (2011), renomeando as categorias kantianas sublime matemático e sublime dinâmico como sublime teórico e sublime prático, e dividindo o sublime prático em sublime contemplativo e sublime patético, vê no último a base das duas leis fundamentais da arte trágica e denomina sublime

> um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto, um objeto contra o qual nos elevamos moralmente, i. e., por meio de ideias. (SCHILLER, 2011, pp. 19-21).

Schiller (2011) relaciona o sublime aos impulsos de representação ou de conhecimento, que consistem em exprimir nossa existência adquirindo representações (conhecimento) e aos impulsos de conservação, que nos levam a conservar nosso estado e levar a existência adiante, remetendo a sentimentos e percepções internas, devendo o objeto sublime ser temível sem despertar temor efetivo, pois o temor seria um estado de sofrimento e violência.

Schiller (2011, p. 40) diferencia três aspectos na representação do sublime: um objeto da natureza como poder; uma relação desse poder com a nossa faculdade de resistência física e, ainda, uma relação desse poder com nossa pessoa moral, sendo o sublime "efeito de três representações consecutivas: a representação de um poder físico objetivo; a representação da nossa impotência física subjetiva e a representação de nossa supremacia moral subjetiva".

Para Schiller (2011, p. 25), um objeto é sublime de modo teórico ao trazer consigo a representação da infinitude, para cuja apresentação a faculdade da imaginação não se sente à altura", enquanto ele o é de modo prático "na medida em que traz consigo a representação de um perigo que nossa força física não se sente capaz de vencer". Ele ainda diferencia, no sublime prático, o sublime contemplativo e o sublime patético, tendo-se no primeiro caso abaixo o sublime contemplativo e no segundo, o sublime patético:

> ou bem está dado na intuição apenas um objeto como poder, a causa subjetiva do sofrimento – mas não o próprio sofrimento – e é o sujeito que julga aquele que gera em si mesmo a representação do sofrimento, e que transforma o objeto dado em objeto de temor através da relação com o impulso de conservação, e em sublime através da relação a sua pessoa moral.

---

[18] As contribuições de Schiller para com a Estética datam da década de 1970, tendo ele publicado o artigo *Do Sublime em 1792*, publicado nove anos depois sob o título *Sobre o Patético*, juntamente com o artigo *Sobre o sublime*.

> ou, ao contrário, além do objeto como poder é representada também a sua temibilidade, o próprio sofrimento, e nada resta para o sujeito ajuizante senão fazer aplicação disso para o seu estado moral e gerar o sublime a partir do temível. (SCHILLER, 2011, pp. 40-41).

A representação do sofrimento alheio, ligada ao afeto e à consciência de nossa liberdade moral interna, é sublime de modo patético, e tem como condições uma representação viva do sofrimento, capaz de despertar uma compaixão de adequada intensidade, tornando esse objeto patético, ainda que haja uma resistência contra o sofrimento, fazendo com que o objeto patético seja também sublime.

Na concepção de Schiller, as duas leis fundamentais de toda arte trágica decorrem do princípio acima explicitado, sendo elas: em primeiro lugar, a apresentação da natureza que sofre; em segundo lugar, a apresentação da autonomia moral no sofrimento e, mais uma vez, Antígona e Édipo são bons exemplos – em ambas as obras tem-se a natureza humana em sofrimento e a autonomia moral: Antígona demonstra autonomia moral ao enfrentar o tio e enterrar o irmão e Édipo, mesmo sendo o rei, ao saber dos crimes que cometera involuntariamente, aplica a si mesmo o cruel castigo.

Nietzsche (1872/2005) elabora uma teoria da tragédia a partir da oposição e complementaridade entre os elementos apolíneo e dionisíaco, que representariam, respectivamente, a racionalidade e o instinto, dois impulsos que ele considera indispensáveis ao entendimento do conceito de arte na Grécia Antiga: o apolíneo reflete o equilíbrio e o cumprimento das leis estabelecidas. A Apolo é atribuído o domínio do bem e do belo, sendo ele responsável pelo *métron*, a tênue linha que não deve ser ultrapassada; ele incita à prudência, enquanto o dionisíaco diz respeito à transgressão da ordem, pois Dionísio impulsiona ao rompimento do métron, à exaltação e à desmedida provocados pelo entusiasmo ou pela embriaguez, permitindo o acesso ao substrato mais íntimo da natureza humana.

Os impulsos apolíneo e dionisíaco detêm o papel de catalisadores dos impulsos naturais do homem e atuam em conjunto, em discórdia aberta ou, ainda, incitando um ao outro a novas possibilidades, estando a existência da arte condicionada ao predomínio de uma dessas duas forças, sem restringir-se apenas a uma delas. Se a tragédia tem como pressuposto o sofrimento e a desdita decorrentes do destino, Dionísio afronta e supera essa condenação pessimista, disseminando o prazer embriagante. Para Nietzsche (1872/2005, p. 160), “a conciliação perfeita entre Apolo e Dionísio, da qual teria resultado a tragédia, encontra em Ésquilo e Sófocles a sua expressão canônica. ”

Em *Fedra*, de Racine, temos a contraposição entre o apolíneo e o dionisíaco, sendo o primeiro representado por Hipólito, que não cede aos caprichos da protagonista, ao passo que Fedra representa a desmedida dionisíaca, o que se repete em *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado*:* apaixonada pelo enteado, a protagonista atrai um outro como amante para que ele assassine o marido e ela fique com o caminho livre, mas, após o crime, o enteado não a aceita e ela suicida-se.

Nietzsche (1872/2005) atribui ao fenômeno do trágico a satisfação obtida pelo herói após os desafios enfrentados, definindo a tragédia pelo comportamento heroico, cumprindo-se um destino marcado raças e glorificação final, mas quase não se pode observar nas tragédias a satisfação e a glorificação do herói. Na trilogia *Orestéia*, ou *Oréstia*, de Ésquilo, por exemplo, Orestes somente executa a vingança ao final da segunda peça, não havendo, portanto, glorificação; na peça seguinte, *As Coéforas*, ele é perseguido pelas Fúrias devido ao assassinato *da* mãe e apenas nas *Eumênides* ele é absolvido em um tribunal, devido à interferência dos deuses Palas Atena e Apolo.

Nietzsche (1872/2005) questiona o modelo excessivamente racional decorrente do positivismo e situa a morte da tragédia ática a partir de uma nova estética, inaugurada por Eurípides, que modifica aspectos centrais do gênero, em função das ideias racionalistas de Sócrates, que se apresentava como a voz da consciência dos filósofos, colocando a arte sob a vigilância da moral e da razão, o que conduz a uma série de fatos que dariam início à Idade da Razão, originando a modernidade europeia; a valorização excessiva da razão estanca o fluxo constante entre o apolíneo e o dionisíaco e o trágico perde sua força. Após a polêmica gerada com *O nascimento da tragédia*, Nietzsche distancia-se dessa concepção sobre a tragédia e passa a discorrer sobre o *amor fati*, o eterno retorno, a redenção, o super-homem, a morte de Deus e a vontade de poder.

Mas essa posição de Nietzsche recebe uma outra interpretação com Vernant e Vidal-Naquet (2005), que analisam a questão sob o prisma da técnica de construção da tragédia, partindo da oposição entre o coro e o personagem, pois de um lado estaria o coro, disfarçado mas não mascarado e, do outro lado, um ator profissional, vivendo o herói trágico[19], individualizado em relação ao grupo pela máscara, embora essa individualização não transforme seu portador em sujeito psicológico, uma "pessoa"

[19] Embora o termo herói trágico não seja utilizado por Aristóteles na *Arte Poética*, ele está sendo mantido porque é utilizado pelos críticos. Luna (2012a) empreende uma discussão sobre o emprego do termo, mostrando ser pertinente o seu uso. Cf. Luna (2012 pp. 289-310).

individual, já que a máscara integraria a personagem trágica na categoria social e religiosa dos heróis. Assim, teríamos uma polaridade entre o coro, ser coletivo e anônimo por meio do qual são expressos temores e julgamentos da comunidade, e do outro lado, a personagem individualizada na figura de um herói de outra época, a quem sempre é mais ou menos estranha a condição normal do cidadão.

Percebe-se que Vernant e Vidal-Naquet reforçam o papel do coro como representante da coletividade, mas, ao menos no que concerne ao coro, tratam a questão sob o ponto de vista da estética e não da filosofia e fazem referência a um confronto entre os planos humano e divino, enquanto Nietzsche discorre sobre uma polaridade em termos apenas humanos. Porém, suas posições são complementares no sentido de que aquilo que ocorre no plano das ideias – sentimentos e oposições (as forças apolíneas e dionisíacas das quais fala Nietzsche) encenadas pelo coro e a personagem trágica devem encontrar uma forma de expressão por meio da técnica, conforme colocado por Vernant e Vidal-Naquet.

Por outro lado, para Luna (2012a), o papel do coro não se restringe apenas ao de representante da comunidade, e o fato de ele ser visto por essa ótica decorre da caracterização mínima de seus membros – sexo, idade, origem ou profissão, embora isso seja indispensável a sua inserção na trama, pois possibilita que interfiram na ação de um modo mais individualizado, embora não se constituam como *dramatis personae* das peças em que atuam. (LUNA, 2012a), ficando os membros do coro, na concepção de Luna, em uma posição intermediária entre o papel de representantes da comunidade e um papel mais individualizado.

Maffesoli (1955/1985) refere-se ao dionisíaco por outra via, abordando as comunidades afetuais que emergem sob um novo paradigma, posicionando-se em detrimento do individualismo, em uma busca pelo prazer dionisíaco ligado às paixões, aos rituais, às emoções vividas de modo coletivo, e utiliza o termo *orgiasmo*, que vê como uma das estruturas de toda socialidade[20], uma espécie de pulsão nômade originada em vínculos libidinais, que se contrapõe ao racionalismo e consiste em uma forma de combate à morte.

Para Maffesoli (1955/1985, p. 16), a tendência é que o indivíduo e o social se dissolvam no confusional, sendo preciso “assinalar que este orgiasmo [...] permite à

[20] Socialidade: neologismo criado por Maffesoli para expressar a experiência do estar-junto, a solidariedade entre as pessoas; refere-se às relações em sociedade, considerando o termo “social” como mais adequado para designar relações mecânicas e racionais entre os homens.

comunidade estruturar-se ou regenerar-se e remete a um imoralismo ético, em oposição à ética do dever-ser", sendo a sociedade feita de uma tensão dinâmica, desenvolvida a partir de uma sabedoria popular de sobrevivência, que se expressa em momentos cruciais e preside o orgiasmo, que ele denomina *centralidade subterrânea* ou *orgiasmo social*, e que se contrapõe a um tempo histórico moderno, caracterizado pela razão e pela produtividade.

Na concepção de Maffesoli, a sociedade mantém-se viva devido à efervescência dionisíaca, que é impulso de vida, embora estejamos cientes da mortalidade e de nossa sujeição às coerções sociais, sendo o êxtase, a exaltação, a inquietação e a efervescência independentes da vontade, inadiáveis, refratários à racionalização, contrapondo-se Dionísio à domesticação dos costumes e consistindo o orgiasmo em uma forma de se propor a questão da socialidade.

O autor questiona se o laborioso Prometeu[21] não está em vias de ser substituído pelo inominável Dionísio e afirma que "ante o laborioso Prometeu [...] o ruidoso Dionísio também é uma figura necessária da socialidade" e que "doravante, não se trata mais de saber como ter domínio da vida – mas de como promover o seu dispêndio e fruir bem isso. " (MAFFESOLI, 1955/1985, pp. 37-38), sendo o orgiasmo o ludismo em contraposição ao utilitarismo, e o mistério que gira em torno do dionisíaco consiste em um meio de afrontar coletivamente o problema do limite com que se defronta o ser humano, portanto, assim como Nietzsche, Maffesoli também vê em Dionísio uma força positiva e necessária à sociedade.

Embora não faça referência à tragédia, Marcuse[22] (1975, p. 147) apresenta um ponto de vista semelhante ao de Maffesoli, ao contrapor uma civilização baseada na "mais-repressão" e no princípio do desempenho a uma civilização sem trabalho e sem ordem, sendo Prometeu o "herói cultural do esforço laborioso, da produtividade e do progresso através da repressão", enquanto Orfeu e Narciso concorrem "para a libertação do tempo que une o homem com deus, o homem com a natureza".

---

[21] Prometeu: na mitologia grega, roubou o fogo de Héstia para entregá-lo aos humanos, para que estes se aquecessem, cozinhassem e criassem armas, razão pela qual foi punido por Zeus, tendo sido amarrado a uma rocha por toda a eternidade, enquanto uma águia bicava seu fígado, mas este se reconstituía, eternizando seu sofrimento.

[22] Marcuse viveu entre 1898 e 1979. Segundo o próprio autor, as ideias desenvolvidas em *Eros e Civilização* foram inicialmente apresentadas em uma série de lições ministradas por ele entre 1950 e 1951 na Washington School of Psychiatry.

Segundo Marcuse, (1975, p. 158), Orfeu e Narciso opõem-se ao princípio de desempenho, que rege um mundo de mais-repressão, pois Orfeu, reconciliando Eros e Thanatos, promove a pacificação do mundo, desfazendo a petrificação, movimentando as florestas e as pedras e possibilitando a comunhão na alegria, permitindo a superação da oposição entre homem e natureza e permitindo sua reconciliação e a plena realização humana.

Sob a ótica de Marcuse, Prometeu é o herói cultural da produtividade repressiva, enquanto Orfeu e Narciso representam a realização plena do homem, pela abolição da dominação e da exploração, pelo ludismo contraposto ao utilitarismo, o que pode ser observado em *Orfeu da Conceição uma tragédia carioca*, de Vinícius de Moraes, em que o protagonista, o músico Orfeu, traz paz e harmonia ao ambiente da favela, reconciliando o homem com a natureza por meio da música, fazendo da atividade lúdica um fator de integração entre o homem e o universo, em oposição ao mundo repressivo, dominado pela razão e pelo princípio do desempenho.

Existem semelhanças e diferenças entre as concepções dos pensadores sobre o trágico: de modo geral, a questão é colocada em termos do conflito inconciliável e do erro involuntário do herói, mas há controvérsias quanto à origem do gênero e quanto à essência da tragédia, podendo os pontos de vista dos pensadores ser exemplificados a partir de algumas tragédias, mas não a partir de outras, o que demonstra a grande variabilidade das concepções sobre o tema e também das tragédias, embora haja pontos comuns entre elas: conflito entre o indivíduo e a comunidade; destino trágico, erro involuntário, *hybris*, reconhecimento e queda.

Nietzsche, Maffesoli e Schiller são os pensadores que apresentam as concepções mais diferenciadas dentre os autores estudados: Nietzsche, porque parte de dois impulsos aparentemente opostos, mas complementares, o apolíneo e o dionisíaco e Maffesoli, porque aborda o dionisíaco a partir da socialidade, embora conclua também, como Nietsche, pela atuação positiva de Dionísio na vida social, enquanto Schiller parte de diferenciações do sublime para chegar ao trágico.

2.4 A tragédia – morte ou evolução?

Sendo a tragédia proveniente de uma civilização antiga e tão diferente da nossa, aventa-se a hipótese de que não se possa mais falar em tragédia na atualidade, porém Shakespeare e Racine escreveram obras consideradas tragédias e Aristóteles, em sua *Arte Poética*, já aponta para uma evolução do gênero, estando entre os autores contemporâneos, George Steiner, Raymond Williams e Sandra Luna alguns dos autores que se debruçaram sobre a questão da suposta morte e/ou evolução do gênero.

Aristóteles (2005, p. 7) já fazia referência a algumas mudanças ocorridas na tragédia com o passar dos tempos: tendo como ponto de partida as fábulas curtas, de elocução ainda grotesca, a tragédia evoluiu até suprimir de seu interior o drama satírico; mais tarde, revestiu-se de gravidade e substituiu o metro tetrâmetro (trocaico) pelo trimetro iâmbico[23]. A dimensão épica da tragédia grega resultava da tensão entre os personagens e o coro, que comentava os acontecimentos e as atitudes dos heróis, porém o coro começa a perder sua importância quando Ésquilo aumenta para dois o número de atores, que vai aumentando posteriormente.

Eis as modificações ocorridas na tragédia, ainda nesse período inicial: Ésquilo elevou de um para dois o número de atores, enquanto Sófocles introduziu um terceiro ator, dando origem à cenografia. (ARISTÓTELES, 2005, p. 6), mas com o aumento do número de atores o coro perde sua importância, desaparecendo com isso boa parte da tensão que sustentava a tragédia. Além disso, Eurípides criou o *deus ex machina*, mecanismo pelo qual um deus descia do alto e entrava em cena para resolver impasses da trama, e introduziu personagens comuns em suas tragédias. (OLIVEIRA, 2011).

Oliveira (2011, p. 39) refere-se à reforma empreendida por Prátinas, afirmando que, consolidando-se os temas mais elevados na tragédia, o povo passou a reclamar o quase desaparecimento de Dionísio e, atendendo ao clamor popular, Prátinas salva o drama satírico do desaparecimento, conferindo-lhe uma forma mais literária, passando a ser representado nos concursos um drama satírico, juntamente com as três tragédias habituais.

---

[23] Verso trocaico: verso composto de uma sílaba longa e outra breve; verso iâmbico: verso composto de uma sílaba breve e outra longa.

As inovações de Eurípedes são criticadas por Ésquilo, o que é mostrado por Aristófanes em *As rãs*[24], que coloca em cena uma competição no inferno entre Eurípedes e Ésquilo, para decidir qual deles é o melhor autor trágico. Dionísio, que tinha ido ao Hades para trazer um deles de volta à vida, pois não havia mais nenhum grande tragediógrafo vivo, é quem dará o veredito. Então, um critica as peças do outro: a linguagem de Ésquilo, elevada e pomposa, é criticada por Eurípedes como desordenada, empolada e soberba, ao passo que Ésquilo critica Eurípedes por seus personagens comuns e por ter introduzido no palco os monólogos cretenses e os himeneus incestuosos. Ao final, são colocados versos de ambos em uma balança e Ésquilo é o escolhido.

Nietzsche (1872/2005, p. 91) afirma que, com Eurípedes, "há uma ruptura no desenvolvimento da tragédia – a mesma ruptura que, por essa época, se mostra em todas as formas de vida. Um poderoso processo de esclarecimento quer mudar o mundo de acordo com o pensamento", e que tem lugar quando ele retira dos deuses a extrema onipotência sobre os acontecimentos e transfere ao homem a responsabilidade por seus atos, o que representa uma mudança fundamental na essência do trágico.

Para Steiner (2006), a tragédia decorre de uma "ocasião milagrosa" que teria determinado diversas fases de produção de tragédias, tendo havido a reunião de elementos de linguagem, circunstância material e talento individual em tempos e lugares diversos[25], confluindo para a produção de uma dramaturgia séria, de imenso esplendor e vida breve.

Ao defender a tese da morte da tragédia, Steiner (2006) a enxerga como sintoma de crise da cultura e aponta os seguintes fatores que teriam contribuído para sua morte: a elevação do status do ator no século XVIII; transformações artísticas devidas a mudanças do público; o advento do cristianismo e do marxismo, que seriam inconciliáveis com a tragédia, pois o primeiro propõe ao cristão a salvação final e o segundo, uma espécie de felicidade pela resolução dos conflitos de classe; a ascensão da classe média, quando a tragédia desloca as questões humanas da instância pública para a privada; a impressão de baixo custo; a serialização e as salas de leitura públicas, que

---

[24] O título deve-se ao coro de rãs que coaxam enquanto Caronte, o barqueiro do Inferno, transportava Dionísio para o Hades através do pântano.

[25] Esses momentos teriam sido, segundo o autor: a Atenas de Péricles, a Inglaterra, entre 1580 e 1640, a Espanha do século XVII, a França entre 1630 e 1690 e, depois disso, a Alemanha, entre 1790 e 1840 e, de modo muito mais difuso, em torno da virada do século XX, com os dramas escandinavo e russo.

levaram o dramaturgo a perder público para o novelista, para o historiador ou o divulgador do conhecimento humano ou científico.

Para Steiner (2006), a tragédia teria chegado ao fim com o romantismo, porém Luna (2008) vê nas tragédias de Goethe e Schiller exemplos de que a tragédia não chegou ao fim com o romantismo e afirma que mesmo o otimismo romântico se constituiu em poderoso ingrediente para a arte dramática dos séculos seguintes.

Williams (2011, p. 67) discorre sobre as transformações ocorridas durante o século XIX, que causaram impacto sobre a dramaturgia, afirmando:

> é a época clássica da impressão de massa de baixo custo, da serialização e das salas de leitura públicas. O novelista, o divulgador do conhecimento humano e científico, ou o historiador, tinham agora acesso bem mais imediato ao público do que o dramaturgo. (WILLIAMS, 2011, p. 67).

Assim, percebe-se que Steiner e Williams apresentam concordância em relação a alguns fatos que ocorrem nesse período: a impressão de baixo custo e as salas de leitura públicas, fazendo com que o dramaturgo perdesse parte de seu público. Quanto aos outros fatores, não há coincidência e, além disso, Steiner está claramente relacionando os fatores que cita à suposta morte da tragédia, o que não é o caso de Williams, que fala em evolução.

Mas, mesmo defendendo a tese da morte da tragédia, Steiner (2006, p. 11) discorre sobre a apropriação do gênero por diversos autores, de acordo com a perspectiva de várias correntes de pensamento e afirma que “a concepção da tragédia neoclássica tinha ao seu lado o antigo precedente, a força exemplar do modelo senequino e uma teoria crítica poderosa” e que “o ideal do drama popular, romântico, alimentava-se das encenações contemporâneas da dramaturgia elisabetana e, simplesmente, do sucesso teatral.”

Williams (2011) atualiza o conceito de tragédia relacionando-a à história, ao desenvolvimento do homem e à crise da ética, ao esfacelamento da moral em razão das crises que advêm do desenvolvimento da pessoa humana e afirma que, em uma visão simplista, relacionamos a tragédia a mortes, assaltos, catástrofes, guerra, fome, trabalho, tráfego e política, mas ela é uma ideologia, podendo ser vista como uma série de experiências, convenções e instituições, sendo comum, na atualidade, o emprego do termo tragédia em relação a catástrofes ou acontecimentos trágicos, podendo o termo ser tomado no sentido de uma experiência imediata, como um conjunto de obras literárias, um conflito teórico ou, ainda, um problema acadêmico.

Williams (2011) também comenta a evolução da tragédia e momentos socioculturais, demonstrando que eles sua apropriação pelos autores em diferentes apresentam uma certa divergência ou antecipação em relação ao momento vivido e, além disso, ele amplia o conceito, permitindo-nos enxergá-lo fora do âmbito da Crítica Literária, quando se refere à tragédia como conjunto de obras, conflito teórico ou ainda como problema acadêmico.

Williams (2011) contesta as definições de tragédia que chegaram à atualidade com base nos seguintes pontos: a fragilidade das fontes que chegaram à atualidade – muitas obras consistem em apenas fragmentos; o fato de que os gregos não sistematizaram questões como destino, necessidade e natureza dos deuses; a ênfase sobre o herói trágico e seu sofrimento, deixando em segundo plano o coro, fundamental por expressar os sentimentos e/ou julgamento da coletividade, conferindo sentido à tragédia. Para Williams (2011), o sentido trágico é cultural e historicamente condicionado, mas o processo artístico em que uma desordem é vivenciada é que é determinante, podendo ocorrer em diferentes épocas e sociedades.

Luna (2008) aborda a dramaturgia latina, que, segundo ela, origina-se da imitação dos gregos, sendo o teatro da modernidade herdeiro apenas indireto da tragédia grega, porém a autora ressalta que a dramaturgia latina não consistia de simples releituras. Dentre os autores comentados por Luna estão Sêneca, Ovídio, Horácio e sua *Arte Poética*, Diomedes, Donato, Boécio, analisados diretamente ou por meio de textos de outros, devido à escassez de fontes.

Ainda segundo Luna (2008, pp. 42-43), a dramaturgia latina apresentava uma atitude ambígua em relação ao gênero, representando uma ampliação da tragédia e, ao mesmo tempo, um estreitamento, porque por um lado, aumentava as possibilidades de representação cênica, favorecendo tipos distintos de espetáculos e, ao mesmo tempo, reproduzia apenas algumas das linhas de força das tragédias gregas e assim, forjavam "uma concepção de arte trágica que [...] resulta em um modelo reducionista que desfigura a tragédia, mas que dará as regras para a trajetória do gênero nos séculos vindouros".

Luna (2008, p. 41) faz referência a um débito da dramaturgia latina para com a tradição grega e a uma marcante influência da tragédia grega sobre a obra de Sêneca, em particular, tendo a comédia adotado estratégias dramáticas que demonstram o aproveitamento das fontes gregas, inclusive com a fusão de duas ou três peças em uma (*contaminatio*), o que, segundo a autora, sugere uma ênfase sobre a ação, no teatro

latino, com o objetivo de maximizar o efeito dramático, o que viria ao encontro do gosto da Civilização latina, “cujos dons literários gravitam em torno da Retórica e da Oratória”. Embora na Grécia Antiga as peças fossem escritas para encenação, durante o período helenístico a cultura grega já havia se transformado em uma cultura livresca, o que pode ser visto como uma contribuição para o declínio da tragédia como representação teatral. (LUNA, 2008, p. 43).

Para Luna (2008), na Idade Média a tragédia passa a ser a representação de uma trajetória de erro e culpa: não o erro involuntário da tragédia clássica, mas uma culpa a ser expiada, tendo-se, então, a justiça poética, o que, para essa autora, representa um empobrecimento da tragédia em decorrência do nivelamento das categorias de erro, culpa e expiação. A justiça poética transforma a tragédia em melodrama, gênero que trabalha com enredos de fácil entendimento e no qual falta aos personagens a ambivalência que tornam os personagens trágicos complexos. De fato, quando se justifica claramente a derrota do protagonista pela culpa, a obra perde o impacto que decorre do assombro pela derrota decorrente de um erro involuntário – o impacto e o assombro se diluem, descaracterizando a obra como tragédia e tornando-a superficial.

Essa questão parece estar diretamente ligada a uma outra, que diz respeito ao objetivo da tragédia, para alguns um objetivo moral, tendo sido Dennis um dos paladinos da justiça poética. Para Carlson (1997), o fato de Dennis enfatizar a razão enquanto Addison coloca ênfase na emoção sugere que, embora eles pudessem concordar em relação à finalidade moral da tragédia, apresentavam discordância em relação à justiça poética.

Durante a Idade Média, uma forte influência do Cristianismo praticamente levou ao desaparecimento do teatro (trágico ou não), devido à rejeição cristã do corpo (Luna, 2008), o que se coaduna com a tese de Williams de inconciliabilidade entre a tragédia e o Cristianismo, porém para Williams isso ocorre porque o Cristianismo oferece a possibilidade de salvação, mas, embora o tema seja abordado por esses dois autores de forma diferente (mas não divergente), a essência permanece a mesma: para ambos tragédia e Cristianismo são inconciliáveis.

Rosenfeld (2000) refere-se à existência, durante a Idade Média, de teatros fixos e espetáculos regulares e permanentes ou firmemente organizados, que ocorriam em escolas, conventos, universidades ou praças públicas, caracterizava-se pela espontaneidade e festividade e irrompia na rua sob a forma de cortejos, paradas, blocos carnavalescos e evoluções rítmicas, mas a literatura não fazia parte dele, tratando-se,

portanto, não de teatro no sentido estrito do termo, mas de manifestações populares que consistiam em improvisos, não tomando como base peças previamente escritas.

Na era medieval, existia o palco simultâneo, formado por certo número de carros com cenários, que paravam em determinados pontos para a apresentação das peças, porém a cena simultânea, utilizada a partir do século XII foi, segundo Rosenfeld (1985) a grande invenção do teatro medieval, tendo sido definitivamente extinta na época de Corneille (1606-1684) e restaurada na atualidade, mas de forma diferente. Na cena simultânea, eram colocados lado a lado todos os cenários necessários, que ficavam ao longo de estrados, com uma barreira a separá-los do público, juntamente com os atores, deslocando-se de um lugar para outro, conforme a sequência das cenas.

O teatro medieval era dirigido principalmente ao povo, tendo finalidade didática e popular, e o jogo cênico incluía inúmeros acessórios e máquinas engenhosas, fazendo com que anjos ou demônios se deslocassem, surgindo do céu ou do abismo, além de chamas, ondas revoltas, tempestades, podendo inclusive serem infligidas torturas a bonecos que substituíam os atores, além do *Deus ex-machina*, por meio do qual era apresentada uma solução inesperada, improvável e mirabolante para a história. (ROSENFELD, 1985). Rosenfeld (1985, p. 87) escreve: “o mistério medieval é essencialmente épico, e apresenta, portanto, ao espectador tudo o que aconteceu, com todos os pormenores, sem seleção das cenas essenciais e sem o recurso de que alguém conta o que aconteceu em outro lugar. “Via-se tudo. ”

Embora o Renascimento tenha sido uma fase de retomada da cultura, ressurge nesse momento a herança de difamação da arte trágica que havia na Idade Média, com uma série de ataques às artes cênicas, consideradas como fonte de “tentações da carne”, embora esses ataques tenham recebido respostas efetivas que referendavam o direito de existência à arte dramática como também à crítica dessa arte. (LUNA, 2008).

Durante o Renascimento houve uma ênfase na queda de homens famosos, mas a distinção social pura e simples foi substituída pela distinção política entre Rei e Tirano, passando a haver um novo interesse em relação ao desempenho da tragédia e sua capacidade de causar um efeito sobre um tirano que estivesse na plateia, bem como à relação entre a tragédia bem produzida como texto e encenação e os efeitos que se desejaria que ela obtivesse. (WILLIAMS, 2011).

Williams (2011, pp. 49-52) contesta duas posições de Lessing: a primeira, que vê Shakespeare como o verdadeiro herdeiro dos gregos; a segunda, que considera a nova tragédia nacional burguesa como a verdadeira herdeira de Shakespeare. Para

Williams, Shakespeare é o maior exemplo de um novo tipo de tragédia, sendo seus princípios da composição dramática fundamentalmente os mesmos que os dos gregos, podendo "convergir numa versão específica de ambos construída *a posteriori*" (grifos do autor), consistindo em um tipo de afirmativa que apenas as escamoteia as diferenças, realçando similaridades. Além disso, esse autor observa que o drama elisabetano (séc. XVI), embora demonstre uma consciência cristã, tem características inteiramente seculares.

Bentley (1981, p. 56) afirma que no início do século XVI, "muitos críticos espanhóis e de outros países acatavam a ideia da crítica medieval, ecoada por Dante, de que comédia e tragédia eram termos essencialmente poéticos, que não implicavam a representação". Para Bentley (1981, p. 58), os dramaturgos do século do ouro espanhol[26] "frequentemente se viam acossados dos dois lados: "os moralistas consideravam-nos uma influência deletéria na sociedade, ao passo que os classicistas exprobavam-lhes o desrespeito aos ditames do drama antigo", com a ênfase na finalidade moral da poesia como parte da herança clássica.

Carlson (1997) faz referência a algumas querelas que ocorreram no século XVII e envolveram a observância ou não dos preceitos da tragédia clássica, uma das quais envolveu Cervantes e Lope de Vega. As críticas de Cervantes versavam sobre o desrespeito à verossimilhança e a não obediência às unidades de tempo e de lugar prescritas por Aristóteles, além de não mostrar a condenação do vício nem a recompensa da virtude, demonstrando a complacência dos autores para com o mau gosto dos atores e do público.

Ainda segundo Carlson (1997), Lope de Vega, um dos principais alvos das críticas de Cervantes, reconheceu fundamento nessas críticas e, no prólogo a *El Peregrino en su patria, de 1604*, justificou-se afirmando que as peças espanholas não seguiam as regras e que as tinha escrito sem importar-se com isso, pois, se obedecesse às regras, suas peças não seriam aceitas pelos espanhóis, observação essa que teria sido ampliada para um ensaio completo em versos, denominado *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de 1609, no qual ele teria confessado atender às exigências do público pagante.

---

[26] A expressão Século de Ouro refere-se ao apogeu da cultura espanhola, que se estende desde o Renascimento (século XVI) até o Barroco (século XVII) e teve início com a publicação da *Gramática Castellana*, de Antonio de Nebrija, em 1491 e encerra-se em 1681, com o falecimento de Calderón de La Barca, portanto, sua abrangência é mais ampla do que a "divisão" que fazemos neste item de nossa pesquisa.

Posteriormente surgiu a *Querela dos antigos e modernos*, que teria tido início em 1687, de acordo com a hipótese mais aceita, quando Perrault escreveu o poema *Século de Luís, o Grande*, que chocou a Academia porque ele considerava alguns autores modernos superiores aos clássicos. Nessa querela, os antigos preconizavam a observância fiel dos temas e preceitos clássicos e das regras prescritas por Aristóteles, ao menos como costumavam ser entendidas, enquanto os modernos argumentavam com o progresso e a mudança de gosto, a vitória do cristianismo sobre o paganismo, além de enfatizarem os aspectos emocional e psicológico para advogarem a utilização de novas estruturas e temas, em um embate que foi tema da *Batalha dos Livros*, obra de Jonathan Swift, publicada em 1697. (Carlson, 1997).

Steiner (2006), afirma que os ditames do Neoclassicismo teriam sido selados pela obra de Sidney *Defesa da Poesia* e que esse movimento tinha como mola mestra o princípio da unidade no teatro, devendo o palco representar apenas uma localidade e o tempo transcorrido não deveria ultrapassar um dia, exigindo-se ainda uma economia dramática, evitando-se os exageros e mantendo-se a separação entre trágico e cômico.
Para Williams (2011) durante o Neoclassicismo foi agregada à tragédia a noção de dignidade, devendo os temas trágicos ser históricos e relacionados a assuntos do Estado, mas a tendência era discutir não a qualidade da tragédia, mas sua necessária dignidade.

O neoclassicismo preconizava também a substituição do verso pela prosa, de personagens nobres por personagens comuns e a evolução do gênero leva ao romantismo, no século XVIII, movimento que, entre outros aspectos, adquire características nacionalistas: na Itália, por exemplo, esse movimento significou também a busca de uma literatura nacional como parte de um estado italiano livre, pois o país vinha de uma invasão francesa e de uma ocupação austríaca. (CARLSON, 1997).

Luna (2008, pp. 169-170) aborda a condenação do teatro Neoclássico e a aclamação do teatro grego, tendo sido fundamental a contribuição de Lessing para o acolhimento deste último, pois ele teria demonstrado que os ideais de Aristóteles, expressos na *Poética*, haviam sido mal interpretados pelos neoclássicos, conseguindo, assim, “iluminar o que considerava uma espécie de genialidade trágica que estaria presente nas tragédias gregas e também nas de Shakespeare”. Comentando essa afirmativa de Leasing, Luna (2008) aponta para a significação contida nessa distinção, afirmando que

> É certo que o terror é uma das manifestações do temor, mas é um temor repentinamente exacerbado, que não surge da empatia, da identificação do espectador com o personagem trágico. O terror implica a repulsa, o horror pelo ato praticado, não sendo essa a manifestação da paixão implicada na noção aristotélica de *catarses*. (LUNA, 2008, p. 169).

Esse desvio semântico na interpretação do texto de Aristóteles, referenciado por Luna, demonstra que o conceito de catarse não é unanimidade entre os autores e a exposição feita por Luna, a respeito da posição de Lessing, ilumina o conceito aristotélico, fazendo desaparecer certo mal-estar decorrente da associação entre a palavra terror, a piedade e a catarse, porque a aplicação da palavra terror à catástrofe que atinge o herói da tragédia traz dificuldades em relação à piedade do espectador por seu sofrimento, reduzindo em grande parte a necessária identificação.

O século XVIII é um século de transição, crivado de retrocessos e de avanços, podendo ser visto como precursor do Romantismo e do novo drama burguês. Nessa fase, Voltaire propôs a volta da poesia ao palco, como reação à vulgarização decorrente da influência do teatro popular, enquanto Diderot defendia a ideia de que o drama deveria mostrar o cotidiano da burguesia, o que representaria a verdade, em oposição à idealização romântica. (CARLSON, 1997).

Williams (2011, p. 100), vê o Romantismo, em seu estágio inicial, como "profundamente libertador", embora tenha acabado "negando os seus impulsos mais profundos e até mesmo invertendo-os, constituindo a mais importante expressão na literatura moderna de um primeiro impulso revolucionário: uma nova e absoluta imagem do homem", pois na literatura romântica o homem é visto, pela primeira vez, como construtor de si próprio.

Já Steiner (2006) vê o romantismo como uma oposição ao pensamento trágico e afirma que a visão romântica da vida é não trágica, pois na tragédia o personagem não pode fugir a sua responsabilidade e, segundo seu ponto de vista, a maioria dos dramas românticos e wagnerianos não chegam a ser trágicos por estarem imbuídos da *cláusula salvadora de redenção* – a possibilidade de salvação do herói após o sofrimento.

Também Williams vê no Romantismo uma posição antitrágica, devido à crença no poder do homem de superar os problemas do meio social, o que ele denomina "cláusula de salvação", consistindo, assim, o romantismo, em uma negação da tragédia, bem como o Humanismo, que oferece ao ser humano possibilidades de desenvolver suas potencialidades, e a revolução, ao oferecer a possibilidade de superação dos conflitos sociais.

Assim, tanto na concepção de Steiner quanto na de Williams, o romantismo, bem como qualquer outro movimento ou ideologia que ofereça a possibilidade de superação de conflitos individuais ou coletivos, são vistos como antitrágicos, pois na tragédia clássica não existe a possibilidade de salvação e a queda do herói é certa, sendo ele culpado ou não.

Williams (2011, p. 96), aborda ainda a tragédia liberal, que teve início no século XIX e pode ser encontrada na obra de Ibsen. Para Williams (2011) a tragédia liberal herda a separação entre os valores humanos e o sistema social e passa a tomar como ponto de referência o indivíduo e não uma ordem geral. Na tragédia liberal, o homem encontra-se no mais alto ponto de seus poderes e no limite de suas forças, aspirando e sendo derrotado, liberando energias que o destroem, sendo sua estrutura liberal na ênfase colocada sobre o excesso de individualidade e trágica em relação ao reconhecimento final da derrota ou dos limites impostos à vitória, tendo sido Ibsen e Arthur Miller aqueles que teriam produzido a tragédia liberal.

Isso nos remete à peça de Ibsen *Casa de Bonecas*, cuja protagonista faz um empréstimo para salvar o marido e não consegue saldar a dívida. Tomando conhecimento do fato por meio de uma carta anônima, ele a perdoa, mas mesmo assim ela abandona o lar. Nem seu gesto heroico nem o perdão do marido salvam o casamento, pois ela percebe a falsidade reinante no casamento e na sociedade, tratando-se, portanto, de uma luta individual contra as máscaras sociais.

Para Williams (2011, p. 96), a consciência liberal teve um desenvolvimento lento, deslocando-se o ponto de referência da ordem geral para o indivíduo, sendo um dos efeitos do liberalismo sua responsabilidade pela aguda oposição entre a ideia de tragédia e a de revolução, sendo que esta última, **“**assegurava a possibilidade de o homem alterar a sua condição; a tragédia mostrava a sua impossibilidade e os consequentes efeitos espirituais**”.**

Williams (2011) focaliza ainda a tragédia privada, que teria início com o homem nu e desamparado, e a contrapõe à tragédia grega, na qual o herói alcança a condição de desamparo no final do drama, e ainda à tragédia liberal, que mescla características da tragédia moderna e da tragédia grega e tem como foco principal a luta do homem contra a sociedade. Além disso, esse teórico focaliza a tragédia privada, na qual o homem é exposto à tempestade que ele mesmo provoca, o que, segundo Williams, é comum tanto ao humanismo como ao liberalismo, tendo sido Strindberg, O’Neill e Tennessee Williams os dramaturgos que teriam produzido esse tipo de tragédia.

Para Williams (2011, p. 161), Tolstoi e D.H. Lawrence produziram a tragédia social e pessoal, tendo-se na primeira "homens arruinados pelo poder e pela fome; uma civilização destruindo-se a si mesma", enquanto a tragédia pessoal gira em torno do sofrimento de homens e mulheres, da destruição nos seus relacionamentos mais íntimos, o conhecimento de seu destino pelo homem, "num universo marcado pela insensibilidade, no qual a morte e um isolamento extremo são formas alternativas do mesmo sofrimento e heroísmo".

