

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

MARCIO DA SILVA OLIVEIRA

AS INFLUÊNCIAS DO TRÁGICO NOS ROMANCES CONTEMPORÂNEOS *ÓPERA
DOS MORTOS E OS SINOS DA AGONIA*, DE AUTRAN DOURADO

MARINGÁ – PR
2011

MARCIO DA SILVA OLIVEIRA

AS INFLUÊNCIAS DO TRÁGICO NOS ROMANCES CONTEMPORÂNEOS *ÓPERA
DOS MORTOS E OS SINOS DA AGONIA*, DE AUTRAN DOURADO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho.

MARINGÁ – PR
2011

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

048i Oliveira, Marcio da Silva
As influências do trágico nos romances contemporâneos Ópera dos mortos e Os sinos da agonia, de Autran Dourado / Márcio da Silva de Oliveira. -- Maringá, 2011.
143 p.

Orientador : Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho.
Dissertação (mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de pós-Graduação em Letras, área de concentração: Estudos Literário, 2011.

1. Romances brasileiros - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira - Crítica e interpretação - Ópera dos mortos e Os sinos da agonia. 3. Dourado, Autran, 1926- - Crítica e interpretação. 4. Literatura comparada - Romances brasileiros - Tragédia grega - Historicidade. I. Carvalho, Aécio Flávio de. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de pós-Graduação em Letras, área de concentração: Estudos Literário. III. Título.

CDD 21.ed. 801.95

ZSS-000253

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a Deus;

À minha família, em especial, minha mãe, Maria;

A meus amigos e companheiros de turma, em especial, à Fabiana dos Santos;

Aos que me ajudaram, em especial, à Dona Ivani;

Aos professores que muito contribuíram para o meu crescimento intelectual;

Às professoras Clarice Zamonaro Cortez e Rosana Cristina Zanelato Santos, pelas significativas contribuições e por aceitarem participar da banca examinadora;

Ao professor Aécio, meu orientador que, pacientemente, me ajudou no processo de tessitura desta dissertação.

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que, de forma direta ou indireta, contribuíram para sua realização: professores, amigos, funcionários, familiares.

...E começou a recorrer ao jogo das palavras, das frases truncadas e ambíguas, dos subentendidos, às suas sinuosidades e alçapões. Com o meticuloso cuidado de quem monta o delicado engenho de um relógio ou lida com pólvora, dosava cada uma das suas falas, as palavras mais insignificantes. Através delas, debaixo delas, nas suas dobras e reentrâncias, ia dizendo tudo o que guardava no coração.

Autran Dourado

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a presença do trágico como elemento essencial nos romances *Ópera dos mortos* (1967) e *Os Sinos da agonia* (1974), de Autran Dourado. Para tanto, faz-se uso de instrumental teórico de viés comparatista e do método dedutivo de análise literária. Num primeiro momento, buscou-se a compreensão dos pressupostos da literatura comparada, com apoio, entre outros teóricos, em Mikail Bakhtin, Julia Kristeva e Gerard Genette, cujos ensinamentos - na referência geral - fundamentam as variáveis dos estudos comparatistas. Num segundo momento procurou-se captar o sentido da tragédia ática e do trágico à luz dos ensinamentos clássicos de Aristóteles e de autores modernos, como Nietzsche, Goethe, Pierre Vernant e Vidal-Naquet, Albin Lesky, Pierre Brunel, Northrop Frye, Mircea Eliade, Paul Harvey e Junito de Souza Brandão. Nos romances de Autran Dourado focalizaram-se os aspectos que melhor configuram o sentido trágico, ora reelaborado na caracterização das personagens construídas a partir dos arquétipos gregos, ora identificável em elementos textuais que tornam o diálogo romance/tragédia mais latente, tais como as constantes interferências do narrador/coro, o espaço regional caracterizado em palco da cena trágica e a presença do *fatum* como elemento que impulsiona a engrenagem que conduz ao desfecho trágico. Por serem *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia* romances contemporâneos, destacam-se neles não somente os elementos contedúísticos de influência clássica, mas, também, os elementos de ruptura por meio do discurso peculiar do autor, como o caráter parodístico da narrativa e a forma labiríntica pela qual são desenvolvidos os enredos. Por meio das releituras dos mitos propostas por Dourado, é possível comprovar que temáticas fundamentais perpassam a história da literatura: a presumida ruptura com modelos antigos constitui-se, na verdade, um elemento provocador perene da inovação na arte literária, justificando uma constante recorrência aos pressupostos clássicos. Resulta do presente trabalho de pesquisa uma contribuição a mais à fortuna crítica de Autran Dourado, comprovando-se que o romancista reatualiza o trágico e, de novo, confere universalidade e atemporalidade à tragédia, com inegável originalidade e arte.

Palavras-chave: Romances. Autran Dourado. Elementos Trágicos. Tradição e Ruptura.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the presence of tragedy as an essential element in the novels *Opera of the Dead* and *The Bells of Agony*, Autran Dourado. To do so, theoretical tools of comparative bias and the deductive method of literary analysis are used. Initially, it was sought to understand the assumptions of comparative literature, supported, among other theorists, in Mikhail Bakhtin, Gerard Genette and Julia Kristeva, whose teachings – in general reference – are based on the variables of the comparative studies. In a second step it was tried to capture the sense of Attic Tragedy and the tragic in light of the classic teachings of Aristotle and modern authors, such as Nietzsche, Goethe, Vernant and Pierre Vidal-Naquet, Albin Lesky, Pierre Brunel, Northrop Frye, Mircea Eliade, Paul Harvey and Junito Souza Brandão's teachings. In the novels of Autran Dourado, it was focused on the aspects which best shape the tragic sense, sometimes reformulated for the characterization of characters built from the Greek archetypes, sometimes identifiable in textual elements which make the romance/tragedy dialogue more latent, such as constant interferences of the narrator/chorus, the regional space characterized on the tragic scene stage, the presence of *fatum* as an element that drives the gearing which leads to the tragic outcome. By being *Opera of the Dead* and *The bells of agony* contemporary novels, it is highlighted in them not only the elements containing classical influence, but also the elements of rupture through author peculiar speech, like parodying character of the narrative and the labyrinthine form by which scenarios are developed. Through the reinterpretation of the myths proposed by Dourado, it is possible to prove that the fundamental themes pervade the history of literature: the presumed rupture with old models constitutes, in fact, a perennial provocative element of innovation in literary art, justifying a constant recurrence to the classical assumptions. Results of this research work one more contribution to the critical fortunes of Autran Dourado, proving that the novelist representing the tragic and, again, gives universality and timelessness of tragedy, with undeniable originality and art.

Keywords: Novels. Autran Dourado. Tragic Elements. Tradition and Rupture.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2 LITERATURA COMPARADA	16
2.1 PERCURSO HISTÓRICO DO COMPARATIVISMO	18
2.2 DIALOGISMO, POLIFONIA E INTERTEXTUALIDADE.....	22
3 A TRAGÉDIA GREGA	30
3.1 AS FESTAS DIONISIÁCAS.....	33
3.2 O DITIRAMBO E O DRAMA SATÍRICO.....	36
3.3 CARACTERÍSTICAS DO GÊNERO TRÁGICO.....	39
4 AUTRAN DOURADO: VIDA E OBRA	53
4.1 VIDA.....	53
4.2 OBRA.....	55
4.3 CRÍTICA.....	60
5 A PRESENÇA DO TRÁGICO EM ÓPERA DOS MORTOS	69
5.1 PRESENÇA DE ANTÍGONA	70
5.2 ÓPERA DOS MORTOS	73
5.3 O PALCO DA REPRESENTAÇÃO TRÁGICA EM ÓPERA DOS MORTOS.....	78
5.4 NARRADOR MULTIFACETADO E CORO TRÁGICO	80
5.5 ROSALINA E ANTÍGONA: SEMELHANÇAS E DISTINÇÕES.....	84
5.6 JUCA PASSARINHO: “DECIFRA-ME OU TE DEVORO”.....	90
5.7 QUIQUINA, A MOIRA DO SOBRADO.....	94
6 OS SINOS DA AGONIA: ENTRE O TRÁGICO E O CONTEMPORÂNEO	101
6.1 EURÍPEDES	102
6.2 JEAN-BAPTISTE RACINE	106
6.3 PRESENÇA DO TRÁGICO EM OS SINOS DA AGONIA.....	110
6.3.1 Enredo	111
6.3.2 Os personagens de Os sinos da agonia: correspondências míticas	115
6.4 OS SINOS DA AGONIA: UMA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA	129
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS	138

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presente dissertação objetiva analisar a ocorrência dos elementos característicos do trágico no romance contemporâneo brasileiro, procurando demonstrar que a ruptura na história da literatura com modelos anteriores não é total e que há sempre a necessidade de recorrência aos modelos clássicos. Para tanto, elegemos como objeto de análise os romances *Ópera dos mortos* (1967) e *Os sinos da agonia* (1974), de Autran Dourado. É intenção mostrar que as obras do escritor mineiro, dentro de um estilo peculiar e contemporâneo, constroem um diálogo com os grandes tragediógrafos da Grécia Antiga, num processo de reelaboração do mito, dando-lhe uma nova roupagem.

George Lukács, na obra *Teoria do romance* (1916), apresenta a tragédia grega como uma progressão dentro do mundo perfeitamente estruturado da epopeia, cujo núcleo consistia, segundo o crítico, demonstrar a homogeneidade entre o indivíduo e o mundo. Na tragédia surge o questionamento: “como tornar a essência viva?” e, assim, a representação do trágico, no mundo grego, torna-se modelo de vida pela simbolização de valores essenciais.

Nietzsche (2003), ao falar do nascimento da tragédia, destaca o seu caráter de transgressão de uma ordem estabelecida. Segundo ele, a tragédia surge balizada por dois impulsos que considera indispensáveis para o entendimento da construção do conceito de arte na Grécia Antiga: o **apolíneo**, que reflete o princípio do equilíbrio e cumprimento às leis estabelecidas; e o **dionisíaco**, que denota a ultrapassagem do *métron*, a transgressão da ordem. Segundo ele:

Ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum ‘arte’ lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (NIETZSCHE, 2003, p. 27).

Seguindo a progressão literária surge o romance que, segundo Lukács (2000, p. 85), se compõe por “uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos, numa organicidade constantemente revogada”. Trata-se do rompimento da consonância épica tradicional que mostrava o homem em perfeita harmonia com seu universo fechado. E assim, o romance destaca, em ruptura com o texto tradicional, o conflito vivencial entre o sujeito e

seu mundo; o indivíduo romanescos, ao contrário do herói épico, busca a totalidade dentro de um mundo essencialmente fragmentado.

Entre as duas modalidades clássicas da expressão literária, o romance e a tragédia, Autran Dourado constrói os seus romances. *Ópera dos mortos* (1967) relata a fragmentada existência de Rosalina, equiparando-a à trágica Antígona; e Malvina, a protagonista de *Os sinos da agonia* (1974), estabelece um marcante diálogo com Fedra, a infiel esposa de Teseu, apaixonada por Hipólito. E assim, narrativa romântica e conteúdo trágico mesclam-se nessas duas obras, arroladas, pela crítica, entre as mais importantes da literatura brasileira contemporânea.

Procuramos fundamentar os argumentos deste trabalho em nomes exponenciais da crítica literária atual. Assim, para a primeira seção, nos baseamos nas teorias de Julia Kristeva e Gerard Genette, ao tratar da literatura comparada; e em Mikail Bakhtin, teórico da polifonia, dialogismo e intertextualidade; a obra *Literatura Comparada* (1943), de Tania Carvalhal também foi de grande valia nesse primeiro momento da dissertação, principalmente para a compreensão do percurso histórico desse método de análise.

Na seção que se refere à tragédia grega, tivemos como necessário ponto de partida *A Poética*, de Aristóteles; e, dentre outros teóricos modernos, valeram-nos Goethe e Nietzsche, Albin Lesky, Vernant e Pierre Brunel; entre os brasileiros, Junito Brandão. Sobre a teoria da narrativa, fixamo-nos na obra *Teoria do romance*, de George Lukács, implementando discussões sobre diferenças essenciais entre epopeia, tragédia e romance.

Para a análise do *corpus*, os romances de Autran Dourado acima referidos, contamos com a ajuda do próprio autor em sua obra *Matéria de Carpintaria* (1976), onde ele apresenta ideias centrais, inspirações e, principalmente, indicações preciosas para a análise da sua produção. Além disso, a busca no extenso número de dissertações e teses acerca da obra do escritor mineiro, cadastradas nos principais portais de educação, também foi de grande valia na elaboração desta dissertação¹.