Pode-se então observar que Williams aborda quatro tipos de tragédia, contrapondo-as segundo os seguintes aspectos: em relação à posição social dos heróis/personagens, o autor contrapõe a tragédia clássica e a tragédia moderna, tendo a primeira como heróis personagens nobres, enquanto a segunda tem como heróis personagens de posição social comum; em relação ao desamparo, a contraposição é feita entre as tragédias clássica e privada, a primeira trazendo o desamparo ao final, enquanto a segunda o traz desde o início; em relação a características gerais, ele aborda a tragédia liberal, que combina características da tragédia clássica e da tragédia moderna.

Em *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles, o desamparo ocorre ao final, enquanto em *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, o desamparo percorre toda a obra: por ter transmitido aos mortais o fogo dos deuses, o protagonista é acorrentado a um penedo a mando de Júpiter, mas recusa-se a mudar seu comportamento e ao final, sente ainda o castigo terrível desse deus.

Na tragédia liberal, a luta do homem contra o social pode ser comentada a partir de *Panorama visto da ponte*, de Arthur Miller: ela parte de um episódio familiar, em que o estivador Eddie Carbonne, enciumado pelo fato de que Beatrice, sobrinha de sua mulher, tinha se apaixonado por um imigrante ilegal, delata o rival (a peça faz referência ao macarthismo, perseguição aos comunistas empreendida nos Estados Unidos nos anos 1950, quando eles eram considerados ameaça para o país, devendo ser denunciados). Assim, desvela-se a luta do indivíduo contra o sistema intolerante, em um país que se apresenta como liberal e democrático, pretensamente um país de oportunidades para todos.

No final do século XIX, o teatro recebe a influência de dois importantes movimentos culturais: o movimento realista/naturalista, com uma tentativa de Zola de revitalização do teatro por meio do naturalismo e o movimento simbolista. Adentrando-se o século XX**,** outros movimentos apresentam propostas de mudanças, dentre eles o expressionismo e o futurismo de Marinetti, porém essas mudanças dizem respeito ao

teatro como um todo, especialmente em relação à linguagem, ao desempenho de atores e aos cenários, e não especificamente ao teatro ou à tragédia.

Luna (2008) comenta ainda a questão da racionalidade (razão) nas definições de modernidade de Heidegger, Blumberg e Weber, o que, segundo essa autora, explica como o sujeito racional, a partir do Renascimento, passa a receber destaque especial na construção das tragédias, bem como nas considerações teóricas sobre a arte trágica, embora seja inegável o peso da tradição medieval sobre o trágico moderno.

No século XX, emerge um sujeito trágico que "não mais se deixa flagrar como personificação de uma vontade conscientemente determinada, resoluta, orientada para fins específicos" e assim, "o lugar antes concedido ao poder soberano da vontade consciente passa a ser ocupado por consciências estilhaçadas, atravessadas por contradições existenciais e sociais", sendo os protagonistas "incapazes de heroísmo e vítimas da sociedade, incapazes de controlar seus próprios destinos com a mesma força dos grandes heróis da tragédia clássica". (LUNA, 2008, pp. 258-259).

Esse sujeito pode ser visto como o sujeito do inconsciente, o qual, de acordo com a Psicanálise, desconhece a si mesmo, como diria Lacan, reformulando o cogito cartesiano: "penso logo existo", para "sou onde não me penso e penso onde não sou", ou ainda, o sujeito ambíguo da pós-modernidade, ambos demonstrando o descentramento do eu e contradições íntimas que se refletem na obra. (GARCIA-ROZA, 2009, p. 23).

A tragédia moderna utiliza duas estratégias para aliviar a culpa do herói: o descentramento do erro e da culpa e a ênfase na atuação do inconsciente, embora a dramaturgia trágica não seja influenciada de forma significativa nem pela ênfase nem pelo abrandamento da subjetividade, pois a tragédia moderna culpabiliza e até mesmo criminaliza indivíduos, quadros sociais ou valores institucionais. (LUNA, 2008).

Abel (1968) discorre sobre o metateatro, que considera uma estratégia de ruptura da ilusão e não apenas uma técnica de construção. Segundo seu ponto de vista, muitas das peças classificadas como tragédias deveriam ser classificadas como metapeças e ele argumenta que, em um mundo desprovido de grandes valores universais, no qual predomina a relatividade, o homem torna-se responsável por si mesmo e não apenas alguém regido por forças sobre-humanas, de modo que surge uma nova forma dramática que coloca em questão a relação homem-mundo e realça o fato de ser o mundo fruto do discurso.

Para Abel (1968), toda peça é potencialmente uma metapeça, mas a verdadeira metapeça é dotada de forte autoconsciência, intencionalidade e a deliberada concordância e afirmação dos postulados que levam a obra a reteatralizar a vida: seus personagens sabem que representam aspectos de uma realidade já altamente teatralizada. Abel defende a tese de que a *metapeça* possibilita que personagens cumpram o papel de autor dramático, ao tentarem dramatizar outros personagens, o que ele exemplifica com Antígona, que tenta influir sobre o comportamento da irmã para que esta a ajude a enterrar o irmão: é como se um personagem recebesse um novo papel, designado por outro personagem e não pelo autor.

Na modernidade, com todas as contradições que lhe são próprias, o drama parece envolto em um conflito ou crise, o que é visto por Pavis (1980/2015, p. 67) como resultado de forças antagônicas que atuam no gênero e que "acirra os ânimos entre duas ou mais personagens, entre duas visões de mundo, ou entre posturas ante uma mesma situação", havendo conflito "quando um sujeito [...], ao perseguir certo objeto (amor, poder, ideal) é enfrentado em sua empreitada por outro sujeito (uma personagem, um obstáculo psicológico ou moral)", ocorrendo um embate individual ou filosófico.

Em *Teoria do Drama Moderno* (2001, p. 29), Szondi afirma que "o drama da época moderna surgiu no Renascimento", enxerga uma crise no drama e faz um levantamento dos fatores que levam a essa crise, que revela a perda da capacidade de o teatro representar a sociedade de seu tempo, pela impossibilidade de equilibrar sem crise o conteúdo (elemento histórico) a uma forma que se pretende atemporal, porque, com o passar do tempo, o material dramático não mais se encaixa à forma de antes, fazendo-se necessário adequar a forma ao tema. Contudo, é necessário levar em consideração que a análise desse teórico restringe-se ao período entre 1880 a 1950 e que, após isso, o drama pode ter sofrido modificações, razão pela qual abordaremos adiante alguns críticos mais recentes.

Essa crise do drama ocorre porque, nesse momento, o gênero tinha como foco a burguesia, ficando de fora outras camadas da população, como trabalhadores e mulheres, mas, quando estes são incluídos no gênero (Ibsen, com *Casa de Bonecas* e Hauptmann, com *Os tecelões*, por exemplo), o drama burguês passa a apresentar essa incapacidade de representação por meio do teatro, obrigando os dramaturgos a buscarem salvar o drama ou solucionar a crise.

Szondi (2001, p. 92), afirma que "o drama do final do século XIX nega em seu conteúdo o que, por fidelidade à tradição, quer continuar a enunciar formalmente: a

atualidade intersubjetiva", e analisa várias obras teatrais em termos de tentativas de salvar o drama da referida crise ou de solucioná-la.

As tentativas de salvamento do drama têm como objetivo a unificação do que já estava cindido – o conteúdo e a forma, e são analisadas por Szondi em obras de Ibsen, Tchecov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, juntamente com as seguintes formas de drama:

Naturalismo: heróis pertencentes às camadas baixas da sociedade, capazes de se engajarem fortemente em um objetivo; o drama trata de sobreviver à crise historicamente condicionada e corre o perigo de converter-se em épica devido à mesma distância face à burguesia que de início lhe possibilitou salvar o drama;

Peça de conversação**:** domina a dramaturgia europeia, principalmente a inglesa e a francesa, desde a segunda metade do século XIX; no início do século XX, constitui a norma da dramaturgia durante esse período. Temática: a citação dos problemas do dia: direito de voto das mulheres, amor livre, divórcio, industrialização e socialismo;

Peça em um ato: o pensamento e a ação antecipatória das *dramatis personae* com vistas a ela ou ao seu impedimento resultam na tensão dramática, que é diferente, por exemplo, da tensão diante dos presságios de uma catástrofe;

Confinamento e existencialismo. O estilo dramático, posto em questão pelo isolamento do homem, que é arrancado das relações intersubjetivas, é capaz de sobreviver a ele quando os homens isolados são forçados por fatores externos a voltar ao dialogismo da relação intersubjetiva;

Soluções experimentais: o diálogo transforma-se em temática; a epicização do drama, a inclusão do poeta que, como eu épico, toma a palavra, o que pode ser observado nas obras cujo tema do confinamento representa um auxílio para possibilitar o drama.

Em *Esperando Godot*, de Becket, os diálogos não fazem muito sentido, demonstrando a dificuldade com a representação das relações intersubjetivas, evidenciando o desencontro: nela não há sentimentos, nem afeto nem encontro e eles esperam inutilmente por um Godot que jamais virá.

Anatol Rosenfeld (1985, p. 95), discorre sobre a peça *Os tecelões*, de Hauptman, afirmando que nela não se tem unidade de ação nem continuidade progressiva, mas uma "série de "quadros", sendo as cenas escolhidas com o objetivo de ilustrar a insatisfação e o desamparo dos tecelões a partir das péssimas condições de trabalho e remuneração, consistindo a inovação de Hauptman em ter como protagonistas o grupo de trabalhadores, estando o papel mais importante centrado no coletivo.

Entretanto, essas tentativas de salvação do drama não solucionam as contradições que determinam a crise do gênero, ao contrário, deixam mais claras as contradições inerentes a essa crise, sendo que o "naturalismo", por exemplo,

> se revelará uma escolha finalmente conservadora, mesmo regressiva, por abrigar-se, na representação compassiva do proletariado, como última instância da 'naturalidade', contra a fratura que cindia igualmente todos os indivíduos e o conjunto da sociedade. (PASTA JÚNIOR, na Apresentação da obra **Teoria do Teatro Moderno**, de Peter SZONDI, 2001, p. 16).

Como tentativas de solução dessa crise, Szondi examina formas e autores que a assumem e enfrentam, aceitando os elementos contraditórios que se manifestam no interior do drama, buscando "recuperar para o teatro uma integridade estética à altura dos impasses que ele defronta". (SZONDI, 2001, p. 17). Dentre as tentativas de solução da crise, estão:

A dramaturgia do eu (expressionismo): adotou o drama de estação como forma dramática do indivíduo; sua limitação ao sujeito leva ao esvaziamento dele, a eliminação do homem da relação intersubjetiva tem como consequência a recusa da forma dramática e a transformação do isolamento em método;

A revista política de Piscator, que destruía a natureza absoluta da forma dramática, permitindo o desenvolvimento de um teatro épico, sendo o emprego do filme a epicização mais evidente e significativa de Piscator;

O teatro épico (Brecht): a problematização das relações intersubjetivas coloca em questão o próprio drama; Brecht produz um teatro do distanciamento, para levar à reflexão sobre as contradições da sociedade; o palco perde a ribalta e passa a ser iluminado por refletores instalados entre os espectadores;

A montagem: Georg Kaiser em *Lado a lado* (1923) e Ferdinand Bruckner em *Os criminosos* (1929): a epicização do drama no século XX não consolidou a posição da épica; ao contrário, formaram-se forças antitéticas no interior desta. A montagem é a forma da arte épica que renega o narrador épico;

O jogo da impossibilidade do drama: Pirandello, com *Seis Personagens em busca de um autor*, obra crítica do drama, que trata da impossibilidade de executar a peça proposta pelos seis personagens segundo as regras da dramaturgia clássica;

O monologue intérieur (O'Neill): um falar à parte que já ocorria no drama, mas de forma esporádica. Sua função é destacar e pontuar os mal-entendidos e as confusões; revela o íntimo do homem a partir da situação;

O eu épico como diretor de cena – Wilder, que substituiu a ação dramática pela narrativa cênica, passando sua ordem a ser definida pelo diretor de cena;

O Jogo do tempo (Wilder): a inadequada extensão temporal da matéria a ser tratada transformava o tempo em um problema para a época burguesa (pós-classicismo), tendo essa preocupação com o tempo atingido seu ponto culminante com *Em busca do tempo perdido*, de Proust;

A reminiscência: Arthur Miller – a conformação da épica temática no interior da forma dramática, central para o desenvolvimento da dramaturgia moderna.

No teatro de Brecht, são feitas referências à política, à história, a aspectos da sociedade e da cultura, tendo como principais características formais a fragmentação (episódios autônomos), a utilização de narradores e um coro e, ainda, a utilização de cartazes, música, dança, entre outros recursos.

A partir do exposto, perceber-se que as colocações de Pavis e Szondi são diferentes, mas não excludentes: Pavis enfatiza um conflito inerente ao drama como gênero, independentemente do período, ao passo que Szondi analisa apenas o período moderno e situa na estrutura do drama – relação conteúdo/forma – as causas do conflito, não sendo difícil rastrear exemplos do conflito de que fala Pavis em dramas conhecidos, mas no segundo caso seria preciso um estudo comparativo de cada obra em relação a cada tipo de drama, algo bem mais complicado.

Uma das características do teatro contemporâneo são as peças híbridas, que incorporam outras linguagens – artes visuais, dança, etc., em narrativas fragmentadas que parecem ter, entre outros possíveis objetivos, o de questionar o lugar do drama em um mundo invadido pela televisão e pelo cinema, bem como o papel do espectador diante do espetáculo, tendo surgido novas abordagens críticas.

Em entrevista concedida ao jornal *O Estado de São Paulo* em 14/3/2012, Jean-Pierre Sarrazac, ensaísta e dramaturgo francês, afirma: “os espetáculos contemporâneos livraram-se do conceito de conflito. Passaram a rejeitar os diálogos. Enfraqueceram os personagens até dissolvê-los”, porém, segundo seu ponto de vista, isso não significa que o teatro tenha chegado ao fim. Ele afirma que o teatro continua em grande forma e que o drama pode beneficiar-se da dissociação entre texto e cena.

"Vejo uma transformação genuína na forma dramática, um alargamento do drama nos sentidos da vida social e íntima. "

Kinas (2010, p. 96) cita o texto *O fim do humanismo*, de Schechner, para quem as obras do teatro moderno costumam criticar a ordem social, política e econômica, enquanto as do teatro pós-moderno "geralmente não expressam um ponto de vista político ou ideológico" e, assim, enquanto o teatro moderno seria "analítico, crítico, narrativo, cético, conflitual, racional, intelectual e humanista, o pós-moderno seria sintético, holístico, ritualizado, uniforme. " Essa uniformidade e ausência de crítica, no teatro pós-moderno, parece-nos decorrer de características da pós-modernidade, com a aceitação da convivência entre diferentes, pois na pós-modernidade as identidades deixam de ser fixas e homogêneas, ocorrendo uma multiplicidade de identidades, gerando uma multiplicidade de pontos de vista, em uma crise de identidade que provém da mudança cultural ocasionada pela globalização, entre outros fatores. (HALL, 2005).

Na mesma entrevista citada acima, Sarrazac discorre sobre a hipótese da crise do drama, afirmando que Szondi escreveu *Teoria do Drama* Moderno em meados de 1950, mas após 1960, tem havido maior subjetividade na forma dramática, e que "a dimensão da intimidade [...] tornou-se cada vez mais importante", com "um alargamento do drama nos sentidos da vida social e íntima".

Na obra *Teatro Pós-Dramático* (2007), Hans-Thies Lehmann considera o termo pós-moderno como histórico e epocal, não se prestando à compreensão das estruturas do novo teatro, por isso rejeita a utilização do termo pós-moderno para designar o teatro contemporâneo, afirma que o teatro tido como pós-moderno desdobrava-se em teatro dos gestos, teatro plurimidiático, teatro da desconstrução e elenca uma lista de elementos ligados à ideia de pós-modernidade, dentre eles: a ambiguidade, a descontinuidade, a heterogeneidade, a não textualidade, a arte como ficção, o pluralismo de códigos e mídias, a subversão ou perversão, a multilocalização, o ator como tema e figura principal, qualidades que considera dispersas e que deixam de lado a desdramatização, que ele considera fundamental no novo teatro, além de ver no mesmo um discurso, embora fragmentado.

De acordo com Lehman (2007, p. 34), "muitos traços da prática teatral que são chamados de pós-modernos(...) não atestam de modo algum um afastamento significativo da modernidade, mas apenas de tradições da forma dramática", assim, ele propõe o emprego do termo pós-dramático para nomear a recente produção teatral

mundial, antes vista como pós-moderna, um conjunto de obras reconhecidas por ele mesmo como bastante heterogêneas. Essa nova abordagem adota novos paradigmas e outro instrumental teórico, os quais podem revelar ou acentuar facetas dessas obras que ficavam ocultas devido ao instrumental teórico de que se dispunha até então. (LEHMANN, 2007).

Efetuando uma diferenciação entre a perspectiva do texto, que é obra de linguagem e a do teatro, que tem no texto um material a ser utilizado como base, Lehmann vê o papel do texto como mais importante no teatro clássico, sendo seu valor relativo no teatro pós-dramático, no qual as palavras só fazem sentido em função do desempenho dos papéis, que seria um "subtexto da dramaturgia'.

Sobre esse papel do texto conforme comentado por Lehman, na mesma entrevista citada acima, Sarrazac (2012) afirma que Lehman

> entendeu o fenômeno que ocorreu no início do século 20, ou seja, a dissociação entre o drama e o teatro. Acabou o textocentrismo. Mas não devemos substituí-lo por um "cenocentrismo". Em última análise, não concordo com Lehmann. Para mim, o drama continua muito vivo, mesmo que seu paradigma tenha mudado

Na modernidade, tem-se o sujeito centrado e também o sujeito do inconsciente apontado pela Psicanálise, um sujeito que desconhece a si mesmo; na pós-modernidade, tem-se a instabilidade do sujeito pós-moderno, em trânsito permanente, fatores que, reunidos, levam à impossibilidade de se considerá-lo totalmente culpado, sendo ele, portanto, "sujeito e não sujeito", "culpado e não culpado", nas palavras de Luna (2008), para quem, na modernidade, enfatiza-se a dramatização das investidas do inconsciente e espalha-se a culpa para as instituições sociais, visando a minorar a do agente trágico, mesmo que ele conserve sua condição de *pharmakós*[27].

Apesar da aparente divergência entre Steiner e Williams, ambos abordam a apropriação do gênero por diferentes movimentos socioculturais, não estando, portanto, tão distantes entre si, principalmente porque, ao final, Steiner oferece mais duas possibilidades para a tragédia, embora remotas: além de sua morte, o retorno do drama trágico à vida e a continuação da tragédia, no que é essencial em sua tradição, apesar das mudanças formais. Aliás, o último trecho dessa afirmativa (essencial em sua tradição, apesar das mudanças formais) é a admissão da continuidade da tragédia.

[27] Pharmakós: o "bode expiatório" – o ser cuja polução estaria contaminando seu povo, devendo ele, por esse motivo, ser banido da comunidade (LUNA, 2012, p. 311).

Já Luna (2008) aborda a evolução da tragédia a partir da Antiguidade latina, sendo, portanto, sua pesquisa, mais abrangente em certo sentido do que os dois autores acima citados e, mesmo sem atualizar o conceito de tragédia, seu ponto de vista assemelha-se mais ao de Williams do que ao de Steiner.

Embora as análises de Steiner, Williams e Luna não coincidam exatamente em seu percurso temporal e/ou quanto a pontos em que centram suas análises, ou ainda, quanto a autores analisados, os três mostram uma evolução do gênero. Quanto a considerar que essa evolução tenha desfigurado a tragédia a ponto de levá-la à morte, ou que, mesmo com essas transformações todas, o gênero ainda persista, é uma questão de ponto de vista, porque, como afirma Steiner, não existem soluções definitivas para essas questões, sendo preferível então apelar para a alegoria do que afirmar categoricamente.

Enfim, fizemos um percurso da tragédia clássica ao drama moderno e pós-moderno, ou pós-dramático, pontuando e comentando apenas os principais conceitos apontados por alguns críticos, devido à grande extensão de tempo que separa a tragédia clássica da contemporaneidade, e também em função da exiguidade do espaço de que dispomos e por não se tratar do objetivo principal de nossa pesquisa.

Nesse breve percurso, pudemos perceber várias modificações sofridas pelo gênero ao longo do tempo; dentre as mais significativas, a substituição do verso pela prosa, a substituição de personagens nobres por personagens populares, a substituição do coro pelo prólogo, caraterísticas essas que se relacionam a mudanças socioculturais que levaram o gênero a incorporar características de cada época, conforme a sensibilidade dos autores.

Há discordâncias sobre a época em que teria ocorrido a suposta morte da tragédia: Nietzsche a situa na obra de Eurípedes e Steiner no romantismo, enquanto Luna vê as tragédias de Goethe e Schiller como exemplos de que o romantismo deu frutos para a arte dramática dos séculos seguintes. Concordamos com Williams e Luna em relação à atualização do conceito de tragédia ou sua evolução, restando-nos observar que, em relação às três possibilidades aventadas por Steiner no final de sua obra, pendemos para a hipótese da evolução da tragédia e não para a de sua morte.

Acreditamos que, em um percurso breve como este, as semelhanças entre posições críticas sobressaem mais do que as diferenças, o que se explica porque em uma rápida exposição se visualiza o geral, perdendo-se de vista muitos detalhes que poderiam dar a perceber outras diferenças existentes.

É próprio da arte que a evolução ocorra por meio de embates, aproximações e controvérsias entre teóricos e/ou entre teóricos e autores, em uma constante contraposição entre o antigo e o novo e, principalmente, pelo esforço dos autores na busca de mudanças e soluções, mas, apesar de tudo, o teatro aí está, vivo e pujante, demonstrando sua força, apesar da concorrência de outras formas de arte.

Atualizar o conceito de tragédia nos permite vê-la como uma possibilidade, mesmo que ela já não guarde as mesmas características de seu início, pois a leitura de diversas obras modernas revela um diálogo com a tragédia, como tentaremos demonstrar por meio da aproximação entre as obras *Antígona*, *A casa de Bernarda Alba* e *Ópera dos mortos.*

Capitulo III Incursões pelo país do imaginário

3.1. Nas sendas do imaginário

3.1.1 O imaginário através dos tempos

Os conceitos e formulações sobre o imaginário aparecem já nos primórdios da Filosofia, com Platão e seu *Mito da Caverna*, embora este não aborde o imaginário de forma direta. Na concepção de Platão, a realidade reside no mundo das ideias, que é perfeito, e se contrapõe ao mundo do sensível, que se caracteriza pelo desconhecimento da realidade e se faz por meio da apreensão de imagens. Para Platão, a imagem faz parte do mundo falso, que deve ser combatido em prol da verdade e do real, pois os objetos do mundo sensível não podem gerar conhecimento perfeito e, nessa oposição entre mundo verdadeiro e mundo falso, as imagens são desvalorizadas em relação ao real.

Na *Alegoria da Caverna*, ou *Mito da Caverna*, constante do livro VII da obra *República*, Platão imagina uma caverna, separada do mundo externo por um muro muito alto, mas nessa caverna, uma fresta deixa passar um feixe de luz vindo do exterior. Ali encontram-se homens acorrentados e de costas para a entrada, sem poder locomover-se, sendo forçados a olhar somente a parede do fundo da caverna, onde são projetadas sombras. Pelas paredes da caverna ecoam sons que vêm de fora, de modo que os prisioneiros os associam às sombras e julgam que essas sombras sejam a realidade.

Então Platão nos convida a imaginar que um dos prisioneiros consiga libertar-se e escale o muro. Ele terminaria descobrindo que as sombras eram produzidas por seus próprios corpos e, se ele decidisse retornar à caverna e contar aos companheiros sobre sua descoberta, aquilo que pensavam ser o real correria sérios riscos, podendo ele tanto ser ignorado como tomado por louco ou mentiroso e poderia, ainda, ser morto por eles.
As sombras no interior da caverna são imagens, que esse filósofo considera como algo da ordem da irrealidade e do falso, em oposição à verdade. O Mito da Caverna aborda metaforicamente a condição de ignorância humana diante da vida, propondo o conhecimento sistemático e racional para a superação da ignorância e a ultrapassagem do senso comum na explicação da realidade.

Podem ser considerados como precursores do estudo do imaginário Sigmund Freud, com a sua teoria do inconsciente, Carl Gustav Jung, com seus estudos sobre o arquétipo e o inconsciente coletivo, Cassirer, com sua *Filosofia das formas simbólicas* e Claude Lévi-Strauss, com o Estruturalismo, sem esquecer as contribuições de Edgar

Morin, Mircea Eliade e Maffesoli, mas os estudos mais significativos sobre o imaginário encontram-se em páginas de Gaston Bachelard e Gilbert Durand.

A Psicanálise, de Sigmund Freud, a estrutura do desejo e a identidade baseiam-se em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente e, a partir de uma "lógica" diferente daquela da razão, o conceito do inconsciente "arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o 'penso, logo existo', do sujeito de Descartes" (HALL, 2003, p. 36). O sujeito do inconsciente é tido por Lacan, como o sujeito do desconhecimento e não o sujeito da verdade, o que leva esse psicanalista a reformular a máxima de Descartes: "Penso, logo existo" para "Penso onde não sou, por isso sou onde não me penso" (GARCIA-ROZA, 2002, p. 196), tendo-se, a partir da releitura lacaniana, um sujeito dividido pela falta e cujas ações não são dominadas pela consciência.

Rompendo com Freud, Carl Gustav Jung cria a Psicologia Analítica e defende que a evolução e a hereditariedade determinam a linha de ação da psique, assim como o fazem com o corpo físico, e tem nos conceitos de eu ou ego, *inconsciente pessoal* e *inconsciente coletivo*, além de *animus*, *anima* e *sombra* os conceitos-chave de sua teoria. Para Jung, o cérebro herda as características que determinam de que forma uma pessoa reagirá às suas experiências de vida, estando o ser humano ligado ao seu passado pessoal, ao de sua espécie, bem como à longa cadeia da evolução orgânica. Jung concebe o inconsciente coletivo como o depósito das "imagens primordiais", que constituem uma herança do passado ancestral da humanidade, sendo algo estruturado pelos arquétipos, que se expressam por meio de imagens simbólicas coletivas, sendo que o símbolo seria a forma como se mostra a estrutura do arquétipo.

Os conteúdos do inconsciente coletivo ativam padrões pré-formados de comportamento pessoal e caracterizam-se pela universalidade – as imagens arquetípicas básicas, às quais serão acrescentados materiais advindos da experiência consciente pessoal, são formas sem conteúdo, representando apenas possibilidades de percepção e de ação, além de imagens e emoções herdadas juntamente com a estrutura cerebral.

Na obra *A imaginação* (1993), Jean-Paul Sartre examina as contradições existentes sobre o conceito de imagem e discorre sobre as concepções de diversos autores sobre a natureza, finalidade e produção da imagem. Compreendendo ser necessária uma mudança de concepção sobre a imagem, ele afirma que a imagem não é exterioridade, mas ato intencional da consciência e discorre sobre o poder da

consciência de criar o irreal, o que vem a constituir-se no imaginário, tratando-se, portanto, de um ato intencional.

Sartre (1993, p. 36) diferencia objeto e imagem e afirma ser a imagem "uma coisa, exatamente igual à coisa de que ela é imagem", em outros termos, a imagem é essência e existência, ela existe como o objeto de que é imagem, sendo que o objeto é algo perceptível, presente, enquanto a imagem consiste em "uma realidade psíquica certa" (SARTRE, 1993, p. 95), sendo a imaginação vista por ele como a impressão que o objeto produz no cérebro, permitindo a "consciência da imagem". Ele conclui ser a imagem um fato psíquico, uma síntese e não um elemento, tratando-se da consciência de algo, que possui importante papel na vida psíquica, por sua função de presentificação – função simbólica que leva o objeto a aparecer por compreensão simbólica, sendo que esses objetos irreais consistem em uma forma de mundo ao avesso, o que possibilita o sonho e a criação artística, embora possa levar a uma cisão do eu, gerando patologias como a alucinação e a obsessão.

Sua obra *O Imaginário* (1996) tem como tema principal o poder da consciência de criar o real, cujo resultado é o imaginário e, em sua concepção, a imagem apresenta uma "estrutura intencional", sendo o irreal criado intencionalmente pela consciência imaginante. Sartre defende a tese de que uma consciência incapaz de imaginação permanece excessivamente presa ao real, o que lhe impossibilita usufruir da verdadeira liberdade de pensamento e da escolha pessoal. Adotando uma postura fenomenológica, Sartre empreende uma descrição filosófica dos fenômenos, de acordo com a experiência e a consciência imediata e, através de sua análise, mostra a natureza geralmente enganosa dos fenômenos.

Sartre considera a consciência como incapaz de imaginação ao se prender em excesso ao real, o que constitui um prenúncio da proposta de Gaston Bachelard, que enfatiza a capacidade criadora da imaginação, ao afirmar que a mente necessita desligar-se do real para exercer a função criadora do imaginário e desfrutar de uma escolha pessoal que se traduz na liberdade de recriar as imagens com que lida por meio do imaginário.

Da teoria do autor ressaltam alguns pontos importantes: o papel da consciência na criação do real, tendo como resultado o imaginário, a intencionalidade na criação da imagem pela consciência imaginante, a relação da consciência com o objeto, que constitui a imagem e, de modo, especial, a função simbólica ou presentificadora da imagem, a qual, engendrando uma vida imaginária, faz com que o objeto apareça por

compreensão simbólica, formando um “antimundo” pela cisão do eu entre o real e o imaginário, levando ao sonho e permitindo a criação artística, mas podendo também ter consequências patológicas

Na obra *O imaginário ensaio acerca das Ciências Sociais* (2004), Durand afirma que desde Aristóteles até o positivismo e a psicologia clássica a imaginação foi condenada à posição de “louca da casa”, indutora de erros e falsidades, tendo sido responsáveis pela repressão da imagem no ocidente: a redução positivista da imagem a signo; sua redução metafísica a conceito e sua redução teológica às servidões temporais e deterministas da história e às justificativas didáticas. O racionalismo e cientificismo levam a uma desvalorização da imagem e do imaginário, devido à exigência da precisão e do rigor a serem alcançados nas ciências exatas, mas em diversos períodos da cultura o imaginário tem oferecido resistência a esse processo.

Os séculos 13 e 14 trazem nova sensibilidade religiosa, conferindo fundamental importância à transposição da fé para imagens, por meio do teatro, da devoção ao presépio e de bíblias ricamente ilustradas, mas no século XVI ocorre outro embate entre a imagem e o iconoclasmo com a crise do Cristianismo: a iconoclastia do protestantismo surge com a Reforma de Lutero e seus sucessores, em especial Calvino, consistindo em um combate ao culto das imagens esculpidas e pintadas no catolicismo e a extensão desse culto aos santos, mas essa iconoclastia é substituída, no protestantismo, pelo texto literário ou musical, com o culto das Escrituras e da música. (Lutero, que era músico, colocava a Senhora Música logo após a teologia), mas, a partir do século 18, a iconoclastia ressurge, com o neorracionalismo dos filósofos e sobreposição da estética clássica ao barroco, sendo a imagem novamente relegada a segundo plano em relação à razão, ficando novamente o imaginário à deriva.

Entre fins do século 18 e início do século 19 surge mais uma resistência do imaginário, com a legitimação do “sexto sentido” como uma terceira via de conhecimento pelas estéticas pré-romântica e romântica. No século XIX os mais importantes sistemas filosóficos contribuem significativamente para a importância e atenção ao imaginário, como os de Schopenhauer, Hegel e Schelling.

Novos momentos de resistência do imaginário ocorrem com o Simbolismo e o Surrealismo. Na poesia, há uma ênfase em temas subjetivos, havendo um trabalho minucioso dos autores com as imagens visuais, sinestésicas e outras, que aparecem em profusão nas obras. No Surrealismo, novamente a imaginação assume um papel relevante nas produções dos artistas plásticos, sobressaindo formas e linhas decorrentes

de pinceladas livres e cenas oníricas, fugindo, quase sempre, à noção de perspectiva, com a tentativa de frear o controle do consciente na ação artística e a valorização do inconsciente e do sonho.

Para Durand (2004, p. 35), durante os movimentos simbolista e surrealista é progressivamente estabelecida uma revalorização positiva do sonho, do devaneio e algumas vezes da alucinação e dos alucinógenos, "cujo resultado foi, 'segundo o belo título de Henri Ellenberger', a descoberta do inconsciente". De acordo com Durand (2004, p. 29),

> será preciso aguardar a chegada da corrente "simbolista" para desprezar a perfeição formal e elevar a imagem icônica, poética, até musical, a vidência e conquista dos sentidos. Dar o título de "símbolo" à imagem artística significa apenas fazer do significante banal a manifestação de um simbolismo inefável.

Durand (1994) considera necessário reconstruir as estruturas do mito para compreendê-lo e apresenta as novas críticas em relação tema: a mitocrítica, centrada na análise dos mitos presentes em textos orais e escritos e a mitanálise, mais abrangente, que estende suas análises ao contexto social e seu aparato – arte, comportamento, produção institucional etc., visando a apreender os mitos vigentes em determinada sociedade, tendo como proposta analisar os significados simbólicos desses mitos e reconstruir o trajeto antropológico, que reside no constante intercâmbio com as pulsões subjetivas e objetivas, para possibilitar a compreensão das estruturas do imaginário.

Em *A imaginação simbólica* (1993, pp. 97-111) Durand afirma ser a função da imaginação simbólica possibilitar o equilíbrio biológico, psíquico, sociológico aos indivíduos e à sociedade, frente a uma civilização tecnocrata e iconoclasta, além de ter uma função psicossocial (realização simbólica e reequilíbrio social), uma função humanista (o ecumenismo do símbolo) e uma função teofânica (a Grande Obra Dialéctica).

Durand (1993) critica as teorias baseadas no positivismo, que acreditam exageradamente na razão, evidencia o prejuízo causado ao estudo do imaginário pelo apego excessivo aos valores científicos e separa as teorias que enquadram o imaginário nos padrões intelectualistas vigentes, que ele denomina hermenêuticas redutoras, que incluem Freud e Lévi-Strauss, cujas teorias reduzem o símbolo ao efeito, à superestrutura, ao sintoma, e as que atuam no sentido de libertar o imaginário desses padrões e que amplificam o símbolo, considerando sua força integradora em relação ao psiquismo – as hermenêuticas instauradoras, que incluem Carl Gustav Jung e Gaston

Bachelard. Durand (2004) propõe que o imaginário seja resgatado segundo a perspectiva das hermenêuticas instauradoras, para podermos repensar a imagem e o imaginário como instâncias produtoras do real e o valor do homem a partir de sua capacidade de imaginação e simbolização.

Para Durand (1993, p. 43), apesar de consistir em uma descoberta da importância do símbolo, a Psicanálise "escamoteava o significado a favor da biografia individual e da causa libidinal", tendo como consequência a redução dos símbolos (nos sonhos, como nas artes) ao modelo edipiano da repressão da pulsão incestuosa. Em sua concepção, tanto a Psicanálise quanto o Estruturalismo reduzem o símbolo ao signo, ou, na melhor das hipóteses, à alegoria. E tanto a Psicanálise como a Antropologia Social, apesar de redescobrirem a importância das imagens e romperem com um recalcamento do imaginário durante oito séculos, pecam por tentarem integrar a imaginação simbólica na sistemática intelectualista.

Ainda segundo Durand (1993, p. 39-40), a noção de símbolo sofre uma dupla redução na teoria freudiana: reduzindo-se todos os símbolos a alusões metafóricas dos órgãos sexuais masculino e feminino, um efeito psíquico como o sonho ou a fantasia remetem necessariamente à libido, a uma sexualidade que, segundo Durand, é "imatura, dado que insatisfeita". Além disso, o sentido comum do símbolo é invertido em nome do princípio linear de causalidade – igualam-se o simbolizante e o simbolizado, podendo um ser substituído pelo outro, mas, apesar disso, Durand reconhece na Psicanálise Freudiana o mérito de ter devolvido a cidadania às imagens, que haviam sido expulsas do debate científico pelo racionalismo das ciências da natureza.

Entre as hermenêuticas redutoras e as hermenêuticas instauradoras, Durand situa a obra de Cassirer, a qual "teve o mérito de orientar a filosofia e não só o inquérito sociológico e psicológico para o interesse simbólico", consistindo em um "contraponto ou um prefácio à doutrina do sobreconsciente simbólico de Jung, à fenomenologia da linguagem poética de Bachelard [...], ao humanismo de Merleau-Ponty" e, ainda, a seus próprios trabalhos de antropologia arquetipológica. (DURAND, 1993, p. 53).

Durand (1993, p. 55) afirma dar-se conta de que Cassirer

> consegue ainda hierarquizar as formas da cultura e as do simbolismo, considerando, por exemplo, o mito como um símbolo esclerosado, que perdeu a sua "vocação poética", enquanto a ciência, objectificação por excelência, é, pelo contrário, um constante pôr em causa dos símbolos, possuindo, portanto, um maior potencial de carga simbólica...

De acordo com Durand (2000, p. 62), a redução feita pela psicanálise e pela sociologia parte dos sintomas oníricos (psicanálise) ou da interpretação dos sistemas mitológicos (sociologia) para uma redução do imaginário no inconsciente, mas a análise de Bachelard volta-se para o sobreconsciente poético, que se expressa por meio das palavras e das metáforas, e para a fantasia, consistindo a fenomenologia do imaginário de Bachelard em uma "escola de ingenuidade", que nos permite colher [...] o símbolo em carne e osso...", tornando-se o leitor ingênuo "o lugar da 'ressonância' poética, lugar que é receptáculo fecundo, dado que a imagem é semente e nos faz criar o que vemos". (DURAND, 2000, p. 63-64).

Apesar de reconhecer o mérito da teoria junguiana de restaurar o símbolo na sua "dignidade criadora", critica-a ainda por "confundir a consciência simbólica criadora da arte e da religião com a consciência simbólica criadora dos sonhos, delírios, alucinações e aberração mental". (DURAND, 2000, p. 64).

Apesar das resistências do imaginário ao iconoclasmo que caracterizou diversos momentos da cultura, consolidou-se no Ocidente uma mentalidade lógica e um "pensamento sem imagem", que rejeita os valores da imaginação em prol da razão, em contraposição a outras culturas, especialmente as orientais, que ainda hoje são vistas por muitos como arcaicas e primitivas por não conferirem a primazia ao pensamento lógico.

Paradoxalmente, os avanços técnicos levaram a uma grande difusão das imagens, mas sem haver especial interesse pela qualidade, funcionalidade e importância das mesmas em relação às conquistas técnicas e científicas da atualidade. Em um mundo inundado por uma avalanche de técnicas – fotografia, cinema, televisão, informática, etc., a circulação das imagens é muito rápida e feita de forma banal e empobrecida, pois tudo deve obedecer aos critérios de clareza e precisão, o que transforma em algo insignificante aquilo que não está de acordo com esses parâmetros, ficando, assim, o imaginário, desvalorizado diante da técnica.

Chama a atenção, no âmbito do estudo do imaginário, a variabilidade e a imprecisão com que são utilizados os termos imaginação e imaginário, não ficando bem definidos o sentido de cada um nem a (s) diferenças entre eles, tendo sido Gilbert Durand o primeiro e provavelmente o único pensador até o momento a estabelecer uma diferenciação entre eles.

Sobre o emprego do termo imaginário nas ciências humanas e nas letras, Teixeira (2005, p. 112), afirma que ele "remete a um conjunto bastante diverso de significados: fantasmas, lembranças, sonhos, crenças, mitos, romance, ficção, etc.,

revelando que se trata de uma categoria plástica", sendo, algumas vezes, "identificado com mentalidade, mitologia, ideologia, representações" e utilizado com significados diferentes, havendo uma restrita, que diz respeito a imagens passivas e neutras, que fazem parte de um sistema estático e fechado, situado no paradigma clássico e uma outra, ampliada, que fala de imagens que fazem parte de um sistema dinâmico, permitindo ao imaginário estar sempre aberto a recriações e transformações.