As teorias de grandes autores citados - Aristóteles, Brunel, Lukács, Nietzsche, Goethe, Lesky - e a análise das tragédias de Eurípedes, Sófocles e Racine serviram como alicerce na necessidade constante de subsidiar a possível comparação entre romance e tragédia; melhor dizendo, serviram à sustentação da ideia - fundamental neste trabalho - de que o elemento

¹ No capítulo 3, ao tratarmos da crítica literária autraniana, mais especificamente às páginas 61 e 62, destacamos os principais eixos temáticos da obra de Autran Dourado, indicando dissertações e teses que comprovam o estado da questão e que estão presentes nos principais portais de educação do país.

trágico, tal como no texto e no espetáculo da tragédia clássica, está intensamente presente nas obras de Dourado, aqui analisadas.

Estruturamos o trabalho em cinco seções.

A primeira seção recupera a importância da literatura comparada no percurso da história da análise crítica literária. Segundo Tânia Carvalhal, “a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalidade ou a diferenciação” (2006, p. 7). Pode, num primeiro momento, parecer uma tarefa fácil a confrontação de textos literários, porém, à medida que se intensifica a investigação nota-se a complexidade que envolve tal exercício. O objetivo desta seção é mostrar a importância que tem, ou vem tendo, o ato de comparar, para a estruturação e a organização do pensamento e das várias culturas humanas no decorrer dos séculos. Para isso, fixamos aqui algumas considerações indispensáveis ao entendimento do comparativismo e que denotam a dificuldade de se chegar a um consenso sobre sua natureza. A isso serve também a recordação do percurso histórico, da origem da expressão “literatura comparada” e dos significados que ela foi adquirindo até chegar às significações a ela creditadas nos dias atuais. Por fim, lançamos um olhar sobre os conceitos de dialogismo, polifonia e intertextualidade, considerados por grande parte dos críticos como termos basilares dentro do estudo da literatura comparada. Assim, essa seção oferece o ponto de partida para o exercício de comparação dos romances de Autran Dourado com as tragédias gregas.

Na segunda seção, buscamos o sentido da tragédia grega. Partindo da definição de Aristóteles (1999, p. 43), em sua obra *A Poética*, segundo a qual “a tragédia é a representação de uma ação elevada [...], e que, despertando o terror e a piedade, tem por resultado a catarse dessas emoções”, procuramos compreender a importância do gênero e como ele tornou-se influência constante na construção de diversos gêneros literários posteriores, até chegar ao romance contemporâneo brasileiro.

Para alcançar o objetivo a que nos propusemos, dividimos a seção da seguinte forma: num primeiro momento fixamo-nos nas definições do gênero. Partindo das aproximações etimológicas do termo, pesquisamos o contexto no qual a tragédia surgiu e como ela se consolidou como gênero no período das grandes transformações ocorridas na Grécia Antiga, dentre elas, o surgimento da *polis* e a instauração do regime democrático; a seguir, historiamos o culto de Dioniso como evento provocador da origem da tragédia como espetáculo, visando à compreensão de como o elemento satírico dos rituais adquiriu o sentido catártico, o traço mais distintivo do gênero, permitindo, por fim, uma distinção entre os termos ‘tragédia’ e ‘trágico’. Assim, enquanto, seguindo os passos de Aristóteles, focamos na

tragédia o aspecto estrutural que distingue todas as peculiaridades de sua composição, compreendemos, como sentido possível do trágico, sentimentos e reações do herói, que lhe resgatam o seu perfil, e justificam, ou pelo menos explicam, seus objetivos dentro do contexto do drama, seja ele teatralizado ou narrado, ontem ou hoje.

Na terceira seção nos debruçamos num processo de pesquisa acerca da vida e da obra do escritor Autran Dourado. O conjunto da sua obra, reconhecido pela crítica como peculiar, devido essencialmente ao seu apurado senso estético e à habilidade de lidar com a linguagem, mostra-nos um autor preocupado não somente com a exploração de uma diversidade temática, mas também com o enriquecimento linguístico. Subjacentes à arte do texto e à complexidade dos personagens, em seus romances, escondem-se temas de sentido humano universal já antes tratados na tragédia clássica.

A organização da seção foi feita da seguinte forma: inicialmente, uma visão panorâmica da biografia do autor, enfatizando sua jornada rumo à construção ficcional. Primeiro os fatos marcantes da vida pessoal (trabalhos, amores, inspirações e influências); a seguir, a enumeração e a exploração temática de sua consistente e vasta obra; por fim, um olhar sobre a crítica da obra do escritor mineiro, ressaltando, principalmente, as características de sua escrita, sua estética e a recorrência aos modelos clássicos.

Nas duas últimas seções, encontra-se a análise particularizada do *corpus*, os romances de Autran Dourado identificados, em comparação e, em certo sentido, em contraposição às tragédias *Antígona*, de Sófocles, e *Hipólito*, de Eurípedes.

A seção quatro particulariza a análise de *Ópera dos mortos*. Rosalina, a protagonista, é construída sob a influência da figura de Antígona, heroína filha de Édipo, presente na tragédia do mesmo nome, inclusa entre as mais importantes do mundo grego. Como afirma o próprio Autran Dourado, em sua obra *Poética de romance: matéria de carpintaria* (1976, p. 119), o romance nasceu de uma ideia que de repente brotou em seu pensamento: “é preciso enterrar nossos mortos”. A partir desse primeiro raciocínio, Dourado criou Rosalina que, como veremos, manifesta-se como comparação e contraposição à heroína sofocleana.

Procuramos, nessa seção, investigar as evidências que colocam o romance de Autran Dourado em estreita ligação não somente com a peça *Antígona*, de Sófocles, mas também com outras tramas e figuras míticas presentes nas obras trágicas. Desse modo partimos da análise do título do romance, que delineia o aspecto espaço-temporal da trama, passando pela análise dos elementos simbólicos da obra, como os relógios, as voçorocas e o próprio sobrado, que dialogam com símbolos importantes da tragédia, como os oráculos, os enigmas da esfinge e o próprio destino ou *fatum*. Além disso, a caracterização dos demais personagens

e a presença do narrador que se assemelha ao coro trágico dão ao romance o último ingrediente para que ele possa ser lido, segundo o próprio autor, não somente como romance, mas também como tragédia².

A última seção individualiza a análise de *Os sinos da agonia*. Autran Dourado, ele mesmo, afirma que o romance é uma releitura do mito de Fedra, presente na obra *Hipólito*, de Eurípedes³. Aqui, todos os personagens são elaborados conforme os arquétipos do mito: Malvina, que se assemelha a Fedra; João Diogo, que é o correspondente de Teseu; e Gaspar e Januário, constituídos como as duas faces do herói Hipólito.

O romance *Os sinos da agonia* apresenta muitas semelhanças e algumas inovações em relação à obra euripidiana, assim como à obra *Fedra*, do dramaturgo francês Jean-Baptiste Racine. Sendo assim, Autran Dourado estabelece um diálogo não somente com o dramaturgo grego, como também com o francês; portanto, a análise do romance enseja traçar um paralelo entre as três obras, destacando semelhanças e diferenças. Partindo do confronto entre as três obras, delineamos a nossa análise, ressaltando a importância de cada personagem para a tessitura da trama; a prevalência dos elementos essenciais do trágico, todo o percurso do herói, desde a vida estável passando pela desmedida até a desgraça, da *anagnosisis* até a catarse, numa elaboração narrativa labiríntica tipicamente autraniana que, tecida na sua linguagem peculiar, dá à obra, ao mesmo tempo, o diferencial de reatualização dos grandes temas trágicos e de modelo de romance contemporâneo.

O presente estudo soma-se a outros que enfocam a influência do mito e da tragédia grega na obra de Autran Dourado. Apesar do grande número de estudos que resgatam a simbologia presente em seus personagens, ou em objetos e cenários dos romances autranianos, esta pesquisa se junta às poucas que apresentam uma análise aprofundada dos personagens principais em suas correspondências míticas e trágicas; e enfoca dois dos mais celebrados romances, *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia*. Contribui, pois, de forma positiva, com os estudos literários, em geral, e, mais especificamente, os atinentes à linha de pesquisa sobre Literatura e Historicidade⁴, resultando em acréscimo à fortuna crítica do autor.

² Tal afirmação encontra-se no livro *Poética de romance*: matéria de carpintaria, quando Dourado afirma: “Pense-se no livro como tragédia, mais do que como romance, e se terá uma melhor leitura” (DOURADO, 1976, p. 119).

³ Em *Poética de romance*: matéria de carpintaria, Dourado afirma: “O tema, que situo na ambiência das Minas Gerais do Século XVIII, é o mito grego, sempre renovado [...]. O mito de Hipólito-Fedra-Teseu, que ainda nos tempos antigos foi tratado por, além daqueles mestres, Ovídio e alguns poetas menores” (DOURADO, 1976, p. 154).

⁴ Esta referência, aqui, serve, apenas, à insinuação de que processos histórico-culturais condicionaram a evolução e inovação continuada da arte da literatura no tempo e no espaço, considerando-se a tradição e a ruptura de paradigmas teóricos, estéticos e culturais.

A literatura nasce da literatura. Cada obra nova é continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.

Leyla Perrone-Moisés

2 LITERATURA COMPARADA

O binômio “literatura comparada” designa, genericamente, um modo de investigação literária cujo objetivo essencial é o de confrontar dois ou mais textos literários, focalizando as influências e as diferenças de um para outro. Entretanto, à medida que se começa a entrar em contato com a crítica no que se refere aos estudos literários comparados, surgem complexidades. Segundo Tania Carvalhal (2006, p. 6), esse tipo de investigação literária “acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura um vasto campo de atuação”.

Qualquer tentativa de definição do termo “literatura comparada” pode desaguar em uma tarefa bastante complexa, pois a busca pelos seus objetos e objetivos e metodologias e aplicação tem criado, ao longo da história da crítica literária, muitos desacordos: entre os estudiosos do comparativismo não existe uma unanimidade na definição de seus fundamentos.

Como ponto de partida para as presentes considerações sobre o tema, destacamos um trecho da obra de Julio Plaza (1987, p. 2):

Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência com a realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam caminhos da arte de hoje e seus descaminhos.

São vários os aspectos a serem explorados em se tratando de literatura comparada. Dentro de sua crítica, o comparativista pode analisar o texto partindo de sua tradução literária, pelos caminhos da estética da recepção, pelo dialogismo, pela intertextualidade, pela polifonia, etc. Porém, seu estudo estará sempre ligado à necessidade de recorrência a outros modelos, como é o caso do presente trabalho que, ao analisar o romance contemporâneo brasileiro, destaca a influências da literatura clássica na obra de Autran Dourado.

É relevante notar que o ato de comparar não é a finalidade dos estudiosos comparativistas. Comparar, nesse caso, funciona como um “recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus

campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe” (CARVALHAL, 2006, p. 8). Sendo assim, a comparação, ao contrário de constituir-se uma finalidade em si, funciona como um meio para o alcance dos objetivos dos estudiosos.

O ato de comparar tem sido um método indispensável para a estruturação do pensamento humano e a organização das várias culturas ao longo do tempo. Para a crítica literária, utilizar-se da comparação, hábito generalizado no homem, não objetiva somente tirar conclusões a respeito dos objetos que são confrontados, mas para, ao confrontá-los, perceber as semelhanças e as diferenças. Da confrontação entre dois ou mais autores, mediante uma espécie de diálogo entre os textos, é que surge a condição de valoração da linguagem poética ou da originalidade temática da obra literária.

Como afirma Nitrini (2000, p. 162-163):

A linguagem poética surge como um diálogo de outros textos. Toda sequência está duplamente orientada: para o ato da reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato da somação (a transformação dessa escrita). O livro remete a outros livros e, pelo processo da somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação.

E assim, mediante essa orientação baseada na reminiscência e na somação, a literatura transforma-se e torna-se complexa. Do estudo do processo de assimilação e de transformação de outros textos surgem terminologias que resultam em melhor compreensão do conceito de literatura comparada; a isso servem, por exemplo, os termos intertextualidade, dialogismo e polifonia, que sugerem importantes procedimentos de análise para o entendimento das inter-relações textuais.

Antes, porém, de estudarmos os procedimentos possíveis da “literatura comparada”, passemos a uma breve consideração sobre o termo dentro da história da literatura, com a finalidade de se perceber como essa expressão passou a ser usada e quais os significados que ela adquiriu no decorrer dos anos até chegar aos conceitos utilizados nos dias atuais.

2.1 PERCURSO HISTÓRICO DO COMPARATIVISMO

Para grande parte dos estudiosos literários, o surgimento da literatura comparada combina com o da própria literatura. Tendo como objetivo essencial a confrontação entre dois ou mais textos, bastou o nascimento da literatura para que o comparativismo começasse a manifestar-se.

A expressão “literatura comparada” começa a ser utilizada de forma sistematizada a partir do século XIX, seguindo uma corrente de pensamento cosmopolita que comparava estruturas ou fenômenos semelhantes para extrair leis gerais. Esse termo já havia sido utilizado em uma obra de Francis Meres, de 1598, intitulada *Discurso comparado de nossos poetas ingleses com os poetas gregos, latinos e italianos*. Em 1602 surge um *discurso comparado das leis*, de Willian Fulbek, e, algum tempo depois, *a Anatomia comparada dos animais selvagens*, de Jhon Gregory. O adjetivo “comparado” é também encontrado em designações de obras dos séculos XVII e XVIII.

Segundo Carvalhal (2006, p. 9):

É, sem dúvida, no século XIX que a difusão do termo realmente se dará, sob a inspiração das *lições de anatomia comparada*, de Cuvier (1800), *da história comparada dos sistemas de filosofia*, de Degérand (1804) e *da Fisiologia comparada*, de Blainville (1833).

Do século XIX até meados do século XX, a literatura comparada passa a representar uma importante ferramenta de afirmação de um país e de culturas nacionais, enfatizando a influência de outras culturas na construção da identidade de uma nação determinada. A partir da década de 50 do século XX, o crítico René Wellek apresenta sua contribuição para a estruturação da Teoria da Literatura como disciplina, introduzindo, com isso, certa ruptura com a comparativismo tradicional. Wellek, em um texto publicado em 1959, intitulado *A crise da literatura comparada*, afirma que os estudos da literatura comparada necessitam definir seu foco e seu objeto de pesquisa. Com isso, ele faz a opção pela exclusão de fontes e de influências em favor de uma análise mais focalizada no texto, ou seja, ele substitui o “mapeamento de redes de relações” por uma modalidade sinônima de crítica.

O pensamento de Wellek foi importante porque, com ele, foi possível repensar e reformular alguns procedimentos na análise comparativista dos textos literários, dentre eles o

exagero no determinismo causal das relações possíveis, da ênfase em fatores não-literários, com menor atenção para os textos em si.

A partir dos primeiros decênios do século XX, a literatura comparada ganha finalmente o status de disciplina reconhecida e torna-se objeto de ensino regular nas grandes universidades européias e norte-americanas, com bibliografias específicas e publicações especializadas.

Esse retrospecto sintético sobre a história da literatura comparada completa-se, a seguir, por uma breve exposição sobre os significados que a expressão “literatura comparada” foi adquirindo através dos tempos.

A visão cosmopolita que surgiu entre os pensadores do século XIX ensejou o encontro de um grande número de críticos europeus, cujo pensamento era formado pelo contato com as literaturas estrangeiras. Na França, a conceituação de literatura comparada surgiu a partir desse contexto. Nomes como Abel Villain, Jean-Jacques Ampère e Philaret Chasles traziam à tona a importância do comparativismo na formação de novos e coerentes conceitos no que se refere à história da literatura. Em sua aula inaugural no Collège de France, Philaret Chasles define o comparativismo de sua época da seguinte maneira:

Deixe-nos avaliar a influência de pensamento sobre pensamento, a maneira pela qual povos transformam-se mutuamente, o que cada um deles deu e o que cada um deles recebeu; deixe-nos avaliar também o efeito desse perpétuo intercâmbio entre nacionalidades individuais. (CHASLES apud NITRINI, 1998, p. 20.)

Como se vê, Chasles propõe/sugere uma visão universal da história da literatura, trazendo à tona noções do vínculo existente entre literatura comparada e historiografia literária, assim como o destaque para o empréstimo que cada texto faz de outros textos.

No período que corresponde ao século XIX, principalmente na França, o pensamento era fortemente marcado pela palavra “influência”, até mesmo pelo fato de que, justamente nessa época, muitos países da Europa consolidavam-se como nações⁵ propriamente ditas. Esses países procuravam suas raízes culturais e, por isso, o estudo detalhado a respeito das fontes e das influências culturais era indispensável para a estruturação de suas próprias culturas.

⁵ O sentido da palavra “nação” aqui utilizado corresponde ao adotado por Eric Hobsbawm em sua obra *Nações e nacionalismo desde 1780* para caracterizar a consolidação dos estados europeus no século XIX. Segundo ele, “o significado fundamental de nação, e também o mais frequentemente ventilado, era político. [...] Na era das revoluções, fazia parte ou cedo se tornaria parte do conceito de nação que essa deveria ser ‘una e indivisa’. [...] A ‘nação’ era o corpo de cidadãos cuja soberania coletiva os constituía como um Estado concebido como sua expressão política” (HOBSBAWM, 1998, p. 31).

É graças aos pensadores franceses acima citados que a expressão literatura comparada começa a ganhar consistência dentro do âmbito da crítica literária. J. J. Ampère, em obra intitulada *Discurso sobre a história da poesia* (1830), inicia a história comparativa entre as artes e a literatura; o termo é novamente empregado por ele em sua *História da literatura francesa na Idade Média comparada às literaturas estrangeiras* (1841).

Carvalho explica que

O rápido desenvolvimento do comparativismo literário na França foi favorecido pela ruptura com as concepções estáticas e com os juízos formulados em nome de valores reputados intemporais e intocáveis, preconizada pelo historicismo dominante (2006, p. 11).

É por causa disso que podemos, com certeza, afirmar que a influência francesa foi determinante para os novos rumos do comparativismo no mundo e, conseqüentemente, para a crítica literária como um todo.

O comparativismo na Alemanha ganhou destaque com Moriz Carrière que, pela primeira vez, adota a expressão *História comparativa da literatura*. Essa expressão foi posteriormente propagada como *Ciência comparativa da literatura*. Carrière, ao criar essa expressão, tinha como objetivo integrar a literatura comparada à História Geral da Civilização. O primeiro manual periódico da disciplina comparativista surge em Berlim entre os anos de 1887 e 1910.

Com a produção de um manual teórico intitulado *Comparative Literature* (1886), Hutcheson Macaulay Posnett postula a primazia do uso da expressão na Inglaterra. A partir de 1863, a disciplina Literatura Comparada passa a ser lecionada em Nápoles, na Itália, por De Sanctis. Já nos domínios de Portugal, devemos a Teófilo Braga⁶ as primeiras utilizações do termo que, no entanto, adquiriu importância com Fidelino de Figueiredo que o inseriu em sua obra *Literatura Comparada e crítica das fontes* (1912).

Nos Estados Unidos, os estudos comparados começam a surgir a partir do início do século XX, quando é criado o Departamento de Literatura Comparada nas universidades de Columbia e de Harvard. O comparativismo nos Estados Unidos, em seu início, segue as orientações dos manuais franceses e, posteriormente, é fortemente influenciado pelos estudos de Irving Babbitt, famoso crítico literário norte-americano.

No Brasil, a introdução da literatura comparada ocorreu na década de 30, com a fundação da Faculdade Paulista de Letras e Filosofia, que previa uma disciplina de História Comparada das Literaturas Novo-Latinas. Nos anos 1940, aparece pela primeira vez a cadeira

⁶ Informação colhida em: CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006. p. 11.

de Literatura Comparada, ministrada pelo paranaense Tasso da Silveira, na Faculdade de Filosofia do Instituto Lafayette que posteriormente tornou-se Faculdade de Filosofia e Letras do Estado da Guanabara. Autor do primeiro manual de Literatura Comparada editado no Brasil em 1964, Tasso condensou os ensinamentos que realizou como docente, preservando o modelo francês de comparativismo. Baseando-se nas propostas de Van Tieghem, Tasso busca definições acerca das fontes e das influências, trabalhando também com os conceitos-chaves do comparativismo francês, como imitação, empréstimo, filiação, importação. Com isso, o crítico paranaense tinha o objetivo de compreender as chamadas “famílias literárias” por meio de um conhecimento erudito e enciclopédico. Sua intenção era, com isso, expor as características básicas do perfil comparatista nas grandes literaturas.

Ainda no Brasil, não se pode esquecer de João Ribeiro que, em sua obra *Páginas de estética* (1905), segue a escola comparatista germânica, seguido por Eugênio Gomes e Augusto Meyer.

Na atualidade, a literatura comparada torna-se uma disciplina cada vez mais complexa, devido à grande ampliação de seu âmbito de pesquisa. O lugar do texto literário passa, assim, a ser revisto constantemente dentro da sociedade.

Durante muito tempo, a doutrina dos estudiosos franceses sobre literatura comparada mantinha o predomínio absoluto sob todas as outras orientações. Essa proposta clássica sofre um grande abalo a partir de 1958, quando René Wellek, no Congresso da Associação Internacional da Literatura Comparada, realiza uma conferência que coloca em xeque as propostas clássicas do comparativismo francês. No artigo *A crise da literatura comparada* Wellek passa a considerar esse comparativismo como uma ‘represa estagnada’, destacando principalmente “as fragilidades teóricas da disciplina e sua incapacidade de estabelecer um objeto de estudo distinto e uma metodologia específica” (CARVALHAL, 2006, p. 35).

Para Wellek, a metodologia utilizada pelos críticos franceses era defasada e totalmente voltada ao relativismo histórico do século XIX, o que, para ele, tornava a literatura comparada algo extremamente limitado, visto que, no comparativismo francês, não há espaço para uma análise mais global e significativa da literatura, resumindo-se a comparação a um simples cotejo de fragmentos de textos.

A conferência de Wellek pode ser considerada como uma das mais significativas contribuições para um redirecionamento do pensamento comparatista. Atingindo os pontos fracos do modelo clássico de comparativismo, ele incita a uma mudança de postura, à fuga ao determinismo casual das relações e, principalmente, à análise dos contatos sem que se dê importância para o texto em si.

Feito esse rápido percurso histórico, passemos à análise de certos conceitos fundamentais que norteiam as linhas de pensamento da literatura comparada e que, com certeza, ganham grande destaque nas discussões acerca desse tema tão complexo.

2.2 DIALOGISMO, POLIFONIA E INTERTEXTUALIDADE

Dialogismo, intertextualidade e polifonia são termos basilares dentro do estudo da literatura comparada. Tratam-se de recursos de linguagem, indispensáveis ao destaque do caráter multifacetado e dialógico de todos os discursos literários.

O dialogismo, termo criado por Bakhtin, é aplicado no processo de investigação da relação entre as línguas, as literaturas, os gêneros, os estilos e até mesmo entre as culturas. Muito mais do que uma espécie de interação face a face, o diálogo bakhtiniano representa o modo de funcionamento real da linguagem e, por isso mesmo, o seu princípio constitutivo.

Já a intertextualidade é um termo que começa a se propagar a partir do estudo crítico de Julia Kristeva a respeito do dialogismo bakhtiniano e é analisada por teóricos do comparativismo, como Gerard Genette. Segundo Kristeva (1974, p. 64), “todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Já para Genette (2006, p. 8), intertextualidade é “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, com presença efetiva de um texto em outro”.

Desse modo, é importante que lancemos um olhar sobre cada um desses termos, enfatizando a importância que eles exercem dentro da literatura comparada.

Mikhail Bakhtin, famoso linguista russo do século XX, foi o grande responsável pela formulação de conceitos fundamentais à crítica literária, dentre eles, o dialogismo, a polifonia, a heteroglossia e o carnavalesco. Ao contrário da grande maioria dos formalistas russos, que apostaram na distinção da linguagem literária pela ênfase ao contraste que essa estabelece com a linguagem prática, Bakhtin focaliza aquilo que existe de comum entre a situação de enunciação de um produtor literário e a de qualquer outro falante. Segundo ele, ambas as situações estão condicionadas ao diálogo. É desse raciocínio que o linguista parte para formular sua teoria a respeito do dialogismo.

O diálogo, em Bakhtin, pode ser verificado em distintos níveis, ou seja, pode ser estabelecido entre um falante e seu interlocutor, bem como entre um falante e o sistema

linguístico no qual ele está inserido; pode ainda se estabelecer na relação entre o falante e o seu contexto, não somente no contexto imediato, mas também no mediato, povoado por uma multiplicidade de linguagens e discursos diferentemente acentuados e ideologicamente saturados.

Tendo como base os enunciados de Bakhtin, Luiz Fiorin (2006, p. 165-166), em seu texto *Interdiscursividade e intertextualidade*, afirma que, primeiramente, confundir dialogismo bakhtiniano com interação face a face é um raciocínio equivocado. E que o diálogo, no caso bakhtiniano, é somente uma das manifestações do dialogismo. Destaca, também, que, segundo Bakhtin, não existem dois tipos de dialogismo, o qual, na verdade, se manifesta sempre entre discursos e o interlocutor existe somente enquanto portador desses discursos.