Destaque-se a confluência entre as concepções de Jung e Durand em relação ao papel ativo do imaginário e aos arquétipos: apesar das diferenças (o primeiro formula o conceito de inconsciente coletivo e o relaciona aos arquétipos, enquanto o segundo formula uma teoria do imaginário, o que tem a ver com a diferença essencial entre campos de estudo e objetivos), mas, apesar disso, ambos falam dos arquétipos como temas comuns a toda a humanidade, presentes no imaginário individual, em lendas, mitos, contos de fadas, arte e religião.

Tanto Gaston Bachelard quanto Gilbert Durand conferem importante papel à imaginação (ou imaginário), mas será Gilbert Durand quem irá fazer uma diferenciação entre os dois conceitos e, com ele, o imaginário adquire uma importância ainda maior no psiquismo, na criação e na recriação de imagens, na atribuição de significados diferentes à mesma imagem e com uma função de combate à morte, constituindo-se em uma abordagem muito original em relação a outros autores que se debruçaram sobre o tema.

3.1.2 A imaginação segundo Gaston Bachelard

Os estudiosos da obra de Bachelard consideram a trajetória do pensador sob uma dupla perspectiva: um Bachelard diurno (químico, cientista, matemático) e um Bachelard noturno (amante e leitor voraz de poesia), estando o primeiro vinculado a seus estudos sobre o pensamento científico, enquanto o segundo estaria associado a seus trabalhos acerca da imaginação criadora, envolvendo os quatro elementos da matéria, bem como seus estudos sobre a poética do espaço e a poética do devaneio, havendo, nessa segunda fase, uma recusa veemente do papel secundário das imagens no raciocínio e na experimentação científica, e uma busca por compreender as contradições e paradoxos existenciais.

Na obra *A poética do espaço* (1989b), Bachelard adota o método fenomenológico na análise das imagens poéticas, elegendo-o como o mais apropriado para esse enfoque, recaindo seu interesse no estudo da imagem no momento em que esta ocorre no processo mental do leitor, mostrando-se ele, a partir desse momento, um filósofo sonhador, que considera as imagens poéticas como fontes insubstituíveis de saúde mental, considerando conveniente, para a saúde do ser, conservar o poder do devaneio poético da infância, não infantilizar a razão nem deixar desaparecer o modo de ver direto da criança que se foi, ao contrário da atitude de superação racional da infância, que transforma a imaginação em algo estéril.

Bachelard (1989b, p. 7) discorre sobre o efeito de uma imagem poética sobre o leitor, utilizando os conceitos *repercussão* e *ressonância*, par que funciona quando a imagem poética potencializa sua significação: a ressonância produz o maravilhamento, atingindo o ser no mais íntimo de si e envolvendo-o integralmente, enquanto na repercussão essa imagem ultrapassa a razão, ocasionando uma multiplicidade de ressonâncias, que se desdobram em outras e outras, atingindo todos aqueles com quem a experiência é compartilhada. Quando a leitura de um poema provoca emoção, temos a ressonância e quando sentimos a necessidade de compartilhá-lo, temos a repercussão.

Para Bachelard, é a abstração que orienta a criação e a invenção, o objeto, o desenho, a pintura, o conceito: "as sínteses me encantam. Me fazem pensar e sonhar ao mesmo tempo. São a totalidade de pensamento e de imagem. Abrem o pensamento pela imagem, estabilizam a imagem pelo pensamento" (BACHELARD, 1994, p. 81).

Ainda para esse filósofo, a razão e a imaginação fazem parte de um pensamento dinâmico e, reunidas, elas podem exercer uma função de criação. Considera a poesia e a

ciência como princípios opostos, mas que podem ser complementares por meio da Filosofia, devendo-se, portanto, opor ao espírito científico taciturno o espírito poético e expansivo, sendo a objetividade científica possível apenas "se nos detemos e refutamos os pensamentos nascidos da primeira observação", pois "toda objetividade, devidamente verificada, desmente o primeiro contato com o objeto", devendo ela, antes de mais nada, "criticar tudo: a sensação, o senso comum, inclusive a prática mais constante, e finalmente a etimologia", pois "o verbo, feito para cantar e seduzir, raramente coincide com o pensamento e longe de maravilhar-se, o pensamento objetivo deve ironizar". (BACHELARD, 1994, p. 1-2).

Na concepção de Bachelard, a imaginação literária é lugar de reanimação da linguagem, de criação de novas imagens. A imaginação criadora materializa-se na liberdade concedida ao devaneador, tendo sido os devaneios os primeiros responsáveis por nossa liberdade na infância, assim como ainda hoje nossa liberdade é proporcionada pelo devaneio poético, pois sonhar é a maior liberdade que nos é concedida (para ele, trata-se do sonho que libera as faculdades propulsoras do imaginário).

Para Bachelard, é por meio do processo criador e dinamizador do saber humano que a imaginação se desdobra, apresentando-se como uma força primitiva, agente essencial da percepção e como uma capacidade secundária, que age na vontade consciente, por meio da fantasia, deformando e recriando as imagens originais.

Retirando a maioria de seus exemplos de textos poéticos, Bachelard busca o subconsciente sob o consciente e o valor subjetivo sob a realidade objetiva. Considera a constituição da imagem como um processo analógico, intrinsecamente motivado e sempre simbólico, tendo a imaginação suas raízes em causas profundas. Considerando as imagens recorrentes na psique humana como provenientes de núcleos ligados aos quatro elementos – fogo, água, ar e terra, propõe um estudo das imagens relativas a eles.

> Essas imagens, a princípio tomadas bem perto do homem, crescem por si mesmas até atingir o nível de universo. Sonha-se diante do fogo, e a imaginação descobre que o fogo é o motor de um mundo. Sonha-se diante de uma fonte, e a imaginação descobre que a água é o sangue da terra, que a terra tem uma profundidade viva. Temos sob os dedos uma pasta doce e perfumada, e nos pomos a malaxar a substância do mundo. (1988, p. 169).

Bachelard vê, no estudo da metáfora, uma negligência no que se refere à influência do natural e afirma que se pode explicar a sedução exercida por ela sobre os mais diferentes poetas pela matéria e não pelas formas e cores. Então, ele se pergunta

como se concebe fisicamente a realidade dessa imagem, ou, em outros termos, quais as condições objetivas que determinam a produção dessa imagem. (1998, p. 124).

Como a argila, que determina a maior ou menor leveza do corpo esculpido segundo sua maleabilidade, a metáfora submete-se também às imagens da materialidade; assim, evocar uma pedra num poema é algo bastante diferente, do ponto de vista do imaginário, do ato de pular de uma pedra até a árvore, tendo, portanto, outro significado, enquanto no ato de ir da árvore ao bosque há uma expansão do horizonte.

Na parte de sua obra considerada de inspiração noturna, ele empreende uma análise das substâncias que compõem o universo – água, terra, ar e fogo e, contrapondo-se à racionalidade reinante, restitui o onírico ao pensamento, instituindo o que alguns denominam uma avenida de sonhos.

Em *A psicanálise do fogo (1994)*, Bachelard rejeita o distanciamento da objetividade científica, propõe uma substituição dos procedimentos científicos pelos devaneios, e que seja efetuada uma crítica desde o senso comum, a sensação, até a prática constante e a etimologia e, para que isso seja possível, aponta, em vez do maravilhamento, a ironia como o caminho, em uma trilha de complementaridade, em equilibrada união. Além disso, mostra que o fogo é um objeto imediato, com valor fenomenológico, ao atuar numa zona objetiva impura, na qual se confundem intuições pessoais e experiências científicas. Também recusa o plano histórico para falar do fogo, sentindo que a formação científica contemporânea não elimina as condições antigas do devaneio. O autor afirma que o fogo

> não é mais um objeto científico. O fogo, objeto imediato relevante, objeto que se impõe a uma escolha primitiva suplantando amplamente outros fenômenos, não abre mais nenhuma perspectiva a um estudo científico. Parece-nos, então, instrutivo, do ponto de vista psicológico, acompanhar a inflação desse valor fenomenológico e perceber de que modo um problema, que oprimiu durante séculos a pesquisa científica, viu-se de repente dividido ou despojado sem ter sido jamais resolvido. (BACHELARD, 1994, p. 3?).

Bachelard (1994) aponta para o problema psicológico de nossas convicções sobre o fogo e afirma que este, sendo essencialmente duplo, realiza a síntese da conexão objetivo/subjetivo e em contrapartida comporta a marca do falso peso dos valores não discutidos. Para Bachelard (1994, p. 85),

> não se pode falar de um mundo do fenômeno, de um mundo das aparências, a não ser diante de um mundo que muda de aparências. Ora, primitivamente, apenas as mudanças pelo fogo são mudanças profundas, manifestas, rápidas,

> maravilhosas, definitivas. As variações do dia e da noite, os jogos de luz e sombra são aspectos superficiais e passageiros que não alteram muito o conhecimento monótono dos objetos.

Na concepção de Bachelard, o fogo e o calor respeitam inicialmente as essencialidades, podendo o fogo associar-se aos devaneios que promovem paixões, crenças e ideais da vida, os quais fazem compreender o universo. Elemento contraditório, o fogo presta-se facilmente a princípios de explicação universal e é mais percebido como ser natural do que como ser social. Ele afirma serem o mito e as interdições sociais anteriores à experiência natural. Com o mito de Prometeu, ele coloca a questão da desobediência engenhosa, segundo a qual é preciso dominar o fogo, mesmo diante do risco de queimar-se, possuindo este mito um caráter intelectual, implicando em uma escolha entre saber e fabricar.

Em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, (1989a, p. 35), Bachelard afirma que "a imaginação material sente-se segura de si ao reconhecer o valor ontológico de uma metáfora". Considera o fenomenismo, em poesia, como uma doutrina desprovida de força e aborda duas formas de imaginação: uma, que dá vida à imagem formal e que é uma causa sentimental, do coração, e a segunda, formada de imagens surgidas da matéria, que são sonhadas intimamente, sendo necessário que "uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz" (1989ª, pp. 1-2). Essas duas forças convivem no poema e na linguagem, como se uma alimentasse a outra: a imaginação íntima do homem precisa de seu correlato objetivo e as materialidades naturais não geram imagens sem o sentimento do observador: o artista, ao imaginar a obra, precisa submeter-se ao material que utiliza.

Bachelard vê a água como um elemento feminino e transitório, produtor de uma espécie de intimidade que se aprofunda com as imagens de destino, as quais metamorfoseiam a substância do ser. Ela é um "ser em vertigem", imagem material da metamorfose, aquilo que morre e renasce a cada instante, elemento ao qual se adere irracionalmente. Assim como a água, o ser ligado a ela, também "é um ser em vertigem", que "morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente" (BACHELARD, 2002, p. 7).

Em um percurso que vai do barro ao mármore, a mesma forma imaginada obedece a materialidades diferentes, expressando-se também de forma diferente, o que também ocorre no poema, no qual até mesmo a língua de expressão determina o que vai

ser dito. Para Bachelard (2002), a água é uma realidade poética completa, matéria de difícil apreensão, que se deixa ver, mas também deixa ver em si aquele que a observa, sendo lente e espelho, mas para que ela possa ser vista, é preciso que haja luz, que a água reflete, refrata e fragmenta. Por seu caráter fluído e fugidio, na imaginação da água o que é pode deixar de ser, pois ela pode, por meio de uma simples aragem, multiplicar as imagens. A água participa de uma espécie de destino de queda, de sofrimento infinito e morte diária, sendo suas imagens vividas sob a forma de uma adesão irracional.

Discorrendo sobre as águas claras e brilhantes, as águas vivas, que renascem a partir de si mesmas, e as águas amorosas, Bachelard vê a água como o elemento das misturas: junto à terra, ela se presta à modelagem, mas também irrompe violentamente nas ondas do mar.

A partir de *O ar e os sonhos* (1990), reconhecendo uma ambivalência em todo elemento material, o filósofo atribui maior importância à mobilidade específica das imagens do que à sua constituição e medita sobre o trajeto contínuo e reversível do real ao imaginário, sobre a deformação que é operada pela fantasia nas imagens percebidas.

O ar e os sonhos (1990) empreende um estudo das diferentes formas da imaginação aérea e tem como proposta central uma ação imaginante, em permanente mobilidade criativa – a imaginação deforma as imagens fornecidas pela percepção, libertando-as das primeiras impressões. O autor faz um percurso desde o onirismo do sonho de voo até a metáfora da casa aérea, considerando o ar como a essência do movimento, por ser o único dos quatro elementos a ser percebido pelo movimento, embora a imaginação do ar não seja constituída apenas de sonhos aéreos. Mas o ar é também liberdade, propiciando um exercício de cura por meio do sonho acordado, do sonho de voo, em que podemos transpor as barreiras do medo.

O ar, convite à viagem, favorece uma imaginação sedutora, fecunda e vitalizante por meio de palavras que dão vida a novos voos psíquicos, sugerindo o duplo sentido. Na linguagem, o ar age diretamente ligado à imaginação poética; sendo elemento aéreo e liberador, ele aponta para o alto e sua ligeireza produz alívio e alegria, mas também pode simbolizar a queda moral ao apontar para baixo.

A visão de Bachelard sobre o elemento terra desdobra-se em *devaneios da vontade*, expressos na obra *A terra e os devaneios da vontade* (2001) e *devaneios do repouso*, que ele expõe na obra *A terra e os devaneios do repouso* (2003), propondo uma síntese entre o *contra* – devaneios da vontade, que agem sobre a matéria e se constituem por meio dos processos de extroversão e o *dentro* – devaneios do repouso, constituídos por

processos de introversão, relativos a imagens sugeridas pela intimidade. Assim, as dialéticas do interno e do externo poderiam corresponder à colocação e à retirada de uma máscara. Constituindo-se de forma ambivalente, por meio desse duplo movimento, fora e dentro, a extroversão e a introversão separam, mas também unem a atividade e o repouso; os devaneios da vontade e os do repouso não são contraditórios, mas complementares.

Nos devaneios da vontade tem-se a imaginação ativa, que sonha e modela o futuro, manifestando-se por meio do signo contra – o ser humano age sobre o elemento e, como *homo faber*, funde e modela, fazendo com que a matéria sustente a forma, o que faz da terra o lugar da atividade e da extroversão, um convite a agir sobre a matéria.

Em *A terra e os devaneios do repouso* (2003), o autor analisa a preposição dentro, vendo a terra como o interior, a terra subjetiva, que faz a ligação entre a terra e o repouso, o refúgio e o enraizamento, que se expressam por meio dos lugares fundantes da casa, da caverna, do ventre, relacionados às potências subterrâneas e noturnas.

Em A *poética do espaço* (1989b, p. 22-23), Bachelard afirma que só a fenomenologia da imaginação (a observação do início da imagem na consciência individual) pode ajudar a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força e o sentido de sua transubjetividade, embora a fenomenologia não leve a interpretações definitivas, pois "a imagem poética é variável. Não é, como o conceito, constitutiva".

Estabelecendo um vínculo entre devaneio e linguagem, Bachelard (1988) vê na poesia o meio de expressão da comunhão entre o ímpeto devaneador e as palavras em estado sonhante e define a imagem poética como o elo entre o universo sonhado pelo poeta e a palavra, o que confere a esta o papel de testemunho para a abertura de um novo mundo. A realidade deve ser ultrapassada pelo imaginário, beneficiando a saúde mental e o pleno desenvolvimento de todas as potencialidades do indivíduo.

3.1.3. O imaginário segundo Gilbert Durand

Tributário do pensamento de Gaston Bachelard sobre a imagem poética, Durand concebe a Antropologia do imaginário partindo da "apropriação e reconfiguração do conceito da psicologia de Carl Gustav Jung, da valorização do discurso mítico efetuado pela antropologia de Lévi-Strauss e das comprovações realizadas pela reflexologia de Betcherev", a fim de "verificar em que medida as imagens manifestadas no discurso contribuem para revelar a organização do pensamento do enunciador". (MARTINS, 2006, p. 6).

Durand (2002) vê os símbolos como a forma de expressão do imaginário, divididos entre o significado e o significante; sendo ambivalentes, eles podem passar de um regime a outro com diferente sentido e são construídos como forma de superação do tempo e da morte, pois a resolução da angústia existencial diante da morte permite três soluções: destruir o monstro com o uso de armas; criar um universo harmonioso que impeça a morte de entrar ou adotar uma visão cíclica do tempo no qual ela é renascimento.

Para Durand (1993, p. 97-98), a imaginação simbólica restaura o equilíbrio psicossocial e exerce importante papel no equilíbrio antropológico", erige "o domínio do valor supremo e equilibra o universo que passa, por um Ser que não passa, ao qual pertence a eterna Infância, a eterna aurora, e desemboca então numa teofania"[28], na qual ele enxerga "a tensão dialéctica no presente de toda a intuição religiosa como na evolução temporal de toda religião".

Durand (2012, p. 41) estabelece uma diferenciação entre imaginação e imaginário, definindo a imaginação como a faculdade de criar, perceber e reproduzir imagens e o imaginário como o "conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do Homo sapiens", ou ainda, a dinamização dessas imagens, que ocorre por meio do trajeto antropológico do imaginário, definido por ele como "a incessante troca que existe no nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social".

As imagens formam um conjunto de estruturas que originam os regimes ou agrupamentos de estruturas vizinhas e organizam-se de acordo com o método da

[28] Teofania: manifestação de Deus, ou ainda, revelação de uma divindade.

convergência: os símbolos constituem variações de um mesmo arquétipo e agrupam-se ao redor de constelações, núcleos organizadores estruturados por isomorfismos, indicando forte relação entre as representações simbólicas e os gestos corporais.

Durand busca na reflexologia de Betcherev, com seu conceito de reflexos corporais dominantes (dominante postural, dominante digestiva e dominante copulativa), as bases para sua teoria, na qual a representação simbólica é orientada pelos gestos reflexológicos. Essas três dominantes integram-se formando o *schème*[29], o tecido que forma o esboço do imaginário.

A dominante postural exige as matérias luminosas, visuais e privilegia a separação e a purificação, sendo as armas, as flechas e os gládios os símbolos frequentes; na dominante digestiva tem-se as matérias de repouso, aconchego e profundidade e nela os símbolos da água ou da terra cavernosa suscitam os utensílios, continentes, taças e cofres, levando aos devaneios da bebida ou do alimento, enquanto a dominante copulativa caracteriza-se pelos gestos rítmicos, tendo na sexualidade seu modelo natural acabado, com todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, evocando simbolismos representados pela árvore, roda, lua, cruz, fogo, estações do ano, ciclo vital.

O regime diurno das imagens relaciona-se intimamente com a dominante postural, sendo marcado por esquemas ascensionais, pelo desejo de posição vertical, e caracteriza-se por uma postura heroica, deixando entrever a obsessão de vencer o destino e a morte, que tem conotação negativa. Constitui-se de *símbolos teriomórficos*, relativos a animais e ao temor em relação a estes; *nictomórficos*, que dizem respeito ao temor à noite e às trevas *e catamórficos*, que fazem referência à queda, ao temor de cair. Esses símbolos, que em grau ampliado instauram o temor da morte, encontram uma forma de combate à morte nos símbolos as*censionais*, que apontam para o alto; nos *símbolos espetaculares*, que dizem respeito à luz, e nos *símbolos diairéticos*, que dizem respeito a armas.

A exposição de Durand sobre o regime diurno das imagens inicia-se com a parte denominada "As faces do tempo", na qual ele discorre primeiramente sobre os símbolos teriomórficos, relativos a animais, os quais se relacionam sempre às mesmas e idênticas

[29] O termo schème, que consta da obra original, é traduzido como gesto por Strôngoli (2009), mas, segundo essa autora, esse termo, juntamente com schema, tem uma única tradução em português: "esquema". Ainda de acordo com Strôngoli, o primeiro termo é usado no plano psico-fenomenológico, o segundo, no pragmático. Na obra *As estruturas antropológicas do imaginário* schème é traduzido como engrama.

sensações (a salamandra, sempre ligada ao fogo; a raposa à astúcia: a serpente, à picada, o rato, a repugnância e a cigarra, a ternura). Esses símbolos formam uma camada profunda, que o experimento não consegue desmentir e caracterizam-se pela pluralidade e universalidade, estando presentes tanto em mentalidades primitivas quanto nas civilizadas, mostrando-se, portanto, o animal, como objeto de uma assimilação simbólica, que, por outro lado, pode sofrer sobredeterminações devido a características particulares que não se relacionam de modo direto com a animalidade: por exemplo, a mudança de pele da serpente guarda relações com o grão, que se transforma em fruto.

Embora o simbolismo animal possa conceber valorações tanto positivas como negativas, alguns animais em especial possuem conotação negativa, estando incluídos dentre os símbolos teriomórficos: a serpente, a aranha, o cavalo, o formigamento, que não se relaciona com o trabalho da formiga, mas com o fervilhar da larva, do que decorre o temor.

Em seguida ele discorre sobre os símbolos nictomórficos, que dizem respeito à noite e às trevas e são capazes de provocar terrores: o negrume é valorizado negativamente e o horário da meia noite tem conotação sinistra; a imaginação das trevas nefastas opõe-se à imaginação da luz e do dia, constituindo o primeiro símbolo do tempo.

São símbolos nictomórficos: as trevas, capazes de instaurar terrores noturnos e medo da morte, e que se opõem ao simbolismo da luz do regime diurno; a hora do fim do dia – a meia noite e a cor negra são passíveis de provocar terror; a cegueira e o cego ligam-se às trevas; assim como a caducidade; possuem uma conotação moral negativa, sendo que “o sentido moral vem duplicar o sentido próprio e a cegueira, tal como a caducidade, é uma enfermidade da inteligência”. (DURAND, 2002, p. 94); a água negra, adquirindo conotação de água hostil (inundações, atoleiros e pântanos); a água que escorre convida a uma viagem sem volta, pois os cursos de água não retornam ao lugar onde nascem; o espelho, um processo de desdobramento das imagens do eu; além de refletir a imagem da aparência, ele também reflete outras, das quais nos damos conta ao nos olharmos no espelho.

Após isso, ele fala dos símbolos catamórficos, que estão relacionados à queda, a qual pode inspirar o temor à morte. Devido ao movimento brusco com que é manipulado ao nascer, o recém-nascido é de imediato sensibilizado pela queda e essa queda associa-se ao temor da morte, o que mostra semelhança com a vertigem que ocorre com a criança quando aprende a caminhar, assumindo ambas, queda e vertigem,

um aspecto catastrófico. Esses símbolos formam a “terceira grande epifania imaginária da angústia humana diante da temporalidade”, sendo a ascensão imaginada contra a queda que, dessa forma, associa-se à possibilidade da morte. (DURAND, 2012, p.112).

Para fazer face aos temores instaurados pelas imagens teriomórficas, nictomórficas ou catamórficas, isto é, para exorcizar a morte ditada pelo tempo, é preciso imaginar esse tempo de forma a minimizá-lo e combatê-lo. Então, entram em cena o esquema ascensional, o arquétipo da luz e o esquema diairético, como contraponto aos terrores instaurados, respectivamente, pelo simbolismo animal, pela noite e as trevas e pela queda.

Assim temos, no regime diurno, os símbolos diairéticos: as armas, especialmente as cortantes, e que simbolizam pureza e potência – a transcendência encontra-se sempre armada – as armas são símbolo da força de espiritualização e de sublimação, de modo que o combate se reveste de um caráter espiritual ou intelectual. Por meio dos símbolos diairéticos a imaginação luta simbolicamente contra os temores instaurados pelos animais com o uso simbólico de armas.

Para lutar contra os temores instaurados pela noite e as trevas temos os símbolos espetaculares: os símbolos da luz, que se opõem aos símbolos das trevas; o símbolo solar, sol nascente ou ascendente, tem sua potência benfazeja magnificada; a palavra, homóloga da potência e isomórfica da luz e da soberania do alto; o olhar, representativo da transcendência psicológica que Freud denomina superego, o olhar inquiridor da consciência moral sobre o indivíduo; o “ver” e o “saber” ligados a uma valorização do superego que é o olho do Pai, do rei e de Deus (Durand aponta para a relação indiscutível entre o Pai, a autoridade política e o imperativo moral, portanto, dentro dessa perspectiva, o olho é transcendência, pois a consciência visa à elevação moral).

E, finalmente, contra o temor da queda a imaginação encontra sua força simbólica nos símbolos ascensionais. Na segunda parte de sua exposição sobre o regime diurno denomina “O cetro e o gládio”, Durand reafirma a importância axiomática do valor vertical, perguntando-se se a valorização já não seria a verticalização. O cetro é indicativo dos esquemas ascensionais, enquanto o gládio é indicativo dos esquemas diairéticos. O gládio reforça o cetro e os esquemas diairéticos consolidam os esquemas da verticalidade, a transcendência acompanhando-se sempre de métodos de distinção e purificação.

São símbolos ascensionais: a asa, símbolo ascensional por excelência, remetendo, juntamente com outros símbolos, ao desejo de altitude, porque permite a elevação; o pássaro, que remete ao verbo voar, assim como no caso de outras aves, como a águia, o corvo, o abutre, a pomba, que também são, da mesma forma, desanimalizados; a escada, que oferece um caminho para o alto; o arco, a flecha e o ato de atirar, sendo a ascensão o objetivo do arqueiro, pelo desejo de sublimação e elevação, dando continuidade ao impulso postural do corpo. Elevação e potência, considerados sinônimos, convergem para a noção de poder, sendo a verticalidade do cetro e a agressividade do gládio os símbolos culturais por meio das quais o psiquismo apropria-se do poder e da força e combate a morte.

O mesmo isomorfismo que liga a verticalidade à transcendência e à virilidade manifesta-se agora no simbolismo das armas erguidas, mas com um sentido polêmico e agressivo, que tem na espada um de seus principais símbolos e, ainda o pai, a potência, o Imperador, sendo ele "o arquétipo para o qual parece orientar-se a significação profunda de todas as armas..." (DURAND, 2012, p. 165).

Mas existem símbolos que são ambivalentes, prestando-se à "confusão de fontes arquetípicas", sendo, ao mesmo tempo, "separação da exterioridade", ao mesmo tempo em que "provocam [...] as fantasias da intimidade que pertencem a uma família arquetípica completamente diferente", sendo muito difícil "separar os símbolos do repouso, da insularidade tranquila, dos símbolos 'do universo contra' que constroem as muralhas e as edificações". (DURAND, P. 168-169). Dentre esses símbolos estão os muros, a muralha e as coberturas, ambivalentes porque protegem e ao mesmo tempo isolam e separam e a casa, arquétipo terrestre, que registra os apelos celestes do regime diurno da imagem, um abrigo que traz implícitas a passividade e a defesa, englobando dois aspectos em constante contraposição, o que dificulta a distinção entre as intenções de defesa e de intimidade

A eufemização que ocorre no regime diurno se dá por meio da conjugação da hipérbole e da antítese e, mesmo quando ela representa hiperbolicamente as imagens do tempo, ainda assim o faz com o objetivo de exorcizar o tempo e a morte que ele acarreta. A imaginação dos símbolos ascensionais, espetaculares e diairéticos evidenciam as seguintes estruturas esquizomórficas: a primeira estrutura esquizomórfica, caracterizada pelo poder de autonomia e de abstração do meio ambiente, pelo recuo, pela perda do contato com a realidade, com a postura vertical liberadora das mãos e dos instrumentos que as prolongam; todos os verbos são

utilizados no infinitivo; a segunda estrutura esquizomórfica caracteriza-se pela dissociação, separação, cisão, fissão e fragmentação, podendo-se ter aí "complexo do gládio" (o gládio corta tudo em pequenos pedaços).

Já a terceira estrutura esquizomórfica caracteriza-se pela busca obsessiva da simetria na representação e no comportamento; deriva da preocupação obsessiva com a distinção; o valor dado ao espaço e à localização geométrica explica a frequente gigantização dos objetos na visão esquizomórfica; apagamento da noção do tempo em prol de um presente espacializado, enquanto a quarta estrutura esquizomórfica caracteriza-se pelo dualismo exacerbado, pelo conflito com o ambiente, pelo exagero, sendo sua marca principal marca o pensamento por antítese, que sintetiza o regime diurno; tendo-se aqui a antítese racional do sim e do não, do bem e do mal, do útil e do prejudicial.

Mas, exorcizar a morte, ditada pelo tempo, exige a captação das forças vitais do devir, para transformar os símbolos mortíferos em símbolos benéficos, fazendo deles aliados secretos contra a temporalidade: os terrores transmitido pelos símbolos mortíferos são exorcizados sob o signo da conversão e do eufemismo, e eles ingressam no regime noturno da imagem, o qual se caracteriza por gestos de descida, por um mergulho em substâncias quentes, profundas e aconchegantes, sendo marcado pela persistência na contradição, pois os símbolos noturnos nunca se libertam totalmente das expressões diurnas, pois "a valorização da noite faz-se muitas vezes em termos de iluminação. O eufemismo e a antífrase só atuam sobre um termo da antítese e não se lhes segue a recíproca desvalorização do outro termo. O eufemismo só foge da antítese para recair na antilogia"[30]. (DURAND, 2012, p. 268).

O regime noturno expressa-se pela recusa em dividir, em separar e em submeter o pensamento ao regime da antítese e, na expressão escrita, mostra-se pela antífrase, pela frequência de verbos, sendo os mais frequentes: prender, atar, soldar, ligar, aproximar, abraçar, etc. Nesse regime, temos os símbolos da inversão e da intimidade, evidenciando as estruturas místicas do imaginário; pela inversão de valores e eufemização, imagens de conotação negativa adquirem conotação positiva, passando a evocar profundidade e permitindo o acesso a uma intimidade aconchegante. Promovendo a conciliação entre forças opostas, a morte é valorizada como intimidade e repouso.

---

[30] Trata-se de uma contradição entre palavras ou ideias em um mesmo texto ou entre partes da mesma obra.

São símbolos da inversão: a descida – no regime noturno, a queda é eufemizada em descida, podendo as duas se confundirem, mas, enquanto a queda é caracterizada pelo movimento brusco, a descida é lenta e suave, permitindo sentir a intimidade aconchegante do ambiente; o engolimento, visto como manducação[31]**;** a noite, eufemismo das trevas; a mãe, eufemização da matéria; a morte benéfica, vista como passagem e transição, que eufemiza a morte real e cruel; berços e moradas felizes, eufemização dos túmulos.

São símbolos da intimidade: o ventre, continente prototípico da intimidade; o ovo, ligado aos rituais de renovação; o vaso, que, como continente, encontra-se a meio caminho entre as imagens do ventre digestivo ou sexual; a barca, símbolo ambivalente, que aponta para a chegada e também para a partida, contrapondo a alegria de navegar ao medo de naufragar; a gruta, que revela parentesco com os grandes símbolos da maturação e da intimidade: o ovo, a crisálida e o túmulo; a casa: associa-se ao espaço feliz e constitui um duplicado do corpo, apresentando isomorfismo em relação ao nicho, à concha e ao colo materno; o vinho, que simboliza a vida escondida e a vida secreta e triunfante; a água, que sob a influência do regime noturno perde a nitidez e torna-se espessa, adquirindo reflexos, preferencialmente verde e violeta, cores que representam a noite e as trevas; o mar, criatura-abrigo, elemento embalador, símbolo ambivalente, porque tanto pode engolir como abrigar.

As estruturas místicas caracterizam-se pelas lógicas da dupla negação ou da denegação, com a utilização da antífrase, que evidencia a ambivalência, o duplo sentido. Nessas estruturas constrói-se a harmonia, busca-se a quietude, evita-se a polêmica.

A imaginação dos símbolos da inversão e da intimidade evidenciam as seguintes estruturas místicas: a primeira estrutura mística, caracterizada pela fidelidade na perseverança e o redobramento dos símbolos do encaixe, pela dupla negação, utilizada na eufemização, havendo a recusa em abandonar as imagens familiares e aconchegantes, consistindo a dupla negação em negar o negativo, a fim de minimizar ou apagar sua negatividade, enquanto a segunda estrutura mística caracteriza-se pela viscosidade, pela adesividade do estilo de representação noturna, pela recusa em dividir e separar e pela utilização da antífrase, que transfigura o sentido do termo, enquanto conserva seu inelutável destino, levando ao reconhecimento do lado bom das coisas e a terceira estrutura mística, por sua vez, caracteriza-se pelo realismo sensorial das

[31] Comunhão eucarística.

representações, pela vivacidade das imagens, colocando em relevo o concreto, o sensorial, o colorido e íntimo das coisas, a representação sob a forma de imagens, em detrimento das formas sintáticas e dos esquemas abstrato.

A quarta estrutura mística mostra a propensão para a miniaturização ou guliverização da representação do regime noturno, revelando minúcia e meticulosidade e a consequente propensão para perder de vista o conjunto em prol do detalhe, que se torna representativo do conjunto. Nesse processo de guliverização, o macrocosmo passa a microcosmo, revestindo-se de extrema ambiguidade, sendo as imagens de dimensões gigantescas talhadas nas de pequenas proporções: "o inferior toma o lugar do superior, os primeiros tornam-se os últimos, o poderio do polegar vem escarnecer a força do gigante e do ogro", importando mais a substância do que a forma. (DURAND, 2002, p. 276-277).

Durand inicia a segunda parte do regime noturno com as figuras do denário e do pau. O denário introduz as divisões circulares do tempo e do ciclo, sendo que este último revela uma ambivalência fundamental, pois todo símbolo ligado ao ciclo traz consigo as trevas e a luz. Enquanto isso, o pau fala da redução simbólica da árvore com rebentos, que faz parte tanto do regime diurno como do noturno.

São símbolos cíclicos: o ciclo vegetal, que se completa entre uma semente e outra, entre uma flor e outra; a flor, como parte do ciclo vegetal, apresenta também características cíclicas – beleza efêmera que fala da vida e da morte, apresentando-nos uma promessa de eterno retorno; o ciclo lunar, cujo ritmo apresenta alternância e antítese, representando latência/forma, obscuridade/clareza, morte/renovação, opondo o ser ao não ser – o simbolismo lunar é medida do tempo e promessa de eterno retorno); a música, por sua estruturação em termos de ritmo, traz implícita a divisão do tempo, tendo também a finalidade de dominá-lo; as estações e o calendário, com sua estrutura periódica – ciclo e também fechamento (o fim de um ano traz o início de outro: morte e vida, fim e recomeço).

Já o regime noturno sintético caracteriza-se por um desejo de vencer Cronos de forma direta, pela repetição dos instantes temporais. São símbolos noturnos sintéticos: a cruz, que simboliza a união dos contrários, a totalização espacial; o fogo e sua ligação com o simbolismo da fecundidade da madeira; o poder fertilizante da lua, frequentemente confundido com o fogo escondido na madeira, de onde pode ser extraído por fricção; o ato sacrificial, com seu "caráter comercial", pois é sempre realizado visando à obtenção de um benefício; a árvore, cuja verticalização aponta para

o alto, fazendo parte, portanto, do regime diurno como símbolo ascensional enquanto, como vegetal, é um símbolo cíclico (regime noturno).

A imaginação passa dos símbolos cíclicos aos sintéticos e, por meio da síntese, chega à harmonização dos contrários, para o domínio do tempo e da morte, sendo o fogo e a árvore dois símbolos significativos nesse processo: pela fenomenologia do fogo e pelas da árvore aprendemos a passagem de arquétipos puramente circulares para arquétipos sintéticos que instauram os mitos do progresso e os messianismos históricos e revolucionários. As estruturas sintéticas são assim denominadas porque "integram, numa sequência contínua, todas as outras intenções do imaginário", atuando de forma a eliminar "qualquer choque, qualquer rebelião diante da imagem, mesmo nefasta ou terrificante, mas que, pelo contrário, harmonizam, num todo coerente, as contradições mais flagrantes". (DURAND, 2002, p. 345-346).

A primeira estrutura sintética é a estrutura de harmonização dos contrários: a harmonia, neste caso, adquire o significado de organização conveniente das diferenças e dos contrários, tendo-se aqui uma energia móvel que envolve os mecanismos de adaptação e assimilação e que se encontra sob o regime do acordo vivo; a segunda é a estrutura dialética, que tem um caráter contrastante: a síntese visa à coerência, mas salvaguardando as distinções entre imagens contrastantes, tendendo a conservar a todo custo os contrários; enquanto na terceira, a estrutura histórica[32], ocorre a repetição temporal de fases que constituem um ciclo e, por outro lado, o contraste dialético entre as fases desse ciclo, não havendo mais a tentativa de esquecer o tempo, mas a aniquilação da fatalidade da cronologia por meio da hipotipose do passado, a possibilidade de moldar o presente em função da lógica do passado. Por fim, tem-se a estrutura progressista, que se manifesta pela hipotipose futura, sendo o futuro presentificado e dominado pela imaginação, havendo o desejo de acelerar a história e o tempo, com o objetivo de os perfazer e dominar.

Um ponto interessante na teoria de Durand é o fato de ele abordar imagens distantes umas das outras quanto ao significado, mas convergindo para um conteúdo idêntico: as imagens teriomórficas, representando o temor a animais tidos como perigosos; as nictomórficas, representando o temor das trevas e da noite; as diairéticas,

[32] Durand (2012, p. 351) cita Hegel e Marx, para quem a História apresenta fases de teses e antíteses bem delimitadas, e Spangler, para quem a História nos oferece "estações de vida e morte", com primaveras e invernos bem delineados e afirma que, para todos esses autores, esses contrastes se repetem, cristalizando-se em verdadeiras constantes históricas.

que se referem às armas, sendo todas elas imagens que mostram seu poder de incutir o temor da morte.

Destacam-se ainda a conversão da valoração negativa em valoração positiva de certas imagens, pois o indivíduo, apesar de interpretar essas imagens como perigosas, também as enxerga como um meio de combate à morte pela harmonização dos contrários e pela síntese e, além disso, a complementaridade entre as imagens dos regimes diurno e noturno, que agem no sentido de combater a morte, não havendo oposição entre elas, podendo a vitória imaginária sobre a morte ser concebida de muitas formas diferentes.

Embora partindo de outra perspectiva, a concepção de Durand sobre o imaginário como forma de combate à morte apresenta semelhança com o pensamento de Maffesoli (1985), pois este vê o orgiasmo como uma forma de enfrentar a morte, podendo-se aproximar o orgiasmo ao regime noturno das imagens da teoria durandiana, um regime ligado ao dionisíaco, mas que permite ao indivíduo vivenciar o desejo, a paixão, a vida.

3.2. O imaginário na *Ópera dos mortos*

3.2.1 O sobrado como espaço produtor de sentido

A *Ópera dos mortos* é uma obra rica em imagens: o sobrado, ambivalente pela forma como foi construído, os relógios parados, as voçorocas, que ameaçam engolir a vida; a espingarda de Juca Passarinho, “caçador sem munição” que, entretanto, leva a cabo uma outra caçada, em incursão pelos territórios inexplorados de Rosalina; a porta, na qual Quiquina aparece de pé, como para proteger Rosalina de Juca; a fala e o riso, contrapondo-se ao silêncio do casarão. Símbolos de vida e morte se contrapõem durante toda a narrativa, em um embate que demonstram a força da morte e a luta pela vida.

A obra tem início com a frase: "O senhor querendo saber, primeiro veja", (p. 1), apelando ao sentido da visão e à sensibilidade do leitor, para que este observe o casarão, com suas marcas distintas (personalidades do pai e do filho), cada andar com um tipo de arquitetura diferente, apesar da pretensão do filho de obter uma unidade por meio da diversidade, o que já aponta para as ambiguidades que advirão desse confronto de polos opostos e que contaminam a personalidade de Rosalina.

A descrição da arquitetura do sobrado mostra-o como representante do barroco, inclusive estabelece uma relação explícita entre a mobilidade do olho que o observa com a mobilidade da construção barroca.

> Veja a casa como era e não como é ou foi agora. Ponha tento na construção, pense no barroco e nas suas mudanças, na feição do sobrado [...] o senhor querendo, pode voltar o seu olho de naturalista, que só vê o já, o agora: o olho se move como o barroco se move (DOURADO: 1972, p. 2-7).

O narrador convida ainda o leitor a observar o sobrado de vários ângulos, para observar a multiplicidade de formas, que ocasiona a ilusão do barroco com suas luzes e sombras, retas e curvas:

> Veja tudo, de vários ângulos e sinta, não sossegue nunca o olho, siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando. O senhor veja o efeito, apenas sensação, imagine; veja a ilusão do barroco, mesmo em movimento é como um rio parado, veja o jogo de luz e sombra, de cheios e vazios, de retas e curvas, de retas que se partem para continuar mais adiante, de giros e volutas, o senhor vai achando sempre uma novidade. Cada vez que vê, de cada lado, cada hora que vê, é uma figuração, uma vista diferente. (DOURADO, O. M., p. 6, grifos nossos).