O dialogismo, para Bakhtin, é caracterizado como o princípio dialógico constitutivo da linguagem. A essência da linguagem não está em constituições abstratas ou em enunciações monológicas isoladas. Ao contrário, a linguagem só é eficaz por causa “do fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua” (BAKHTIN, 2004, p. 123). Desse modo, entendendo dialogismo como interação verbal, podemos afirmar que, em Bakhtin, ele é o elemento constitutivo da linguagem. Daí sua importância para a crítica literária.

Na obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, o teórico russo destaca as relações que se estabelecem entre a linguagem e a sociedade, tendo como elemento centralizador a presença do signo, entendido como elemento do sistema semiótico que serve para exprimir uma ideologia. Para Bakhtin (2004, p.16), “o signo e a situação social estão indissolúvelmente ligados”.

Nessa mesma obra, Bakhtin trata ainda da enunciação, compreendida como uma unidade de base da língua que só existe dentro de um contexto social. Assim como o signo, ela é ideológica, pois, além de possuir um significado, sempre remete a algo situado fora de si mesma.

Signo e enunciado colaboram na construção de sentido do texto. “Todo texto é perpassado por vozes de diferentes enunciadore, ora concordantes, ora dissonantes, o que faz com que se caracterize o fenômeno da linguagem humana como essencialmente dialógico” (KOCH, 2002, p.57)

Para o dialogismo a linguagem é dialógica por ser constituída de duas naturezas essenciais: a interdiscursividade, que permite um diálogo permanente entre diferentes discursos; e a alteridade, que estabelece relações de interação entre o discurso do Eu e o do

Outro. O diálogo é a condição indispensável para a construção do sentido do texto, pois essa construção só acontece mediante a interação entre dois ou mais interlocutores.

O ato da escrita sempre pressupõe um horizonte, no qual o sujeito constrói o seu texto com vistas ao outro, que pode, ao assimilar o que lhe foi transmitido, fazer uma outra construção, num processo constante de apreensão, assimilação e transmissão. O diálogo estabelece uma corrente na complexa cadeia de enunciados, onde a dúvida conduz a outro enunciado e assim sucessivamente num processo infinito. Daí a responsabilidade de todo aquele que se utiliza da escrita.

É o que destaca o crítico:

Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo: ele os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta (BAKHTIN, 2003, p. 297).

Sendo assim, essas várias instâncias enunciantoras que se cruzam caracterizam o real funcionamento do discurso e, segundo o autor, retratam o aspecto nuclear do conceito de dialogismo.

Muitas vezes, o conceito de dialogismo é confundido com o de polifonia na obra de Bakhtin, devido à presença dessas várias instâncias enunciantoras, também chamadas por Bakhtin de vozes, que se fazem ouvir dentro do discurso. No entanto, de acordo com a teoria crítica bakhtiniana polifonia e dialogismo são termos distintos.

Polifonia é um conceito emprestado por Bakhtin da teoria musical, para a qual o termo define uma técnica compositiva que objetiva produzir uma textura sonora onde duas ou mais vozes se desenvolvem, preservando um caráter rítmico e melódico independente. É o contrário da monofonia, em que há a predominância de uma voz e, caso existam outras vozes, essas seguem a principal em uníssono.

Segundo Cristóvão Tezza (2002, p. 90), polifonia é “o efeito obtido pela sobreposição de várias linhas melódicas independentes, mas harmonicamente relacionadas”; na sequência dessa definição, comenta que Bakhtin emprega a polifonia ao analisar a obra de Dostoiévski, considerada por ele como um novo gênero romanesco – o romance polifônico.

O romance polifônico é caracterizado pela ausência do discurso predominante, marcado pela ideologia para a qual todas as outras vozes confluem. Nele, não é a

multiplicidade de caracteres e destinos que se desenvolvem à luz da consciência do autor, mas a multiplicidade de consciências equipolentes, pois participam do diálogo com as outras em pé de igualdade.

Assim, “a consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro, mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor.” (BAKHTIN, 2002, p. 05). Eis o grande traço que diferencia o romance monofônico do polifônico. Enquanto no primeiro a imagem do herói é objetificada, servindo aos interesses ideológicos de seu criador, no segundo, a palavra desse herói soa ao lado da do autor e dos outros personagens, formando um universo de vozes plenivalentes.

Assim, a liberdade do herói é dada pelo autor e criada no plano artístico para desenvolver até o fim a sua própria autonomia. A consciência do autor está presente na obra, mas não de forma a ofuscar a consciência do personagem. As opiniões do herói são sempre colocadas em debate com as opiniões dos outros personagens plenivalentes na obra e também com as do autor. Ressalte-se que essa interpenetração dialógica é inacabada no romance polifônico devido à ausência de uma síntese dos discursos expostos pelas vozes dos personagens.

Como se vê, em Bakhtin, dialogismo e polifonia não são sinônimos. Enquanto o dialogismo é caracterizado como o princípio dialógico constitutivo da linguagem, a polifonia caracteriza-se pelas vozes polêmicas do discurso.

Partindo do princípio definidor de que o dialogismo é o elemento constitutivo da linguagem, percebe-se que ele não pode ser de modo algum confundido com a polifonia. Assim,

Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir (BARROS, 1994, p. 6).

Conclui-se, desse modo, que há gêneros dialógicos monofônicos, em casos onde uma voz domina todas as outras; e gêneros dialógicos polifônicos, marcados pela existência das chamadas vozes polêmicas ou plenivalentes.

Outro conceito de grande importância dentro da literatura comparada é a intertextualidade que, de maneira geral, pode ser definida como a superposição de um texto literário sobre outro. Trata-se da aquisição de um texto, de partes dele ou de uma

multiplicidade de textos preexistentes que servem como ponto de partida para a construção de novo texto literário.

O conceito de intertextualidade difundiu-se pelo Ocidente, por meio das considerações erigidas por Julia Kristeva a respeito da teoria dialógica bakhtiniana. Assim como Bakhtin, Kristeva constrói sua teoria tendo como ponto de partida o próprio texto. Para ela,

[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla (KRISTEVA, 1974, p. 64).

O processo de construção literária, de acordo com as considerações de Kristeva, é constituído sempre visando a um método de leitura de obras anteriores, num misto de absorção, réplica e inovação frente ao que foi anteriormente escrito.

A solidificação do conceito de intertextualidade oferece uma nova visão a ser trabalhada pela literatura comparada. A noção de intertexto desloca o sentido de influência de textos antigos sobre o atual. Assim, “o que era entendido como uma relação de dependência, a dívida que um texto adquiria com seu antecessor, passa a ser compreendido como um procedimento natural e contínuo de reescrita dos textos” (CARVALHAL, 2006, p. 51).

Desse modo, a partir de Kristeva, o pensador comparativista deixa de ser aquele que indaga somente o porquê de um texto apropriar-se de outro, mas também examina os procedimentos utilizados pelo autor para que esse resgate aconteça. O conceito de intertextualidade expande os horizontes da literatura comparada; o crítico passa a questionar as razões que levaram o autor contemporâneo a citar, parafrasear ou simplesmente lembrar escritas mais antigas e, principalmente, que novo sentido adquire um determinado texto quando deslocado de seu período histórico para um novo tempo, uma nova realidade.

A repetição de um texto, com o surgimento do conceito de intertextualidade, perde sua gratuidade para ganhar intencionalidade. Todo autor, ao resgatar algum texto anterior, traz uma intenção e essa intenção é o caminho para a profundidade do próprio texto. Como afirma Carvalhal (2006, p. 53-54):

Toda repetição está carregada com uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o (por que não dizê-lo?) o reinventa.

Bakhtin, como vimos acima, foi o responsável pela construção de um conceito cada vez mais abrangente de texto, considerando-o como toda produção cultural construída com base na linguagem. Em Kristeva, o texto passa a ser o evento situado na história e na sociedade que não somente reflete ou retrata uma determinada situação, mas é, ele por si próprio, a concretização de um cruzamento entre diferentes superfícies textuais.

É dentro da inserção de referências discursivas de outros escritores em um texto que se constrói a rede dialógica do processo de leitura e escrita. “Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história, e a sociedade se escreve no texto” (KRISTEVA, 1974, p. 98)

Gèrard Genette, em sua obra *Palimpsestos* (2006), segue os passos de Kristeva na caracterização do conceito de intertextualidade. Segundo ele, o principal objeto da poética não é o texto propriamente dito, considerado em sua singularidade. A poética, em Genette, se preocupa muito mais com o que ele denominou de arquiteyto, ou ainda, a arquiteytualidade do texto. Trata-se aqui dos tipos de discurso, dos modos de enunciação e, principalmente, dos gêneros literários constituídos num processo de transcendência dentro do próprio texto. A transcendência textual ou transtextualidade⁷, para Genette, é exatamente aquilo que coloca um texto singular em contato, explícita ou implicitamente, com outros textos.

Dentre os cinco tipos de relações transtextuais existentes - intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquiteytualidade, hipertextualidade⁸ - Genette destaca a intertextualidade como uma dos mais importantes. Segundo ele, essa nomeação, explorada por Kristeva, fornece claramente um paradigma terminológico no estudo das obras literárias.

Genette vê a intertextualidade como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, ou seja, ela demarca a importância efetiva de um texto na formação de um texto posterior. Essa sua definição não foge ao conceito trabalhado por Kristeva.

Dentro da crítica literária, Genette percebe a presença da intertextualidade de maneira explícita e implícita. Para isso, divide a manifestação intertextual em três formas: a *citação* é a

⁷ Genette define o termo *transtextualidade* como uma transcendência textual ou “tudo aquilo que o coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 13).

⁸ **Intertextualidade** é a única relação textual da qual Genette se ocupa diretamente. Genericamente, ela é definida por ele como “relação de co-presença entre dois ou vários textos”; **Paratextualidade**, em Genette, são os chamados intertítulos que condicionam o texto e o instituem como obra: “títulos, subtítulos, interlúdios, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc”; **Metatextualidade** é “a relação, chamada mais corretamente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo”; **Arquiteytualidade** é a mais abstrata e implícita das relações em Genette, que a define como “o conjunto de categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enumeração, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular”; por fim, a **Hipertextualidade** é “toda relação que une um texto B (que chamarei de hipertexto) a um texto A (que, naturalmente, chamarei de hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p. 13-21).

forma mais explícita de sua manifestação, pois, normalmente marcada pelo texto entre aspas, destaca nitidamente a presença do outro texto em um texto singular, numa espécie de empréstimo; o *plágio* é uma manifestação implícita, mas mesmo não citando de forma literal, continua tomando de empréstimo, não declarando as ideias contidas em outros textos; por fim, temos a forma mais implícita de intertextualidade, que é a *alusão*, um enunciado que, para ser compreendido de maneira plena, pressupõe por parte do leitor a capacidade de percepção da relação que esse texto troca/permuta com outros textos. (GENETTE, 2010, p.14).

Diante das teorias literárias a respeito da intertextualidade, conclui-se que essa relação entre textos é inerente à produção literária do homem. Todo processo de construção simbólica sempre pressupõe a recorrência a modelos já feitos. Todo texto destina-se ao olhar, à compreensão e, principalmente, à reinvenção do leitor. Sendo assim, sua proposta de significação nunca está inteiramente construída. O processo de significação é sempre parte contínua da relação entre o texto e o leitor. Por isso,

O texto literário é um palimpsesto. O autor antigo escreveu uma 'primeira vez', depois sua escritura foi apagada por algum copista que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagador não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apóie sobre o já escrito (SCHNEIDER, 1990, p. 71).

Percebemos na intertextualidade uma das palavras-chave na compreensão do exercício da literatura comparada. É, portanto, conceito indispensável para o desenvolvimento da presente dissertação, que toma um texto da literatura contemporânea brasileira, mais especificamente o romance moderno construído por Autran Dourado, e o analisa para descobrir como se reveste da literatura clássica e como constrói um processo de reatualização das características inerentes à tragédia e ao trágico grego.

Antes, porém, que se passe à análise dos romances autranianos e compará-los a produções da literatura clássica, interessa-nos uma seção que recupere, de forma sintética, o sentido do trágico alicerçado nos estudos e reflexões teóricas sobre o mito e a tragédia grega.

O sofrimento do herói, sua queda de um mundo de felicidade para o infortúnio deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Somente quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico

Albin Lesky

3 A TRAGÉDIA GREGA

A compreensão do sentido do trágico passa, necessariamente, pela (re)leitura das reflexões teóricas já conhecidas sobre a tragédia grega. É o que se objetiva neste capítulo, com vistas a uma possível ressonância do conceito clássico do trágico na produção da arte literária moderna considerada, exemplarmente, nos romances *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado.

A palavra *tragédia* é originária do vocábulo grego *tragoidia* que, por sua vez, é constituído pela combinação de dois outros vocábulos: *tragos* (=bode) e *oidé* (=canto). Sendo assim, etimologicamente, a palavra tragédia, literalmente, pode ser traduzida como *o canto do bode*.