Ao relacionar as características do sobrado à ilusão do barroco, o narrador tenta direcionar o olhar do observador para os vários ângulos de sua arquitetura, permitindo uma interpretação diferente de cada ângulo que se olhe, como em uma ilusão de ótica, e faz referência ao rio, que mesmo parado vai mudando, por isso está sempre em movimento. Assim, captar a arquitetura do sobrado em todos os seus ângulos implica em captar os vários significados da obra, perceber as ambiguidades do casarão, que se prolongam nas atitudes de Rosalina, devendo-se dar atenção à dicotomia entre dia e noite, luz e sombra, claro e escuro, passado e presente, opulência e decadência desse casarão que conviveu com a fase áurea da mineração e que "ainda conserva a imponência e o porte senhorial, o ar solarengo que o tempo de todo não comeu." (DOURADO, O. M., p. 1):

> ...quando o ouro secou para a desgraça geral, as grupiaras emudeceram: e eles tiveram de voltar, esquecidos das pedras e do ouro, das sonhadas riquezas impossíveis". (DOURADO, O.M., p. 2).
>
> as cores das janelas e da porta estão lavadas de velhas, o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida, mostra mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos, feitos para durar toda a vida [...] (DOURADO, O.M., p. 1).

Atentemos para a personificação do sobrado no segundo trecho, que mostra sua arquitetura decadente como placas de ferida e os tijolos e taipas como carne e ossos, conferindo-lhe estatuto de pessoa humana, embora seja um símbolo ambivalente, que aponta para a imponência da família e também para sua derrocada e extinção.

Apontar as características do barroco presentes na obra implica em dizer que o termo barroco é de definição problemática, pois abrange diferentes períodos da arte e a crítica aponta para ao menos duas formas de barroco: o barroco histórico, estilo literário dos anos seiscentos do século passado, ligado à Contrarreforma, e a um barroco mais recente, denominado neobarroco e visto como transhistórico, enquanto outros autores fazem referência a um barroco cíclico, que ocorre em períodos saturados do classicismo.

O sobrado apresenta características do barroco do século XVII – os ornamentos, os contrastes formados pelo jogo de luz e sombra, cheios e vazios, retas e curvas, conforme apontado pelo narrador, bem como características do neobarroco, presentes no hibridismo de formas (características arquitetônicas diferentes entre os dois andares), gerando uma ambiguidade que se reflete na narrativa e no comportamento da

protagonista, estando ligada ainda à estrutura aberta, dando margem a mais de uma interpretação.

Autran (PRMC, p. 38) estabelece uma diferenciação entre sua técnica e o conceito de Umberto Eco de “obra aberta”, afirmando:

> Em Umberto Eco, no seu conceito operacional de arte, o leitor ou espectador, ouvinte ou ledor, da obra de arte, é solicitado abertamente a colaborar na montagem da obra, se permitindo chegar mesmo ao arbitrário e absurdo – o leitor como coautor. Coautor não como imagem, mas de fato. Se no conceito de obra aberta de Umberto Eco o leitor é coautor, senão autor principal, na estrutura aberta do barroco é possível a múltipla leitura, mas o autor continua comandando o espetáculo, “El gran teatro del mundo” do barroco (DOURADO, PRMC, p. 26-27).

Dourado (PRMC) explica a técnica que utiliza ao escrever um romance – como um arquiteto da palavra, ele segue leis rígidas, chegando a compor plantas baixas para suas obras, que funcionam como rascunhos, portanto, pode-se entender a palavra estrutura, em sua obra, como sua arquitetura, seu processo de composição.

O autor apropria-se de características do barroco do século XVII, conferindo-lhes nova roupagem, aliás, o próprio autor afirma:

> a visão que tenho do barroco é uma visão pessoal, criativa e ‘ideológica’. O barroco para mim não é apenas um conceito histórico, capítulo da história da arte, mas alguma coisa viva e atuante, que me estimula na criação da minha própria obra literária. (DOURADO, PRMC, p. 37).

A afirmação acima coaduna-se ainda com o pensamento de Hansen (2001, p. 22), que aponta para diferentes acepções do termo neobarroco e o define como ‘novo barroco’, que “implica a existência de um intervalo temporal entre o presente, que enuncia o ‘neo’, e algo que seria um passado, “o barroco, entendido nos termos de Wölfflin, também chamado de ‘barroco histórico’, ou seja, “as ruínas do século XVII” e afirma que “barroco” “é uma invenção neokantiana e positivista do século XIX”. Para Hansen (2001, p. 21), “poeticamente, como termo que especifica um programa estético, ‘neobarroco’ indica procedimentos específicos de práticas de apropriação do passado na invenção artística contemporânea".

Sobre o que denomina “obra aberta do barroco”, que remete à estruturação em blocos da *Ópera dos mortos*, Autran (PRMC, p. 26) afirma que: “Graciliano Ramos, em Vidas Secas, já tinha usado a técnica do “romance desmontável” e que

> se a coisa não era nova mesmo em nosso país, que dizer no mundo inteiro? Se quisermos remontar a muito longe [...], indicaria Cervantes como marco; ou melhor – a estrutura aberta do barroco, que permite a múltipla leitura, como é o caso dos episódios distintamente separados do Dom Quixote de La Mancha.

Autran (2000, p. 27) apresenta um quadro contendo as características do barroco, em contraposição ao Renascimento, de acordo com Heinrich Wölfflin. Nele, o sentido pictórico, a profundidade, as formas abertas, a disposição obscura e a integração, características do barroco, correspondem, respectivamente, à representação linear, à planura, às formas cerradas, à disposição clara e à adesão que caracterizam o renascimento.

Dentre as características do barroco presentes nesse quadro, mostram-se na obra o sentido pictórico, em contraposição à representação linear, pois a arquitetura do sobrado é descrita com muitos detalhes, como se estivesse sendo pintada; a disposição obscura, ou uma clareza relativa, em oposição à disposição clara do renascimento e a integração entre os dois andares, embora eles sejam arquitetonicamente diferentes.

Sobre a construção barroca da Ópera dos mortos, Eneida Maria de Souz**a** escreve que ela

> consiste nas diferentes versões que cada narrador apresenta dos fatos, construindo-se, dessa forma, a repetição de cenas que são retomadas e ampliadas conforme o olhar de quem as contempla. Essas cenas constituem variações de um mesmo tema, a tentativa de decifrar a figura enigmática de Rosalina, atualizada imaginariamente pela reconstituição monológica de lembranças encenadas pelos diversos personagens. Os volteios e jogos de engano, próprios da arte barroca, estruturam a narrativa de Ópera dos mortos, na qual o objeto é lido nas suas dobras e deformações. (SOUZA, 1996, p. 96).

Ainda para Eneida Maria de Souza (1996), ao construir o retrato da sociedade patriarcal brasileira, o autor o faz para retratar a decadência da imagem do Estado de Minas Gerais, com o brilho e o ouro que nunca existiram de fato, sendo que os romances representativos desse ciclo

> constituem o que o próprio autor denominou de ópera do Brasil arcaico: *Ópera dos mortos*, *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*. A genealogia da família, iniciada com *Lucas Procópio* e estancada com a loucura de Rosalina (e a morte do filho), é montada em flashback, no qual o romance *Ópera dos mortos* funciona como tema-base, recomposto através de livros variações. A história dos antepassados de Rosalina é retomada nos textos posteriores – Lucas Procópio e Um cavalheiro de

> antigamente – aprofundando, à maneira da perspectiva barroca, a saga familiar dos Honório Cota. (SOUZA, 1996, p. 22).

Após a morte do pai, João Capistrano manda erguer um segundo pavimento que tivesse características diferentes do andar inferior, mas pretendendo obter uma unidade na diversidade, pois "no tempo de Lucas Procópio a casa era de um só pavimento, ao jeito dele; pesada, amarrada ao chão, com as suas quatro janelas, no meio a porta grossa, rústica, alta " e, ainda: "Na parte de baixo, as janelas eram retas e pesadas, "denunciando talvez o caráter duro, agreste, soturno, do velho Lucas Procópio", (O. M., p. 3), enquanto o segundo pavimento tem janelas arredondadas, "eram adoçadas por uma leve curva, coroadas e enriquecidas de cornijas delicadas que acompanhavam a ondulação das vergas. (O. M., p. 4), dando uma impressão mais leve, de modo a retratar o modo de ser de João Capistrano, mas sem entrar em choque com o pavimento inferior. (O. M., p. 3).

A construção barroca do sobrado invade a narrativa com a sua dualidade, que se pode observar nas primeiras páginas e que reflete a dualidade pai/ filho e desdobra-se em dia/noite, casarão/cidade, dentro/fora; patroa/empregado, atração/repulsa, vida/morte, contribuindo de forma significativa para os diversos conflitos existentes na obra.

Rosalina passa por um processo de lenta aproximação em relação a Juca: de início as longas conversas, depois o vinho e o beijo, após o qual ela acorda muito mal, mas acaba por envolver-se com ele, em uma relação conflituosa também para Juca, que não entende suas atitudes, especialmente quando ela o expulsa do quarto após os encontros eróticos, fazendo com que ele veja nela uma dupla face ("duas donas Rosalinas" e também várias Rosalinas, uma pessoa "vária"), pois a moça recatada à noite se embriaga e se entrega com volúpia, embora continue presa às fantasias com o antigo pretendente e que, ao engravidar, age como uma criança acuada, trancando a porta do quarto como se isso anulasse o erro – tem-se aí o infinito, com múltiplas possibilidades de atribuição de sentido, perfazendo um labirinto, em que tudo retorna ao ponto de partida:

> De repente a gente voltava ao sobrado. Atravessávamos finalmente a ponte, o sobrado abria as portas para nós. Era como das outras vezes, quando dona Genu morreu, quando o coronel João Capistrano Honório Cota se foi para sempre. Naquela casa tudo tendia a se repetir. Como um relógio, um daqueles relógios parados que das outras vezes a gente viu como foi. Como porque aqueles relógios começaram a parar. (DOURADO, O.M., p. 205).

Da impossibilidade de apreensão de Rosalina como uma unidade, que se mostra na narrativa por meio das antíteses, e sua fragmentação em várias Rosalinas, decorrem o conflito e o paradoxo e, embora em dado momento Juca pense que poderia ser feliz, a tensão se mantém e o choque entre esses personagens opostos impossibilita a síntese, provoca e mantém a ambiguidade que é marca desse relacionamento sem limites. As diferentes versões de cada personagem sobre os fatos constituem variações de um mesmo tema, levando a um labirinto, pelo desdobramento da narrativa em movimentos circulares, dando a perceber a "dobra do barroco", na concepção de Deleuze (2007).

Para Eneida Maria de Souza (1996, p. 96), essas diferentes versões, que se mostram na repetição de cenas constituem

> uma tentativa de decifração da figura enigmática de Rosalina, atualizada imaginariamente pela reconstituição monológica de lembranças encenadas pelas diferentes personagens. Os volteios e jogos de engano, próprios da arte barroca, estruturam a narrativa de Ópera dos mortos, na qual o objeto é lido nas suas dobras e deformações.

Deleuze (2007) lança um novo olhar sobre o barroco, até então considerado por muitos como uma estética de mau gosto. Ele reexamina o barroco, tomando como apoio a filosofia de Leibiniz, retomando e reconstruindo as principais características da filosofia barroca, permitindo-nos reconhecer as características do barroco presentes em manifestações artísticas da contemporaneidade. Dentre as características do barroco abordadas por Deleuze destaca-se a dobra, que nos oferece a sensação de perceber além daquilo que na obra se representa, elevando ao infinito as possibilidades de interpretação da criação artística, pois "não para de fazer dobras [...] O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. " (DELEUZE, 2007, p.13). A narrativa permite, pois, diversas leituras, pois muitas das atitudes da protagonista não se explicam, permanecendo como paradoxos.

O relacionamento entre Rosalina e Juca ocorre em uma zona fronteiriça, que ultrapassa os limites da sensatez e até mesmo da sanidade, nessa fricção entre seres opostos que se atraem e interagem (ela, moça de certa classe social, prendada, ele, um andarilho que nada possui), mas entre os quais há também uma repulsa, implícita quando ele não a entende e questiona consigo mesmo as atitudes dela e explícita no caso dela, pela divisão estabelecida entre os comportamentos noite/aproximação, dia/afastamento e, especialmente, quando ela o faz sair do quarto após cada encontro erótico e, por fim, a neblina, consistindo na zona de não entendimento, que ofusca a

compreensão de Rosalina por Juca e, em certa medida, também ofusca a compreensão do leitor, possibilitando diferentes leituras.

Rosalina e Juca levam ao infinito as dobras da narrativa e a multiplicidade que ele vê na moça contribuem para a tensão inerente à obra, podendo-se ver na obra as dobras (a fricção dos opostos) a fronteira (zona de tensão e de imbricamento de elementos alógenos) e a neblina (a indefinição que se mostra na figura de Rosalina e que se estende ao seu relacionamento com Juca).

O sobrado é o representante da opulência da aristocracia rural e também de sua decadência, pois mostra, em suas colunas e na porta de entrada luxuosa, a riqueza de seus proprietários; ao mesmo tempo, esse luxo convive com a decadência que o corrói; quanto aos proprietários, a nobreza está nos gestos e atitudes de João Capistrano, o que se coaduna com a tragédia, cujos protagonistas costumam ser reis, rainhas e outros nobres, embora convivam com o não aristocrático, porém a nobreza de atitudes de João Capistrano leva-o ao isolamento e não impede a decadência.

É significativo o fato de o sobrado ficar no meio da praça, parecendo reverenciar a memória e a imponência dos Honório Cota, símbolo concreto de triunfos e fracassos, rememorando dias de festa e noites de solidão. Mas e**sse** sobrado, cuja ruína contamina a vida da proprietária é, na verdade, uma casa assombrada pelas sombras dos mortos-vivos que ali insistem em viver, comandando a vida da protagonista, presentes nas lembranças, na arquitetura, nos passos que Rosalina ouve nas escadas; o pai, João Capistrano, vive nele com mais força ainda porque sobrevive nos relógios parados e no isolamento da filha.

O sobrado é espaço de solidão e de silêncio, pois Quiquina, a empregada, é muda, podendo-se ouvir apenas seus grunhidos. Assim, Rosalina tece sua teia em pontos de solidão, desfiando pensamentos e lembranças, pois a comunicação com Quiquina é difícil até mesmo por meio de sinais: “quando Quiquina estava nervosa e confusa, era duro entender os sinais. Só ela (Rosalina) entendia o que Quiquina queria dizer na sua mudez, na sua semáfora patética" (O. M., p. 134) e a solidão impregna a narrativa, pois “por mais cósmica que se torne a casa isolada, pela estrela de sua lâmpada, ela sempre se impõe como uma solidão” (BACHELARD, 1989b, p.52).

Rosalina havia deixado de tocar piano desde a morte da mãe, os relógios haviam sido paralisados, funcionava somente a pêndula da sala e esse silêncio, estendido além dos limites suportáveis, é símbolo de morte, pois se a palavra está ligada ao regime diurno, sendo homóloga da potência, simbolizando o poder, o que resultaria em vencer a

morte metaforicamente, ou mesmo ignorá-la, o silêncio obriga a um contato com o íntimo do ser, podendo instaurar angústia e lembrar a morte, mas esse silêncio será quebrado por alguns sons externos e por Juca Passarinho.

Os grunhidos de Quiquina, o assobio de Juca, a cantilena do carro de bois e o zunido do vento, que forma um redemoinho na chegada de Juca Passarinho, são os únicos sons possíveis, mas, enquanto o carro de bois remete a uma vida calma e pacata, o redemoinho fala de movimento em excesso, remetendo a destruição e morte, o que se confirma pelo pressentimento ruim de Juca: "Isto não é bom, redemoinho nunca é bom. Primeiro o sonho[33], depois as voçorocas, agora o redemoinho. Quem sabe um sinal para ele? Quem sabe não era melhor descansar um pouco, tomar outro rumo? (DOURADO, O.M, p. 63).

Certas passagens da obra – os relógios parados, o assobio de Juca Passarinho e a frase Quiquina no vão da porta nos permitem uma analogia com o *leitmotiv* de Richard Wagner, no qual cada personagem ou situação dramática é associado a um tema musical específico, havendo, entre eles, concomitância e recorrência, de modo a permitir ao espectador a imediata associação entre motivo/música e um personagem e/ou uma situação permitindo que esse personagem ou situação seja imediatamente reconhecido em toda a obra. No sistema de *leitmotif*, conforme a concepção de Wagner, determinado motivo é associado a uma situação dramática ou a uma frase poética específica, havendo, entre elas, concomitância e recorrência, de modo a permitir ao espectador a imediata associação entre motivo/música e um personagem e/ou uma situação, de modo que o espectador possa identificar imediatamente a situação de que se trata ao ouvir aquele som específico.

O *leitmotif* está ligado ao conceito de drama musical, concebido por Richard Wagner, por meio do qual ele se colocou sobre a preponderância da música ou da palavra na ópera, um embate que colocava os autores em oposição e então, vendo o drama como o elemento que perfaz a união de todas as artes e artistas, Wagner propõe a união de todas as artes, em uma estética operística que associa a música e a palavra, tendo ambos os elementos o mesmo valor e consistindo na síntese do drama em palavras ou drama falado. (Wagner, 1983).

Segundo Coli (2003, p. 123-22) "foi somente com Wagner que a questão da relação som/sentido irá ganhar uma abordagem mais ousada e significativa, quando esse

[33] Antes do redemoinho, Juca tinha tido um sonho no qual o padrinho atirava nele e também nessa ocasião tinha tido um pressentimento ruim.

compositor cria o sistema de *leitmotif*, ou motivo condutor, com o qual ele "resolveu genialmente [...] as relações entre a palavra, a ideia, o sentido e a música".

Assim, *na Ópera dos mortos*, os relógios parados funcionam como *leitmotivs* vinculados à morte; o movimento da pêndula do relógio armário, oscilando de um lado para o outro e falando do contraste ente a vida e a morte e acentuando, com seus toques, o contraste entre som e silêncio, marca o sentido trágico da obra; o assobio de Juca Passarinho, que denuncia sua chegada ao casarão sempre que vem da rua, é seu *leitmotiv*, aquilo que o identifica para a protagonista. Bastante significativa também é a presença, embora duvidosa, de Quiquina no vão da porta, expressão que é repetida várias vezes em momento crucial da narrativa (bem no primeiro momento de envolvimento entre Rosalina e Juca), como se Quiquina quisesse impedir a queda metafórica de Rosalina, que seria decorrente da conjunção com Juca Passarinho. Assim, Quiquina estaria aí zelando pelo regime diurno da imagem, pela divisão e separação que são próprias a esse regime.

A morte está presente também no isolamento de João Capistrano e de Rosalina, embora, até certo ponto, essa incomunicabilidade seja compensada pela fabricação das flores. Também são comandados pela morte Juca Passarinho e Quiquina que, embora pareça representante da vida, deseja matar Juca e asfixiar o bebê durante o parto.

Ao chegar à cidade, Juca é contratado como serviçal no sobrado, no qual faz consertos e fala muito e, assim, a vida penetra no casarão, mas Rosalina barra a entrada da vida, não permitindo consertos que exigissem a vinda de pessoas da cidade. Juca representa uma quebra da incomunicabilidade, pois conta muitas histórias, estabelecendo um contraponto à mudez de Quiquina. Ele muito pergunta e tudo quer saber, mas é avisado de que não deverá fazer perguntas nem contar na cidade o que se passa no sobrado.

Mortes metafóricas convivem com a morte real – as mortes dos bebês de Dona Genu, mãe de Rosalina, a morte da própria Dona Genu, a de João Capistrano, a morte do bebê de Rosalina (que não fica claro se nasce morto ou é asfixiado pela empregada), o "desaparecimento" de Quiquina, as mortes metafóricas de Juca Passarinho, que sai da cidade correndo, com destino ignorado, e a da protagonista, com a loucura e a saída do sobrado.

A morte, elemento significativo na obra, escapa do título e impõe-se nas linhas e entrelinhas do texto, sendo motivação negativa para os personagens e motivo principal da obra, mas também convive com a vida, estando as duas em constante desafio.

Trazida pelo tempo, às vezes amigo e sempre o inimigo implacável da vida, a morte é combatida pelo imaginário por meio da produção e da reprodução de imagens, que as cria e recria a partir da realidade. Imaginando e criando imagens, pode-se, ao menos temporariamente, superar a morte que o tempo irremediavelmente traz consigo.

Corroborando com nosso ponto de vista, também para Lepecki "a morte, em Autran Dourado, é tema, motivo e assunto" (1976, p. 21) e "todas as narrativas de Autran Dourado organizam-se em torno de um núcleo ideológico e totalizante como significação/significado: a morte", a qual "torna-se presença inarredável a nível de conflitos, de ambiente físico, de objetos, de animais, e até de matéria. Morte, morrer, constitui-se, pois, em situação-chave. " (LEPECKI, 1976, p.5).

A esse respeito, Lepecki (1976, p. 9) conclui que, na obra de Autran Dourado, a morte ultrapassa o sentido de evento biológico, mostrando-se de maneira obsessiva "nos aspectos denotativos e conotativos do vocabulário, em certas áreas semânticas obsessivas, nos aspectos psicológicos dos personagens, na descrição de paisagens humanas ou naturais e nos símbolos de aniquilamento e destruição".

A vida começou a esvair-se do sobrado quando João Capistrano perdeu as eleições: "os olhos vidrados passaram a não fitar ninguém, vinham de outro mundo, carregado de sombra. Olhava o chão "como se buscasse no cimento alguma coisa que só ele sabia, alguma coisa perdida para sempre" (DOURADO, O.M., p. 38). É quando ele paralisa o relógio comemorativo da Independência, passando a trancar-se no sobrado, absorto no silêncio e no ressentimento, até a morte da esposa, Dona Genu, quando ele para o relógio-armário. Quando o pai morre, Rosalina repete o gesto dele durante o velório e paralisa mais um relógio; a partir daí, não sai mais do sobrado, levando ao extremo a obediência aos desígnios do pai de não se misturar com a "gentinha" da cidade e, então, a morte assume as rédeas da casa por meio dos relógios parados, já que "o tempo era só a noite e o sol, as duas metades impossíveis de parar" (DOURADO, O.M., p. 51).

Metáforas do tempo, esses relógios marcam o tempo dos mortos, que continuam a comandar o jogo. O tempo, inexorável, é propulsor da morte, mas a possibilidade da morte é afastada e combatida pelo imaginário. Mantendo os relógios parados, Rosalina perpetua no tempo-espaço do casarão aqueles que já se foram, mas sua vida também emperra. Por meio dos relógios, passado e presente imbricam-se e determinam a falta de perspectiva para o futuro. Se tudo é repetido indefinidamente, que futuro poderá haver?

Os relógios instauram o temor à morte, mas esses, paralisados, eternizam as figuras do pai e do avô, representando a luta contra o tempo, contra a morte, na eternização fictícia da vida. Corroborando com essa interpretação, afirma Pereira (2006, p. 48):

> Os relógios parados são simbólicos a dois níveis: o da tentativa de eternizar a vida pela representação da morte — fato que encontra respaldo no caráter atemporal do mito, introduzido neste momento na narrativa — e o da definição actancial da própria personagem Rosalina, posto que, se esses voltarem a bater, Rosalina retomaria o espaço da vida abandonando os "seus". A presença muda dos relógios representa, então, o tempo que enclausura Rosalina.

O casarão representa um espaço simbólico, fortemente demarcado por elementos como portas, janelas e cortinas, que perfazem uma separação nítida entre os mundos externo e interno, e nele a imaginação tem papel preponderante, fazendo dele um não-lugar no qual a subjetividade é desvivida, embora o mundo imaginário o transforme em um outro lugar, onde outras possibilidades parecem viáveis, embora esses devaneios não se materializem. As portas e as janelas não fazem a mediação entre o social e o privado, funcionando como proteção do *templum*, ficando a comunicação prejudicada, pois o exterior é entrevisto por meio da névoa da cortina, Quiquina mantém as portas fechadas, de modo que a porta protege e também interdita.

A casa, que deveria ser local de aconchego, é um espaço ambíguo**,** pois abriga e ao mesmo tempo separa. Seus dois andares são interligados pela escada, que representa a unidade entre os pavimentos e a fuga para a intimidade, estando presente em momentos significativos: o da obediência, o da transgressão e o da queda[34], mostrando a dialética entre ascensão e queda, pois descida e queda podem confundir-se, representando a descida uma eufemização da morte: quanto desce as escadas e sobe novamente, durante o velório do pai, Rosalina leva a efeito uma transposição de nível; nessa ascensão, ela se refugia em um paraíso, fazendo "a viagem imaginária mais real de todas com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supra celestial" (DURAND, 2012, p.128), elevando-se à categoria de ser inatingível.

No entorno do sobrado estão as voçorocas, buracos resultantes da erosão da terra produzida pelas águas e que adquirem duplo sentido na narrativa, representando a terra sendo engolida por dentro, mas também engolindo tudo e trazendo em si o germe da destruição: elas não apontam para o futuro, mas para destruição e morte, remetendo à

[34] O momento da queda será abordado com mais detalhes no próximo capítulo.

dinâmica do tempo e assim, no espaço trágico da obra, elas são símbolos de morte, tendo um papel semelhante ao da esfinge, nos arredores de Tebas: assim como a esfinge tem a função de prenunciar os acontecimentos, as voçorocas prenunciam a tragédia que virá.

Como parte da terra, as voçorocas poderiam ser elementos acolhedores, porém são agentes de destruição e morte, continentes destruidores que fazem convergir para o abismo. Ao final, confirmando sua negatividade e a tragicidade da obra, elas engolem o bebê de Rosalina, cortando o fio da narrativa. Enfim, as voçorocas estão para a cidade assim como os relógios estão para o sobrado, o que confirma a reflexão de Juca Passarinho: "O sobrado era o túmulo, as voçorocas, as veredas sombrias" (O. M., p. 99), pois assim como os relógios marcam tempos de morte e impedem a vida, as voçorocas engolem a terra, levando a cidade à destruição e, por extensão, engolirão também metaforicamente a vida que insiste em existir no sobrado, trazendo a destruição.

3. 2.2. Os habitantes na travessia

3.2.2.1 Quiquina, o silêncio vigilante e Juca Passarinho, redemoinho vivo

Quiquina, empregada da casa, vende na cidade as flores fabricadas por Rosalina e também é parteira, participando, por meio dessa atividade, da vida da cidade, cujos habitantes tentam sempre uma comunicação com o sobrado, mas Quiquina silencia quando perguntada sobre o sobrado e sua proprietária.

Embora localizado no meio da praça, o sobrado é uma ilha em precária comunicação com a cidade, uma comunicação feita por Quiquina que, para os moradores da cidade, é **"**a ponte, o barco que nos levava àquela ilha. A ponte que, contudo, não podíamos atravessar, o barco sem patrão vagando no mar silencioso dos sonhos de impossível travessia" (O.M., p. 100), mas a cidade não consegue atravessar a ponte, pois, se indagavam sobre o sobrado e sua dona, Quiquina silenciava, "a fábrica de sua fala emudecia". (O.M., p. 101).

Além da comunicação com o mundo lá fora, Quiquina é também um fiel escudeiro de Rosalina, a mantenedora dos códigos dos antepassados e sua vigilância sobre a patroa faz dela uma figura castradora, de modo que a frase que se repete diversas vezes quando a moça está para entregar-se a Juca Passarinho: "Quiquina no vão da porta", funciona como um leitmotiv da vigilância.

Como elo entre o mundo interno do sobrado e o mundo exterior, a porta representa uma contradição, pois ao mesmo tempo que faz o contato com a vida fora do sobrado, com os habitantes da cidade, também tranca Rosalina no casarão, representando, assim como Quiquina, o olho vigilante do pai sobre a filha, para que esta não se deixe "macular" pelo contato com o social, com o contato sexual, pelo seu lado humano e, sobretudo, feminino. O fato de Quiquina estar de pé, portanto, na posição vertical, nesse momento crucial, mostra que ela é a guardiã dos preceitos familiares e sociais e, especialmente, das determinações do coronel João Capistrano, representando a divisão e a separação próprias do regime diurno.

Segundo o narrador, "quando Quiquina estava nervosa e confusa, era duro entender os sinais. Só ela (Rosalina) entendia o que Quiquina queria dizer na sua mudez, na sua semáfora patética" (O. M., p. 138). O emprego da palavra semáfora sinaliza para uma tentativa de comunicação sem palavras, já que a palavra representa um sistema de comunicação para pequenas distâncias, que consiste em empunhar duas

bandeiras e colocar os braços em determinadas posições, cada uma representando uma letra ou algarismo, além do fato de que ela lembra *semáforo,* outra forma de comunicação sem palavras, o que confirma estarmos diante de uma comunicação por meio de sinais.

Quiquina é uma personagem contraditória, pois representa a vida, por sua condição de parteira, mas, pela fidelidade e guarda da ordem e dos ditames do Coronel João Capistrano, está inserida no regime diurno, aquele da ordem, da separação. Além de aparecer no vão da porta, no momento crucial já citado, em outros momentos ela demonstra que gostaria de impedir o relacionamento entre Rosalina e Juca, com o que ela estaria zelando pela manutenção do regime diurno da imagem – é como se ela defendesse Rosalina de um grande mal, como se previsse a queda metafórica da protagonista. A porta e a posição vertical (o fato de estar de pé) já denotam isso – a verticalidade representa o desejo de ascensão. Entretanto, ela entrelaça a vida e a morte, pois há momentos em que pensa em acabar com a vida de Juca e também estrangular o bebê de Rosalina durante o parto.

Sua atuação guarda relação com as moiras[35], personagens da mitologia grega que se projetaram em três figuras diferentes, cada qual com uma função específica na tessitura do destino humano: Cloto, a fiandeira, que segura o fuso e vai puxando o fio da vida; Láquesis, representada como uma matrona desenrolando uma tira de papel onde está escrito o destino dos homens ou como uma mulher muito velha e feia, é quem decide a longitude do fio de cada ser humano; Átropos, a mais velha das três, a inflexível ou a inevitável, que tem a função de cortar o fio da vida, representada portando um livro no qual se lê o destino dos homens e uma tesoura, com a qual esse fio é cortado.

Como Cloto, Quiquina ajuda a trazer bebês ao mundo e, apesar de ser a empregada da casa, comanda a vida da protagonista, em um comportamento que é visto por Oliveira (2011, p. 96) como uma forma de "tecer" a sorte dos personagens da trama; para esse autor, ela representa a Moira da mitologia e o destino, que desempenha importante papel na obra trágica, pois as moiras eram responsáveis por tecer e cortar o fio da vida das pessoas e, "por seu caráter impessoal e inflexível, a Moira passa a ser a

[35] Na mitologia romana, as deusas da morte são as parcas (Nona, Décima e Morta): a primeira preside o nascimento, a segunda, o casamento e a terceira, a morte, enquanto na mitologia grega elas são representadas pelas moiras, tendo a palavra morte "a mesma raiz de moira, possivelmente com influência de *mors, mortis*", além do fato de que "com efeito, Parca provém do verbo grego parere, 'parir', 'dar à luz'". (BRANDÃO, 1993, p. 232).

projeção de uma lei que não pode ser transgredida, nem pelos deuses, nem pelos homens, sem colocar em perigo a ordem universal". Assim, ela é uma figura ambígua, representando Cloto em alguns momentos e, em outros, Átropos.

Quiquina é alguém vagando no casarão vazio, embora exerça uma função utilitária e protetora. Ao final, ela se dilui no caos que se instala no casarão, não se sabe seu destino: "Quiquina, um barco sem patrão vagando no mar silencioso dos sonhos de impossível travessia". (O.M., p. 92).

Juca chega com o vento e a cantiga do carro de bois. O ar é a essência do movimento e, assim, ele é também liberdade, propiciando, na visão de Bachelard, um exercício de cura por meio do sonho acordado, do sonho de voo, em que podemos transpor as barreiras representadas pelo medo. (BACHELARD, 1990). Assim, vindo do vento, Juca irá imprimir movimento ao casarão e à vida de Rosalina.

Ele pertence a uma classe social inferior à de Rosalina – não possui nem mesmo uma profissão; sua moradia provisória são as casas das cidades onde para, por um tempo breve, porque não gosta de trabalho fixo e, se lhe oferecem algum, ele inventa uma promessa, que o obrigaria a ir para outro lugar. É a partir da morte do padrinho que ele se torna um indivíduo errante, que vive de biscates, desculpando-se por essa atitude com a história dessa promessa feita quando da morte do padrinho. Admitido no sobrado, ele deve entrar pelo portão do quintal, não pela entrada principal: "Por aí não. Pelo portão do quintal" (DOURADO, O.M., fala de Rosalina, p. 87), o que demonstra a divisão e a separação própria do regime diurno das imagens.

Juca leva Rosalina à quebra das regras, mas ao fazê-lo, provoca a ruína da protagonista e torna-se, ele também, um derrotado: antes, sujeito falante, dado a inventar histórias, torna-se triste, porque não consegue quebrar as barreiras entre ambos e suas histórias, antes divertidas, passam a ser histórias de morte.

Para Bezerra (2008, p. 67, grifos da autora) o personagem é um trickster: "Na mitologia, e no estudo do folclore e religião, um *trickster* é um deus, deusa, espírito, homem, mulher, ou animal antropomórfico que prega peças ou desobedece regras normais e normas de comportamento", um forasteiro, representante dos estrangeiros, dos excluídos que "mudam o rumo dos acontecimentos".

Juca gosta de caçar passarinhos, assim, se tomarmos a espingarda como substituto de espada, teremos alguém que luta para vencer o tempo e a morte no sentido do regime das imagens, de luta simbólica e não no sentido usual de luta pela vida. Na teoria durandiana, trata-se de um herói lunar, pois não luta para vencer as dificuldades,

resignando-se a viver conforme as circunstâncias, enquanto “o herói solar é sempre um guerreiro violento e opõe-se, por isso, ao herói lunar”. Para o herói solar são sobretudo os efeitos que contam, mais que a submissão à ordem de um destino”. O herói solar não se submete ao destino, mas luta para vencer, o que não acontece com Juca Passarinho.

Segundo Brait (1985, p. 89), herói é o protagonista da narrativa, sendo “suporte para um certo número de qualificações e funções que o distinguem como a personagem principal de uma determinada narrativa”, o que também não corresponde a Juca Passarinho. Na lenda ou no conto popular, o herói é superior, em grau, aos demais, mas não ao ambiente, tratando-se de um líder que possui autoridade, paixão e poder de expressão acima do comum, embora suas ações estejam sujeitas à crítica social e à ordem da natureza” e novamente essa descrição não corresponde a Juca Passarinho.

Sendo o casarão a morada do silêncio, é pela palavra que Juca vai dar entrada nele, sendo sua voz aquilo que primeiro chama a atenção de Rosalina e ele rompe com o silêncio do casarão, fazendo muitas perguntas, falando muito, bisbilhotando, contando causos diversos Sua fala abundante é palavra criadora, pois transforma o casarão e a vida de Rosalina, estando inserida no regime diurno das imagens, pois na teoria durandiana, “a palavra é homóloga da potência” e apresenta isomorfismo com a luz e com a soberania do alto, o que alinha a palavra com os símbolos de ascensão. (Durand, 2012, p. 157).

Durand faz referência a numerosos casos da história das religiões em que a palavra é assimilada à potência sexual e ao verbo, mas ambiguamente a palavra, que se aproxima da luz, a qual pertence ao regime diurno, mostra-se também um elemento facilitador do regime noturno, o que é possível, porque, como já foi dito, nessa teoria, os símbolos podem adquirir significações diferentes de acordo com o contexto.

Um detalhe que não pode passar desapercebido é o olho cego de Juca, para o qual o narrador chama a atenção do leitor em três oportunidades:

> [...] Tinha um olho branco, quando queria ver melhor se virava. O olho branco lhe dava aflição, ela [Rosalina] não sabia nunca se ele estava mesmo vendo. (p. 85).
>
> [...] Ele lavou a cara no tanque. Fechou o olho bom, tentou ver com o olho da belida. (p. 146).
>
> [...] Viu apenas a claridade leitosa de sempre, a névoa branca. O olho inútil. Queria ter outro olho, queria ser outro (p. 146).

A belida é o símbolo da incomunicabilidade – assim como Édipo desde o início é cego (cegueira metafórica que o impede de enxergar a realidade), Juca Passarinho não consegue enxergar a totalidade, por isso não compreende Rosalina nem a situação em que se encontra, o que é simbolizado pela belida. Juca tem um olho normal e outro cego. Estando a cegueira e o cego ligados às trevas na teoria durandiana, a cegueira de um olho, em Juca Passarinho, faz dele uma figura ambígua: ele enxerga as necessidades de Rosalina como mulher, mas também está cego às consequências, como também não consegue compreender Rosalina.

Uma noite, Juca sonha com a moça – eles estão no campo, em uma cena idílica e então, ele começa a enxergar com o olho da belida, vendo tudo muito luminoso, o que aponta para a felicidade que ele sonha ser possível e que se insere no regime diurno das imagens, deixando entrever a possibilidade de vencer o tempo e a morte pela felicidade possível, mas essa luminosidade apaga-se logo em seguida, apontando para a impossibilidade de concretização do sonho.

Durand (2012, pp. 152-153) cita Baudouin, e o que este denomina complexo espetacular, que reúne "ver" e "saber", "no seio de uma intensa valorização do superego" [...], que é, "o olho do Pai e, mais tarde, o olho do rei, o olho de Deus", em virtude da ligação feita pela Psicanálise entre a figura do pai, a autoridade política e o imperativo moral" (no regime diurno das imagens, o olho e a visão associam-se à elevação e às ideias de transcendência), porém o embusteiro, o mau, o perjuro deve ser cego ou cegado.

Temos na figura de Juca uma recriação de Édipo, havendo, entre ambas algumas semelhanças significativas: ambos viajam e vão dar em algum lugar onde encontram uma relação amorosa (em nenhum dos casos trata-se de amor, ao menos em sua concepção romântica)**.** Em *Édipo*, o oráculo de Delfos[36] avisa a Laio de que seu filho o assassinaria e casaria com a mãe; ele abandona a criança, que é adotada pelo rei Dario.

Mais tarde, o oráculo faz a mesma previsão ao próprio Édipo e ele, tentando fugir a seu destino, deixa a cidade, pois desconhecia o fato de ser filho adotivo. No caminho, por uma fatalidade, mata um desconhecido, vai para Tebas e, tendo decifrado a pergunta feita pela esfinge, casa-se com a rainha. Tempos depois, é alertado de que os males enfrentados por Tebas se deviam a um ser impuro que deveria ser banido da

[36] O oráculo de Delfos, dedicado a Apolo, localizava-se no Monte Parnaso (região central da Grécia) e os gregos recorriam a ele para perguntar aos deuses sobre problemas cotidianos, questões de guerra e outras questões.

cidade como forma de expiação. Acaba descobrindo que o assassino era ele, que tinha feito da mãe sua esposa e por isso ele fura os próprios olhos e sua cegueira metafórica transforma-se em cegueira real.

Como Édipo, Juca é também andarilho e também foi adotado e, enquanto Édipo tem os pés virados e uma cegueira (metafórica) que não o deixa enxergar a verdade, Juca tem um olho cego, a belida. Assim, a história de Édipo é a da peregrinação para fugir ao destino, recriada na história de Juca Passarinho. Além disso, em dado momento o forasteiro lembra de um caso semelhante ao de Édipo: um homem deixa a esposa e a filha e vai para bem longe. Tempos depois vai morar com uma moça e mais tarde, descobrindo que se trata de sua filha, ele se enforca.

Não encontrando em Quiquina uma ponte para o sobrado, a cidade deposita em Juca uma esperança de reaproximação: "De novo tentávamos construir uma ponte para o sobrado, talvez por ali a gente pudesse passar. Seria a ligação cortada [...]. Quem sabe a gente teria a língua que faltava? " (DOURADO, O.M., p. 110-111). "Desde os primeiros dias a cidade filhou Juca Passarinho, ele era um dos nossos. De novo tentávamos construir uma ponte para o sobrado, talvez por ali a gente pudesse passar" (DOURADO, O.M., p.100).

Ao chegar da rua, Juca lava o rosto antes de entrar no sobrado e nessa purificação, ele eufemiza metaforicamente o mal. Lavar é purificar metaforicamente e esse ato, por si só, funciona como a admissão inconsciente de um erro, de um mal que alguém traz em si.

Juca vê as voçorocas como esfinges: "diante dessa visão, que crescia de modo assustador, ele "nunca [...] deixava de olhá-las, preso ao seu segredo, ao seu mistério, ao seu visgo" (DOURADO, O. M., p. 151). Esfinges que o prendem, que grudam, por assim dizer, ao seu olhar, embora sejam assustadoras, as voçorocas pertencem ao regime noturno, à segunda estrutura mística do imaginário, a adesividade do estilo de representação noturna, simbolizando a dificuldade de se desligar do perigo pressentido na relação com Rosalina e representado pelas voçorocas.

As voçorocas podem ser aproximadas ao ventre, imagem do regime noturno que se confunde entre o digestivo e o sexual, podendo englobar valores positivos e negativos; na obra, elas simbolizam o abismo da queda, pois Juca associa a elas a figura de Rosalina, cujo ventre não é eufemizado e convertido em símbolo da descida feliz, permanecendo como símbolo da morte e reforçando o perigo e a iminência da tragédia.

Juca relaciona as voçorocas à genitália feminina, como se pode deduzir do trecho: “tinha até medo de olhar aquelas goelas de gengivas vermelhas e escuras, onde no fundo umas arvorezinhas cresciam, um riachinho começava a correr” (DOURADO, O.M., p. 76 – 77). Os termos gengivas vermelhas desprovidas de dentes e a presença de vegetação e um pouco de água nos remetem ao órgão sexual feminino. Além disso, elas representam para ele um perigo constante: “E se o perigo estivesse exatamente ali, no prazer, no gozo? E se ela tivesse por dentro o visgo daquelas voçorocas? ” (DOURADO, O.M., p. 181).

Ele vê a protagonista como uma esfinge, visonha, como um guará[37]: “... vária, não se fixava em nenhuma das muitas donas Rosalinas que ele todo dia ia descobrindo e juntando para um dia quem sabe poder entender” (DOURADO, O.M., p. 100): impossível de decifrar e prenúncio de perigo, assim é Rosalina aos olhos de Juca Passarinho.

Há ainda outras referências explícitas à ligação que ele faz entre Rosalina e as voçorocas, pois ela é o visgo das voçorocas, “as goelas vermelhas e escuras das quais ele não podia se afastar” (DOURADO, O.M., p. 176), “podia devorá-lo como goelas noturnas das voçorocas! ” (DOURADO, O.M., p. 168), mas mesmo assim ele

> queria entender Dona Rosalina para melhor viver no sobrado, não estar sempre em sobressalto, pesando as palavras, cauteloso. Dona Rosalina sumia como por encanto entre os seus dedos, visonha. Dissimulada, os olhos líquidos, quando a gente pensava que a tinha presa, ela escapulia. Que nem um guará que ele quisesse caçar. (DOURADO, O.M., p. 100).

Rompendo o silêncio do casarão, Juca rompe, até certo ponto, com o regime diurno – divisão, separação: a palavra, pertencente ao regime diurno das imagens, é o que permite a aproximação inicial entre ambos, instaurando um equilíbrio precário da situação. Tão precário que, em dado momento, ele se lembra dos presságios que teve e pensa que talvez devesse fugir, mas ainda assim sente que a felicidade é possível, sendo esse sentimento representado pela luminosidade:

> Nada aconteceu, nada de ruim aconteceu. Bobagem, cisma. Tudo se desfez no ar, como as sombras da noite se dissolvem com a luz nova da manhã. O sol brilhava a meia altura no céu, uma bola de fogo ofuscante, ele mal podia olhar. O mundo luminoso, de cores limpas e puras; o canto da manhã ensolarada. (DOURADO, O. M., p. 151).

---

[37] Guará tanto pode denominar uma ave de plumagem vermelha e bico longo e recurvado, como também um lobo, que é aquilo que, no nosso entendimento, aproxima-se do sentido do texto.

E conclui que: “a vida é pra frente, o que ficou pra trás é escuridão, poeira só, lembrança”. “Tudo claro, nenhum mistério, nenhum sinal aziago. A vida tinha uma limpidez de água minando da fonte. Ele podia ser feliz”. (DOURADO, O.M., p. 152).

No primeiro trecho, estamos diante do regime diurno, representado pela claridade – sol, luz (símbolos espetaculares) e pela água límpida, ambos símbolos de conotação positiva, mostrando a possibilidade de elevação, de acontecimento feliz, de vencer o tempo e a morte; no segundo, estamos diante da 4ª estrutura sintética, a estrutura progressista, que se manifesta pela hipotipose futura, sendo o futuro presentificado e dominado pela imaginação, pois, realizada a síntese, o tempo terá sido vencido e a morte, afastada com uma felicidade futura, quase certeza no presente.

Assim, pode-se perguntar se Quiquina vencerá os embates a que está submetida ou se será tragada pela ruína e pelo silêncio definitivo e também quanto a Juca Passarinho: vencerá suas dificuldades ou será tragado pelas voçorocas/ventre de Rosalina? Resistirá à morte pelo uso abundante da palavra ou será mais uma voz silenciada pela tragédia?

3.2.2.2 Rosalina, a um passo da tragédia

Rosalina oscila entre o avô, dionisíaco e o pai, apolíneo, sensato e equilibrado. Em certos momentos o narrador a identifica com o pai: "Rosalina tinha puxado mesmo era àquele coronel João Capistrano Honório Cota, cuja grandeza, orgulho e silêncio muito nos amarguravam o remorso pisado" (DOURADO, O.M, p. 82) mas também questiona: "Quem sabe Lucas Procópio não morreu de todo, vivia ainda dentro dela? Ela, semente de Lucas Procópio". (DOURADO, O. M. p. 109) e posteriormente ela pensa: "Eu, João Capistrano Honório Cota. (DOURADO, O.M., p. 110).

Rosalina não enterra seus mortos:

> Foi assim que Rosalina fez, todos os gestos medidos: viu o pai no caixão, o corpo coberto de flores, cruzou os dedos como quem ia rezar mas não rezou. Súbito se voltou para onde tinha vindo. A gente viu tudo em silêncio de igreja: Rosalina subia de novo as escadas, direitinho como desceu. (O. M., p. 29).

Rosalina é a representante da memória, por meio da qual mantém vivos o avô e o pai, assim quando o pai morre ela para mais um relógio, permanecendo presa ao passado, em um comportamento que remete a *Mnemósine*[38], a deusa grega da memória, cuja responsabilidade era decidir entre esquecimento e lembrança, ocultamento e aparição, velamento e desvelamento, capacitando o homem a enfrentar a finitude da vida.

Tentando por meio da memória recuperar a unidade perdida, Rosalina mantém o passado vivo pela hora parada dos relógios, sendo suas experiências vividas com a mesma intensidade de antes, apresentando-se o passado e o presente como simultâneos, o que faz dela uma prisioneira do tempo. Parar os relógios significa tentar dominar o devir pela repetição dos instantes temporais, vencendo diretamente Cronos e domesticando o tempo, uma característica do regime noturno sintético das imagens na teoria de Durand.

Seu enclausuramento nos remete ao já mencionado *Mito da Caverna*, de Platão, pela interpretação errônea que faz dos habitantes da cidade, generalizando excessivamente e projetando uma imagem falsa do exterior ao ver todos os moradores da cidade como traidores, o que a leva a repetir indefinidamente as mesmas atitudes.

---

[38] Mnemósine era filha de Cronos, senhor do tempo, e da deusa Gaia, personificava a memória, sendo responsável pela capacidade de memorizar e de lembrar, preservando o homem do esquecimento.

Para Celidonio e Vianna (2007, p. 2), Rosalina é uma personagem "marcada pela circularidade, pelos acontecimentos que sempre se repetem, a filha de Honório Cota terá uma travessia na narrativa caracterizada pela dualidade: corpo/alma, dia/noite, Lucas/Honório, povo da cidade/casarão" e, não adquirindo efetivo conhecimento em relação ao ambiente externo, ela fica limitada a repetir-se indefinidamente, perdendo sua autonomia.

Ela se dava conta da solidão e da austeridade de sua vida: "tinha vontade de chorar, de um tempo pra cá tinha vontade de chorar. Ela, que antes não chorava. Como viver ali, naquela sala, naquela casa, naquela cidade hostil, quando havia uma vida tão diferente lá fora, no grande mundo de Deus? " (DOURADO, O.M., p. 73), mas, ao tentar afirmar sua individualidade e feminilidade, ela irá preparar o terreno para o trágico desfecho.

A solidão é parcialmente compensada pela fabricação de flores, por meio das quais ela busca realização, pois "a mão que trabalha e cria está a serviço da realização, através da força criadora, da libertação: a mão trabalha uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde." (BACHELARD, 2001, p. 14).

A fabricação de flores por Rosalina lembra-nos o mito de Penélope, esposa de Menelau, ausente há anos. Ela arranja um pretexto para não se casar novamente, afirmando que só o faria quando terminasse o manto que estava bordando, porém à noite desfazia o trabalho feito durante o dia, de modo a nunca concluir o trabalho. Como Penélope, Rosalina desfaz muitas de suas flores, como se construísse e desconstruísse a si mesma, comprovando e recusando sua feminilidade, que aflora e se recolhe – ela continua solteira e sem interesse por uma relação verdadeira.

A narrativa nos fornece elementos para perceber uma identidade entre Rosalina e suas flores pois ela se vê como uma flor: "A rosa de seda nos cabelos [...]. Um amor, uma flor sem ninguém para colher" (O.M., p. 74) e então ela desperta para a vida e novamente se confunde com a rosa:

> Ela não soube bem quando foi que começou o lento despertar. De repente, uma noite, se viu diante do espelho no ritual que sempre praticava no quarto antes de dormir. A rosa de seda nos cabelos [...]. Que figura era aquela dentro do espelho, que ela não conhecia? [...] uma rosa de pano, uma flor de seda. Uma rosa branca, barroca. (DOURADO, O.M., p.74).

Corroborando com nosso entendimento, Pereira (2006, p. 50) afirma: "Quando toma atitudes que vivificam o seu ser Rosa, reafirma a vida e revela-se Rosaviva*"* e, no

intuito de comprovar sua afirmativa, cita este trecho: “Uma rosa branca, vaporosa, uma rosa como uma aranha de pétalas. Uma rosa de pano, viva. Uma rosa mais viva que as rosas de carne e seiva dos jardins. O brilho da rosa, a sua vida. Rosaviva. “ (DOURADO, O.M., p. 128).

Para Paula (2007, p. 42), Rosalina

> bordava flores na tentativa de trançar os fios de todas as mortes que exerciam uma dupla influência sobre seu presente. Influência sobre a infância, à qual tinham um estranho, mas profundo, acesso; influência sobre o futuro, sobre o qual ela não tinha mais querer, a não ser o de consentir que nada mudasse.

O nome Rosalina presta-se a uma associação interessante: Rosa + Lina – rosa, a rainha das flores e também rosa linda. Em dado momento, Juca, pensa em Rosalina: “Se ela quisesse, ninguém, nenhuma moça da cidade competia com ela em formosura. Tão linda que ele chegava a sonhar com ela: muito vaporosa, os cabelos soltos, os gestos de quem dança nas nuvens...” (O. M., p. 101).

Abordando a etimologia dos nomes de alguns de seus personagens Dourado (PRMC, p. 117) afirma que eles buscam vários níveis de significação, podendo (ou não) ser vistos como uma realidade símbolo e afirma que Rosalina significa “rosa branca, flor de seda”, uma variante de Rosa”.

Essa atividade criadora permite uma troca de energias, transmite desejos. Bachelard (2001) substitui a filosofia passiva, desenvolvida desde o pensamento platônico-aristotélico, pela filosofia ativa das mãos que trabalham, fazendo com que a inatividade ceda lugar a uma troca de energia entre as mãos: as mãos operantes refletem a vontade de poder do artista, a serviço de forças felizes – a mão é associada à libido, “a fonte de todos os trabalhos do homo faber, sendo a mão “precisamente, o órgão das carícias, assim como a voz é o órgão dos cantos. ” A fabricação de flores, atividade que exige o uso constante das mãos, aproxima Rosalina do homo faber a que se refere Bachelard, pois o modelador imprime na matéria a marca de sua subjetividade.

Rosalina tem sua delicadeza e nobreza confirmadas pela forma como é descrita ao descer as escadas por ocasião da morte do pai:

> a cabeça erguida, digna, soberba, que nem uma rainha – os olhos postos num fundo muito além da parede, os passos medidos, nenhuma vacilação... uma figura recortada de história, desses casos de damas e nobres que contam pra gente, toda inexistente, etérea, luar. Dona de altas grandezas, igual a Seu coronel Honório Cota. (DOURADO, O.M., p. 28 e 68).

As flores representam, ao mesmo tempo, a comunicação com a cidade e o desabrochar da feminilidade: a rosa branca, que ela irá oferecer para que Juca a prenda em seus cabelos, é ela mesma: Rosalina, Rosalinda, "Rosaviva", flor delicada e sensível, prestes a desabrochar.

Bezerra (2008) vê a fabricação de flores por Rosalina como uma atividade lúdica apenas, e afirma que essa não é uma atividade produtiva e não gera riqueza, pois a maior parte do dinheiro fica com a empregada, sendo então uma atividade semelhante à da mulher burguesa que se distrai executando tarefas prescindíveis, afirmativa da qual discordamos, pois vemos esse ato como bastante significativo para a construção e reconstrução da identidade, opondo-se ao vazio de sua vida.

Ela olha-se demoradamente no espelho do quarto, em um gesto que duplica a imagem do eu e remete a um outro, que ela desconhece. Aí ela enfrenta a angústia e foge à solidão, vendo no fundo do espelho a outra que gostaria de ser: elegante e bonita, ao lado de Emanuel, antigo pretendente e herói de seu romance imaginário, portanto esse espelho assemelha-se ao espelho natural das águas, que, na concepção de Bachelard (1993), reflete um mundo de sonhos. A imaginação fértil a transforma de crisálida em borboleta, pois o quarto é o canto da casa onde o ser pode recriar seu próprio mundo, sendo o espaço privilegiado do devaneio (BACHELARD, 2000). Seus devaneios são símbolos de vida, a força de Eros, contrapondo-se à morte que ronda o casarão e, após a chegada de Juca, Eros ganha ainda mais força: em outro devaneio, ela põe a flor no cabelo e acorda para a vida, pois

> as paixões cozinham e recozinham na solidão. É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos [...]. A lembrança das solidões estreitas, simples, comprimidas, são para nós experiências do espaço reconfortante, de um espaço que não deseja estender-se, mas gostaria sobretudo de ser possuído mais uma vez. (BACHELARD, 1989b, p. 29).

Durante o dia, fabricando as flores, ela consegue espantar o fantasma da solidão, mas a noite traz consigo uma depressão mal disfarçada e ela pensa nos problemas, na sua dúbia identificação com o pai e o avô e recorre à bebida, seu vício inescapável. Para Durand (2012), as paisagens noturnas são características dos estados de depressão, o que justifica a expressão popular "ter ideias negras". Durand cita Sébillot:

> [...] a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas. Esta imaginação das trevas nefastas parece

> ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia. (SÉBILLOT apud DURAND, 2012, p. 91).

Uma noite, Rosalina oferece vinho a Juca e depois tira dos seios uma flor, para que ele a coloque em seus cabelos. Beijam-se, mas Quiquina parece estar no vão da porta. Ela foge e a rosa cai ao chão, sendo agora vista como uma aranha murcha, morta, prenunciando a morte metafórica. Ela é a rosa-aranha – "uma aranha de pétalas" tecendo uma teia da qual não conseguirão escapar (a aranha associa-se à fiandeira, simbolizando paciência e criatividade, mas também crueldade) – a efemeridade da rosa aponta para a ambivalência do símbolo: de início, ela é símbolo de luz e vida, mas, caída, transforma-se em símbolo de morte : o contato com Juca é, de certo modo, traumático, pois a aranha, imagem teriomórfica na teoria durandiana, constitui fonte de inquietação, simbolizando o perigo de uma morte devoradora, prenúncio de tragédia. Viva, Rosalina representa a sedução paciente, talvez impensada, mas a morte da rosa representa perigo.

O vinho, agente facilitador dos encontros eróticos, permite a eufemização dos males e consiste em mais uma tentativa de combater a morte, instalando-se pela negação do negativo nesse relacionamento com aparência de vida. Ao beber vinho com Juca, Rosalina mostra desejo de mudança, mas não percebe risco na relação, pois "enquanto substância, o fogo figura certamente entre as mais valorizadas, portanto as que mais deformam os julgamentos objetivos" (BACHELARD, 1994, p. 107) e, assim, ela passa do mundo apolíneo para o dionisíaco, mas esse relacionamento pode também ser interpretado como uma vingança à cidade que ela odeia, pois o vinho é composto de água e fogo (álcool), sendo o fogo um elemento que "sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta latente, contido como o ódio e a vingança. " (BACHELARD, 1994, p. 13).

Uma hipótese interpretativa para a associação entre água e fogo, no vinho que permite esses encontros é que, enquanto a água expressa a feminilidade de Rosalina, o álcool (representado pelo fogo), é elemento facilitador e também purificador (purificação interna) – ela transgride, mas é purificada pelo fogo contido no álcool.

Se, na teoria de Bachelard, a água, elemento feminino e transitório, é a imagem daquilo que a cada instante morre e renasce, enquanto o fogo pode associar-se aos devaneios que promovem as paixões, adquirindo o significado de transformação, por meio dessa mistura do vinho – água e fogo, encerra-se a etapa na qual perece a Rosalina recatada e pura, transformando-se na amante cheia de paixão – essa é sua metamorfose.

Em *A Psicanálise do fogo* (1994), Bachelard fala do álcool como substância composta de água e fogo, sendo que este produz mudanças rápidas, ocultando-se latente. Assim, esse relacionamento com Juca Passarinho representa, para Rosalina, o bem e o mal, pois é "dentre todos os fenômenos, o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal". (BACHELARD, 1994, p. 11).

Após o primeiro contato com Juca, ao despertar ela sofre:

> ressurreição e dor. A dor, a sensação de existir [...]. Luz e dor, o primeiro conhecimento do mundo. Os olhos agora doíam intensamente, fulgurante, a cabeça pesada doía, todo o corpo um feixe de dor. A dor e o peso, o corpo pesado. A dor e o remorso de um corpo que perdeu o equilíbrio [...]. Luz, movimento, dor. (DOURADO, O.M., p. 132).

Enfim sente-se viva, mas tem dificuldade em reconhecer a si mesma:

> assim ficou muito tempo, até que pudesse se mover e abrir os olhos. De onde vinha, onde estava, <u>mesmo quem era</u>? Eu, Rosalina, conseguiu pensar com dificuldade. <u>Eu, viva</u>. À dor de viver, preferia estar morta, não ter acordado nunca. [...]. Eu, como uma liturgia, um batismo: para começar a viver, para se livrar do vazio, da angústia, do nojo no corpo. (O.M., p. 132, grifos nossos).

Oscilando entre sentimentos contraditórios – dor, vergonha, orgulho, medo, nojo e desesperança, mas também um sentimento de ressurreição: "[...] Luz e dor, o primeiro conhecimento do mundo", o que demonstra que esse primeiro contato a faz renascer. Mas então, ela pensa: "Com ele, justamente com ele. Por que não outro, meu Deus? Com outro, quem? [...] Só ele, só podia ser ele, não havia mais ninguém" (DOURADO, O.M., p. 132-133) e, enfim, chora copiosamente. Ao se perguntar por que com ele e não outro, ela demonstra a separação própria do regime diurno, pois ele não pertence à mesma classe social que ela, enquanto o regime noturno mostra-se no desejo de tocá-lo novamente, o que representaria a conciliação dos opostos.

Posteriormente, eles retomam o encontro – quando ele chega, ela vem para ele "... os passos incertos, solta no espaço, feito pairasse sobre o abismo" (O.M., p. 165). Esses passos sedutores convidam-no a uma viagem de sonho, implícita na palavra "nuvens", mas a referência ao abismo aponta para a queda, tratando-se, pois, de imagem de duplo sentido: "...pois o ar aponta para o alto, mas também pode significar a queda moral". (BACHELARD, 1990, p. 5).

Em dado momento eles riem muito, eufemizando o mal e combatendo a morte; no caso de Juca, isso se confirma claramente porque ele a associa às voçorocas, e também por meio do seguinte trecho: “Aquela mulher podia ser o seu fim” (DOURADO, O.M., p. 168) e então, a divisão do regime diurno: durante o dia a separação: ela, a patroa, ele, apenas o serviçal; à noite os dois juntos em momentos de fogo e paixão, conciliando os opostos, na aproximação permitida pel**o** vinho; por meio do erotismo, eles eufemizam o terror diante da morte, pois o ato sexual, rítmico por natureza, faz parte do regime noturno das imagens, atuando no combate à morte e remetendo a vida.

Em dado momento, lê-se que ele não podia desprender os olhos das voçorocas, “preso ao seu visgo” e, se ele associa as voçorocas à figura de Rosalina, era desta que ele não conseguia separar-se. Nesse trecho estamos diante do regime noturno das imagens, pela recusa em separar, expressa pelo verbo prender, acentuado pelo emprego do particípio, adquirindo o significado de fato consumado.

Após a primeira aproximação entre ela e Juca Passarinho, Rosalina, dominada pelo regime diurno, denomina seu envolvimento com Juca de “águas lodosas e enganosas, tanto tempo escondidas”, para as quais tinha sido arrastada “pela nebulosa informe” da noite anterior, que eram diferentes da vida que construíra, a sua “claridade” (DOURADO, O. M., p. 140). Essas águas enganosas e escondidas representam a sexualidade até então reprimida e que estava vindo à tona, representando um perigo para ela. Na teoria durandiana, as águas escuras adquirem a conotação de águas hostis, tendo-se aí o isomorfismo das trevas e do perigo com as águas escuras.

Ao engravidar, ela passa a deixar a porta trancada e a luz apagada. E às duas Rosalinas de antes, a do regime diurno, que separa e divide, e a do regime noturno, que tenta conciliar os opostos, acrescenta-se uma terceira, pacificada na gravidez, mas a harmonização dos opostos não ocorre. Ela novamente se isola e Juca começa a ver

> uma infinidade de Rosalinas, nenhuma parada como aquele pêndulo do relógio parado, que só no fim do tempo, na morte, a gente ia saber, tudo somando, juntando, fundindo, como aquela outra imagem antiga, aparentemente oposta, de que ninguém entra duas vezes no mesmo rio. (DOURADO, O.M., p. 172).

Com a gravidez, o corpo toma o formato de concha e a fantasia de acolhimento mostra-se como fantasia de engolimento, pois o corpo grávido acolhe, mas também pode engolir. O ventre simboliza uma busca da intimidade, um contato com a terra como lugar de origem; assim, o bebê é acolhido no seio da terra, junto às voçorocas, que

representam devoração e também abrigo na consumação: sua mãe será o ventre da terra, a grande mãe que a todos abriga em seu ventre.

As imagens constantes da obra são criadas e recriadas por subjetividades conflituosas, a meio caminho de uma derrota que pode silenciar as vozes narrativas, mas que estão a serviço do combate à morte, porém nesse jogo de forças, o silenciamento das vozes depende também das atitudes dos personagens diante do destino que cada um carrega consigo, tendo como resultado a vitória ou a consumação da tragédia anunciada. Afinal, terá o imaginário força suficiente para combater a morte, ou será esta uma luta inglória? Vencerão os personagens essa luta ou serão arrastados pela tragédia? E como se dá, no âmbito da narrativa, a vitória ou a derrota definitiva? Outros elementos que entram nesse jogo e que levarão à tragédia constituirão o tema do próximo capítulo.

Capítulo IV Incursões pelo país da tragédia

4.1 Incursões pela Tragédia clássica: Antígona

Por que abordar a tragédia *Antígona*? Porque Autran Dourado afirma, em Uma *de Romance matéria de carpintaria* (1976) ter tido a inspiração para a *Ópera dos mortos* a partir de uma frase que em dado momento lhe veio à mente: "´É preciso enterrar nossos mortos" e que depois lembrou-se de que ela era uma reminiscência da obra *Antígona*, de Sófocles. De fato, a *Ópera dos mortos* apresenta diversas semelhanças com *Antígona*, embora também haja diferenças, pois não se trata de pastiche nem de uma recriação, mas de uma obra totalmente nova, embora com ela guarde relações.

Antígona, personagem-título da peça de Sófocles, é uma descendente dos Labdácidas, filha de Édipo e Jocasta e sobrinha de Creonte. Ela e a irmã Ismênia acompanhavam o pai em sua peregrinação e, quando ele morre, elas retornam a Tebas, onde seus irmãos Etéocles e Polinices disputavam o trono, porque Etéocles recusou-se a entregá-lo a Polinices, conforme o combinado após Édipo deixar o trono, fazendo com que Polinices, revoltado, fosse para Argos, cidade inimiga de Tebas, onde obteve o apoio do rei para obrigar Etéocles a lhe ceder a vez na sucessão e, tendo havido uma luta ferrenha entre o exército argivo e os sete chefes tebanos, os irmãos mataram um ao outro.

Entendendo que Etéocles defendia a pátria, enquanto Polinices a teria traído, quando se uniu aos argivos para atacá-la, Creonte, que sobe ao trono em seguida, promulga um decreto em que ordena funerais de honra para Etéocles, enquanto Polinices ficaria insepulto, à mercê das aves de rapina. Ocorre que, para os gregos, não ser sepultado significava não fazer a transição entre o mundo dos vivos e o dos mortos, tendo a conotação de uma desonra. Esse preceito leva Antígona a desobedecer ao tio e enterrar o irmão, assumindo a penalidade prevista no decreto, pois não o fazer seria desrespeitar o dever sagrado para com os mortos, ferir a dignidade destes. Então o tio sentencia sua morte, não atendendo aos apelos de seu filho Hemon, noivo de Antígona, que clama ao pai pelo bom senso e pela vida da noiva.

Logo de início, após o diálogo entre Antígona e Ismênia, entram o coro e o corifeu. O coro comenta a guerra que mal tinha terminado, podendo-se perceber nessa fala um julgamento desfavorável aos argivos, considerados invasores, quando o coro pede ao raio de sol que narre os acontecimentos e conte também como o inimigo "foi derrubado por Zeus, que tem horror às bocas cheias de jactâncias, e lançou seus raios de fogo sobre o capitão, que já cantava vitória na entrada principal da amada Tebas. " (Sófocles, 2002, p. 10).

Mais à frente, o coro comenta o sucedido entre os irmãos, em uma fala que consiste em uma crítica ao acontecimento, um lamento pela morte dos irmãos e, ao mesmo tempo, alegria e júbilo diante da vitória:

> Sete capitães nas sete portas contra sete chefes guerreiros tebanos se mediram e entregaram a Zeus, por intermédio nosso, o tributo de suas armaduras destruídas. Dois desses capitães não viram o fim da luta, dois filhos do mesmo pai, da mesma mãe gerados, irmãos mas inimigos, mortos um pelo outro, ambos vitoriosos e ambos derrotados [...]. Cantos e coros a noite inteira no santuário dos deuses! E que Baco, filho de Tebas, dirija a nossa alegria e faça a nossa dança estremecer a terra. (Sófocles, 2002, p. 10-11).

O trecho acima demonstra que o coro cumpre o papel de crítico da situação e das ações dos personagens, além de funcionar como catalisador e intérprete das dúvidas, sentimentos e emoções dos espectadores e, via de regra, como ocorre em *Antígona*, faz um julgamento final sobre os fatos narrados, constituindo-se, portanto, como um "eco da sabedoria popular, traço-de-união entre público e atores. " (BRANDÃO, 1988, p. 51).

Ao desobedecer ao decreto do tio, Antígona invoca a lei dos deuses, que faz parte de um tempo remoto e eterno, demonstra uma ética direcionada apenas aos deveres de família e das tradições, o que nos leva a questionar quais os limites aceitáveis entre justiça e injustiça, deveres familiares e deveres cívicos, sentimento e razão. Se nossas escolhas constituem atos morais necessários, permitidos ou proibidos, se as normas morais, constantes da Ética, levam o ser humano a agir não apenas em função da tradição, educação ou hábito, mas de acordo com a convicção e a inteligência, Antígona opta pela tradição e pelo amor ao irmão, ignorando a lei, pois sua convicção baseia-se no dever moral para com Polinices, em função de valores dos quais não abre mão, pois julga-os muito mais importantes do que as leis humanas.

Assim, pode-se ver sua atitude como ética em relação aos valores, mas não em relação ao cumprimento da lei, enquanto a de Creonte é ética em relação à cidade da qual é nesse momento o rei e que se sente na obrigação de defender, mesmo que para fazê-lo, afronte a dignidade de Polinices, devendo-se, por outro lado, atentar para o fato de que a atitude de Antígona é também um convite à individualidade, ao ato de pensar por si próprio e agir de acordo com sua consciência.

Para Jesus (2016, p. 40), o *ethos* de Antígona inscreve-se "na fidelidade a uma justiça atemporal e divina"; o que explica o fato de, em várias passagens da obra, ela

“ser comparada ora a um animal selvagem e intratável, ora a um ser igual aos deuses”, sendo ainda seu ethos,

> o protótipo da justiça consciente, pois seu ato solitário revela-se desprovido da vontade política de transformar a lei. E se ela o faz, é somente por razões familiares e religiosas. Logo, seu *ethos* pode apontá-la, de certo modo, como dissidente, pois existe contradição entre uma ordem ideal de princípios e uma ordem real sustentada pelas normas do poder; e como delatora, em nome de seus princípios, dessa ordem real, ao preço de sua exclusão permanente da sociedade [...] porta-voz dos novos tempos ou da necessidade de se abrir para esse fato incontestável. (JESUS, 2016, p. 40).

Antígona apresenta uma relação com a peça *Ájax* (1993), também de Sófocles, na qual esse protagonista, sentindo-se injustiçado por não receber as armas de Aquiles, que são entregues a Odisseu, é induzido ao erro pela deusa Atena, mata um número incontável de animais que eram troféus de guerra, quando na verdade pretendia matar aqueles que o teriam traído nesse episódio.

Descoberto, suicida-se e então Menelau, Agamênon e o Rei de Esparta proíbem que seu corpo seja sepultado, o que era considerado um ultraje, reservado ao inimigo, a quem lutava do lado oposto, o que não era o caso de Ájax, que era um aliado. Mas o que pesa no caso é o fato de ele não ter reconhecido a autoridade dos chefes e tenha tentado assassiná-los, devendo, portanto, ser tratado como inimigo, e nisso está a semelhança com o personagem Polinices, de Antígona, que não deveria ser enterrado, pois é considerado inimigo devido ao fato de ter lutado contra o irmão e a cidade.

Assim como em Antígona a protagonista defende o enterro do irmão, em *Ájax*, Teucro, a quem, como irmão, cabia o enterro de Ájax, tenta defender que este seja enterrado, mas é Odisseu quem faz a defesa incontestável – defende que o enterro é lei dos deuses, devendo ser respeitada por todos, inclusive pelos monarcas e com isso consegue que ele seja enterrado. Nessa defesa, Odisseu alega que o poder régio deve ser limitado pela observância às leis divinas, devendo o soberano conciliar a autoridade e o sentimento e respeito às leis divinas, acatando os conselhos dos que lhe são próximos, exercendo a justiça, pois quando o poder é exercido com o uso da violência, ocorre inevitavelmente a injustiça, e honrar o cadáver enterrando-o faz parte da lei dos deuses.

Entretanto, o excesso de Antígona não é uma afronta à moral, pois suas ações impulsionadas justamente por seu respeito à lei dos deuses e, assim, ela alia a *hybris* ao *dáimon*, essa força que provém dos deuses, desprezando o poder terreno, o de Creonte. A influência dos deuses é, portanto, ampla e devastadora: com essa opção, ela coloca-se

em dívida para com a *polis*, mas em erro involuntário, sendo sua desmedida fortemente influenciada pelos deuses ou destino, pois desde o nascimento, os filhos de Édipo são amaldiçoados em razão do incesto dos pais, o que provoca uma sequência de acontecimentos que culminam com a morte dos dois irmãos em luta pelo trono. Isso se coaduna com a seguinte afirmação de Lúcia Helena (s.d.):

> a personagem trágica está em erro, do qual não tem consciência, e quase sempre motivada por essa *hybris* (a desmedida inconsciente que a impulsiona), que funciona como força motriz. Ao mesmo tempo, muitas vezes a *hybris* se mistura ao desígnio do *dáimon* (a força que a impulsiona, mas que advém de uma "determinação dos deuses").

Há em *Antígona* uma ênfase sobre a intervenção dos deuses, pois Creonte, ao falar da vitória tebana na guerra, afirma essa intervenção: "os deuses novamente nos protegem depois de tantas provações" (Sófocles, 2002, p. 11) e, após a morte de Antígona, o coro refere-se também à ação dos deuses nos seguintes termos: "Desgraçada da casa que os deuses escolheram para atormentar" e ainda: "Os deuses implacáveis não descansam, o ódio do céu não se limita". (Sófocles, 2002, p. 29).

Antígona é representante dos deuses e das tradições, responsável em sua família pelo culto ao Zeus doméstico, razão pela qual prefere cumprir suas obrigações e agradar aos deuses a agradar a um poder temporal, o de Creonte, estando-se aí diante de um conflito entre a tradição e a nova *polis* (razão). Como a irmã não se dispõe a ajudá-la, Antígona responde de forma áspera que irá cumprir seu dever sem o auxílio de ninguém, mostrando determinação e até mesmo uma certa frieza.

Já Creonte demonstra obstinação pela defesa de uma espécie de honra de Tebas, devendo a lei ser cumprida a qualquer custo, sem levar em consideração a situação peculiar que gerou a guerra entre os irmãos, nem mesmo o fato de que Etéocles havia descumprido o trato, esquecendo também dos laços familiares, pois tanto ele como os irmãos fazem parte da mesma família. Age como um tirano, mostra-se intransigente e arrogante e, mesmo após avisado por Tirésias sobre as consequências que decorrerão de seus atos, não cede, acarretando uma tragédia de proporções absurdas, envolvendo inclusive o filho e a esposa e, então, não suporta a dor e deseja a desonra e a morte também para si mesmo.

Também Hegel (1996, p. 648) levanta a questão da superioridade de um personagem sobre outro na tragédia, mas sem citar peças e/ou personagens e, além

disso, a questão amplia-se quando este autor a utiliza para definir um ponto crucial da tragédia, que consiste na contraposição entre duas forças opostas:

> a ação individual que visa, em circunstâncias determinadas, realizar um fim ou impor a superioridade de um caráter, adota necessariamente uma atitude de isolamento, levanta contra si a paixão oposta e assim gera inevitáveis conflitos. Em princípio, o lado trágico consiste em que ambas as partes opostas têm igualmente razão, ao passo que na realidade cada uma concebe o verdadeiro conteúdo positivo do seu fim e do seu caráter como uma negação do fim e do caráter adversos e os combate, o que as torna igualmente culpadas.

Para Hegel (1996, p. 647), *Antígona* é um espaço privilegiado para a expressão do trágico, ao colocar em choque duas ordens de valores que estão por trás da tragédia clássica: a ordem mítico-religiosa, representada por Antígona, e a ordem da *polis*, representada por Creonte, portanto, duas forças opostas, mas de igual potência.

Ao efetuar uma aproximação entre as personagens Antígona e Cassandra[39], de *Sete contra Tebas*, Santos (2008, p. 53) também defende que Antígona coloca-se como um ser divino, mas, segundo seu entendimento, Creonte seria apenas um ser mortal. Para esse autor (2008), as duas personagens "estão isoladas, e sabem que estão na iminência de morte violenta. Ambas se relacionam com a racionalidade e a ordem natural do tempo", sendo que Antígona "fala em nome de um passado pré-literário desprovido de tempo, cujas leis eternas e imutáveis emanam diretamente dos deuses".

É típico da tragédia clássica a morte estar à espreita do protagonista e/ou dos principais personagens. Em *Antígona*, nenhum personagem importante escapa da morte: Antígona, Hemon e Eurídice suicidam-se e Creonte, após o aviso fúnebre de Tirésias sobre a destruição de seu governo devido a sua intransigência, se oferece em sacrifício pelos males causados.

Assim, a vida e a morte mostram cada uma a sua força. Eros e Thanatos tanto se opõem como se complementam, pois o impulso de vida parece ser reforçado diante da existência da morte e, por outro lado, a morte só ocorre porque existe a vida, mas na tragédia a vencedora é a morte. Ninguém escapa ao seu destino trágico.

Pandolfo (2008, p. 60), afirma que vida e morte formam "um par integral pelas suas relações de pressuposição recíproca e de oposição. A morte pode ser considerada como

---

[39] Cassandra é a personagem vidente, capturada na guerra de Tróia e oferecida como troféu a Agamenon, que a traz para seu reino, o que aumenta o ódio da esposa deste, Clitemnestra que, já irada pelo sacrifício da filha, assassina Agamenon e Cassandra, que tinha previsto o que aconteceria, mas não conseguiu impedir.

ausência de vida, e nesta perspectiva, se por um lado exclui a vida, por outro reconhece a sua existência ao negá-la" e que

> paradoxalmente, ela (a morte) afirma a vontade de viver segundo outros valores, aqueles mesmos pelos quais o herói aceita morrer. Tudo se passa como se a Morte não fosse somente o ponto final da Vida, mas também o limiar que, transposto, daria acesso a uma Sobre-vida (sic), totalmente isenta das contingências da existência humana.

Na tragédia, a dor e o sofrimento são inevitáveis, sendo a vida presidida por uma espécie de vingança do destino e o sofrimento só tem fim quando o destino se cumpre. Nos casos de Édipo e Antígona, é impossível evitar o sofrimento e o castigo não provém de um erro moral (Édipo comete parricídio e incesto justamente quando tenta fugir ao destino, portanto, não reside, no castigo, o resgate de um erro moral).

Segundo a fala final do coro, o destino é implacável e impossível de ser desviado. E quando Creonte, desesperado, clama pela morte, o coro resume a situação e confirma a força do destino: "A vida é curta e um erro traz um erro. Desafiado o destino, depois tudo é só destino. Só há felicidade com sabedoria, mas a sabedoria se aprende é no infortúnio". (Sófocles, 2002, p. 56).

Sob o ponto de vista da tragédia clássica, ao retornar para Tebas com a irmã, Antígona defronta-se com seu destino trágico – a maldição que pesa sobre os filhos de Édipo. Encontra os dois irmãos mortos e comete a desmedida ao insurgir-se contra os ditames legais (decreto de Creonte proibindo o enterro de Polinices). Como a irmã não a auxilia em seus propósitos, ela vai em frente e enterra Polinices, provocando a catástrofe, resultante do conflito entre a desmedida e o destino.

Desse modo ela se mostra uma heroína trágica, mas seu gesto é contraditório pois, se a causa é justa do lado humano e afetivo, é contra a lei da cidade, assim, a peça coloca em jogo o individual versus o coletivo.

A ação de Creonte consiste também em uma desmedida – embora esteja do lado da lei, ele não cede nem um milímetro naquilo que havia determinado. No embate entre razão e sentimento, dever e honra, ele desencadeia a tragédia, o que faz dele um personagem trágico. Sua queda, prevista por Tirésias, confirma a peça como tragédia clássica, pois ele também é confrontado com o destino e conhece o final trágico.

Outros conflitos estão presentes na obra: Direito natural versus direito positivo; decreto dos deuses versus decreto de Creonte, embate entre a lei e a justiça. Questionada

pelo tio por ter infringido seu decreto, Antígona coloca em questão a lei dos homens, diferenciando-a da lei dos deuses:

> A tua lei não é a lei dos deuses; apenas o capricho ocasional de um homem. Não acredito que tua proclamação tenha tal força que possa substituir as leis não escritas dos costumes e os estatutos infalíveis dos deuses. Porque essas não são leis de hoje, nem de ontem, mas de todos os tempos, ninguém sabe quando apareceram. (A, p. 22).