A origem do termo está ligada ao culto de Dioniso, praticado na Grécia Antiga por ocasião da vindima. É o que ensina Junito Brandão (1978, p. 8-9), secundando informações de outros estudiosos: que o nascimento da tragédia está essencialmente ligado a esse culto, acrescentando que, apesar de algumas tentativas teóricas, ainda não se conseguiu negar esse fato.

Adquirindo, evolutivamente, características peculiares, a tragédia incute um novo espírito nas representações ritualísticas dos cultos ou festas realizadas nos *komoi*, isto é, nas aldeias. De acordo com Vernant e Vidal-Naquet (1977, p. 11), a tragédia

Traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos; marca uma etapa de formação do homem interior, do homem como sujeito responsável. Gênero trágico, representação trágica, homem trágico: sob esses três aspectos, o fenômeno aparece com caracteres irreduzíveis.

Ainda de acordo com Vernant e Vidal-Naquet, estudar o problema das origens da tragédia é, na realidade, um falso problema, pois o mais apropriado é investigar o problema de seus antecedentes que, segundo eles, situam-se em um plano completamente diferente do fato em destaque e que, por isso, não pode evidenciar o trágico como tal.

Vernant e Vidal-Naquet entendem que podem comprovar sua afirmação referindo como exemplo a máscara que, nos espetáculos trágicos, indicia a ligação da tragédia com as máscaras utilizadas em rituais de caráter religioso, não obstante o seu papel ser, no espetáculo, artístico e não ritualístico.

A máscara, na tragédia, pode servir também para destacar a distância existente entre os elementos que ocupam a cena trágica e que, embora opostos, demonstram-se estreitamente solidários. Desse modo, por exemplo, de um lado temos o coro trágico, formado por uma espécie de personagem coletiva e que expressa, através de seus medos, esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade. De outro lado, encontra-se a personagem trágica propriamente dita, individualizada por sua máscara em relação ao grupo anônimo do coro. A máscara, dessa forma, reintegra a personagem da tragédia a uma categoria dramática definida, a saber, a categoria de herói trágico, dando a ele características de seres que, fixados como mitos pela tradição, contrastam com a vivência dos cidadãos comuns.

É importante destacar, seguindo o raciocínio de Vernant e Vidal-Naquet, que existem dois aspectos de conflito muito presentes na essência das obras dos grandes tragediógrafos gregos: o primeiro diz respeito ao restabelecimento da ordem social, por meio de um pensamento jurídico em pleno processo de elaboração; o segundo, intimamente ligado ao primeiro, diz respeito à recorrência constante aos heróis e às lendas como representações do que é o bem ou do que é o mal para a comunidade ou para o indivíduo, ressalvada a maior ou menor capacidade do artista de fugir das ingerências contextuais.

Para entender o primeiro aspecto, é necessário lembrar que a tragédia toma como objeto o homem que “orienta sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1977, p. 13). O trágico, nesse sentido, traduz o sentimento contraditório que faz com que o homem entre em conflito consigo mesmo em sua relação com a comunidade ainda em formação, rumo à construção da *polis*, com uma ordem de valores políticos e jurídicos em gestação. Tal afirmação é melhor entendida quando contextualizada; por isso, recapitulemos sinteticamente o momento histórico grego no qual a tragédia está inserida; enquanto compreendemos como nasceu, compreenderemos o quanto os grandes espetáculos cênicos contribuíram para a educação política na Grécia Antiga.

As constantes guerras em toda a região, segundo a maioria dos historiadores,⁹ foram o principal motivo para as grandes transformações sociais que culminaram no período que corresponde aos séculos V e IV a.C. Não será por acaso que nesse período surgiram os grandes tragediógrafos gregos.

⁹ Sobre as grandes guerras da Grécia Antiga, existe um número significativo de documentos e livros publicados: *História*, de Heródoto (2006); *História da Guerra do Peloponeso*, de Tucídides (2001); FERNANDEZ, Dionisio Minguez: *Breve historia de la Antigua Grécia*. Barcelona: Nowtilus, 2006; e STRUVE, V. V. *Historia de la Antigua Grecia*. Barcelona: Akal, 1988.

Dentre as transformações, uma das mais importantes foi o surgimento da democracia. Essa nova forma de organização social e política propiciou condição adequada ao desenvolvimento do gênio especulativo dos gregos, dos atenienses particularmente, e da filosofia entendida como um conjunto de saberes e, com ela, das discussões sobre ética, política e justiça.

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.

É unânime o entendimento de que as tragédias gregas auxiliaram na formação educacional e política da Grécia. As personagens trágicas representavam as transformações psicossociais do homem no mundo grego, pagando sempre um alto preço por suas escolhas. A tragédia, assim, marca o momento de mudanças na *práxis*, isto é, na ação humana. Assim, Aristóteles (1999, p. 43), ao defini-la, afirma ser ela “a representação [mimese] de uma ação elevada”.

Como afirmam Jean-Pierre Vernant e Vidal-Naquet (1977, p. 8-9), a tragédia “não poderia refletir uma realidade que, de alguma forma, lhe fosse estranha”. Na verdade, reflete as grandes transformações correspondentes à passagem da mentalidade arcaica para a mentalidade social clássica.

Segundo Hauser (2003, p. 85), o texto trágico é marcado por ambiguidades: reflete o **aristocrático**, pois os conteúdos de suas narrativas estão sempre ligados à perspectiva trágico-heróica 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.

E assim as grandes tragédias gregas têm sempre como conteúdo indispensável os julgamentos das ações do herói frente à sua comunidade, numa espécie de fusão entre o individual e o coletivo. Dentre os mais variados exemplos, destacam-se - para os objetivos deste trabalho - a figura de Édipo, obrigado a carregar em seus ombros o erro cometido contra o direito do *guénos*¹⁰ resultante de uma longa maldição familiar; de Antígona, que reivindica

¹⁰ *Guénos* é um termo muito empregado em estudos da tragédia clássica; de acordo com Junito Brandão pode ser definido como *personae sanguine coniunctae* (pessoas ligadas por laços de sangue). O *guénos* está ligado à crença de maldição familiar e assim, “qualquer *hamartía* cometida por um membro do *guénos* recai sobre o *guénos* inteiro, isto é, sobre todos os parentes e seus descendentes” (BRANDÃO, 1993, p. 208).

para si o direito de enterrar os seus mortos; ou ainda de Orestes, julgado pelos deuses pelo assassinato da própria mãe

Relativamente ao segundo aspecto referido acima, a saber, a recorrência constante aos heróis e mitos, Vernant e Vidal-Naquet (1977, p.14) afirmam que a tragédia “confronta os valores heróicos, as representações religiosas antigas com os novos modos de pensamento que marcam o advento do direito no quadro da cidade”. Dentro do mito, o herói é aquele que, movido pela cegueira da razão, pratica uma ação que o leva a ultrapassar o *métron*, a justa medida a ser preservada a bem da coletividade, e, assim, representa o *ethos* social. A ação do herói é individual, mas coloca em risco algo maior e mais importante do que ele: a segurança da *polis*. O grande exemplo, nesse caso, é Édipo que, por suas ações individuais, mergulha o reino de Tebas em uma sucessão de catástrofes.

De acordo com o pensar mítico, todas as coisas devem seguir um mesmo caminho, já que o pensamento individual reflete o coletivo. A tragédia, desse modo, alerta o espectador para o perigo do individualismo. Como, dentro do enredo trágico, o individual está inserido no coletivo, a ação do herói desencadeia forças psíquicas e universais que o levam, na ultrapassagem do *métron*, a cometer uma *demésure*, ou seja, uma violência contra si mesmo e contra a *polis*.

Assim, enquanto o mundo sagrado dos deuses traduz-se como arquétipo inspirador da vida humana e o herói trágico é aquele que anseia alcançar o Sumo Bem, que pertence aos deuses perfeitos e imortais, o espaço cênico torna-se o lugar onde um homem pode contemplar as transfigurações da vida, na representação de um outro tornado singular pelo sofrimento causado pelo seu erro e que encarna um destino universal.

3.1 AS FESTAS DIONISÍACAS

O mito de Dioniso entrou para a literatura grega, ocupando lugar de destaque, a partir do século VI a.C. Mas seu culto deve ser mais antigo; é o que podemos entender com Brunel (1988, p. 239): “a pesquisa das origens é desconcertante. Mas não há dúvida: Dioniso é um deus muito antigo”.

Brunel ainda informa que Dioniso é também chamado de Dentrítis, deus da árvore, o que faz com que sua figura esteja relacionada com antigas divindades responsáveis pela

fecundidade e pela vegetação. No mesmo sentido, tem-se a informação de Brandão (1987, p. 123-124): “Dioniso é um deus essencialmente agrário, deus da vegetação, deus das potências geradoras e, por isso mesmo, permaneceu por longos séculos confinado no campo”.

A cidade de Atenas, até o final do século VII a.C. era dominada pelos eupátridas¹¹, cujos interesses políticos se projetavam nos deuses olímpicos e patriarcais, como Zeus, Apolo, Ares, Atena, Posídon, etc.

Adventício na constelação olímpica, dentre todos os deuses Dioniso é considerado o menos ligado às questões políticas e, talvez por isso, seu culto demorou tanto a se consolidar na *polis* grega. O caráter agreste e rural do culto dionisíaco destaca o aspecto de oposição em relação ao culto dos deuses olímpicos originais, estes, sim, representantes dos valores e dos interesses dos nobres. Segundo Mircea Eliade (1978), essa oposição do regime político em relação à penetração do culto dionisíaco no mundo grego tem uma significação muito profunda. Segundo ele, os mitos que enfatizam essa oposição

[...] nos informam ao mesmo tempo da experiência religiosa dionisíaca e da estrutura específica do deus. Dioniso devia provocar resistência e perseguição, pois a experiência religiosa que suscitava punha em risco todo um estilo de vida e um universo de valores. Tratava-se, sem dúvida, da supremacia ameaçada da religião olímpica e de suas instituições (ELIADE, 1978, p. 201).

Com a chegada ao poder do tirano Pisístrato, que governou Atenas entre os anos de 546 a.C a 527 a.C, uma série de medidas foi adotada, como o nivelamento das várias classes sociais e a conciliação dos diversos tipos de cultos.

Foi durante o governo de Pisístrato que se instituíram na Grécia novos festivais e, dentre eles, as festas dedicadas ao culto de Dioniso; também com ele, por volta de 534 a.C., os festivais passaram a incluir em seus programas o concurso de tragédias. E assim, em honra ao deus do vinho, passou-se a celebrar na Grécia, a partir do governo de Pisístrato, quatro grandes festas: Dionísias Rurais, Lenéias, Dionísias Urbanas ou Grandes Dionísias e Antestérias.

As **Dionísias Rurais** eram celebradas no mês correspondente à segunda metade de dezembro, o chamado mês de Posídon. Seu objetivo era solicitar favores de Dioniso em prol

¹¹ Grupo social da Grécia Antiga que detinha as mais altas posições nos tempos da monarquia e da oligarquia. Constituíam a nobreza da região Ática (Atenas e regiões circunvizinhas). Etimologicamente o vocábulo é originário da junção, no grego, de “eu” – bem, bom; “pátrida” – nascido, parido, significando os “bem nascidos”.

da fertilidade da terra. O núcleo da cerimônia era uma agitada procissão onde se dançava e cantava ao redor de um grande *falo*, que era acompanhado pela multidão de seguidores. Enquanto representação da noção de fecundidade, essa festa estava envolta em um ambiente de brincadeiras relacionadas ao sexo e que despertava o riso e a euforia de seus participantes. Essa festa foi enriquecida, provavelmente em meados do século V a.C., com concursos de comédias e tragédias, onde os autores concorriam a um prêmio, geralmente, com três tragédias encenadas e uma peça sátira sobre a qual pouca coisa se sabe.

As **Lenéias** eram uma espécie de festival ateniense também conhecido como “festa dos tonéis de vinho”. Dedicado ao deus Dioniso, era celebrada durante o inverno, mais ou menos no mês Gamélion, correspondente ao final do mês de janeiro e início de fevereiro. Assim como as *Dionísias Rurais*, também as *Lenéias* eram formadas por procissões, sacrifícios ao deus do vinho e, a partir do governo de Pisístrato, um concurso de tragédias e comédias onde se avaliava o desempenho dos organizadores e de todos os concorrentes. Tanto nas tragédias como nas comédias, os autores ficavam responsáveis pelo ensaio de todos os elementos dos grupos de atores e também do coro. O cenário e tudo que envolvesse a peça também ficavam sob a responsabilidade dos autores. Ao final do concurso, os participantes eram avaliados em grandes assembleias que marcavam, assim, o final das *Lenéias*.

As **Antestérias**, também chamada de *Velhas Dionísias*, provavelmente a mais antiga das festas dedicadas a Dioniso, eram celebradas nos dias 11, 12 e 13 do mês Antestérior, aproximadamente fins de fevereiro e início de março. Os três dias dessa festa eram totalmente dedicados ao culto do deus e ao apaziguamento das forças subterrâneas, visando à fertilidade e à fecundidade: no primeiro dia dava-se o processo de abertura dos tonéis de vinho, depositários da colheita de todo o outono; no segundo dia, a imagem de Dioniso era transportada pelas ruas, simbolizando a chegada do deus à polis; no terceiro dia realizavam-se os ritos de consagração aos mortos, com o objetivo de apaziguar os espíritos.

As **Dionísias Urbanas**, celebradas no mês *Elafególion*, na primavera, eram testemunhadas por praticamente todo o mundo grego. Era uma festa com duração de seis dias: no primeiro dia realizava-se uma grandiosa procissão onde a imagem de Dioniso era transportada de sua habitação no *Lenáion*, para um templo arcaico primeiramente e, em seguida, colocado solenemente na Orquestra do Teatro; nos dois dias seguintes, os festejos davam-se em torno do concurso dos dez Coros Ditrâmbicos cujo grande número de executantes, cerca de 50 homens, dançava ao redor da estátua de Dioniso; os três últimos dias da festa eram dedicados aos já famosos concursos dramáticos. A cada manhã era representada

a obra de um poeta trágico e a essas tragédias seguia-se um drama satírico que ridicularizava a solenidade das primeiras, zombando dos chamados sentimentos sublimes.

O caráter orgiástico das festas dionisiacas colaborou muito na formação de sentido do gênero trágico: ao participarem das orgias rituais, regadas a muito vinho, os participantes acreditavam sair de si, numa espécie de êxtase ou superação da condição humana, e mergulhar no próprio deus. Esse ato de entusiasmo criava, desse modo, uma junção entre o divino e o mortal. Mircea Eliade destaca, ao falar das festas e dos cultos, o seu caráter sagrado. Segundo ele, “a experiência religiosa da festa, quer dizer, a participação no sagrado, permite aos homens viver periodicamente na presença dos deuses”; e mais adiante, conclui: “pela reatualização dos mitos, o homem religioso esforça-se por se aproximar dos deuses e participar do *Ser*.” (ELIADE, 1992, p. 93).

Junio Brandão, seguindo o raciocínio de Eliade, ressalta a junção entre o mortal e o divino presente nas festas dionisiacas como fator importante na formação do gênero trágico, pois, o homem,

[...] comungando com a imortalidade, tornava-se *anér*, isto é, um herói, um varão que ultrapassou o *métron*, a medida de todas as coisas. Tendo ultrapassado o *métron*, o *anér* é, ipso facto, um *hypocrités*, quer dizer, aquele que responde em êxtase e entusiasmo, isto é, o ATOR, um outro (BRANDÃO, 1985, p. 11).

Do que se expôs, depreende-se a forte influência das festas dionisiacas na elaboração dos grandes dramas trágicos da Grécia Antiga. Assim como as festas em louvor ao deus do êxtase e da transformação, outros elementos foram de essencial importância para a evolução e a consolidação estrutural da tragédia grega: o ditirambo e o drama satírico.

3.2 O DITIRAMBO E O DRAMA SATÍRICO

É normalmente aceito que a tragédia se originou a partir do ditirambo. Segundo Paul Harvey (1987, p. 174),

O ditirambo é um poema coral lírico, associado originariamente ao culto de Dioniso, cantado por um coro circular (*Kýklios khorós*) composto provavelmente de cinquenta cantores. [...] O nome, de origem incerta, talvez se relacione com *thríambos*, o *triumphos* latino,

ou *dithýrambos* pode ter sido um epíteto ritual não-helênico de Diônisos usado como se fosse um refrão, transformado depois no nome do próprio canto.

Esta é uma informação normalmente aceita; o texto original da tragédia evoluiu do ditirambo, forma rítmica usada nos rituais dionisíacos, quando originalmente um ator interagia com o coro; posteriormente, introduziram-se dois e finalmente três atores.

Os cantores do ditirambo supostamente se fantasiavam de faunos e de sátiros. Apesar de, segundo Harvey (1987), tal circunstância ser incerta, é simbólico o uso dessa vestimenta, pois, assim, eles reconstituíam a imagem dos companheiros do deus Dioniso, em honra do qual se prestava a homenagem ritualística.

Os sátiros tocavam tambores, liras e flautas e, cantando e dançando, cultuavam uma grande estátua do deus do vinho. É a típica representação da mudança humana de consciência animal para um nível de consciência mais elevado. De acordo com Massaud Moisés (1974), quem primeiro emprestou ao ditirambo a estrutura que se tornaria clássica foi Arion, de Corinto, entre os séculos VII e VI a.C. Segundo o crítico, ele

Adotou a intervenção do coro e fixou-lhe o número em cinquenta participantes; destacou o líder do coro (corifeu) e, tornando-o solista, implantou o germe do diálogo, que teria colaborado, conforme se supõe, no processo criador das representações trágicas (MOISÉS, 1974, p. 129).

Dentro das *Dionísias Urbanas*, o ditirambo funcionava como uma espécie de hino invocado ao deus da transformação e da fecundidade. Era também popularmente chamado de canto do bode, por ser entoado pelos sátiros, figuras meio homens e meio bodes, que viviam como servos do deus. De acordo com Aristóteles em sua *Poética*, a tragédia que, etimologicamente, nos remonta a elementos essenciais do mito dionisíaco, originou-se nas apresentações dos solistas do ditirambo.

Quando foi introduzido em Atenas, segundo Massaud Moisés (1974), no século V a. C., o ditirambo tornou-se uma das formas métricas mais apreciadas, alcançando o auge da perfeição com os poetas Píndaro e Simônides.

Além do ditirambo, ao se estudar a origem e a evolução da tragédia, é importante considerar outro elemento presente nas representações ritualísticas em homenagem a Dioniso na Grécia Antiga: o caráter satírico da representação dramática. De acordo com Brandão (1987, p. 128), “até o momento não se conseguiu explicá-la, sem fazê-la passar pelo *elemento*

satírico, quer dizer, a tragédia seria uma evolução do ditirambo através do drama satírico”. Por outras palavras: a tragédia virá a ser resultado de um processo de transformação ocorrido nos dramas satíricos originais que ultrapassaram o limite das pequenas fábulas míticas, passando a tratar temas mais elevados, ganhando inclusive uma linguagem mais elaborada e perdendo, paulatinamente, o conteúdo mordente, satírico-jocoso.

É importante que se destaque aqui que, consoante Brandão (1987, p. 128-129), a palavra *satírico* não possui a mesma raiz etimológica da *sátira*. Enquanto esta se propõe a criticar defeitos de uma determinada pessoa ou época, aquela diz respeito ao fato de que os personagens que compõem o coro se disfarçavam de *sátiros*, seguidores de Dioniso. O ditirambo, pois, um hino em louvor a Dioniso cantado por um coro disfarçado de sátiros, diferencia-se e evolui para o drama satírico, tornando-se melhor estruturado.

Zélia de Almeida Cardoso, em sua obra *A Literatura Latina* (2003), apresenta assim a *sátira*:

As sátiras literárias, produzidas por diversos autores, são composições poéticas narrativo-dissertativas ou dialogadas, que, apresentando fatos ou pondo pessoas em foco, ridicularizam os vícios e defeitos de maneira jocosa ou indignada e assumem não raro um tom filosófico-moral; a *satura* dramática, à qual já nos referimos, é uma modalidade teatral rudimentar, que nunca encontrou expressão escrita e resulta da combinação de cantos fesceninos com danças mímicas (CARDOSO, 2003, p. 90).

Do que se disse, é possível estabelecer a hipótese seguinte: houve, primordialmente, um coro que, ao mesmo tempo em que cantava, executava danças e mímicas em honra a Dioniso. Esses rituais firmaram-se como um tipo de representação ritualística primitiva, executada por um grande número de homens que dançavam, disfarçados de sátiros, enquanto um indivíduo do coro, como solista, “narrava”, isto é, cantava alguma grande aventura do deus do vinho. Decorrido algum tempo, juntaram-se ao drama satírico outros ritos de caráter variado, perdendo-se a alegria dos rituais primitivos e fazendo com que essas festas, outrora exclusivas de Dioniso, fossem, agora, dirigidas a outras divindades.

De acordo com Brandão (1987, p. 129),

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 Práxinos. 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.

A Prátiņas atribui-se o papel de salvador do drama satírico, pois, ao dar-lhe uma forma mais literária, ele atendeu aos clamores do povo que, com a consolidação de temas mais elevados trazidos pela tragédia, reclamava o quase desaparecimento de Dioniso. A partir de Prátiņas é que se instituíram, nos três últimos dias das *Grandes Dionísias*, não somente as representações de três tragédias, mas também de um drama satírico, fazendo com que o concurso de encerramento da festa passasse a se chamar *Tetralogia*.

Desse modo, a tragédia começou a trilhar o seu próprio caminho, afastando-se cada vez mais do caráter satírico do culto dionisíaco e apropriando-se de temas mais ligados aos mitos dos grandes heróis. É, pois, em Dioniso que encontramos a força motora para o surgimento/desenvolvimento do drama trágico enquanto obra de arte. No entanto, “não se pode igualmente esquecer que a tragédia, quanto ao conteúdo, foi configurada por um outro campo da cultura grega, pelo mito dos heróis” (BRANDÃO, 1996, p. 129).

3.3 CARACTERÍSTICAS DO GÊNERO TRÁGICO

Dois aspectos imprescindíveis para este estudo deverão ser fixados. Trata-se da distinção entre a **tragédia**, no que se refere à estrutura do espetáculo, abrangendo todas as peculiaridades de sua composição, e o **trágico**, palavra com que se quer privilegiar os elementos de conteúdo que garantem sentido e eficácia àquela representação.

Em qualquer caso, temos como fonte principal o pensamento de Aristóteles em sua obra *A Poética*.

A estrutura formal da tragédia compreende partes bem diferenciadas, a saber: um **prólogo** (que antecede a entrada do coro e prenuncia o assunto da representação), o **párodo** (canto que acompanha a entrada do coro), os **episódios** (cenas de palco, entre os cantos corais, com os atos que constituíam a intriga), **estásimos** (interferências do coro, em trechos líricos) e o **epílogo** (desenlace ou desfecho dos fatos da fábula ou mitos representados). Aí estão, sintetizadas, as partes que formam a estrutura da composição da peça. São elementos formais do enredo que garantem a unidade da ação dramática; neles ou por meio deles revelam-se os

recursos estilísticos ou a capacidade criativa e/ou a arte do dramaturgo no ato de compor a peça e, principalmente, os recursos dramáticos que concorrem para o sentido do trágico na representação.

Aristóteles, já no início da *Poética*, esclarece, didaticamente, como irá trabalhar a questão dos gêneros e, em especial, a tragédia:

Tratemos da natureza e das espécies da poesia, das características de cada uma, do modo como as fábulas se devem compor para dar perfeição ao poema; tratemos ainda da quantidade e da natureza de suas divisões e de tudo o que pertença a esta matéria, começando, como a natureza pede, pelas coisas elementares (ARISTÓTELES, 1999, p. 37).

Com essa introdução, ao propor um estudo da natureza e das espécies da poesia, Aristóteles praticamente restringe o âmbito de seu tratado. Primeiramente, seu objetivo é apresentar a arte poética em sua concepção geral, enquanto gênero. Num segundo momento vai tratar das manifestações particulares, das espécies do gênero.

Um termo a ser destacado nessas considerações iniciais do filósofo e que adquire grande importância durante todo o tratado é o arranjo dos enredos. Trata-se de um termo que é resgatado várias vezes na obra e que parece querer ressaltar que o enredo trágico só é bem sucedido quando o arranjo dos feitos é realizado de maneira correta. Para que a produção poética adquira êxito é necessário, segundo o filósofo, a análise de suas partes, numa espécie de detalhamento da sua estrutura. Percebe-se em Aristóteles que a arte poética só ganha importância, em termos de estrutura formal, quando valorizada positivamente pela “disposição de ritmo, linguagem e harmonia” (ARISTÓTELES, 1999, p 37).

Apesar do enfoque dado a informações e comentários sobre o surgimento da tragédia e de sua consolidação na cultura grega antiga, interessa ao presente trabalho compreender a presença do trágico, longe da tragédia, em obras literárias modernas; compreender, por exemplo, como a natureza complexa do trágico serve à construção de romances tais como *Ópera dos Mortos* e *Os Sinos da Agonia*, de Autran Dourado. Por outras palavras, faz-se necessária aqui uma distinção entre a tragédia, teorizada por Aristóteles, e a natureza do que é o trágico em si.