Oliveira (2006, p. 27) vê em Antígona outros conflitos além desses: versus cidade, indivíduo versus comunidade, feminino versus masculino, tradição versus novos valores, e aborda a existência de diferentes interpretações para a peça e, especialmente, para a figura de Antígona, pois, segundo esse autor, na Alemanha, na Rússia e outros países, na primeira metade do século XX, "prevaleceu a imagem de uma Antígona que sintetizava a dialética entre indivíduo e Estado", enquanto na Europa, após a Segunda Guerra Mundial, disseminou-se "o lugar comum de que Antígona seria a heroína suicida por excelência, representando a perda de força vital do indivíduo frente a um sistema político injusto e autoritário".

Um detalhe que pode passar despercebido diz respeito ao nome da protagonista, que pode parecer casual ou sem muita importância, mas se acreditamos, com Roland Barthes (2000), que o nome tem potencial para conter uma significação, então devemos estar atentos ao significado desse nome, pois a palavra Antígona tem início com o prefixo grego *anti*, cujo significado é contra e, de fato, Antígona coloca-se, desde o início, contra o decreto de Creonte e, por extensão, contra a lei da *polis*, sendo Pandolfo (2008) quem aprofunda essa questão, como veremos a seguir.

Seguindo de perto a forma de pensar de Roland Barthes, Pandolfo (2008, p. 107-108) também considera o nome como portador de significação e afirma não estar em jogo a origem "científica" do nome, interessando descobrir "como um Nome diz bem o que quer dizer", ou seja, "no universo poético (no sentido original da palavra) [...], onde tudo é criação da linguagem, o vocábulo é o que ele designa", de modo que "cada nome atribuído é verdadeiramente onto-lógico, isto é, define o personagem no meu Ser (Ontos) e sua palavra (Logos), sua 'natureza' e seu 'dizer".

A interpretação de Pandolfo (2008, p 110) sobre o nome de Antígona vem ao encontro daquilo que afirmamos acima sobre o prefixo "anti", sinônimo de contrário, como sendo significativo no nome de Antígona, mas essa autora amplia a questão,

vendo a protagonista como antagonista (ANTI-AGON), sendo Antígone "a pedra de ângulo (GONIA) contra a qual vêm chocar-se as forças que querem passar além, as de uma nova ordem que tenta estabelecer-se virando a página (o passado) " e que "por esse tipo de re-volta ela significa apego, fidelidade às origens (GONOS), quer seja a Raça (GENOS) ou a infância, a Lei do Sangue ou a Lei do jugo, o Pai".

Ainda segundo Pandolfo (2008, p. 111), "essa assunção da Raça chega até a identificação total: ela assume o destino de Édipo, quer no seu movimento para o Mesmo (devotamento a Polynice), quer na sua procura da verdade absoluta" e, por ser a "guardiã da herança paterna, Antigone é destinada à virgindade [...]: o casamento exogâmico representaria a traição ao Mesmo pela união com o Outro e a fixação em um outro lar". Por fim, essa autora compara a personagem à Deusa Héstia[40] e afirma que Antígona, sendo uma "garantia da permanência de Genos, possui idêntica vocação: enterrada viva, ela realiza a conjunção total com as suas origens".

Eis o sentido da tragédia em Sófocles: a impossibilidade de fugir ao destino, o que se repete nas três obras que compõem a trilogia tebana.

4.2 Incursões pelo teatro moderno: *A casa de Bernarda Alba*

Analisar *A casa de Bernarda Alba*, obra de um dramaturgo espanhol do começo do século XX, justifica-se pelo fato de que, embora pertencendo a universos bem

[40] Na mitologia grega, Héstia era a deusa virgem do lar e da família, sendo tida como uma deusa de grande bondade e gentileza; uma de suas principais funções era mostrar a importância do lar na vida social, política e religiosa na Grécia Antiga; seu símbolo era o fogo da lareira, o qual representava a luz e a paz que deveria reinar nos lares gregos.

distintos no tempo e no espaço, a obra apresenta algumas relações significativas com a *Ópera dos mortos*, apesar das várias diferenças.

Escrita em 1936, *A Casa de Bernarda Alba* é a última peça da trilogia de dramas folclóricos escrita por Federico Garcia Lorca (1898-1936), sendo as duas primeiras, *Bodas de Sangue*, de 1933 e *Yerma*, de 1934. Ela estrearia em Buenos Aires em 1945 e seria encenada na Espanha em 1964.

Bernarda Alba, personagem-título, é uma matriarca dominadora que vive com as filhas – Angústias, Madalena, Martírio, Amélia e Adela em um povoado na Espanha e que se preocupa exageradamente com as tradições familiares. Após a morte do marido, ela decreta um luto de oito anos e mantém as filhas em total reclusão, sob uma implacável vigilância, devendo as mesmas permanecer no interior da casa, com as janelas cerradas, em um universo sombrio e sufocante, coabitando com o luto e o silêncio, o que faz da casa um lugar do silêncio e, ao mesmo tempo, um caldeirão de tensões prestes a explodir.

Desinteressada pelos seres/valores humanos, Bernarda Alba esconde a mãe, maltrata os empregados, valoriza mais as aparências do que a essência e, para preservar as aparências, lança mão da repressão, tão forte que leva a filha Adela a desabafar: “Eu gostaria de ser invisível e atravessar a sala sem que me pergunteis para onde vou”. (Garcia Lorca, 1988, p. 115).

Bernarda Alba pensa não existir no povoado nenhum homem à altura de suas filhas e prefere mantê-las fechadas em casa, mas, apesar disso, três das filhas apaixonam-se por Pepe Romano, o que leva a uma disputa cruel entre as irmãs pela conquista de Pepe, culminando em um desfecho trágico.

Por acreditar que tem absolutamente tudo sob controle, a matriarca não toma consciência do conflito que se trava entre as filhas por causa do rapaz, que pretende desposar a filha mais velha, Angústias e, enquanto as irmãs mais novas tecem comentários maldosos sobre a relação entre Pepe e Angústias, alegando haver interesse financeiro por parte do jovem, mesmo tendo sido alertada pela criada, ela ignora o alerta.

Ao saber que Pepe virá pedir a mão da irmã, Adela, frustrada e revoltada, confronta-se com a irmã Martírios, que também ama o rapaz, e afirma que sua opção é no sentido de sua realização pessoal, sem dar importância às expectativas sociais e completa: "Faz quem pode, não quem quer. Você queria, mas não pôde." (BA, p. 35).

A obra gira em torno do conflito entre o individual, representado por cada uma das filhas, e o coletivo/social, incorporado pela matriarca, porém o conflito ocorre também entre as filhas, devido ao amor pelo mesmo homem. Autoridade e autoritarismo, desejo de vida, negação da vida, oposição entre realidade e amor impossível e frustrado, repressão versus liberdade individual, submissão e rebeldia atravessam toda a obra, aliando-se ao tema da situação da mulher na Espanha, no início do século XX, pois a matriarca, repressora e impiedosa, não mascara sua falta de sensibilidade, demonstrando um autoritarismo extremo, o que prova que a mulher é oprimida, mas algumas vezes também oprime, porque incorpora e reproduz os valores da sociedade em que vive.

Após citar uma entrevista de Garcia Lorca a José R. Luna, realizada em 1934, na qual esse autor teria afirmado que "a morte é a dominadora, a imóvel, a inútil, e com sapatos novos, para estrear", Oliveira (2016, p. 208) conclui que a morte "é injusta, é um castigo, pois corta a vida exuberante. [...]. É uma força destruidora, pois violenta uma vida que deveria continuar. A morte une os mitos de Cronos e Thanatos, porque um é agente do outro".

A repressão perpetrada no ambiente familiar parece reproduzir atitudes de repressão do Estado, no caso de ditaduras, ou ainda, a repressão produzida por algumas igrejas, pois Bernarda Alba cerceia totalmente a liberdade das filhas e elas por um bom tempo se submetem, incapazes de enfrentarem o sistema sufocante.

Malaquias (2012, p. 85) afirma que "a obra de Lorca reflete com fidelidade o sombrio ambiente e a relação de servidão em que se encontrava o povo espanhol no período anterior ao advento da República" e vê nesse período "um conflito social latente que sugere ao autor um tratamento mais realista e que contribui para um dos aspectos de maior atualidade de sua dramaturgia: a concretização do conflito no universo feminino", sendo que, "a denúncia dos conflitos que vivenciam suas personagens femininas insere-se dentro de um realismo social que recria o drama de ouro espanhol".

Segundo Alves (2011, p. 27), Lorca coloca em cena protagonistas femininas cuja função é "levar à cena suas críticas à sociedade e aos seus códigos cristalizados, e suas peças tratam de sociedades opressoras e o peso da moralidade católica, ao mesmo tempo em que mesclam costumes ciganos com aromas árabes".

É indubitável que a repressão induz à submissão, mas isso não dura por muito tempo. As forças vitais exigem uma reparação e em certo momento, haverá uma reação, que poderá demorar um tempo maior ou menor, dependendo das circunstâncias, mas a

reação em algum momento virá, e isso acontece tanto no ambiente familiar quanto no macrocosmo constituído por sociedade/Estado. Mas também dessa reação podem advir consequências – mais repressão, punições mais severas e até mesmo prisão e morte, no caso do Estado e, assim, o embate entre forças antagônicas tem continuidade. Se, por um lado, a repressão deixa marcas profundas, a resistência consegue senão dominar ao menos minimizar a repressão, embora com sacrifício às vezes até das vidas em confronto.

A repressão imposta por Bernarda Alba concretiza-se também com a concorrência da maioria das filhas (com exceção de Adela), que demonstram ter internalizado os ditames familiares e sociais, resignando-se a uma posição inexpressiva, conformando-se com as imposições da mãe.

Montemezzo (2007), que analisa a obra sob a ótica das relações de poder de acordo com o pensamento de Michel Foucault, afirma que sob essa ótica, a obra

> permite afirmar que o poder político que o Estado e a Igreja demandam, na sociedade espanhola, oferece a Bernarda a credencial necessária para reproduzir em microcosmo o despotismo observado em macroescala. Para a filha que ousou ultrapassar os padrões de comportamento impostos, resta a morte: castigo para aqueles que, como o que vitimou o próprio autor da peça, é imputado àqueles que ousam desacomodar a ordem vigente.

Pode ser devastadora a influência do social sobre o individual, mas trata-se de uma força que se efetiva devido à internalização, por cada indivíduo, das normas contidas no "contrato social", embora o individual e o social estejam sempre colocando um ao outro em questão – a sociedade vigia e pune os desvios do indivíduo que se rebela e age contra as imposições sociais e, nesse embate, as normas sociais acabam se modificando até certo ponto, embora isso leve um certo tempo.

Nesse sentido, Nolasco-Silva (2006, p. 191) analisa a obra de acordo com a teoria durkheiniana, cujo princípio fundador é a coesão social, e afirma que o controle das ações do indivíduo cabe às instituições e que ele não se efetua de forma imposta e arbitrária, mas, ao contrário, "o indivíduo clamará por ele, já que é através dele que sua existência é validada", sendo que duas instituições – a família e a religião – mostraram-se eficientes para a modelagem da personalidade humana, porém outras instituições como a educação formal, as leis e, mais recentemente, os meios de comunicação de massa, passaram a compor também esse grupo, devido ao desenvolvimento das relações capitalistas e à complexidade cada vez maior dos grupos sociais.

Mochiuti (2006, p. 120) cita Ruiz Rámon, estudioso de Lorca, que aborda a dramaturgia de Garcia Lorca nos seguintes termos:

> O universo dramático de Lorca, como totalidade e em cada uma de suas peças, encontra-se estruturado sobre uma única situação básica, resultante do enfrentamento conflitivo de duas séries de forças que, por redução a sua essência, podemos designar princípio de autoridade e princípio de liberdade. Cada um destes princípios básicos da dramaturgia lorquiana, qualquer que seja sua encarnação dramática – ordem, tradição, realidade, coletividade, de um lado, frente ao instinto, ao desejo, à imaginação, individualidade, de outro – são sempre os dois polos fundamentais da estrutura dramática[41]. (tradução nossa).

Montemezzo (2007) discorre ainda sobre o contexto histórico que serve como pano de fundo para a peça, afirmando que, à época, a Espanha era o país europeu menos desenvolvido, com um modo de vida rural e anacrônico, havendo uma imensa desigualdade social, estando o poder econômico e político nas mãos de poucos, o que gerou um conflito armado, tendo sido a Espanha dividida em dois lados opostos, o dos nacionalistas e o dos republicanos.

Discutindo a questão da politização ou não de Lorca, Alves (2011) mostra que ele foi uma figura ruidosa, tendo incomodado o mundo artístico espanhol da época, o que o teria transformado em persona non grata à Frente Nacionalista (direitistas apoiadores de Franco) e esse ruído ter-se-ia espalhado não apenas pela Espanha, mas também pelo mundo, tendo perdurado por anos. Mas, apesar de ter sido assassinado em condições jamais esclarecidas durante a ditadura de Franco, ele não teria se envolvido pessoalmente na política, porém seu posicionamento político não pode deixar de ser percebido nas obras, que seriam uma reação à situação em que se encontrava o país.

Segundo Alves (2011, p. 20), “Federico se fez um agente político por desestabilizar a ordem”, assim, “atitudes, opiniões e ações de Garcia Lorca podem esclarecer e complementar a perspectiva política do artista” e, com esse objetivo, a autora empreende uma análise de duplo enfoque: analisa obras dramatúrgicas do autor e, ao mesmo tempo, o momento histórico em que ele viveu e a recepção a sua obra.

---

[41] El universo dramático de Lorca, como totalidad y em cada una de sus piezas, está estructurado sobre una sola situácion básica, resultante del enfrentamento conflictivo de dos series de fuerzas que, por réduccion a su esencia, podemos designar principio de autoridad y principio de libertad. Cada uno de estos princípios básicos de la dramaturgia lorquiana, calquiera que sea su encarnación dramática – orden, tradición, realidad, colectividad, de un lado, frente a instinto, deseo, imaginación, individualidad, de otro – son siempre los dos polos fundamentales de la structura dramática.

Alves (2011, p. 19) cita um amigo de Lorca, José Bello, o qual afirma nunca ter ouvido o autor falar de política – nem de direita nem de esquerda – e que esse assunto não era de seu interesse. Cita ainda a família do poeta que, segundo essa autora, "realça o não envolvimento do autor com a política", enquanto um sobrinho do autor lembra que ele era contrário a enquadramentos e não desejava participar de nenhuma organização política.

País essencialmente agrícola, no início do século XX, a Espanha ainda utilizava, na maioria dos casos, técnicas rudimentares para o cultivo de seus produtos, obtendo fracos rendimentos e sendo marcada por profundas desigualdades sociais, com uma porcentagem de analfabetismo de 45% e detentora de um sistema educacional fortemente influenciado pela Igreja, sendo a maior parte das escolas mantidas por jesuítas, o que contribuía para a manutenção de valores morais extremamente repressores, de modo que Estado, Igreja e escolas formavam "uma espécie de tríade para a manutenção do poder em mãos de uma oligarquia retrógrada e tradicional que lembra, em determinados momentos, o 'mundo rural medieval". (BROUÉ, 1992, p. 19-20, citado por Montemezzo, 2007).

Montemezzo (2007) cita Martín (1989, p. 243), que afirma:

> É conveniente relembrar, para medir a adequação de um enfoque rural da realidade espanhola que, nos anos 30, a ocupação majoritária da população ativa continuava sendo a agricultura e, que, em última análise, foi o medo de uma verdadeira reforma agrária – após o triunfo da Frente Popular – o que deixou a aristocracia rural nos braços do exército antirrepublicano[42].

Diante do exposto, pode-se concluir que, por detrás da histórica dramática, a obra tem como pano de fundo a tensão social instaurada a partir dos enfrentamentos entre os dois polos opostos que desde 1931 se alternaram no poder. Montemezzo (2007) também cita Gibson (1989, p. 486), para quem o poeta estava absolutamente convicto dos objetivos que tinha para sua peça, pois

> (...) ao chamar a peça *La casa de Bernarda Alba* e não simplesmente *Bernarda Alba*, Lorca enfatiza o ambiente em que a tirana existe e age, e explicita essa intenção no subtítulo definitivo, "Um drama de mulheres nas aldeias da Espanha". Ao definir a peça como "um documentário fotográfico" o poeta

[42]. No original: Conviene recordar, para medir la justeza de um enfoque rural de la realidad española, que, en los años treinta, la ocupación mayoritaria de la población activa seguía siendo la agricultura y que, en definitiva, fue el miedo a una verdadera reforma agraria - tras el triunfo del Frente Popular - lo que echó la burguesía terrateniente en brazos del ejército antirrepublicano.

> indicava ser ela uma espécie de reportagem, com ilustrações em preto e branco, sobre a Espanha intolerante, sempre pronta a esmagar os impulsos vitais do povo, aqui representados pelas filhas de Bernarda e também pelas criadas.

A casa é fator relevante na obra. Casa do silêncio, da mentira, do autoritarismo da matriarca e da submissão de todos, portanto, símbolo de morte, porque repressão e isolamento extremos não se coadunam com a vida. A casa, que deveria ser um ambiente de acolhimento e proteção, é um lugar de opressão, não abrigando contra as tempestades do exterior. Ela é a própria tempestade que abala as estruturas das personagens e instaura os conflitos, não servindo como continuidade da morada do ventre, mas como espaço que conduz à destruição, contrariando o que afirma Gaston Bachelard (1993, p. 26), que vê a casa como a primeira morada do ser humano após deixar o ventre materno, sendo ao mesmo tempo um espaço de intimidade e proteção, lugar também da memória, consistindo naquilo que mantém a integridade do ser diante das contingências da vida.

As janelas fazem uma mediação parcial entre os espaços interno e externo, porque, se as moças não têm acesso ao mundo externo, elas o espreitam pelas frestas das janelas, vendo-o ao menos de forma fragmentada. Além disso, existe uma tentativa mais forte de trazer o ambiente externo para o interior da casa, quando Adela deixa a janela aberta e a luz do quarto acesa e posta-se, seminua, em frente à janela, justamente quando Pepe passa na rua, em atitude de provocação, de transgressão e descumprimento das regras estabelecidas, expondo-se assim, na tentativa de conquistar o amor de Pepe e a liberdade que não encontrava dentro da casa.

A casa de Bernarda Alba não é espaço de intimidade e nela o que se faz é perpetuar a memória do morto, podendo-se dizer que, se há memórias da infância dessas moças, essa memória é superada pelos conflitos e a intimidade é subtraída pelo isolamento extremo, sendo a casa associada a um cárcere e também a um convento, o que reforça a condição de confinamento e que se mostra explicitamente na fala de La Poncia, a criada, no segundo ato: “tocou-me por sorte este convento”. (BA, p. 23).

O espaço interno representa a vida reclusa, o autoritarismo, o silêncio, a incomunicabilidade, a solidão, a morte em vida, enquanto o espaço externo representa a comunicação, a alegria, a vida, mas esses espaços são incomunicáveis – quem está dentro não sai, quem está fora não entra, de modo que, não havendo trocas entre eles, o espaço interno tende a se deteriorar, apodrecendo as relações que nele se estabelecem.

Para Alves (2011, p. 205),

> a identificação simbólica da casa com o cárcere pode ser vista também como uma referência à situação da Espanha às vésperas da Guerra Civil, que eclodiu no mesmo ano em que o dramaturgo escreve a peça. Nesse contexto, ao qual são submetidas as moradoras da casa se refere à situação política espanhola que se configuraria na guerra que matou Lorca e que resultou na ditadura de Franco.

Essa casa é, portanto, uma ilha que não se comunica com o mundo, não havendo trânsito entre os ambientes interno e externo, mostrando-se, portanto, como uma metáfora do confinamento.

Pela restrição à comunicação com o espaço externo, essa casa assume um ar de espaço sagrado, em contraposição com o espaço profano do exterior, interpretação que se justifica pelo fato de que o interior se mostra como intocável, um espaço de preservação da virgindade, enquanto o exterior representa o proibido, a perdição, o que é reforçado pelo fato de a casa ser branca e também cercada de muros brancos.

Alves (2011, p. 204), chama a atenção para a presença do branco em outros espaços: nas paredes, nas anáguas, na cor do cavalo e na juventude de Adela, que, em dado momento, afirma que não deseja perder sua brancura naqueles cômodos (na casa), podendo a cor branca ser vista nessa fala como sinônimo de virgindade, se pensarmos na prisão em que todas vivem e na paixão de Adela por Pepe. Além disso, a autora relaciona o sobrenome Alba à cor branca dos muros e à obsessão de Bernarda pelo branco, que se manifesta pelo rigor quanto à limpeza da casa e no nível simbólico, na exigência de comportamento imaculado por parte das filhas.

Apesar de toda a repressão, as irmãs reagem de formas diferentes em relação ao domínio da mãe: enquanto Amelia e Magdalena não ousam ir contra ao estabelecido, Martirio ensaia algumas possibilidades. Angústias também se rebela quando uma das irmãs rouba o retrato de seu noivo, mas essa rebeldia apaga-se diante do autoritarismo da mãe, sendo Adela a única que de fato se rebela em função de sua paixão por Pepe, criando-se uma rivalidade e um conflito entre as irmãs que intensifica a tensão.

Corroborando com nosso ponto de vista, Nolasco-Silva (2006) afirma que Angústias representa o feminino convencional, pois mostra resignação ao que lhe apresenta a vida, ao passo que Adela representa “uma transgressão que não reconhece a legitimidade das imposições sociais para a mulher”, ficando Martírios no meio-termo, pois ela desejaria rebelar-se, embora não tenha a coragem suficiente e, pretensamente, acima de todas, encontram-se Bernarda e La Poncia, com o autoritarismo e o controle, a vigilância e as sanções sociais de que são portadoras.

O silêncio decretado por Bernarda nas duas ocasiões é a mola propulsora da tragédia, portanto, símbolo de morte. Em uma casa onde imperam silêncio e isolamento, ainda assim a vida está presente: na paixão das moças por Pepe e também no gesto de rebeldia de Adela que, a certa altura, toma e quebra a bengala da mãe, trocando o nome *bastón*, com que era denominada a bengala, por vara, demonstrando o autoritarismo ligado ao objeto: "Aqui se acabaram as vozes do presídio! Isso é o que faço com a vara da dominadora. E a senhora, nem um passo mais. Ninguém manda em mim, só Pepe! " (LORCA, 1988, p. 49). Vida e morte contrapõem-se durante todo o tempo e a opressão assume o significado de morte metafórica, mas, nesse jogo de forças, a morte supera a vida.

Oliveira (2016, p. 208) afirma que "o tema da frustração se funda em dois polos fundamentais da estrutura dramática do teatro lorquiano: Eros (impulso de vida) e Thanatos (o impulso de morte) " e que o teatro de Lorca:

> .... de temática reduzida e de rica qualidade, tem a função primordial de mostrar a natureza humana, desnuda das máscaras, que a vida adota, e para alcançar esse objetivo, esse escritor utiliza temas, enriquecidos em cada obra, do amor impossível, do amor frustrado, o do desejo impossível e da oposição entre o desejo e a realidade.

Embora aborde um tempo definido – o da Espanha rural do início do século XX – a obra possui caráter universal: seus temas são comuns a pessoas de todas as épocas e lugares, constituindo arquétipos; os dramas que aí se desenrolam – sentimentos, desejos, opressão, submissão e rebeldia, dentre outros, poderiam acontecer em outros tempos ou em outros lugares, porque são parte intrínseca da condição humana, constituindo arquétipos.

A universalidade que vemos na obra coaduna-se com a afirmação de Passos (2008, p. 2) de que "o texto dramático congrega em si mais de um tempo e um discurso, ele se torna plural, contém muitos dizeres". Nesse sentido, Passos cita Bosi:

> mesmo quando o poeta fala de seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz quando poeta, de um modo que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo "eterno" da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato. (BOSI[43], 1977, p. 112, apud PASSOS, 2009, p. 2).

[43] Título da obra: *Reflexões sobre arte*. São Paulo: Ática, 1989.

Assim, percebe-se que, nos dramas de Garcia Lorca, “é possível identificar sensações que existem em diferentes culturas e tempos, o texto do dramaturgo não fala somente de seu tempo, mas de outros, transcendendo, portanto, os limites de tempo e espaço”. (PASSOS, 2009, p. 42), enfim,

> o trabalho de Lorca com a palavra faz de seus personagens não alegorias de uma comunidade específica, mas toca o arquétipo das relações, uma busca e ao mesmo tempo reconquista da palavra escrita que se originou na oralidade e na corporeidade do homem”. (PASSOS, 2009, p. 42).

O silêncio, o isolamento e a pureza que Bernarda exige das filhas marcam-nas com o sofrimento revelado claramente em alguns de seus nomes: Martírios, que sofre por amar Pepe em segredo e Angústias, que teria um casamento de conveniência e é a noiva traída, enquanto Adela, embora não apresente o sofrimento no nome, é a rebelde que sofre a derrota final, mas esse sofrimento fica marcado nela de forma contundente.

No corpo de Adela inscrevem-se as marcas da repressão, que também são marcas/máscaras da rebeldia e da liberdade. Mascarando a repressão ao mostrar-se seminua diante de Pepe e ao encontrar-se com ele às escondidas, ela faz do corpo uma forma de resistência, mas ao final, a repressão vence e fica impressa no corpo com as marcas da corda com que ela se enforca. Rebeldia criadora e também destruidora, o corpo de Adela traz latente a pulsão de vida, em contraposição à pulsão de morte. Eros e Thanatos em contínuo embate. Mas no corpo de Martírios também se pode encontrar a marca/máscara de Eros e Thanatos, embora com menos força, como se pode observar no trecho:

> Adela (aproximando-se): Ele quer é a mim! Ele quer é a mim!
> Martírio: Crava-me uma faca, se isso te satisfaz, mas não me fales mais nada.
> Adela: Por isso fazes tudo para que eu não me vá com ele. Não te importa que abrace aquela a quem não ama. A mim também não me importa. Pode ficar cem anos com Angústias, mas que me abrace te parece terrível, porque também o amas! Também o amas!
> Martírio (dramática): – Sim! Deixa-me dizê-lo sem disfarces. Sim! Deixa que o meu peito se rompa como uma romã de amargura. Eu o amo!
> (LORCA, 1988, p. 44).

Cinco jovens solteiras, vivendo à margem da vida, sem contato com o mundo, sem condições de se expressarem e vivenciarem o luto pela morte do pai, enquanto a matriarca lhes impõe uma solidão extrema – eis o caldeirão de conflitos e emoções intensas que irá explodir. Sem diálogo e sem mediação dos conflitos, não há possibilidade de salvação. Essas jovens irmãs encontram-se em trânsito entre a vida e a

não-vida, no limiar entre a vida e a morte (metafórica, mas não menos trágica, porque muito prolongada), uma situação limite que exige ser resolvida de alguma forma; não havendo conciliação, ou vence a liberdade ou vence o autoritarismo e a tragédia se instaura. Assim, no desfecho, Adela suicida-se, desesperada com a fuga de Pepe, mas a mãe sufoca a tragédia familiar, exigindo das filhas o silêncio a respeito do assunto:

> E não quero choro. A morte deve ser encarada frente a frente. Silêncio! (*Para outra filha*.) Mandei calar! (*Para outra filha*). Lágrimas, quando estiverem sozinhas. Nos afundaremos todas em um mar de luto! Ela, a filha mais nova de Bernarda Alba, morreu virgem. Ouviram? Silêncio, já disse! Silêncio! (LORCA, 1988, p. 51).

Trata-se, portanto, de uma história de autoritarismo, desamor e violência, mostrando como a opressão pode gerar intensos e incontornáveis conflitos, com consequências trágicas – a autoridade da matriarca impõe-se, cerceando por completo a liberdade de escolha, mas leva a um desfecho trágico.

Enfim, a peça revela sua tragicidade iniciando e finalizando com a morte: o primeiro ato ocorre durante o velório do patriarca e, ao final, há o suicídio de Adela e novo silêncio decretado por Bernarda Alba. Como Antígona, as filhas de Bernarda já têm seu destino marcado pela tragédia desde a morte do pai. Em ambas as obras, a morte comanda a narrativa, participando de maneira enérgica do início ao fim da trama.

Adela é uma personagem contestadora e rebelde, pode-se mesmo dizer revolucionária, pois rejeita o código de honra da matriarca e afirma seu direito à individualidade, à sexualidade, e, apesar de ser a mais nova das irmãs, é a única que se rebela abertamente; mas ela também é romântica, acreditando que terá o amor de Pepe, mesmo ele estando noivo de sua irmã, e que conseguirá romper as cordas do autoritarismo e sofrimento que a todas envolve.

Ela é uma heroína trágica, porque comete a desmedida e enfrenta um destino trágico. Ao final, com a fuga de Pepe, seu castelo de sonhos desmorona completamente, sem chance de recuperação e a consequência é o desenlace trágico.

Para sua falha trágica contribuem o confinamento e também sua atitude de enfrentamento da situação. Se na tragédia clássica, o desfecho trágico decorre em boa parte da ação do destino e/ou da interferência dos deuses, na modernidade, embora ainda possa haver a influência de circunstâncias diversas, entra em jogo o livre-arbítrio, o que faz com que o herói da modernidade oscile entre o erro involuntário e a falha trágica, tornando-se ao mesmo tempo culpado e não culpado.

Em *A casa de Bernarda Alba*, bem como na *Ópera dos Mortos*, como veremos a seguir, a morte atua como antagonista, comandando o destino das personagens e decretando a tragédia, por meio da solidão extrema, do isolamento, do silêncio.

4.3 Ópera dos mortos

Desde o título a obra chama a atenção do leitor, pois a palavra “mortos” nos remete a tragédia, seja no sentido clássico ou no sentido moderno, além de conter ainda a palavra “ópera”, gênero que, em alguns casos, remete também a acontecimentos trágicos. No que concerne à tragédia clássica, são elementos relevantes na obra: o coro, a heroína trágica, a *hybris*, o destino, a falha trágica, a queda, a catarse.

De acordo com a concepção de Aristóteles sobre a tragédia clássica, temos o nó da obra do início até a gravidez de Rosalina, pois é o ponto no qual se situa sua mudança de comportamento, interrompendo os encontros eróticos com Juca Passarinho. No último capítulo, temos o desenlace, com a perda e “enterro” do bebê até o momento em que Rosalina é retirada do casarão, o que consiste no desfecho trágico.

Dialogando com a tragédia clássica, o autor cria uma categoria a que intitula “narrador coletivo”, alguém que não participa da trama, mas representa a voz dos habitantes da cidade, utiliza a expressão “a gente” e o verbo na 1ª. pessoa do plural (nós). Mas, excetuando-se a incursão inicial desse narrador coletivo nos primeiros capítulos e algumas incursões no decorrer da narrativa, existe um outro narrador que de certa forma distancia-se da narrativa, para deixar falarem os personagens[44] e fazendo com que a estória seja contada de acordo com as impressões de cada um deles, podendo-se portanto ver mais de um tipo de narrador na obra.

No drama, unem-se palavras, sons e gestos, além de outros recursos que contribuem para o efeito desejado, mas no romance esses recursos são substituídos pela narração, que pode adquirir diversas formas.

Em suas considerações sobre o narrador, Benjamin diferencia entre o romance e a informação, que leva aquele a uma crise e afirma que a informação deve ser sempre nova, desconhecida e, além disso, verificável, interessando mais ao público o que lhe é próximo do que o que lhe é distante.

Benjamim (1993) também estabelece uma diferenciação entre a épica antiga, que, segundo ele, era objetiva e tinha como foco a aventura, a façanha e o mágico, ao passo que o romance tem como características essenciais o realismo e o objetivismo, embora tenha sido criada, no âmbito das artes, uma nova linguagem, que foge ao realismo tradicional. Porém, não sendo possível ao romance abandonar o realismo, ele mudou seu foco do objeto para o sujeito, focalizando a subjetividade de seus

[44] Na terminologia utilizada por Gérard Genette (1995), quando a narrativa é constituída por diversas vozes narrativas que oferecem percepções distintas da mesma realidade, tem-se a focalização interna múltipla, que é justamente o caso na narrativa em questão.

personagens, tendo-se como exemplo a sondagem do subconsciente destes por alguns autores.

Benjamin (1993) discorre sobre três tipos de narrador: o narrador clássico, que compartilha sua experiência com o ouvinte; o narrador do romance, que não pode mais falar ao seu leitor de forma exemplar e o narrador-jornalista, que não narra sua própria experiência, mas a experiência alheia.

Segundo Benjamim (1993), o narrador tradicional encontra-se em vias de extinção, porque o narrador dos mitos e contos falava ao seu leitor de maneira exemplar, sob o ponto de vista moral e estético. A questão da narrativa, segundo seu ponto de vista, gira em torno de dois eixos centrais: o empobrecimento da experiência e a perda gradual da dimensão utilitária da narrativa.

Já Santiago inicia o texto *O narrador pós-moderno* (2002) perguntando: "Quem narra uma história é quem experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra a partir da experiência que tem dela, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? " Partindo dessa pergunta, Santiago (2002) tece algumas considerações sobre o texto de Benjamin comentado acima, desenvolve uma argumentação em torno da questão da autenticidade e coloca-se a hipótese de que o narrador pós-moderno é o que transmite uma sabedoria que decorre da observação de uma vivência alheia, sendo ele, nesse sentido, o "puro ficcionista", devendo conferir autenticidade à narrativa por meio da verossimilhança e sabendo que o real e o autêntico são construções de linguagem.

Santiago (2002) também aborda a questão do narrador por uma perspectiva histórica, falando da evolução dos modos de narrar, mas adotando outro enfoque. Segundo seu ponto de vista, na narração em primeira pessoa, feita pelo "narrador clássico", o fato de a ação ser narrada de acordo com a experiência que se tem dela autenticaria a matéria narrada e o relato, ao passo que, na narrativa em terceira pessoa, a experiência é narrada a partir da observação de um terceiro, havendo aí um distanciamento do narrador, que levaria à perda da autenticidade. O narrador do romance seria aquele que pretende demonstrar impessoalidade e objetividade diante do fato narrado, mas que no fundo exerce uma confissão[45]. E quando o distanciamento do narrador chega ao ponto máximo tem-se o narrador pós-moderno.

---

[45] Benjamin (1993) explica essa afirmativa comparando com a confissão de Flaubert: "Madame de Bovary c'est moi" ("Madame de Bovary sou eu").

Na concepção de Santiago (2002), o narrador não pretende falar de sua própria experiência, mas ao conceder ao outro a fala, ele acaba por concedê-la também a si mesmo, de modo indireto – a fala própria do narrador que se quer repórter é a fala por interposta pessoa. Para Santiago (2002, p. 51), o narrador moderno

> se subtrai da ação narrada [...] e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém desprovido de palavra, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia.

Assim como Benjamin, Santiago (2002, p. 51) faz referência à pobreza de experiência tanto do narrador quanto do leitor e afirma que dela decorre a importância do personagem na ficção pós-moderna, na qual o narrador e o leitor são espectadores de uma ação alheia "que os empolga, seduz, etc." (Santiago, 2002, p. 51), o que se coaduna com a afirmação de Benjamin sobre a pobreza de experiência na modernidade.

Adorno (2003) afirma existir um paradoxo no romance atual: a impossibilidade de narrar, embora a narração seja uma exigência do formato do romance, mas afirma que , com o advento da máquina a vapor, o homem tornou-se cada vez mais relativista, cético e individualista, o que o levou a ver no mito apenas histórias da "carochinha", tendo o narrador tradicional cedido sua vez para um narrador mais dinâmico, que é exigência do homem contemporâneo: o narrador de reportagens e o do romance; sendo este último extremamente individualista, fala sempre de si, tenta entender o mundo a partir de sua perspectiva e busca constantemente um sentido para a vida.

Discorrendo sobre a polêmica em torno do foco narrativo, Leite (2008, p. 5) vê uma crescente complicação das histórias narradas pelos homens, com a progressiva ocultação do narrador atrás de outros narradores ou atrás dos fatos narrados que, com o desenvolvimento do gênero romanesco, parecem cada vez mais narrarem-se a si mesmos.

Enfim, existe na atualidade um distanciamento do narrador em relação à narrativa, podendo-se concluir que o narrador pós-moderno não participa da narrativa, ao contrário, oculta-se de alguma forma, colocando os personagens em contato quase direto com o leitor, com a utilização de técnicas variadas, como o monólogo interior, o fluxo de consciência, mas, ao fazê-lo, deve buscar a verossimilhança, algo com que não precisava preocupar-se na narrativa tradicional, pois esta baseava-se na vivência,

que a autenticava. Diferentemente da narrativa clássica, que tinha um caráter utilitário, transmitindo uma sabedoria de vida, o romance assume um caráter menos prático e, embora também possa transmitir lições de vida, o fará sempre de forma indireta, pois não é esse seu objetivo.

Na *Ópera dos mortos*, tem-se mais de um narrador, sendo que um deles esconde-se atrás dos personagens, deixando a estes a exposição dos seus conflitos e o desenvolvimento da trama, tratando-se de uma narrativa em terceira pessoa, com utilização do monólogo interior. Nas palavras de Santiago, esse narrador extrai a si mesmo da matéria que narra, age como um espectador, que narra aquilo a que assiste, tratando-se, dessa forma, de um narrador pós-moderno.

Enquanto isso o narrador coletivo, por meio do pronome nós e da expressão a gente, coloca-se como alguém que teria vivido na cidade à época dos acontecimentos, mas que teria assistido os acontecimentos de longe, como um personagem secundário.

O silêncio do casarão, que não recebe visitas, a não ser esporadicamente, as visitas curtas do administrador dos bens de Rosalina e também devido ao fato de a empregada ser muda, é contrabalançada pelas perguntas, pela fala e pelos casos de Juca Passarinho, que implicam em uma mudança radical no sobrado e na vida de Rosalina, a qual será ao final marcada pela tragicidade. A chegada de Juca já traz prenúncios de tragédia, por meio de sinais dos quais ele, embora tenha uma certa consciência do perigo, não deseja escapar:

> Um vento soprou forte, fez um redemoinho que fugia do meio da praça em direção à igreja. Isto não é bom, redemoinho nunca é bom. Primeiro o sonho, depois as voçorocas, agora o redemunho. Quem sabe era um sinal pra ele? Quem sabe não era melhor [...] tomar outro rumo? Bobagem, essas coisas não existem, invenção de moda. [...]. Não adianta fugir. [...] O que for, soará. É fugindo do buraco que a gente cai nele. (O.M., p. 80-81).

Ao envolver-se com Juca Passarinho, Rosalina entra em confronto com as recomendações do pai para não se envolver com os moradores da cidade e comete a desmedida pois, rejeitando-os, acaba por unir-se ao forasteiro, mas esse é um relacionamento conflituoso: após o primeiro contato, ela chora muito e, posteriormente, repete o nome de Emanuel durante os encontros eróticos.

Ao engravidar, tem-se a impressão de que o conflito estaria resolvido, pois ela afasta-se de Juca. Entretanto, ela continua a viver como se nada tivesse acontecido: esconde a gravidez e não há menção de estar preparando um enxoval para a criança, parecendo não vislumbrar a possibilidade de assumir o relacionamento e o filho perante

a comunidade. Assim, ao desafiar a ordem estabelecida, ela conhece a paixão, mas tudo se passa em segredo e o que poderia representar também um confronto entre o individual e o social acaba sendo apenas um conflito íntimo.

O sobrado, descrito ao longo de mais de seis páginas, adquire relevância por resumir em si as características de importantes dos personagens do passado – pai e filho, respectivamente, Lucas Procópio e João Capistrano. A pretensão deste último, de construir um pavimento diferente do primeiro para com este formar uma unidade, resulta em uma contradição expressa nas falas seguintes: "eu e ele juntos para sempre" (fala de João Capistrano, DOURADO, O. M., p. 13), e "mas se atentar bem pode ver numa só casa, numa só pessoa, os traços de duas distintas e, ainda: "só mesmo sabendo é que a gente vê que aquele sobrado são duas casas. O pai dele e ele mesmo" (falas de Quincas Ciríaco, DOURADO, O. M., p. 5 e 13), estando evidente no primeiro trecho a unidade, no segundo, a diversidade e no terceiro, novamente a unidade.