Em relação ao sentido trágico, fundamentamos as presentes considerações em Albin Lesky, em sua obra *A tragédia grega* (1937), onde ele constrói, seguindo os passos de pensadores como Aristóteles, Goethe e Nietzsche, uma teoria sobre o trágico. Trabalhando com termos como: contradição inconciliável, queda, aniquilação, conflito trágico e catarse,

Lesky desenha a trajetória do herói trágico, mostrando a evidência da distinção entre os termos *trágico* e *tragédia*.

Como ponto de partida para o estudo sobre a tragédia, destaca-se a definição aristotélica presente no livro VI de sua *Poética*. Segundo ele:

A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e o temor, tem por resultado a catarse dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1999, p. 43)

A definição da *Poética* esclarece-nos que a tragédia, enquanto mimese de uma ação, objetiva a imitação dos grandes feitos dos heróis, feitos qualificados como virtuosos, completos e de certa extensão e conhecidos por meio de uma fábula, de um mito¹². Apresenta, ao mesmo tempo, os meios, os objetivos e o modo da composição trágica.

Os meios são a palavra, o ritmo e a harmonia conquistados mediante a linguagem ornamentada, identificada por Aristóteles como melopeia. O objetivo é a imitação das ações virtuosas; e o modo é a representação direta dos fatos e dos personagens da fábula, e não sua narração, o que diferencia a tragédia da epopeia. O último elemento referido na definição da tragédia é a catarse, cujo objetivo é suscitar o terror e a piedade com vistas à purificação dessas emoções.

Entretanto, palavras, ritmo, harmonia são elementos concretos – visíveis, audíveis – assim como concreta é a representação imitativa das ações ou da fábula. Já a catarse é o último dos elementos intangíveis, mas absolutamente essenciais, indispensáveis para o desenrolar do acontecimento trágico.

O primeiro dos elementos é a *hybris*. Trata-se da ação, praticada pelos protagonistas do drama, consistente na violação da ordem estabelecida. Essa violação acontece, normalmente, devido a uma decisão e/ou comportamento que se assume como um desafio aos poderes instituídos, que pode ser a lei dos deuses, as leis da *polis*, da família ou da natureza. O termo *hybris* encerra um conceito grego que pode ser traduzido como “um descomedimento, uma *démesure*, uma violência, feita a si próprio e aos deuses imortais” (BRANDÃO, 1987, p. 132). Trata-se do excesso de confiança ou o orgulho exagerado, uma espécie de insolência

¹² Para Aristóteles, o mito é identificado como fábula e é considerado “o princípio e, por assim dizer, a alma da tragédia” (ARISTÓTELES, 1999, p. 44). Em sua obra, essa palavra refere-se à imitação da ação dos personagens, o que constitui-se como o enredo da tragédia. Na *Poética*, o filósofo afirma: “as ações e a narrativa constituem a finalidade da tragédia e, de tudo, a finalidade é o que mais importa” (ARISTÓTELES, 1999, p. 44).

contra os deuses ou insurgência contra lei da *polis* que, inevitavelmente, conduz o herói a um desfecho trágico. A *hybris* é relacionada ao conceito de Moira ou Destino, que, para os gregos, corresponde ao lote de felicidade ou de desgraça de cada um em função de sua posição social ou de sua relação com os deuses. O desenlace trágico ocorre exatamente quando o herói ultrapassa esse lote, transgredindo a ordem vigente. Ligado ao conceito de *hybris* está o de *hamartía*, que consiste no ato em si, no erro que leva o herói a ultrapassar a justa medida. Para Aristóteles (1999, p. 51), o herói é aquele “que nem se destaca pela virtude e pela justiça, nem cai no infortúnio como resultado de vileza ou perversidade, mas em consequência de algum erro”. A *hamartía* é o erro, não necessariamente consciente, que leva o herói ao sofrimento trágico, erro este que pode ser resultado de um mau julgamento (ou da ignorância do herói como, por exemplo, Édipo, que assassinou Laio sem saber que ele era seu pai).

O segundo elemento da tragédia é o *phatos*, palavra que pode ser traduzida como paixão excessiva e obsessiva a ponto de fazer perder a razão, levando à desmedida, à transgressão da ordem estabelecida ou à ultrapassagem do *métron*. A consequência é um sofrimento atroz, tanto da expectativa de o herói atingir o objetivo da sua paixão quanto depois, pelo fatal castigo das transgressoras do *métron*.

No intercurso da tresloucura do *phatos* são comuns as peripécias. Aristóteles (1999, p. 49) explica a peripécia como sendo “a alteração das ações, em sentido contrário [...] e essa inversão deve acontecer, repetimos, segundo a verossimilhança ou a necessidade”. Consiste em incidente(s) surpresa(s), quando um fato altera o desenvolvimento previsível da ação dramática, mostrando o lado contrário do que essa aparentava mostrar. A peripécia é importante porque demarca a passagem da felicidade do herói ao infortúnio. Aristóteles alerta que a peripécia não é casual, mas o resultado de algum ato desmedido do herói.

A consequência da peripécia é a *anagnorisis*, o reconhecimento, pelo herói, do erro cometido. Aristóteles (1999, p. 49) entende ainda que “o mais belo dos reconhecimentos é o que se dá ao mesmo tempo que uma peripécia, como sucedeu no *Édipo*”. A partir dessa citação, a figura de Édipo passa a ser paradigma de herói trágico na obra *A Poética*.

A catástrofe é o elemento que marca o desenlace trágico. Ela deve, na tragédia, ser iniciada desde o início, pois é resultado do conflito entre a *hybris* e a Moira. O conflito trágico desenvolve-se num crescendo de sofrimento (*phatos*) que se dá pela ultrapassagem do *métron* até atingir o seu clímax ou ponto trágico culminante, na catástrofe. Segundo Aristóteles (1999, p. 50), a catástrofe é “uma ação de que resultam danos e sofrimentos, como

ocorre com as mortes em cena, as dores lancinantes, os ferimentos e demais ocorrências semelhantes”.

O último dos elementos substanciais ao sentido do trágico - e por isso à completude do enredo - é a catarse. Como já vimos, trata-se da purificação - no público - das paixões e das emoções semelhantes às dos personagens do espetáculo trágico. É a reação que o tragediógrafo pretende despertar no público, mediante o terror e a piedade provocada à vista dos infortúnios vividos pelo herói trágico.

Enquanto a queda trágica representa uma característica indispensável da condição humana que, frequentemente, reverte condições de segurança em abismos intransponíveis, a catarse assume o sentido de reconciliação. Albin Lesky a considera o momento culminante da ação trágica, como veremos mais adiante. Na catarse, ao mesmo tempo em que o herói sofre o horror que se segue ao reconhecimento de sua falha, o público, através da piedade e compaixão, reconcilia-se com a justiça. É nela que se encontra a superação do elemento catastrófico e o restabelecimento da ordem, mediante essa queda, e o reconhecimento do herói trágico e a reconciliação com justiça.

Complementando as considerações sobre o significado do “trágico” (não da tragédia, a menos que tomemos essa palavra como sinônimo daquela) serve bem o que explica Junito de Souza Brandão (1978) quando enfatiza ser a mitologia a matéria-prima da tragédia. O êxtase e o entusiasmo dionisíacos levavam o homem a se libertar dos condicionamentos sociais e religiosos, numa espécie de superação da condição humana. O ato de sair de si implicava ao homem comum um mergulho em Dioniso. Assim,

[...] o homem simples mortal, *άνθρωπος*, *antropos*, em êxtase e entusiasmo, comungando com a imortalidade tornava-se *ανήρ*, *anér*, isto é, um herói, um varão, que ultrapassou a medida de cada um. Tendo ultrapassado o μέτρον, “métron”, a medida de cada um o *anér* é, *ipso facto*, um *υποκρίτης*, *hypócrites*, quer dizer, aquele que responde em êxtase e entusiasmo, isto é, o ATOR, um outro” (BRANDÃO, 1978, p. 10).

Delimitam-se, assim, as condições indispensáveis à construção da figura do herói trágico e, por consequência, os elementos essenciais ao enredo trágico; em síntese, ao que é o trágico.

Resta concluir que tais elementos não se configuram apenas por uma forma de expressão literária; ao longo dos séculos, em função de variáveis condicionantes, o espetáculo teatral perdeu espaço e a cena representada cedeu lugar, paulatina, mas inexoravelmente, para

a expressão narrada, primeiro, e, pouco depois, para a representação cinética, via cinema e TV.

Entretanto, a problemática do trágico continuou e continua despertando debates no âmbito literário, verificando-se, renovadamente, que é difícil chegar a uma conclusão acerca das complexidades que o envolvem. Isto é assim porque “é da espécie complexa do trágico o fato de que, quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo em uma definição” (LESKY, 1971, p. 17).

Dada a dificuldade de esgotar o sentido da essência do trágico, nosso objetivo aqui é resgatar suas principais características, sua íntima ligação com a tragédia e, principalmente, sua influência na construção da literatura contemporânea, aduzindo considerações de Albin Lesky, Goethe, Nietzsche e Luckács.

Segundo Albin Lesky, o entendimento da essência do trágico passa necessariamente pela teoria de Goethe, segundo a qual, “todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (GOETHE apud LESKY, 1971, p. 25). O surgimento do trágico, desse modo, se dá em íntimo contato com as contradições insuperáveis. Ao apontar o trágico como morada das radicais contradições, Goethe nos oferece o ponto de partida para sua problemática e a possibilidade de formular muitas questões sobre ele. Seguindo os passos das considerações de Lesky e de Goethe e visando, inicialmente, à composição da tragédia grega, destacamos quatro requisitos para o surgimento do efeito trágico no teatro helênico.

O primeiro requisito diz respeito à dignidade da queda. Nesse primeiro momento, Lesky focaliza a figura do herói como aquele que se encontrava em um estado de grande ventura e que cai dessa posição a uma situação de infortúnio, acabando em miséria. Ao situar os heróis trágicos na aristocracia, os dramaturgos clássicos realizam uma ligação entre os mitos, que nutrem e realimentam os temas do teatro desde sua origem, com a ordem social vigente. Encontra-se nesses temas “aquela delimitação de ordem social que, até bem pouco, pela época moderna adentro, foi considerada válida para as possibilidades do trágico” (LESKY, 1971, p. 25). A figura do herói trágico vinculada aos indivíduos da alta hierarquia social só será apagada em meados do século XIX, com o surgimento do romance, apropriadamente denominado tragédia burguesa.

O segundo requisito para o acontecer trágico, de acordo com Lesky, vincula a ação do herói à “queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível” (LESKY, 1971, p. 26). Trata-se daquilo que ele denomina “considerável altura da queda”. A tragédia - Aristóteles já ensinava e, agora, Lesky comenta - está sempre ligada a

acontecimentos extremamente dinâmicos; sua marca essencial é ser mimese de ações humanas na dinâmica social. Desse modo, não basta a simples descrição de um estado de miséria ou algo que provoque comoção para que o evento trágico aconteça; o trágico está ligado à ação de despertar o terror e a piedade e às consequências desses sentimentos; as ações dos heróis devem revestir-se de contradições irreconciliáveis para que o trágico venha à tona.

Um outro requisito para que o trágico aconteça diz respeito à interação do herói com seu próprio mundo, e conosco mesmos, como participantes da mesma comunidade. O sofrimento do herói, sua queda de um mundo de felicidade para o infortúnio “deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Somente quando temos a sensação de que *nostra res agitur*¹³, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico” (LESKY, 1971, p. 26-27). O herói trágico sempre nos levará a refletir sobre a vulnerabilidade da existência; é nesse sentido que personagens de Sófocles, Ésquilo e Eurípedes ganham universalidade no tempo e no espaço e que as suas obras representam a maestria do verdadeiro sentido do trágico

Um último requisito do trágico, segundo Lesky, possui uma validade geral e, entretanto, é específico da tragédia grega. O sujeito da ação trágica descobre-se enredado num conflito insolúvel e, tendo “alçado à sua consciência tudo isso, sofre conscientemente” (LESKY, 1971, p. 27). A prestação de contas do herói é um dos requisitos básicos para a autenticidade do trágico e, sendo assim, um personagem que é levado a uma determinada ação por alguma fatalidade (como uma vítima ao matadouro) ou que é resultado de certo determinismo social, não pode ser alçado à categoria de herói trágico. Os grandes personagens da tragédia grega são constantemente conduzidos a esse estado de consciência e sempre quando isso acontece, eles traduzem em palavras “os motivos de suas ações, as dificuldades de suas decisões e os poderes que as cercam” (LESKY, 1971, p. 27). O herói da tragédia é aquele que não se lamenta pela desventura de sua existência, mas grita sua dor, para revelar seu infortúnio a si mesmo, numa espécie de autoconhecimento. Importa lembrar aqui o conceito da *anagnorisis* preconizado por Aristóteles. É nesse momento que se presencia o efeito catártico da tragédia.