A figura de Lucas Procópio, à qual a obra faz referência e que já está morto quando tem início a narrativa, tem sua história completa narrada na obra *Lucas Procópio*, assim como a história do pai de Rosalina, João Capistrano Honório Cota, é narrada na obra *Um cavalheiro de antigamente*, tendo-se, assim, uma trilogia, embora as histórias do pai e do avô tenham sido publicadas posteriormente a *Ópera dos mortos.*

Em *Lucas Procópio*, o autor recria a obra de Cervantes, *Dom Quixote de la Mancha*, cujo protagonista é um fidalgo espanhol que vivia na província de Mancha, amava as histórias de cavaleiros medievais, tendo um dia resolvido tornar-se cavaleiro andante. Saiu por aí, confundindo realidade e fantasia, tendo delírios e acreditando sair vencedor em suas aventuras – uma delas foi a luta com os moinhos de vento que em seu delírio acreditava serem gigantes – quando, na verdade, saía-se muito mal em todas elas.

Em uma de suas primeiras aventuras, Dom Quixote investe contra um grupo de mercadores, cai do cavalo, o grupo o ataca com pauladas e ele lamenta-se e geme, sentindo o corpo moído, não conseguindo nem ao menos levantar-se, mas um vizinho seu o encontra, e o conduz novamente à sua casa e, por sugestão do Padre Tomás, é fechado o acesso à biblioteca onde estavam os livros de cavalaria, um fato que apresenta semelhança com o ocorrido ao pai de Rosalina que, ao ser traído e perder as eleições, também fecha as portas para a cidade, não se comunicando mais com ninguém.

A figura de Lucas Procópio apresenta semelhança com a de Dom Quixote também devido ao vestuário disparatado, à extravagância, à loucura mansa que caracteriza a ambos e ao fato de ambos viverem aventuras malucas, mas, enquanto Dom

Quixote abandona casa e amigos para ressuscitar a fama eterna da cavalaria andante, o que leva Lucas Procópio à loucura são os poemas da fase áurea da arte mineira, que ele memoriza, pensando ser possível reviver essa fase. Eis a descrição de Lucas Procópio:

> Um misto extravagante, roupa de salão e botas que veramente não combinavam. Todo casquilho, na cabeça um chapéu de três bicos; calções de lemiste amarelo, casaca azul-turquesa toda debruada de dourados; a camisa com folhos e punhos de renda; a cabeleira terminando amarrada no rabicho por um laço de fita. (DOURADO, L. P., p.16).

Enquanto Dom Quixote é acompanhado por Sancho Pança, quem acompanha Lucas Procópio é um escravo alforriado, que tinha sido príncipe na África, além de Pedro Chaves, um feitor violento e vingativo.

Além disso, tanto Quixote como Lucas Procópio criam um novo mundo para si mesmos, porém se Quixote cria para si um mundo de aventuras e sonhos, com o objetivo de desfazer agravos, reprimir injustiças e coibir abusos, Lucas Procópio cria um mundo em que a antiga fama das Minas Gerais seria recuperada, mas, ao final, é assassinado e tem seu nome e bens usurpados por Pedro Chaves que, por sua vez, também cria um novo mundo para si, mas um mundo que não lhe pertence, tratando-se, portanto, de um traidor e embusteiro, de modo que o lado dionisíaco de Lucas Procópio reside na figura desse falso avô, o traidor. E assim como a obra de Cervantes, ao tratar das aventuras hilárias de um louco manso, *Lucas Procópio* traz também uma boa parcela de comicidade.

Mas existem também algumas semelhanças entre Quixote e João Capistrano. Ao recuperar o juízo, Quixote deixa suas andanças e volta para casa, encarnando novamente o nome e a personalidade reais, Alonso Quijano e, de forma semelhante, João Capistrano, ao perder as eleições e encerrar sua comunicação com Duas Pontes, volta-se para o interior de sua casa e de si mesmo.

Nem Dom Quixote nem João Capistrano são vencedores: o primeiro entra em aventuras nas quais sempre se dá mal e o pai de Rosalina entra para a política, mas perde as eleições, tratando-se, portanto, de heróis de intenção e não heróis de fato.

Lucas Procópio[46] é incapaz de seguir os ditames da sociedade: “pega” mulheres sem se importar se há alguém por perto, é mal visto pelas pessoas, sendo denominado

---

[46] Sempre que nos referirmos à influência do avô sobre Rosalina estaremos falando do segundo Lucas Procópio, o usurpador, porque o primeiro não deixou herdeiros. Esse, o segundo, é quem apresenta comportamento exagerado, dionisíaco.

por Quincas Ciríaco, empregado do armazém, de o “coisa-ruim”. Extremamente autoritário e violento, bate na esposa e, ao descobrir uma paixão (platônica, por sinal) entre ela e o padre, manda os capangas aplicarem neste uma surra violenta, obrigando-o a ir embora da cidade.

Para João Capistrano, Lucas Procópio é uma visão longínqua, que se perde nas brumas do tempo, mas de aspecto bizarro e aterrorizante, pois ele se lembra do pai como um homem alto e forte, de sobrancelhas grossas, barba comprida e as botas cheias de barro, tendo na mão um chicote que vibrava e descia sobre o corpo da mãe.

Embora apresente características opostas ao pai, faltando-lhe uma identificação com este, ao ingressar na política João Capistrano apresenta também ambições semelhantes às de Quixote: deseja fazer reviver a glória política do avô Cristino Sales; lê as cartas de homens antigos e ilustres e compõe para si mesmo um personagem quixotesco, que imaginariamente "avançava intrépido, desfazendo malfeitos, investindo contra mouros e moinhos de vento” (DOURADO, O. M., p. 34), transformando-se em um cavaleiro corajoso, capaz de salvar sua cidade da inércia, trazendo de volta o progresso e a redenção política a Minas Gerais,

Rosalina também demonstra problemas de identidade quando, oscilando entre o pai e avô, não tem certeza sobre quem é de fato e se em dado momento se identifica com o pai: “Rosalina tinha puxado mesmo era àquele coronel João Capistrano Honório Cota, cuja grandeza, orgulho e silêncio muito nos amarguravam o remorso pisado”. (DOURADO, O. M., p. 82), em outros momentos pergunta a si mesma: “Quem sabe Lucas Procópio não morreu de todo, vivia ainda dentro dela? Ela semente de Lucas Procópio”. (DOURADO, O. M., p. 109).

Às figuras contrastantes do pai e do avô junta-se esse casarão também ambíguo, que praticamente impõe à protagonista sua ambivalência, pois a casa “redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita”. (DURAND, 2012, p. 243), e nossa interpretação confirma-se nas palavras de Celidônio e Vianna (2007, p. 2), para quem, na Ópera dos mortos,

> parece ocorrer uma simbiose entre o elemento humano e o elemento material; como se os dois se fundissem em uma só entidade. Apesar de a personagem considerar o casarão da família como um refúgio, esse espaço é, na verdade, um espaço fechado, ameaçador, onde ela passa seus dias, suas horas, sua solidão.

A oposição entre a figura de Lucas Procópio, com seu lado dionisíaco acentuado e a figura apolínea de João Capistrano – sóbrio e comedido, culto, discreto e reservado, respeitado e admirado pela sociedade local, influencia fortemente o comportamento de Rosalina, instaurando conflitos que ela não consegue superar.

Incorporando a dualidade pai/avô, durante o dia Rosalina é uma pessoa apolínea, comedida, mas dionisíaca à noite, quando se entrega à bebida e, com a vinda de Juca Passarinho, esse lado dionisíaco intensifica-se e ela acaba por entregar-se a esse homem rude, seu oposto na escala social, mas também o oposto da vida-morte em que ela vivia. Essa ambiguidade se confirma na forma como ele a vê: "Ela lhe dava a impressão de duas numa só. Às vezes mais de uma, tão imprevista nos modos, nos jeitos de parecer. Um ajuntamento confuso de Rosalinas numa só Rosalina. (DOURADO, O. M., p. 98). Essencialmente dividida, ela não consegue unir alma e corpo, de modo que "o seu corpo para ela era apenas um corpo. Só com o corpo se falavam, só com o corpo se entendiam. Porque a alma e os olhos lhe eram vedados. Dos mortos" (DOURADO, O. M., p. 170).

Se a tragédia tem como pressuposto o sofrimento e a desdita decorrentes do destino, cabe a Dionísio, como responsável pela ultrapassagem do *métron*, a superação desse destino infeliz, de modo que sua atuação é, até certo ponto, benéfica ao ser humano, o que pode ser visto como o "orgiasmo" do qual nos fala Maffesoli (1985), mas se esse prazer dionisíaco pode auxiliar a superar o lado mau da vida, também levará à consumação da tragédia.

Assim como em *A casa de Bernarda Alba*, os espaços interno e externo se contrapõem, mas em *Ópera dos mortos*, apesar do isolamento de Rosalina, existe ainda uma comunicação com o meio externo, feito por meio de Quiquina, que vende na cidade as flores que a moça fabrica e que também representam uma forma de comunicação com a cidade, pois, se ela não tem contato com eles, suas flores são muito procuradas e estão presentes em diversos momentos da vida dos moradores de Duas Pontes.

E, como na obra de Lorca, também na *Ópera dos M*ortos as janelas funcionam como fatores de mediação entre os espaços interno e externo: por meio da janela o povo da cidade espreita a vida de Rosalina, desejando saber o que se passa com ela, que também os espreita, embora aparente indiferença.

Juca Passarinho tem contato constante com o pessoal da cidade, mas essa comunicação não é suficiente para as trocas necessárias para arejar e renovar o ambiente do sobrado, o que leva a uma calcificação e deterioração do ambiente interno, que já vinha se deteriorando, mas, com sua chegada, tinha tido uma renovação.

No capitulo *A semente no corpo na terra* temos o clímax da obra: o filho, que poderia significar uma possibilidade de construção de uma nova vida, transforma-se, ele mesmo, em morte. E com a morte da criança, morre qualquer possibilidade para Rosalina e Juca, enquanto casal ou mesmo individualmente. Fenece também a família Honório Cota, pois a única herdeira era Rosalina.

Então, a queda anunciada: o sobrado é inundado pelas vozes dos moradores locais, que invadem o casarão, cochicham, perguntam, mexem em tudo. Eles tomam conhecimento de que é Rosalina quem canta à noite, ao vir do cemitério e a casa é devassada – eis a profanação do sobrado, eis a sina e a maldição da família eminente: abobalhada, ela é retirada do casarão, em condenação metafórica pelo "crime" cometido (do qual a cidade nem toma conhecimento).

Porém, apesar do ar de invasão, do vozerio, da confusão, a frase final do narrador coletivo é melancólica: "Lá se ia Rosalina para longes terras. Lá se ia Rosalina, *nosso espinho*, nossa dor". (O.M., p. 211, grifos nossos). Nessa frase, podemos detectar a catarse dos habitantes da cidade – a purificação dos males do público[47], pela compaixão e identificação com as desventuras da protagonista, porque a catarse constitui-se como a possibilidade de superação da catástrofe e de restabelecimento da ordem, através da queda do herói trágico e da reconciliação com o instituído.

Por outro lado, devido à ambiguidade da atitude dos moradores nesse momento final, entendemos que essa presença maciça deles no sobrado funciona também como um julgamento coletivo e implícito, embora Lepecki (1976, p. 75) mostre uma visão diferente da nossa quanto a isso quando afirma que essa presença:

> não significa a profanização do *templum*, (grifo da autora) nem provoca qualquer assimilação de significado entre os dois espaços que continuam a se opor. O povo da cidade, ao entrar na casa de Rosalina, constitui-se em *assembleia* que assiste à última epifania da protagonista, à *reaparição transitória* após a ocultação sistemática.

Mas, mesmo não havendo assimilação de significado entre o público e o privado, o próprio ato de mexerem em tudo e fazerem balbúrdia significa uma profanação do espaço, não ocorrendo a assimilação devido à descida de Rosalina e à presença do cortejo que a acompanha, além do assombro por sua figura patética, silenciando as vozes e instaurando temor e melancolia. Também discordamos do

---

[47] A palavra *público*, nesse parágrafo, está sendo utilizada em referência aos moradores da cidade, que assistem à queda de Rosalina.

emprego do termo “assiste” por implicar em passividade, opondo-se à bisbilhotice e inquietude deles e, em relação ao termo epifania, entendemos que, se este implica em uma revelação repentina e inesperada sobre algo que estava escondido, isso poderia ser aplicado aos moradores, que têm a revelação de sua loucura, mas não a ela, que se encontra alheia ao ambiente e a si mesma.

O desfecho confirma a tragédia que havia sido prevista no início da trama, quando, como um oráculo, o narrador fala dos sinais e dos avisos surdos das ruínas, do desastre e do destino, e o desfecho trágico da protagonista constitui-se em função do jogo de forças entre o moralismo excessivo e suas próprias necessidades enquanto ser humano e mulher. Sua falha trágica consiste no relacionamento impensado com o forasteiro; o conflito não resolvido, aliado à perda do filho, culmina com a loucura.

Os sinais que Juca percebe ao chegar à cidade funcionam como oráculos: a visão do cemitério e das voçorocas, o redemoinho, o sonho com o Major Lindolfo correndo atrás dele com a espingarda, mas ele não se rende aos maus presságios, pois acredita que não adianta fugir ao destino.

Ao envolver-se com Juca Passarinho, Rosalina transpõe a separação entre patroa e serviçal e, nesse sentido, age como as heroínas da ópera, que

> atendendo aos apelos mais íntimos do coração e da feminilidade, “transpõem uma linha rigorosa invisível, a linha que as torna insuportáveis”, elas devem ser castigadas e debatendo-se, por um tempo “infinitamente longo, no labirinto das intrigas, das histórias dos mitos que as conduzem, quando já é tarde demais, ao desfecho supremo onde todos sabiam que iriam encontrá-las”. (CLÉMENT, 1993, p. 84).

Como uma heroína de ópera, Rosalina é uma estrangeira em sua cidade, uma excêntrica, diferente dos demais, quem sabe uma estrangeira até mesmo no sobrado, no qual vive completamente isolada, como se não houvesse vida lá fora, apesar de ter a empregada Quiquina como uma ponte para o mundo exterior. Ainda de acordo com Clément (1993, p. 84),

> heroínas da ópera serão frequentemente estrangeiras, por isso é que são presas em uma rede social que não pode suportá-las, sob pena de negar-se a si mesma. [...] o exotismo nem sempre é geográfico, pode estar assinalado por um detalhe, uma profissão, uma idade que se considera inadequada à mulher.

No último ato, temos o canto final da ópera: a voz de Rosalina, com sua triste e

ininteligível cantiga, assombrando a cidade, a última ária da *prima-donna*[48], que por fim encontra a derrota, o que é uma característica fundamental da ópera[49], de acordo com a formulação de Clément (1993, p. 34-35):

> para elas, a luz dos refletores; para elas, a adoração, a sublimação, o amor temível a ser conquistado sem cessar, e o risco absoluto. É delas também o gesto da queda, o gesto final; e a voz que agoniza. E, se os homens morrem, se eles são vencidos é porque possuem algum traço quase imperceptível de uma feminilidade sobre a qual a ópera jamais se engana. Vencidos: os meninos fracos, os mancos, os corcundas, os negros, os estrangeiros, os velhos; e é nisso que eles se assemelham às mulheres. Vencedores: os pais, os reis, os tios [...]. A ópera é impiedosa.

Ao descer as escadas ao fim do espetáculo, é como se ela tivesse as luzes dos refletores voltadas para ela e, no andar de baixo as pessoas imediatamente silenciam. Nesse momento, ela é a rainha derrotada, assemelha-se a uma heroína de ópera, gênero no qual "desde o prelúdio, tudo é concebido para que a lei primordial – a lei da ópera – seja sempre cumprida e para que as indisciplinadas sejam severamente punidas" (BEZERRA, 2008, p. 54), com o assassinato (Carmem, de Bizet), com o suicídio (Madame Butterfly, de Puccini), ou com a loucura (Lucia di Lamermoor, de Donizetti).

Mas, por outro lado, Rosalina não se curva: sua figura é patética, mas também sublime: se aparece como uma rainha diante de seus súditos, que a reverenciam como a uma deusa, ela, embora derrotada, conserva a dignidade, como se dissesse: "Minha derrota é duvidosa, pois, ao transgredir, também venci", levando as pessoas à compaixão, por transcenderem a dor e encontrarem a beleza no caráter trágico da vida.

Interessante notar que nesse ato final ela usa uma rosa branca no cabelo, parecendo também uma noiva a caminho do altar – o branco é símbolo de pureza e a rosa simboliza beleza, delicadeza, dignidade e honra, sendo conhecida como a rainha das flores. Acompanhada de Emanuel, ela pode ser tomada como noiva ou rainha e sai da vida para ingressar talvez definitivamente em um mundo à parte, o que confere ao ato o sentido de ritual e um caráter ambíguo – casamento ou morte metafórica, derrota ou vitória pois, em sua loucura mansa, "ela sorria, meu Deus, a gente viu depois de muitos anos Rosalina sorrir pela primeira vez" (O.M., p. 247).

---

[48] No universo da ópera, a cantora principal era denominada *prima donna* ("principal mulher", em italiano) ou diva ("deusa", em italiano), de modo que Rosalina é a diva, *a prima donna*, pois é a protagonista e proprietária do sobrado (apesar do peso que têm em seu comportamento o pai e o avô mortos).

[49] Cabe aqui uma ressalva: isso acontece na ópera séria, não costuma ocorrer em outros tipos de ópera, como na ópera bufa, por exemplo.

Acompanham também o cortejo em sua saída o juiz e o coronel Sigismundo e ela parece estar sendo levada para o sacrifício. A presença do juiz e do coronel, além do delegado no carro que vem buscá-la, vale como um restabelecimento da ordem, uma organização do caos instaurado com a presença do povo no casarão e o conhecimento de sua loucura. O impacto causado pelo fato resume-se na frase final do narrador (já citada) e configura-se como um lamento, próprio do sacrifício ritual, de modo que a narrativa não perde seu aspecto sagrado, pois a obra mostra o sacrifício da protagonista pela memória do pai, e a morte ritual, com a ansiedade e a expectativa do povo nos momentos finais.

Na travessia entre a vida e a morte, Rosalina, que já apresentava características peculiares no curso da narrativa, em função do isolamento e mistério que a envolve, torna-se um mito, um mistério insondável, levando à reflexão, pois "os mitos constituem mistérios indecifráveis que impressionam, 'pistas para as potencialidades espirituais da vida humana', ensinando o homem a 'se voltar para dentro', para começar a captar a mensagem dos símbolos" e ainda auxiliando-o "a colocar sua mente em contato com essa experiência de estar vivo". (CAMPBELL, 2012, p. 17).

Outros rituais estão presentes na obra: a paralisação dos relógios, marcando o tempo dos mortos, o gesto de João Capistrano repetido por Rosalina e provavelmente por Quiquina de paralisar um relógio, além dos rituais que Rosalina executa em frente ao espelho do quarto, quando devaneia e transforma-se em mulher desejante e imaginariamente desejada por Emanuel, o que se assemelha a um rito de passagem de adolescente a mulher.

Segundo Mircea Eliade (1989, p. 12-13), o mito relata uma história sagrada, um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos, que narra uma realidade que não existia e passou a existir, tratando-se, portanto, de uma narrativa de criação, a qual descreve como algo foi produzido, como começou a existir. O mito consiste em histórias da busca do homem pelo sentido da vida:

> Esses bocados de informação, provenientes dos tempos antigos, que têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, que construíram civilizações e enformaram religiões através dos séculos, têm a ver com os profundos problemas interiores, com os profundos mistérios, com os profundos limiares da travessia, e se você não souber o que dizem os sinais ao longo do caminho, terá de produzi-los por sua conta. (CAMPBELL, 2012, p. 15).

Por sua atividade criadora, funcionando como irrupção do sagrado, desvendando

a sacralidade ou a sobrenaturalidade de suas obras, os mitos “descrevem as diversas e, algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do sobrenatural) no mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o mundo e o converte no que é hoje”. (ELIADE, 1989, p. 13).

O ato final retrata a grandiosidade da protagonista, que contamina toda a cena pela perplexidade que provoca, assistindo-se sua transformação em mito, o que se coaduna com as colocações de Longino (2015), que relaciona o efeito do sublime a uma elevação, associada a intensa emoção, com o sentido de questionamento de grandes ideias morais. Pelo efeito de grandiosidade, cria-se um ambiente de transformação por meio do ritual, adquirindo o sagrado significados diversos, dependendo de quem o assiste ou celebra, sendo o assombro e o êxtase a resposta natural à sublimidade literária, que constitui um fim em si mesmo.

O ato de descer as escadas com ar abobalhado é patético, pois provoca perplexidade e comoção e inspira o temor pela possibilidade de o espectador passar por situação semelhante, o que se coaduna com a afirmação de Schiller (2011, p. 40-41) sobre o sublime patético: “além do objeto como poder é representada também a sua temibilidade, o próprio sofrimento, e nada resta para o sujeito ajuizante senão fazer aplicação disso para o seu estado moral e gerar o sublime a partir do temível. ”

A presença do povo no casarão também contribui para o efeito do sublime e para a transformação da protagonista em mito. Sem essa presença, sem o assombro do público, a cena final perderia o impacto e prejudicaria a tragicidade da obra.

De acordo com Longino (2015, p. 36-37), o sublime não nos conduz à persuasão e, sim, ao êxtase e ao maravilhoso; fazendo-se acompanhar pelo assombro, supera os objetivos de agradar e persuadir, pois ser ou não ser persuadido depende de cada um, ao passo que o sublime se eleva acima do ouvinte/espectador por conter em si uma força irresistível.

O trânsito da protagonista entre vida e morte, em função do isolamento, acrescido da contraposição entre a ordem e a desordem, já comentada, vem de encontro ao pensamento de Santos (2008, p. 11) que escreve: “pode-se discernir um padrão comum nas passagens sublimes que pode ser esquematizado num sistema de polaridades: ordem/desordem, permanência/mudança; amizade/conflito”.

No sublime contrapõem-se a efemeridade e a eternidade e Rosalina eterniza-se por ser sublime; o contraste entre a derrota e a vitória subjetiva, do qual decorre o efeito de assombro, gera um misto de sofrimento e prazer, uma elevação e transcendência,

transportando a uma indizível emoção. Como mito, Rosalina ficará para sempre na memória da cidade.

Rosalina conhece a tragédia porque se envolve com o forasteiro, cometendo a desmedida, mas seu erro não decorre de uma falha de caráter, mas da necessidade: "exime-se o herói por sua culpa enquanto culpa subjetiva e esta é remetida à necessidade[50]. (SCHELLING, 1999, p. 481, tradução nossa): o completo isolamento faz do relacionamento com Juca uma necessidade, constituindo-se em estopim para a tragédia, porque o isolamento é símbolo de morte e, assim, Rosalina caminha para o desfecho trágico.

Ela pode ser considerada uma heroína trágica na medida em que se depara com um destino trágico, já evidenciado nos diversos abortos da mãe, mas também por ações e escolhas decorrentes de suas atitudes, cometendo ela dois erros de julgamento: a aversão aos moradores da cidade e o envolvimento com o forasteiro, de modo que ela comete a desmedida e sofre as consequências, sendo levada à derrocada: já grávida, furta-se aos encontros com Juca, mas é tarde: o bebê ou nasce morto ou é asfixiado pela empregada e a tragédia se completa – Juca desaparece e ela, enlouquecida, é afastada da cidade.

O reconhecimento de sua falha trágica ocorre quando ela toma conhecimento da gravidez e a condição de desamparo, no final da trama – quando perde o filho e enlouquece, o que se coaduna com a tragédia clássica, mas como em uma tragédia moderna, apesar de desfrutar de uma certa posição social, ela é uma pessoa comum que, acometida por sentimentos avassaladores, comete um deslize.

A obra pode ser lida como uma tragédia liberal, de acordo com a concepção de Williams (2011), pois a protagonista encontra-se no limite de suas forças, em luta silenciosa contra o ambiente; aspira por uma união e libera energias que a destroem (energia sexual) e assim, a vitória obtida por meio do relacionamento com o forasteiro é temporária e acaba por provocar sua queda.

Como Rosalina, Juca também é esmagado pelo peso das engrenagens que corroem o sobrado: o envolvimento com Rosalina o transforma e ele deixa de ser alegre e contador de "causos", passando a ser uma pessoa triste, perdendo suas histórias o sabor de aventura que tinham antes.

---

[50] No original: "se exime al héroe de la culpa em cuanto subjetiva y se la remite a la necesidad".

A aproximação entre *Antígona* e a *Ópera dos mortos* mostra semelhanças e diferenças entre essas obras. No que concerne às semelhanças, ambas as heroínas enfrentam o destino e cometem a desmedida: Antígona coloca-se contra as leis da *polis* e se depara com a morte real; Rosalina, ao unir-se ao aventureiro, coloca-se contra a família e a sociedade e, em decorrência dessa desmedida, encontra a morte metafórica. No primeiro caso o destino trágico era praticamente certo – a protagonista sabia o que a aguardava, enquanto no segundo, o destino trágico não era certo, embora ela pudesse ter previsto algo de errado como consequência desse relacionamento.

Em ambas as obras os mortos governam a vida: em *Antígona*, os erros de Édipo e as mortes de Etéoceles e Polinices encontram na atitude de Creonte a mola propulsora da tragédia; na Ó*pera dos mortos*, a tragédia é impulsionada pela reclusão de Rosalina, consequência do ódio de João Capistrano contra os traidores da cidade.

Cada uma à sua maneira, ambas as protagonistas homenageiam seus mortos e perecem como sacrifício às imagens dos mesmos, conhecendo a tragédia: Antígona, por ser filha de Édipo, é amaldiçoada desde o nascimento, e Rosalina tem a vida marcada por mortes: foi o único bebê que vingou na família. Antígona coloca-se contra o decreto do tio (que representa a *polis*), mantendo-se fiel às obrigações familiares; Rosalina mantém-se fiel aos ditames familiares, repetindo os gestos do pai, ao paralisar os ponteiros do relógio e quanto às recomendações dele sobre não se envolver com a "gente" da cidade. Antígona é condenada pela lei da *polis* e Rosalina, por assumir o isolamento do pai até as últimas consequências.

A casa é, em ambos os casos, o habitat do silêncio, o abrigo que funciona como prisão forçada ou voluntária, mas, em ambos os casos, trata-se de um ambiente opressor e detonador da tragédia.

Entretanto, o diálogo entre essas duas obras consiste em terem ambas a morte como motivo e no culto aos mortos, tendo como aliados o isolamento, o silêncio, a vigilância sobre as moças solteiras: na primeira, a vigilância é feita pela mãe e na segunda, pela empregada que, embora sem vigiar propriamente, funciona como o olho vigilante do pai, embora sua vigilância seja inútil, do mesmo modo que Bernarda Alba não consegue impedir a paixão das filhas por Pepe e, assim, ambas conhecem o desfecho trágico.

Em ambas as obras as casas são ilhas nas quais a comunicação com o exterior encontra-se prejudicada. No caso do sobrado, Quiquina estabelece uma comunicação

precária com a cidade, mas ambas as casas são metáforas do confinamento, barcos de Caronte[51] fazendo a travessia para a morte.

Assim como Rosalina, Adela encontra-se em um conflito entre forças eternas, estando em jogo a liberdade e o livre-arbítrio: ambas lutam por suas necessidades pessoais, mas enquanto Adela luta contra o autoritarismo da mãe, Rosalina luta contra as determinações do pai, chegando a um exagero que a faz semelhante ao avô.

A margem de liberdade de escolha de Adela é menor que a de Rosalina. Apaixonada por Pepe e oprimida pela mãe, rebela-se e busca concretizar sua paixão, mas ele não enfrenta a matriarca, não rompe o noivado para assumir o relacionamento com ela. Quanto a Rosalina, se não fosse prisioneira dos seus mortos, poderia frequentar a sociedade local e estabelecer um relacionamento duradouro, mas sua liberdade de escolha é também limitada, embora em menor grau.

É possível ainda mais uma aproximação entre *A casa de Bernarda Alba* e a *Ópera dos mortos*: assim como Juca, Pepe é o elemento desestabilizador do ambiente petrificado que constitui a casa e, do mesmo modo, ele irá trazer a tragédia, pois mantendo com Adela uma relação clandestina, ele pretende casar-se com sua irmã e, ao final, também como Juca, ele sai de cena com destino incerto.

Diferentemente dos protagonistas das tragédias clássicas, que cometiam um erro involuntário, pois tinham atrás de si os deuses brincando com seus destinos de forma inexorável, os protagonistas modernos têm certa liberdade de escolha, assim seu erro consiste em uma falha trágica, pois estão às voltas com a liberdade e também com restrições, sendo eles culpados e não culpados.

As escolhas das três protagonistas – Adela, Antígona e Rosalina – são caminhos sem retorno. Talvez Adela pensasse poder vencer a mãe e as irmãs unindo-se a Pepe, ao passo que Rosalina provavelmente não tenha pensado nas consequências que poderiam advir do relacionamento com o forasteiro. Mas Antígona sabe bem o que a espera e, de qualquer modo, as três obras mostram que transgredir a ordem social é sempre perigoso, como diria Riobaldo, o protagonista de *Grande Sertão: Veredas:* "viver é perigoso".

Voltemos à *Ópera dos mortos*: trata-se de um romance pós-moderno, o que se mostra na polifonia, na intertextualidade, na ambiguidade, nas paródias inseridas na narrativa, podendo-se tomar como exemplo a história narrada por Juca, que, sem

[51] Caronte, na mitologia grega, é o condutor do barco que carrega as almas dos mortos recentes e, nesse contexto, estaria representado pelos mortos da família de Rosalina, especialmente o pai.

destruir o mito de Édipo, questiona-o por meio de uma inversão: na história de Juca, é o pai quem sai pelo mundo e, reencontrando a filha, casa-se com ela, mas posteriormente se enforca, o que se coaduna com a afirmação do autor, citada anteriormente, de que a paródia moderna pode ter um tom satírico e irônico, ou ainda dramático ou trágico.

Entretanto, a obra apresenta características compatíveis com a tragédia – desde o coro, representado pelo narrador coletivo, passando pela *hybris*, destino trágico e falha trágica até a catarse, permitindo uma reflexão sobre a condição humana e sobre o quanto estamos sujeitos a ser vencidos pelo tempo. Quando se tem a morte como fio condutor, nem mesmo o imaginário é capaz de vencer o tempo e a tragédia consuma-se, principalmente quando os próprios personagens se enredam em excessos.

A mudez de Quiquina coaduna-se com o silêncio do casarão; no transcorrer da narrativa, ela ainda se comunica por meio de sua "semáfora patética", seu olhar e gestos expressivos, mas a repetição das duas primeiras sílabas do nome demonstra ser inútil sua tentativa de comunicação por meio de sons inteligíveis, inclusive Dourado (PRMC), confirma essa interpretação afirmando tratar-se de um vocábulo onomatopaico, imitativo do som da coisa significada, que seria murmúrio, sussurro, ou chiado, tendo sido utilizado no sentido de indivíduo gago, tatibitate.

Ao final, Quiquina manda Juca enterrar o bebê, expulsa-o do casarão com um olhar feroz e não se tem mais notícia dela, podendo-se deduzir (ou não) que asfixiou o bebê ao nascer e parou o último relógio do sobrado, tendo sido tragada pela balbúrdia que se instalou no ambiente e silenciada pela tragédia.

Quanto a Juca, seu verdadeiro nome é José Feliciano, mas quando vive com o padrinho é o Zé-do-major; quando passa a viver no sobrado, Rosalina chama-o José Feliciano. Tem o apelido de Juca, derivativo de José, ao qual junta-se "passarinho", em referência ao gosto pela caça de pássaros, e Quiquina, em sua semáfora patética, refere-se a ele com gestos relativos a asas e tiro, perfazendo duas imagens contraditórias: as asas de um pássaro, metáfora da liberdade e a espingarda, metáfora da morte, o que demonstra a contradição do personagem.

A palavra passarinho remete ao órgão sexual masculino e, de fato, Juca desperta Rosalina para a sexualidade; seu verdadeiro nome, José Feliciano, remete a feliz, mas o narrador refere-se a ele como "um homem triste, sozinho, sem ninguém no mundo: ele e Deus. É o mesmo que um homem no escuro, voltado para dentro, na sua substância". (DOURADO, O. M., p. 54).

Caçar passarinhos implica em apontar para o alto, simbolizando, na teoria durandiana, ascensão, possibilidade de vitória, combate à morte, mas seu anseio de vencer a morte transforma-se em fuga para o desconhecido, portanto, Feliciano não confirma o nome como signo: ele não foi feliz nem trouxe felicidade a Rosalina, podendo-se ver seu verdadeiro nome como ironia, tratando-se de uma voz que silencia por força da tragédia anunciada.

Oscilando entre sons e silêncio, vida e morte, sendo ao mesmo tempo flor, símbolo de vida, e aranha, símbolo da morte, Rosalina concorre para a tragédia com sua falha trágica, pois existe em suas atitudes certa culpabilidade, apesar da concorrência de outros fatores – a tragicidade anunciada na ruína do casarão, nos sucessivos abortos da mãe e na reclusão, consistindo no envolvimento com o forasteiro a culpa que lhe cabe.

Enfim, o silêncio que cerca Rosalina transforma-se em tragédia e ela será acolhida em um tempo/espaço inacessível, uma casa de tratamento psiquiátrico. A flor de seda desfolha-se quando tocada, esfuma-se no nada, mas viverá para sempre na memória da cidade. Trágica e inesquecível, ela nos remete ao *Quarto motivo da rosa*, de Cecília Meireles:

Não te aflijas com a pétala que voa:
também é ser, deixar de ser assim.

Rosas verás, só de cinzas franzida,
mortas, intactas pelo teu jardim.

Eu deixo aroma até nos meus espinhos
ao longe, o vento vai falando de mim

por perder-me é que vão me lembrando,
por desfolhar-me é que não tenho fim.

Epílogo

Nosso interesse pela obra de Autran Dourado teve início com a leitura de *A barca dos homens*, passando posteriormente por *Os sinos da agonia*, até chegarmos, dois anos depois a *Ópera dos mortos*, quando, com o interesse ainda mais aguçado, escolhemos essa obra como corpus para uma pesquisa de tese de Doutorado.

Inicialmente, instigados pela complexidade e pela riqueza de significado da obra, não conseguíamos decidir por um rumo a seguir, mas continuava o fascínio pela tragicidade da narrativa, pela densidade da obra, pela riqueza dos símbolos que ela contém. Enfim, após a leitura de algumas obras teóricas e pesquisas acadêmicas, nos decidimos por analisar a tragédia, a ópera e o imaginário em suas interações e inter-relações, sempre com o interesse voltado à significação do título, às atitudes paradoxais da protagonista, ao embate que se trava entre vida e morte no contexto da narrativa, com o concurso de imagens que desde já percebíamos como muito significativas, tendo chamado também nossa atenção a forma como o autor estrutura sua obra, as ruínas do sobrado, os prenúncios de morte, o desencontro e o silenciamento das vozes narrativas.

Mas como sempre, entre o planejar e o realizar existe um percurso a ser percorrido e o fato de aprofundar as pesquisas e refletir sobre o projeto costuma levar a mudanças. No caso desta pesquisa, primeiramente, o tema "tragédia" mostrou-se bem mais complexo do que supúnhamos a princípio, haja vista comentários e atualizações do termo por autores mais recentes e, especialmente, porque fomos obrigados a buscar na filosofia do trágico a sua conceituação, o que não foi feito pelos gregos e, ainda, por tratar-se de um conceito sobre o qual não existe unanimidade, ao contrário; embora possamos encontrar pontos em comum, existem talvez mais diferenças do que semelhanças no que concerne a essa conceituação.

Assim, foi necessário ampliar nossos objetivos iniciais e ajustá-los em função de novos interesses e objetivos que surgiram, de modo que foram deixados de lado alguns aspectos que tínhamos pensado em abordar, enquanto outros entraram em cena, mas entendemos que, dessa forma, a pesquisa manteve sua essência e ganhou em profundidade.

Os itens que não estavam previstos no projeto original foram, primeiramente, a filosofia do trágico, que nos levou à leitura de alguns autores que se debruçaram sobre o tema e à leitura de tragédias clássicas e dramas modernos, para uma melhor compreensão do assunto, o que possibilitou o estabelecimento de importantes relações entre as formulações sobre a essência do trágico e a prática efetiva dos tragediógrafos

gregos, com as diversas semelhanças e diferenças tanto no que concerne à teoria quanto no que diz respeito à tragédia, além de relações entre teóricos e autores mais recentes.

Além disso, leituras posteriores fizeram com que entrasse em cena também o barroco, presente na descrição do sobrado, embora esse tema não constitua o cerne de nossa pesquisa, e a discussão sobre a morte ou evolução da tragédia, inclusive com o exame de alguns conceitos que, segundo a crítica, não ficaram suficientemente esclarecidos na *Arte Poética*, tendo, por esse motivo, sofrido comentários e atualizações, como é o caso do erro involuntário, que na modernidade passa a ser considerado como falha trágica, com a responsabilização do sujeito por seus atos, e ainda do conceito de catarse como temor e piedade e não terror e piedade, como se encontra nas traduções da *Arte Poética* de Aristóteles.

Quanto ao imaginário, trata-se de outro tema complexo, em virtude da imprecisão em sua conceituação e a dificuldade de encontrar textos teóricos a respeito do tema, o que provavelmente se deva à iconoclastia de que se reveste a era moderna e ao 'espírito científico', que rechaçam aquilo que não pode ser comprovado rigorosamente nos moldes da ciência e, além disso, uma certa aversão ao símbolo ("assimbolia", nos termos de Roland Barthes), tudo isso causou uma certa dificuldade em acessar textos que focalizassem o imaginário e que o analisassem em obras literárias, mas essa dificuldade foi aos poucos sendo vencida, embora tenha nos ficado a consciência de existirem ainda aspectos da obra de Gilbert Durand a serem examinados e melhor apreendidos.

A problemática com que nos defrontamos diante da riqueza e complexidade da obra e a sugestão do autor para que ela seja lida como uma tragédia levou-nos a um impasse, pois nos deparamos com a tese da morte da tragédia, aventada por Steiner (2006) e as diversas formas de tragédia abordadas por Williams (2011) – tragédia moderna, tragédia liberal, tragédia privada e tragédia social, além do fato de que isso provavelmente nos afastaria do significado das imagens que aparecem na obra e que desde a primeira leitura nos pareceram bastante significativas.

Assim, tentando relacionar as imagens e atitudes da protagonista que contribuíram para a tragédia anunciada, aliamos o estudo imaginário ao da tragédia, vendo na obra um embate entre a vida e a morte e algumas imagens em luta contra a morte e a favor da vida, tendo se mostrado como símbolos do tempo e da morte os relógios parados, as voçorocas, que representam destruição e morte, mas, ao final,

acolhem o bebê de Rosalina e a ruína do sobrado, que anuncia a tragédia, enquanto a palavra farta de Juca Passarinho, contrapondo-se ao silêncio, as flores que Rosalina fabrica e que representam uma forma de comunicação com a cidade, ao mesmo tempo que simbolizam a própria protagonista e também a luta pela vida; a belida de Juca Passarinho, o vinho, que permite uma aproximação entre o casal são símbolos que atuam a favor da vida, apesar da derrota final da heroína.

Tendo como apoio teórico os conceitos sobre a tragédia, alguns deles atualizados, analisamos ainda as atitudes da protagonista que a levam à tragédia anunciada, pois, por meio da desmedida, ela se une ao forasteiro, sem pesar as possíveis consequências dessa atitude, o que a leva a conhecer a queda que é consequência de sua falha trágica.

Aliam-se a tudo isso, as repetições que ocorrem na narrativa, desde a paralisação dos relógios, aos livros que Rosalina lê (são três e sempre os mesmos), os enterros dos bebês de Dona Genu, que nasciam mortos ou morriam ainda novinhos, ocorrendo o enterro sempre da mesma forma, podem ser vistas ritos fúnebres, funcionando como reforço da tragicidade da obra.

Concluída a pesquisa, nossa opção mostrou-se como uma estratégia profícua, pois pudemos perceber que, de fato, no constante embate entre a vida e a morte, se algumas imagens simbolizam a morte, outras representam a luta contra a morte, embora a vida não consiga vencer a morte, mesmo que esta se apresente como morte metafórica, pois, com exceção do bebê de Rosalina, cuja morte é real, os personagens são todos metaforicamente vencidos, silenciados pela tragédia.

Trazendo imbricados no título as palavras “ópera” e “mortos”, a *Ópera dos mortos* é uma obra trágica por excelência. Primeiramente, porque a ópera (séria) é um gênero musical-teatral que, ao menos no que diz respeito a suas heroínas, caracteriza-se por finais que trazem morte, assassinato ou loucura, conforme já vimos e que pode ser demonstrado em diversas peças, nas quais a heroína, apesar de ter direcionados para si os holofotes e os aplausos da plateia, sofre um desfecho trágico. Em segundo lugar, porque a palavra “ópera” em italiano significa obra e, uma vez que são os antepassados, os mortos de Rosalina que comandam a vida no sobrado e a de Rosalina, instigando-a ao isolamento, à ambiguidade, à dificuldade de identificação, levando-a à tragédia, temos na obra uma obra de mortos.

Temos consciência de que nossa pesquisa também não conseguiu abarcar todos os meandros da *Ópera dos mortos*, nem responder a todas as questões, deixando ela

também, lacunas. Dentre as questões não respondidas porque inclusive não contempladas nesta pesquisa estão o papel de algumas imagens que relacionam Rosalina aos quatro elementos – fogo, água, ar e terra, o que poderia servir de temática tomando-se como apoio teórico as obras de Gaston Bachelard sobre esses elementos, pois há diversos momentos na obra em que a protagonista é focalizada com características de um desses elementos.

Outra lacuna diz respeito ao personagem Juca Passarinho, personagem bastante interessante e sobre o qual ainda não parece ter havido um olhar mais demorado. Seria ele de fato um trickster, como o vê Bezerra (2008)? E, nesse caso, que outros exemplos de tricksters existem na Literatura brasileira e universal e que poderiam oferecer ocasião a um estudo comparativo com esse personagem – eis um tema a ser explorado, prestando-se o personagem a ser analisado ainda como malandro, nas diversas acepções do termo, ou ainda, como uma recriação do pícaro espanhol, sempre por meio de aproximações e afastamentos, mostrando o que o aproxima ou afasta dessas figuras da Literatura.

Em relação à obra de Dourado em geral parece existir uma lacuna que diz respeito às representações do feminino e que poderia ser objeto de uma pesquisa, tomando-se como corpus as personagens Rosalina (*Ópera dos mortos*), Isaltina, mãe de Rosalina (*Lucas Procópio*), Malvina (*Os sinos da agonia*), Biela (*Uma vida em segredo*), Paula (*Tempo de amar* e *Ópera dos fantoches*). São personagens/protagonistas que apresentam características bastante diferentes entre si, mostrando reações diferentes diante da sociedade patriarcal, prestando-se a uma pesquisa sob a ótica dos estudos de gênero.

Além disso, tanto em *Os sinos da agonia* quanto em *A barca dos homens* encontram-se imagens que podem ser analisadas sob o ponto de vista do imaginário, tomando-se como apoio teórico a obra de Durand *As estruturas antropológicas do imaginário* e/ou as obras de Gaston Bachelard sobre os quatro elementos.

Trata-se, portanto, de temas que temas que poderão ser abordados em pesquisas futuras sobre a obra de Dourado em geral e sobre a *Ópera dos mortos* em particular, contribuindo de maneira significativa para a fortuna crítica do autor.

Para finalizar, diremos que, estando intrinsicamente vinculada a questões sociais e outras, ligadas ao seu próprio desenvolvimento e sua percepção, a arte não é unívoca, é sempre plural, ressignificando o real e desvelando uma rede de relações que só faz expandir seus possíveis significados a um patamar quase infinito.

Assim é a obra de Autran Dourado: instigante, intrigante e plurissigniricativa. Assim é a Ópera dos mortos que, mesmo tão pesquisada e inquirida em sua significação, deixa perguntas sem respostas e outros caminhos a serem percorridos. Sua protagonista, mulher que vira mito, habitante de um romance que pode ser lido como uma tragédia é inesquecível, pois, mesmo derrotada, não se rende e, ao descer as escadas, parece responder à compaixão da cidade ecoando os versos de Cecília Meireles em Quarto motivo da rosa:

Antes do teu olhar, não era,
nem será depois, - primavera.
Pois vivemos do que perdura,

não do que fomos. Desse acaso
do que foi visto e amado:- o prazo
do Criador na criatura...

Não sou eu, mas sim o perfume
que em ti me conserva e resume
o resto, que as horas consomem.

Mas não chores, que no meu dia,
há mais sonho e sabedoria
que nos vagos séculos do homem.
(Cecília Meireles)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DO AUTOR:

DOURADO, Autran. **Ópera dos mortos.** 12ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
_____. **Lucas Procópio.** Rio de Janeiro: Record, 1985.
_____. **Um cavaleiro de antigamente.** Rio de Janeiro: Siciliano, 1982.
_____. Uma poética de romance matéria de carpintaria. Rio de Janeiro: Rocco, **1990.**
_____. **Os sinos da agonia, romance pós-moderno**. Revista USP, n. 20, São Paulo, 1994. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26908. Acesso em 12/12/2017.
_____. **Uma poética de romance matéria de carpintaria**. Rio de Janeiro: Rocco, 1976.
_____. **O meu mestre imaginário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1982.

SOBRE O AUTOR:

ANDRADE, Émile Cardoso. **A representação do trágico na Literatura Latino-americana** pós-45. Dissertação de Mestrado em Teorias Literárias e Literaturas. Brasília, Goiás: Universidade de Brasília, 2006. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/8263/1/Dissert_Emile.pdf. Acesso em: 10 de agosto de 2016.

ANDRADE E SILVA, Mariluze Ferreira. **Uma visão pré-socrática da "Ópera dos mortos" de Autran Dourado – Os quatro elementos.** Revista Eletrônica *Print by FUNREI.* Metavnoia, São João del-Rei, n. 1, p. 53-59, jul. 1998/1999. Disponível em: http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/revistalable/numero1/mariluze5.pdf. Acesso em 04/06/2012.

ARANTES, Luiz Humberto Martins Arantes. **"O meu mestre imaginário", de Autran Dourado: breves fragmentos sobre os trágicos no teatro**. Revista Alpha, (7):123-127, 2006. Disponível em: http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/20394/o_meu_mestre_imaginario_de_autran_dourado.pdf. Acesso em: 27/11/2016.

BEZERRA, Fernanda Gama. **O diálogo entre a ópera e o romance Ópera dos mortos, de Autran Dourado**. Dissertação de Mestrado em Letras. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie Mackenzie, 2008. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br. Acesso em 06/06/2012.
_____. **Rosalina, a heroína derrotada.** Cadernos de Pós-Graduação em Letras, vol. 6/7, 2012. Disponível em: http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_6/7-fernanda.pdf. Acesso em 08/06/2012.

BOTTINO, Renata Cristóvão. **A releitura em Autran Dourado: Tempo de amar e Ópera dos fantoches**, Revista Alpha, (7):128-137, 2006. Disponível em: http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/20394/a_releitura_em_autran_dourado_tempo_de_amar_e_opera_dos_fantoches.pdf. Acesso em 12/12/2017.

BRAGA, Andrea Abdala de Guimarães. **Tempo e memória em Os sinos da agonia uma relação de convergência.** Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Uberlândia, MG: UFU, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/11818/1/Diss%20Andrea.pdf. Acesso em 10/07/2016.

CELIDONIO, Eni de Paiva; VIANNA, Vera Lucia Lenz. **Rosalina: rosaviva/emudecida em Ópera dos Mortos**. Anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, do GT Mulher e Literatura da ANPOLL. Ilhéus, Bahia, 2007. Disponível em: http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/VERA%20LUCIA%20LENZ%20VIANNA.pdf. Acesso em 21/8/2015.

CORDEIRO, Silvana Mendes. Silvana Mendes. **Dualidade e tragédia em ópera dos mortos de Autran Dourado**. Revista Caletroscópio, U**niversidade Federal de Ouro Preto**, vol. 4 / n. Especial / 2016 / II DIVERMINAS. Disponível em: http://www.ichs2.ufop.br/caletroscopio/revista/index.php/caletroscopio/article/view/130 Acesso em 3/2/2017.

COSTA, José Carlos da. **Os sinos da agonia, ficção e pós-modernidade**. Revista Línguas e Letras. Universidade Oeste do Paraná, Vol. 9 nº 17, 2º Sem. 2008. Disponível em: http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/viewArticle/2078. Acesso em 15/11/2016.

COSTA, Flávio Moreira. **Autran Dourado: questões de vida e morte**. In: Jornal *Opinião:* 1/11/1974. Entrevista como o autor. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=123307&pagfis=2330&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader. Acesso em: 25/11/2016.

DAMASO, Francisco Antonio Ferreira Tito. **A polifônica engrenagem de Ópera dos mortos**. Revista Alpha, no. 7, 2006, p. 74-82, 2006. Disponível em: http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/20394/a_polifonica_engrenagem_de_opera_dos_mortos.pdf. Acesso em 28/7/2014.

_____. **Macabiela: uma vida em segredo de Autran Dourado e A hora da estrela**, *de Clarice Lispector. Cuiabá,* Universidade do Estado de Mato Grosso, Revista Ecos, vol.15, Ano X, n° 02 (2013). Disponível em: http://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/629/548. Acesso em: 12/12/2016.

FABIANI, Marcelo Villela Fabiani. **A Tradição poética de Autran Dourado em Ópera dos mortos.** Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/FabianiMV.pdf. Acesso em: 13/9/2013.

FERNANDES, Liduína Maria Vieira. **A Saga da família Honório Cota**. Anais do IV Colóquio Internacional Cidadania Cultural: diálogos de gerações. Campina Grande, Editora EDUEPB, 2009 – ISSN 2176-5901. Disponível em: http://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/publicacaoonline/Literaturas/

15.pdf. Acesso em 26/06/2012.
_____. **O trançado das personagens negras na costura-risco autraniana**. Tese de Doutorado em Letras: João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_LiduinaMaria.pdf.
_____. **A trajetória de um escritor artesão**. Dossiê Autran Dourado. Patos de Minas, MG: Revista Alpha, ano 7, n. º 7, nov/2006. Disponível em: www. alpha.unipam.edu.br/revista-alpha-numero-7. Acesso em: 26/10/2016.

FUKS, Julian. **Autran Dourado diz que escrever não dá prazer e é uma fatalidade. São Paulo:** Folha de São Paulo, 30/7/2005. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u52320.shtml+&cd=1&hl=pt-R&ct=clnk&gl=br. Acesso em 29/7/2016.

FERREIRA Isabel Maria da Cunha. A **morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX**. Dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas. Porto, Portugal: Universidade do Porto, 2006. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/13043/2/tesemestmorte000069331.pdf. Acesso em: 17/8/2016.

FIGUEIREDO, Nathaniel Reis de. **Mito e símbolo em Autran Dourado: Uma leitura de Os sinos da agonia pela perspectiva do imaginário**. Dissertação de Mestrado em Letras. Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2014. Disponível em: http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/6101/FIGUEIREDO,%20Nathaniel.pdf?sequence=1. Acesso em: 14/01/2016.

FONSECA, Laura Goulart. **Nos labirintos da memória: a poética de Autran Dourado em Os sinos da agonia e Ópera dos mortos.** Tese de Doutorado em Teoria Literária. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/pos/trabalhos/2007/lauragoulart_noslabirintos.pdf. Acesso em 25/4/2014.

FORSTER, Gabrielle da Silva. **Figuração da outridade na dinâmica dialógica de Ópera dos mortos, de Autran Dourado**. Santa Maria, RS: Revista Interdisciplinar, Ano VII, V.15, jan-jun/2012. Disponível em: http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1054. Acesso em 25/11/2016.

JIMENEZ, Isabel Cristina Souza. **Januário e o discurso do não-ser: uma leitura de Os sinos da agonia, de Autran Dourado.** Revista Alpha, (7):97-105, 2006. Disponível em: http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/20394/januario_e_o_discurso_do_nao-ser_uma_leitura_de_os_sinos_da_agonia.pdf. Acesso em 5/1/2017.

JOAQUIM, Sonia Marques. **A elaboração do sobrado ficcional de Autran Dourado.** Anais do V Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes. Ouro Preto, MG: Universidades Federais de Minas Gerais, ago/2001. Disponível em: http://www.ichs.ufop.br/conifes/anais/LCA/lca3003.htm. Acesso em 27/10/2013.

JUNQUEIRA, **Daniel Martins Cruz. À sombra trágica do sobrado: o drama de Rosalina e a poética de Autran Dourado em ópera dos mortos**. Campo Grande: UNEMAT, Revista Ecos vol.17, Ano XI, n° 02 (2014). Disponível em: http://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/download/239/232. Acesso em 25/2/2017.

KAISER, Agatha. **Antes, agora e sempre durante as sete badaladas: uma análise temporal de Os sinos da agonia, de Autran Dourado.** Dossiê Autran Dourado. Patos de Minas, MG: Revista Alpha, ano 7, n. º 7, nov/2006. Disponível em: www. alpha.unipam.edu.br/revista-alpha-numero-7. Acesso em: 26/10/2016.

LEPECKI, Maria Lúcia. ***Autran Dourado***. São Paulo: Quiron, 1976.

LIBANORI, Evely Vania. **A construção do espaço em Ópera dos mortos, de Autran Dourado e Pedro Páramo, de Juan Ranulfo**. Tese de Doutorado em Letras. Assis, São Paulo: 2006. Disponível em: http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103682/libanori_ev_dr_assis.pdf?sequence=1. Acesso em 12/04/2015.

LOTA, Roberto. **Autran Dourado por Fábio Abreu.** Jornal Rascunho, set/2012, ed. 151. Disponível em: http://rascunho.com.br/a-derradeira-parada-do-relogio. Acesso em 10/12/2016.

LOURENÇO, Maria Manuela da Silva. **Os sinos da agonia: uma poética da memória**. Dissertação de mestrado em Estudos Românicos. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2008. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/1742/1/21951_ulfl061154_tm.pdf. Acesso em: 08-02-2012.

_____. **As pontes da ficção de Autran Dourado.** Tese de Doutorado em estudos de literatura e de cultura. Lisboa, Portugal: Universidade de Lisboa, 2013. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8871/1/ulsd066167_td_Maria_Lourenco.pdf. Acesso em 12/8/2016.

LUCAS, Fábio. **Poliedro de Autran Dourado**. In: In: Mineiranças. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

_____. **Memórias contadas ao espelho Autran Dourado e Darcy Ribeiro**. In: Mineiranças. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

_____. **A narrativa de Autran Dourado**. Lisboa: Revista Colóquio Letras, no. 9, set/1972, p. 17-24.

MAIA, Cláudia Cristina. **Paisagem na Neblina: Os sinos da agonia, de Autran Dourado.** Dissertação de Mestrado em Letras. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-7D2J99. Acesso em 15/12/2017.

MOGRABI, Alexandre Nascimento**. A travessia de A barca dos Homens de Autran Dourado nas ondas do fluxo de consciência**. Dissertação de Mestrado em Letras. Juiz

de Fora: Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2006. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br. Acesso em 29/05/2012.

MONTANHA, Eleonora V.S. **No compasso das horas: Música e morte na obra de Autran**. Florianópolis: Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC, 2000.

OLIVA, Osmar Pereira; RIBEIRO, Ana Gabriela Gonçalves**. A gênese do romance O risco do bordado, de Autran Dourado**. Juiz de Fora: Darandina Revisteletrônica/UFJF, vol. 6, no. 1. Disponível em: http://www.ufjf.br/darandina/files/2013/08/artigo_osmar_ana-gabriela.pdf. Acesso em 03/01/2017.

OLIVA, Osmar Pereira: PEREIRA, Elisabeth Marly Martins Pereira. **Personagens como metáforas – um estudo de Ópera dos mortos, de Autran Dourado**. Itabaiana: Revista Fórum Identidades, ano 9, Volume 19, set/dez 2015. Disponível em: http://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/viewFile/4812/4035. Acesso em 4/1/2017.

OLIVEIRA, Marcio da Silva. **As influências do trágico nos romances contemporâneos Ópera dos mortos e Os sinos da Agonia, de Autran Dourado.** Dissertação de Mestrado em Letras. Maringá, Paraná: Universidade Estadual de Maringá, 2011. Disponível em: http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/msoliveira.pdf. Acesso em 25/02/2015.

PAULA, Janaina P. Rocha de. **As engrenagens do silêncio.** São Paulo: Revista Psychê, ano XI, nº 21, jul-dez/2007, p. 31-46. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psyche/v11n21/v11n21a03.pdf. Acesso em 17/04/2012.

PELET, Lúcia de Fátima. **O desdobramento das vozes em "Ópera Dos Mortos.** Revista Temporis (ação), v. 11, n. 1, p. 61 - 73, jan./dez. 2012. Disponível em: http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/article/view/882. Acesso em: 20/8/2016.

PEREIRA, Deise Quintiliano Pereira. **Ópera dos mortos: simbologia trágica em Autran Dourado**. Dossiê Autran Dourado. Patos de Minas, MG: Revista Alpha, vol. 7, p. 45-51, nov/2006. Disponível em: http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/20394/opera_dos_mortos_simbologia_tragica_em_autran_dourado.pdf. Acesso em 22/7/2014.

PERNAMBUCANO, Juscelino. **O fazer literário em A barca dos homens, de Autran Dourado.** Revista Científica de Letras: Diálogos pertinentes. Franca, v. 6, n.1, p. 13-28, 2010. Disponível em: http://publicacoes.unifran.br/index.php/dialogospertinentes/article/view/263/211. Acesso em: 09/01/2012.

RIBEIRO, Ana Gabriela Gonçalves. **Mulheres de Duas pontes: a gênese e as representações do feminino em O risco do bordado, no romance de Autran Dourado**. Dissertação de Mestrado em Letras. Montes Claros: Universidade Estadual de Montes Claros, 2012. Disponível em:

http://www.cch.unimontes.br/ppgl/admin/arquivos_upload/banco_dissertacoes/58.pdf. Acesso 23/1/2017.

RIBEIRO, Natália Lima; Holanda, Sílvio Augusto de Oliveira. **O pastiche de Autran Dourado: a dimensão do trágico em Minas.** Curitiba, PR: Revista Scripta Alumni - Uniandrade, n. 14, 2015. Disponível em: http://www.uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/article/download/270/174. Acesso em 12/8/2016.

RODRIGUES, Carine Bier. **Os Sinos da Agonia: narrativa composicional.** Porto Alegre, RS: PUC/RS, **Revista Letrônica,** v. 2, n. 1, p. 293 - 305, julho 2009. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/viewFile/5080/4045. Acesso em: 22/06/2016.

SANTOS, Elis Angela Franco Ferreira; GOMES, Alessandra Leila Borges. **Autran Dourado: aspectos da obra e da crítica**. *Cadernos do CNLF*, Vol. XVI, Nº 04, t. 1 – *Anais do XVI CNLF*. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xvi_cnlf/tomo_1/032.pdf. Acesso em: 29/7/2016.

SANTOS, Leonor da Costa. **Autran Dourado em romance puxa romance ou a ficção recorrente**. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/SantosLC.pdf. Acesso em: 15 jan. 2012.

SEGALLA, Cristiane Barnabé. **Ópera dos mortos: o desdobramento do espaço social através da linguagem.** Revista Alpha, no. 7, 2006, p. 74-82, 2006, p. 40-44. Disponível em: http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/20394/alpha_edicao_n_7.pdf. Acesso em 28/7/2014.

SILVA, Marisa Corrêa Silva; OLIVEIRA, Vicente Soares de**. Os sinos da agonia, de Autran Dourado tragédia clássica e romance pós-moderno.** Maringá, Paraná: Revista Via Atlântica, no. 7, out. /2004. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49791/53895. Acesso em 18/1/2016.

SOUSA, Maria Antônia de. **Ruína e reificação em Ópera dos mortos de Autran Dourado**. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: http://repositorio.bce.unb.br/handle/10482/5320. Acesso em 28/04/2012.

SOUZA, Eneida Maria de (Org.). **Encontro de escritores mineiros Autran Dourado**. Belo Horizonte: UFMG, 1996. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Autran%20Dourado%20-%20Encontro%20de%20Escritores%20Mineiros.pdf. Acesso em 22/2/2013.

SOUZA, Necilda de. **O rito funerário em Autran Dourado.** Dissertação de Mestrado em Letras. Londrina, Paraná: Universidade Estadual de Londrina, 2003. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.uel.br. Acesso em 16/8/2013.

SOBRE O IMAGINÁRIO:

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.** Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
_____. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento.** Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
_____. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989b.
_____. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
_____. **A terra e os devaneios da vontade:** ensaio sobre a imaginação das forças. 2. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2001.
_____. **A terra e os devaneios do repouso:** ensaio sobre as imagens da intimidade. 2. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2003.
_____. **Psicanálise do fogo**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

DURAND, Gilbert. **O imaginário Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem.** Tradução: René Eve Levié. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. Disponível em: http://carladeabreu.com/wp-content/uploads/2016/03/DURAND-Gilbert_O-imagin%C3%A1rio.pdf. Acesso em 25/8/2013.
_____. **A Imaginação simbólica.** Tradução: Carlos Alboim de Brito. **Lisboa: Edições 70, 2000.**
_____. DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** Tradução de Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.
_____. **Fundamentos de Psicologia Analítica**. Rio de Janeiro: Vozes, 1989.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionisio contribuição a uma sociologia da orgia**. Tradução: Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

PLATÃO. **O mito da caverna**. Belém, PA: Universitária UFPA, 2006.

SARTRE, Jean Paul. **O imaginário**. Psicologia fenomenológica da imaginação. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B2a3UynNKV2CNG1yeUNocmlxNlE/view. Acesso em 28/4/2014.
_____. **A imaginação**. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2008.

O IMAGINÁRIO NA LITERATURA:

TAIANE PORTO BASGALUPP. **Ser "livre e aberto como uma asa": cronos e imaginação aérea na poesia de Mário Quintana**. Disssertação de Mestrado em Letras. Porto Alegre, RS: PUC-RS, 2011. Disponível em: http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/1985/1/429804.pdf. Acesso em 5/8/2016.

BARBERENA, Ricardo. **Nas profundezas das águas mortuárias rodriguianas: uma leitura do imaginário de *Senhora dos afogados*. Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 78-82, out./dez. 2008.

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. **Doze noturnos de Holanda: noite nefasta ou benfazeja noite**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 56-64, out./dez. 2009.

FERREIRA, Letícia Raimundi. UM IMAGINÁRIO NOTURNO: **"O MUNDO POÉTICO" DE *BAGAGEM* DE ADÉLIA PRADO.** http://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11399/6874. Acesso em 19/11/2013.

MEDEIROS, Maria Lúcia de. **A imaginação simbólica em Cruz e Souza**. Dissertação de Mestrado em Letras. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. Disponível em:
http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/8701/000586911.pdf?sequence=1.
Acesso em: 16/11/2012.

MURATA, Elza Kioko Nakayama Nenoki. **Literatura e imaginário em "Leito de folhas verdes**". Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 46-55, out./dez. 2009. Disponível em:
http://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/ojs/index.php/fale/article/view/6545/4751.
Acesso em 18/10/2012.

STRÔNGOLI, Maria Thereza de Queiroz Guimarães. **O imaginário da menina e a construção da feminilidade**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 26-40, out./dez. 2009.
Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/6543. . Acesso em: 25/2/2013.

TEIXEIRA, Sandro Juarez. O I**maginário na obra de João Gilberto Noll.** Dissertação de Mestrado em Letras. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2000. Disponível em: http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24445/D%20-%20TEIXEIRA,%20SANDRO%20JUAREZ.pdf. Acesso em 16/8/2012.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ABEL, Lionel. **Metateatro uma nova visão da forma dramática**. Tradução Bárbara Heliodora. Apresentação Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ADORNO, T. **A Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: *Nota de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. Duas Cidades; Ed. 34. São Paulo, 2003.

AGÊNCIA ESTADO. **Szondi e a sobrevivência do drama no teatro,** 14/03/2012. Disponível em: http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,szondi-e-a-sobrevivencia-do-drama-no-teatro,848272. Acesso em: 28/7/2016.

ALVES, Syntia Pereira. **Teatro de Garcia Lorca a arte que se levanta da vida.** Tese de Doutorado em Ciências Sociais. São Paulo: PUC, 2011. Disponível em: https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/3363/1/Syntia%20Pereira%20Alves.pdf.
Acesso em: 13/01/2017.

ARISTÓFANES. **As rãs**. Disponível em: www.encontrosdedramaturgia.com.br. Acesso em 25/11/2017.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2005. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br. Acesso em 18/09/2013.

BAKHTIN, Mikail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução do francês: MARIA ERMANTINA GALVÃO G. PEREIRA São Paulo: Martins Fontes, 1997 ou (1988).
_____. Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: **Questões de Literatura e Estética**, 5ª. ed. Tradução do russo: Bernardini et al. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.
_____. **Questões de literatura e estética (A teoria do romance).** 5ª. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 4 ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 2002.
_____. **Os gêneros do discurso**. In: Estética da criação verbal. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 277 – 289.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Lisboa: Edições 70, 1987. http://moodle.stoa.usp.br/file.php/1473/Roland_Barthes_-_Crtica_e_Verd.pdf. Acesso em 23/11/2013.
_____. **Aula.** 12ª. ed. Tradução e posfácio: Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.
_____. **O prazer do texto**. Tradução: J. Guinsburg**.** São Paulo: Perspectiva, 1987.
_____. **Proust e os nomes**. In: O Grau Zero da Escrita. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2000.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot.** Disponível em: www.oficinadeteatro.com.br. Acesso em 20/10/2016.

BENJAMIN, Walter**. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.** In: Magia e Técnica, Arte e política**.** Ensaios Sobre Literatura e História. Obras Escolhidas, vol. 1. Tradução: Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENTLEY, ERIC. **TRAGÉDIA**. In: A experiência viva do teatro. 2ª. ed. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
_____. **Reflexões sobre arte**. São Paulo: Ática, 1989.

BRAIT, Beht. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRANDÃO, Junito de Souza. 4ª. ed. **Teatro grego: Tragédia e Comédia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.
_____. **Mitologia grega.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1986, vol. 1.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 2012. Disponível em: http://www.culturabrasil.org/o_poder_do_mito.htm. Acesso em: 25/11/2017.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. Tradução: J. Guinsburg; Miriam Schmaiderman. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CERVANTES, Miguel de. **D. Quixote de la Mancha**. Disponível em: http://www.ebooksbrasil.org. Acesso em 7/7/2016.

CLÉMENT, Catherine. **A ópera ou a derrota das mulheres**. Tradução de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alam (Org.). **Dicionário de símbolos**: **mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números**. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COLI, Jorge. **A paixão segundo a ópera**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2003.

COSTA, Jean Gabriel Castro da. **Maquiavel e o trágico**. Tese de Doutorado em Ciência Política. São Paulo: USP, 2010. Disponível em: www.teses.usp.br. Acesso em 27/07/2013.

DELEUZE, Gilles. **Que é o barroco?** In: A dobra Leibniz e o barroco. 4ª. ed. Tradução: Luiz. B. L. Orlândia. Campinas, SP: Papirus, 2007. Seria A dobra?

DRUMMOND, Josina Nunes. **As dobras do sertão: palavra e imagem** O neobarroco em Grande Sertão Veredas, de Guimarães Rosa e em Imagens do Grande Sertão, de Arlindo Daibert. São Paulo: Anablume, 2008.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**. Lisboa: Edições 70, 1989.

EURÍPEDES. **Medeia. Disponível em:** http//:oficinadeteatro.com. Acesso em 3/12/2016.

ÉSQUILO. **Agamenon. As Coéforas As Eumênides.** Disponível em: http//:oficinadeteatro.com. Acesso em 3/12/2016.
_____. **Prometeu acorrentado.** Disponível em: http//:oficinadeteatro.com. Acesso em: 25/11/2016.
_____. **Os sete contra Tebas.** Tradução: Marcus Mota. Revista Archai no. 10, janeiro/2013. Brasília: UNESCO Archai/Universidade de Brasília. Disponível em: http.//periodicos.unb/index.php/archai/article/download/9020. Acesso em 25/10/2016.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 24ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** 3a. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução: Vítor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
_____. **A mitologia grega**. 4ª. ed. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GUENZBURGER, Gustavo. **O pós-dramático é pós-moderno**. Curitiba: Rev. Cient/FAP, v.7, jan/jun/2011. Disponível em: http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/viewFile/1532/879. Acesso em 26/1/2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HANSEN, João Adolfo. **Barroco, neobarroco e outras ruínas**. In: Teresa. Revista de Literatura Brasileira. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas-FFLCH-USP/Editora 34, v. 2, p. 10-66, 2001. Floema Especial - Ano II, n. 2 A, p. 15-84 out. 2006. Disponível em: http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/78/85. Acesso em: 23/2/2017.

HEGEL, G.W.F. **O princípio da tragédia, da comédia e do drama**. In Cursos de Estética, vol. 4. Tradução: Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004.
_____. **Estética Poesia**. Tradução Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1996.
_____. **Os diferentes gêneros poéticos**. In: Estética. (III parte Sistema das artes: Pintura, Música, Poesia). Tradução: Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães, 1993.

HOLDERLIN, Friedrich; Beaufret, Jean. **Holderlin e Sófocles Observações sobre Édipo e Antígona.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

IBSEN, Henrik. **Casa de Bonecas**. Disponível em: http://oficinadeteatro.com. Acesso em: 12/12/2016.

JESUS, Shirley Maria. **O ethos em Antígona de Sófocles**. EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação, Ilhéus, n. 9, p. 137-152, dez.2015.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2a. ed. Tradução: Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

KERMAN, Joseph. **A ópera como drama**. Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 2002.

LEHMANN, Hans-Thyes. **Teatro Pós-Dramático**. Tradução: Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac-Naify, 2007. Disponível em: https://monoskop.org/images/0/05/Lehmann_Hans-Thies_Teatro_pos-dramatico.pdf. Acesso em 6/9/2016.

LEHMANN, Hans-Thyes. **Teatro Pós-Dramático e Teatro Político.** São Paulo: Revista Sala Preta, 2013, vol 3, no. 3. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4685/showToco. Acesso em 5/9/2016.

LESKY, Albin. **A tragédia grega.** 3ª. ed. Tradução: J. Guinsburg; Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LONGINO, Dionísio. Tradução: Marta Isabel de Oliveira Várzeas. **Do sublime**. Coimbra/São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra/Anablume, 2015. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38162/1/Do%20Sublime.pdf?ln=pt-pt. Acesso em 9/7/2016.

LORCA, Garcia Federico. **A casa de Bernarda Alba.** Tradução: Gonçalo Gómes. Buenos Aires, 1988. Disponível em: www.oficinadeteatro.com.br. Acesso em 4/42015.

HELENA, L. **A tragédia grega**. Disponível em: http://www.cesargiusti.bluehosting.com.br/Apoio/tragrega.htm. Acesso em 25/7/2014.

LUNA, Sandra. **A tragédia no Teatro do Tempo: das origens clássicas ao drama moderno**. João Pessoa, Paraíba: Ideia, 2008.
_____ **Arqueologia da Ação Trágica: o legado grego**. 2ª. ed. João Pessoa, PB: Ideia, 2012a.
_____. **Drama social, Tragédia moderna Ensaios em Teoria e Crítica**. João Pessoa: Universitária/UFPA, 2012b.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionísio**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

MALAQUIAS, Leandro de Jesus. **Confinamento, amor e loucura em La casa de Bernarda Alba, de Federico Garcia Lorca**. Dissertação de Mestrado em Artes. Uberlândia, MG: Universidade Federal de Uberlândia, 2012. Disponível em: http://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/2084/1/ConfinamentoAmorLoucura.pdf. Acesso em 7/1/2015.

MARCUSE, Herbert. 6ª. ed. **Eros e civilização Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MEDEIROS, Ellen de. **A concepção do trágico na obra dramática de Nelson Rodrigues**. Tese de Doutorado em Letras. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2010. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000770943&fd=y. Acesso em 28/7/2016.

MELETINSKI, Eliazar M. **Arquétipos Literários**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

MENEZES, Maria Eugênia de. O Estado de São Paulo. **Teórico Jean-Pierre Sarrazac defende sobrevivência do teatro.** Disponível em: http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,teorico-jean-pierre-sarrazac-defende-sobrevivencia-do-teatro,848271. Acesso em 10/01/2017.

MILLER, Arthur. **Panorama visto da ponte.** Disponível em: www.oficinadeteatro.com.br. Acesso em: 20/11/2016.

MONTEMEZZO, Luciana Ferrari. **O Poder e as instituições em A Casa de Bernarda Alba**. Grupo de Pesquisa Literatura e Autoritarismo, Revista nº 9. Santa Maria, RS: Universidade Federal de Santa Maria, Jan/Jun 2007. Disponível em:

http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num09/art_05.php. Acesso em 7/2/2015.

MYIAMOTO, Margareth Ramos Teixeira. **A máscara da ópera em Dom Casmurro.** Dissertação de Mestrado em Literatura e Crítica Literária. São Paulo: PUC/SP,2006. Disponível em: http://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/ebooks/355306.PDF. Acesso em 25/11/2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da Tragédia**. Tradução: Heloísa da Graça Burati. São Paulo Rideel, 2005.

NOLASCO-SILVA. **Bernarda: "Tirana de todos los que la rodean..."a Gênero e ação dramática na Casa de Lorca.** In: Diogo et al. Congresso Brasileiro de Hispanistas. Literatura Espanhola, vol. IV. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://www.hispanistas.org.br/arquivos/congressos-e-jornadas/Literatura_Espanhola%20volume%20IV.pdf. Acesso em 7/7/106.

OLIVEIRA, Danielle Naves de. **Poros ou as passagens da comunicação**. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação. São Paulo: USP, 2006. Disponível em: teses.usp.br. Acesso em 22/07/2013.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. **Ensaios sobre Dramaturgia**. Vitória: Opção, 2016.
_____. **Revisitando Gôngora**. Revista Hispanista. Vol XVI, nº 62, jul/ago/set/2015. Disponível em: http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/497.pdf. Acesso em: 13/7/2016.

OLIVEIRA, Marcio da Silva. **As influências do trágico nos romances contemporâneos Ópera dos mortos e Os sinos da Agonia, de Autran Dourado.** Dissertação de Mestrado em Letras. Maringá, Paraná: Universidade Estadual de Maringá, 2011. Disponível em: http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/msoliveira.pdf. Acesso em 25/02/2015.

PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. **Ser Ou Não Ser Antígona**. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

PASSOS, Simone Aparecida dos. **Bodas de Sangre, Yerma e La Casa de Bernarda Alba: poética e cotidiano**. XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SIMONE_PASSOS.pdf. Acesso em: 10/1/2015.
_____. **Mulher desejo e morte: dramaturgia e sociedade no inseparável triângulo de Garcia Lorca**. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2009. Disponível em: http://www.bdtd.ufu.br/tde_arquivos/22/TDE-2009-03-26T144308Z-1424/Publico/Simone.pdf. Acesso em 23/05/2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

QUEIROZ, Edilene Freitas de. **Do Pathos do Teatro Grego à paixão da contemporaneidade.** Recife: Universidade Católica de Pernambuco, Revista

SymposiuM, Nova fase, ano 3, 1999. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/2698/2698.PDF. Acesso em 12/8/2015.

RIBEIRO, Tânia Pinto Ribeiro. **Jean-Pierre Sarrazac em entrevista – O Teatro está no coração da Arte**. Tradução: Tânia Pinto Ribeiro. Disponível em: http://prelo.incm.pt/2016/11/jean-pierre-sarrazac-em-entrevista-o.html. Acesso em: 31/01/2017.

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

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
_____. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SANTIAGO, Silviano. **O narrador pós-moderno**. In: Nas malhas da letra: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 38-60. Disponível em: https://iedamagri.files.wordpress.com/2016/02/silviano-santiago-nas-malhas-da-letra.pdf.

SANTOS, Adilson dos. **A tragédia grega um estudo teórico. Recife, Pernambuco:** Revista Investigações, **v**ol.18, no. 1, 2005. Recife, UFP. Disponível em: http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.18.N.1_2005_ARTIGOSWEB/A-tragedia-grega-um-estudo-teorico_ADILSON-DOS-SANTOS.pdf. Acesso em 20/3/2014.

SANTOS, Mario Vitor**. O sublime na tragédia grega ordem e desordem na iminência do ritual.** Tese de Doutorado em Letras Clássicas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: www.teses.usp.br. Acesso em /11/2013.

SARRAZAC, Jean Pierre. **O futuro do drama Escritas Dramáticas Contemporâneas**. Tradução: Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002. Disponível em: https://www.academia.edu/15301564/O_Futuro_do_Drama. Acesso em 26/01/2017.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von. **Sobre la Tragedia**. In: Filosofia del arte. Estudo preliminar, tradução e notas: Virginia Lopez- Dominguez. Madri: Tecnós, 1999, p. 439-456. http://www.olimon.org/uan/schelling-arte.pdf. Acesso em 29/01/2015.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Tradução e ensaios: Pedro Sussekind e Wladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SILVA, Sebastiana Siqueira e. **O pagador de promessas: um drama trágico em tempos modernos**. Dissertação de Mestrado em Letras. João Pessoa, Paraíba: Universidade Federal da Paraíba, 2009. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_pdf_Sebastiana.pdf. Acesso em 25/10/2013.

SÓFOCLES. **Antígona. 4ª. ed.** Tradução: Millôr Fernandes. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. **Trilogia Tebana Édipo Rei Édipo em Colono Antígona.** 15ª. Reimpressão. Tradução do grego e apresentação: Mário da Gama Kury. São Paulo: Zahar, 2001. Disponível em: http://files.profa-solange-costa.webnode.com/200000075-1119512120/sofocles-trilogia-tebana.pdf. Acesso em 13/12/20015.
_____. **Ájax.** 3ª. ed. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. http://onlinecursosgratuitos.com/05-livros-de-sofocles-para-baixar-em-pdf-tragedia-grega/ Acesso em 25/11/2015.

SOUSA, Elri Bandeira de. **Fogo morto: uma tragédia em três atos.** Tese de Doutorado em Letras. João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, 2010. Disponível em: http://www.ufcg.edu.br/~edufcg/filestodownload/teses/TESE_FOGO-MORTO-ELRI-BANDEIRA.pdf. Acesso em 27/01/2015.

STEINER, George. **A morte da tragédia.** Tradução: Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico.** Tradução: Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
_____. **Teoria do drama moderno 1880-1950**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VALENÇA, Ernesto. **Entre o Teatro Pós-Moderno e o Pós-Dramático.** VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 2010. Disponível em: http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Ernesto%20Valen%E7a%20-%20Entre%20o%20teatro%20p%F3s-moderno%20e%20o%20p%F3s-dram%E1tico.pdf. Acesso em 28/8/2016.

VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. Tradução: Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WAGNER, Richard. **Opera and drama.** Tradução: William Ashton Ellis. Londres: The Wagner Library, 1893. Disponível em: http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0063.pdf. Acesso em 4/11/2014. Acesso em: 28/8/2014.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. 2ª. ed. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: CosacNaif, 2011.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido uma outra história das músicas**. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2009/urdimento_12.pdf.

Anexo

Bibliografia Completa do autor

Romances: *Teia* (1947)

Sombra e Exílio (1950)

Tempo de Amar (1952)

A Barca dos Homens (1961)

Uma Vida em Segredo (1964)

Ópera dos Mortos (1967)

Os Sinos da Agonia (1974)

Novelário de Donga Novaes (1976)

Lucas Procópio (1985)

Um Cavalheiro de Antigamente (1992)

Ópera dos Fantoches (1994)

Confissões de Narciso (1997)

Monte da Alegria (2003).

Uma poética de romance (1973)

Uma poética de romance: matéria de carpintaria (1976)

O meu mestre imaginário (1982),

Um artista aprendiz (2000)

Breve manual de estilo e romance (2003).

Memórias: Tempos de JK e Schmidt (2000)

A serviço del Rey (1984).

Gaiola aberta (2000)

Contos: Três histórias na praia (1955)

Nove histórias em grupos de três (1957)

Solidão solitude (1978) reúne Três histórias em grupos de três e mais três contos

Novelas de aprendizado (1980) reúne Teia e Sombra e exílio

Violetas e caracóis (1987)

Melhores contos (2001)

O senhor das horas (2006)

Armas e Corações (1978)

As Imaginações Pecaminosas (1981)

Literatura Infanto-juvenil: Vida, paixão e morte do herói (1995)