As contradições inconciliáveis ou a generalizada falta de solução são tidas - desde Goethe - por muitas teorias modernas como núcleo e requisito indispensáveis à autêntica tragédia; só restaria mesmo o reconhecimento do erro. Entretanto, ao analisarmos algumas

¹³ Literalmente, a expressão latina usada por Lesky significa: *trata-se de coisa nossa; é coisa que nos diz respeito, que nos afeta.*

tragédias gregas, percebemos algo oposto a essa afirmação. É o caso, por exemplo, da *Oréstia*, trilogia esquiliana, ou mesmo de *Édipo em Colono*, que apresentam, em seu final, uma forma de conciliação, ou melhor dizendo, um final feliz. Assim, chega-se a um impasse acerca da natureza do trágico: qual o caminho seguir? Refutar a teoria das contradições inconciliáveis formulada por Goethe ou afirmar que as obras de Ésquilo e de Sófocles não podem ser consideradas tragédias?

Albin Lesky (1971) busca, na definição da palavra tragédia proposta por Wilanowitz, em seu prefácio ao *Héracles* de Eurípedes, uma tentativa de resolver esse impasse:

Uma tragédia ática é em si uma peça completa da lenda heróica, trabalhada literariamente em estilo elevado, para a representação por meio de um cântico de cidadãos e de dois ou três atores, e destinadas a ser representadas no santuário de Dioniso, como parte do serviço religioso público (WILANOWITZ apud LESKY, 1971, p. 29).

Lesky acrescenta: “Essa definição faz justiça às contingências históricas”, o que equivale dizer que o espetáculo se destinava a um público e a um momento particular da comunidade, ou seja: não se pode misturar os conceitos de tragédia e de trágico. Uma tragédia é uma obra composta por situações trágicas conjunturais, mas isso não quer dizer que ela tenha uma conclusão necessariamente voltada ao trágico.

As tragédias acima citadas são compostas por situações trágicas; ou seja, na *Oréstia* o trágico está no fato de que Orestes assassina a própria mãe e, desde então, é perseguido pelas Fúrias, vingadoras da morte entre consanguíneos. Já o trágico, em *Édipo*, diz respeito à ação de o protagonista assassinar o próprio pai, assumir seu lugar como rei de Tebas, casando-se com sua mãe. Ambas as situações configuram a contradição inconciliável, conflitos que não admitem solução. Assim, enquanto as tragédias de Ésquilo e Sófocles se encaminham para um desfecho feliz, o acontecimento trágico dos personagens “assegura o efeito que Aristóteles reconhece como específico, ou seja, o desencadeamento libertador de determinados afetos” (LESKY, 1971, p. 29). É o processo catártico dentro da representação trágica, outrora ou nos tempos modernos, em cena ou nas páginas de uma narrativa romântica ou, ainda, numa expressão cinética.

Percebe-se que o herói trágico se vê obrigado a conviver com o resultado funesto de sua ação, o que configura um conflito sem solução. Albin Lesky (1971, p. 30-31) propõe um entendimento novo do conflito trágico dentro da tragédia: uma distinção conceitual entre o que chama de “conflito trágico cerrado” (que corresponde ao entendimento de Goethe) e a “situação trágica”, que permite uma reconciliação final.

No conflito trágico cerrado não existe uma saída e o término da saga do herói culmina em sua própria destruição. Na alma do herói as forças contrárias lutam umas com as outras e, devido a isso, ele não conhece outra saída senão a destruição de si mesmo. Um exemplo, a primeira tragédia da trilogia *Oréstia*, de Ésquilo, intitulada *Agamenon*: o fim do herói é apresentado como inevitável aniquilação, tendo sido assassinado pela esposa Clitemnestra.

Entretanto, esse caráter essencialmente trágico está presente somente na primeira parte da trilogia, na tragédia *Agamenon*. Na sequência da trilogia, Orestes é impelido a uma situação trágica, a saber, o assassinato da mãe para vingar seu pai. Porém, foi possível um final feliz, segundo explica Lesky:

O conflito em que está envolvido Orestes é inimaginavelmente horrível, mas como conflito não é cerradamente trágico, pois admite a reconciliação das potências combatentes e, nessa reconciliação, a libertação da dor e do sofrimento (LESKY, 1971, p. 31).

Devido ao desfecho pautado pela reconciliação, a trilogia de Sófocles acima citada não se encaixa na definição de trágico construída por Goethe, pois este aponta para o conflito cerradamente trágico. No entanto, ela é considerada tragédia pelo fato de que, em seu enredo, desenham-se situações que notoriamente destacam o trágico e despertam o terror e a piedade.

Para os objetivos de nosso trabalho, é relevante trazer aqui a visão de Friedrich Nietzsche (2006) sobre a gênese da tragédia. A entrada ao conceito de trágico e à concepção de tragédia sob a ótica nietzscheana deve ser feita a partir de dois elementos que, segundo o filósofo, constituem os impulsos necessários para o entendimento da natureza do referido gênero: o elemento dionisíaco e o apolíneo.

Nietzsche procurou pensar a tragédia enquanto obra de arte, como consequência, em maior ou menor grau, desses impulsos. Desse modo, sua obra *O Nascimento da Tragédia* procura interpretar as manifestações artísticas do mundo grego, tendo sempre como ponto de partida os conhecidos conceitos sobre o dionisíaco e o apolíneo. É o que podemos perceber logo no início da obra quando ele afirma:

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos [...] Ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum ‘arte’ lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica, apareceram

emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (NIETZSCHE, 2003, p. 27).

Nietzsche, como vemos, constrói sua teoria a respeito do trágico atribuindo a duas importantes divindades do universo mitológico grego - Apolo e Dioniso - papéis catalisadores dos impulsos artísticos naturais do homem.

A Apolo é atribuído o domínio do bem e do belo. Divindade dos fundamentos éticos e estéticos, incita os cidadãos à busca do autoconhecimento e à prudência. É o responsável pelo *métron*, a tênue linha que não deve ser ultrapassada para evitar confusão entre o mundo onírico e a realidade cotidiana. A ultrapassagem do *métron* é “uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais” (BRANDÃO, 1978, p. 10). O zelo apolíneo pelo autoconhecimento e pela prudência é o que faz com que se respeitem os limites do *métron*.

Dioniso, ao contrário de Apolo, impulsiona ao rompimento do *métron*, à exaltação e à desmedida provocados pelo estado de entusiasmo ou de embriaguês. O deus do vinho rompe com o princípio de individuação criado por Apolo e, sendo assim, permite o acesso ao substrato mais íntimo da natureza humana. Nietzsche vincula à noção de impulso dionisíaco qualificativos como “gênio da natureza”, “eterno padecente ou pleno de contradição” ou ainda “Uno-primordial”. Atribui-se a Dioniso a força abismal da origem do próprio mundo, que clama por emergir e que escapa aos limites da ponderação.

Desse modo, o mundo da tragédia grega apresenta uma tensão entre duas forças opostas e inconciliáveis que caracterizam o trágico. Estes dois impulsos artísticos, num primeiro momento, constituem forças antagônicas. Nietzsche, entretanto, à medida que desenvolve sua teoria sobre o trágico, sinaliza uma possível relação entre ambos. Para ele, na relação com o contexto grego, pode-se afirmar que exista arte onde predomina ou o apolíneo, ou o dionisíaco, mas isso não quer dizer que a arte restrinja-se a um desses dois impulsos.

Depositando no apolíneo e no dionisíaco as forças capazes de fazer emergir o gênero trágico, Nietzsche considera a tentativa de privilegiar uma dessas forças como responsável pelo desaparecimento da força autêntica; entende que a perda da harmonia entre o apolíneo e o dionisíaco decretou o fim da tragédia grega, tal qual era concebida. Ao assumir características opostas ao seu surgimento, a tragédia perdeu seus traços essencialmente trágicos. Nietzsche aponta como marco ruptor da tradição a obra de Eurípedes, devido às mudanças realizadas pelo dramaturgo em aspectos centrais das obras trágicas, influenciado, segundo ele, pelas ideias do filósofo Sócrates que, na sequência, darão início à Idade da Razão, de onde se originou a modernidade europeia.

A grande crítica de Nietzsche à filosofia socrática presente na obra de Eurípedes diz respeito à oposição entre os instintos, pois o filósofo grego considerava a arte não como um fim em si mesmo, mas apenas como meio de transmissão de valores morais. Colocando o entendimento como critério último da apreciação estética, Sócrates demonstra a necessidade de fazer com que a existência aparente seja compreensível, o que motiva pressupostos teóricos racionais e humanistas. Seguindo a teoria socrática, Eurípedes pratica uma reconstituição da tragédia mostrando arte, moral e visão de mundo não-dionisíacas. Seu herói é sempre virtuoso e dialético e se expressa em longas cenas retóricas, preocupado muito mais com a paixão comum do homem do que com o *pathos* trágico. E ainda retirou o efeito de tensão ao incluir um prólogo explicativo.

Segundo Nietzsche, Eurípedes realizou uma tentativa de destacar o impulso apolíneo, excluindo por completo o dionisíaco. Essa tentativa, no entanto, foi frustrada porque, ao retirar o elemento dionisíaco da composição, o apolíneo deixou de estar presente de modo equilibrado e harmônico¹⁴.

Além de Aristóteles, Nietzsche e Goethe, George Lukács também propõe uma teoria a respeito da tragédia. Entretanto, ao contrário dos outros, ele se preocupa com a distinção entre epopeia, tragédia e romance, com a finalidade de falar sobre o romance enquanto epopeia dos tempos modernos.

George Lukács, em sua obra *Teoria do Romance* (1916), propõe uma teoria baseada no rompimento com o referencial antigo, da tragédia e da epopeia, para fazer uma reflexão sobre a modernidade. No entanto, o pensamento grego da epopeia e da tragédia serve como referencial comparativo para o bom andamento de sua reflexão. A obra estrutura-se numa progressão que parte do mundo aparentemente bem estruturado da Grécia Antiga, passando pela tragédia, até a abrangência do romance ou epopeia burguesa.

¹⁴ A respeito do constante no parágrafo, considerem-se os recortes de *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche, transcritos apenas no essencial (NIETZSCHE, 2003, p. 80ss): “Tendo, pois reconhecido amplamente que Eurípedes não conseguiu fundar o drama unicamente no apolíneo [...], devemos agora nos acercar mais da essência do *socratismo estético*, cuja suprema lei soa mais ou menos assim: “Tudo deve ser inteligível para ser belo”, como sentença paralela à sentença socrática: “Só o sabedor é virtuoso”. Com tal cânone na mão, mediu Eurípedes todos os elementos singulares e os retificou conforme esse princípio: a linguagem, os caracteres, a estrutura dramática, a música coral. [...] O *prólogo* euripídiano nos serve de exemplo da produtividade desse método racionalista. [...] O efeito da tragédia jamais repousava sobre a tensão épica, sobre a estimulante incerteza acerca do que agora e depois iria suceder, mas antes sobre aquelas grandes cenas retórico-líricas em que a paixão e a dialética protagonista se acaudalavam em largo e poderoso rio. Tudo predispunha para o *pathos* e não para a ação.... Assim, Eurípedes é acima de tudo, como poeta, o eco de seus conhecimentos conscientes.... [...] Eurípedes se encarregou, como Platão também o fizera, de mostrar a contraparte do poeta “irracional”; o seu princípio estético, “tudo deve ser consciente para ser belo”, é, como já disse, o lema paralelo ao princípio socrático: “Tudo deve ser consciente para ser bom”.

Contribuem para a compreensão das ideias de Luckács os conceitos antitéticos, que ele apresenta, de cultura fechada *versus* cultura aberta. A primeira refere-se à civilização homogênea, onde existe a integração essencial do indivíduo com a totalidade de sua comunidade. A cultura aberta, ao contrário, destaca a divisão entre a essência da totalidade e a própria vida individualizada, reflexo do mundo moderno, onde a relação com a homogeneidade desaparece e o ser do homem passa a significar um ser solitário e fragmentado. Dentro da cultura grega temos, segundo Lukács, o grande exemplo da cultura fechada. Para ele, o mundo da epopeia homérica

É um mundo homogêneo e tampouco a separação entre homem e mundo, eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade. Como qualquer outro elo dessa rítmica, alma encontra-se em meio ao mundo, a fronteira criada por seus contornos não diferem, em essência, dos contornos das coisas: ela traça linhas precisas e seguras, mas separa somente de modo relativo, só separa em referência a e em benefício de um sistema homogêneo de equilíbrio adequado. Pois o homem não se acha solitário, como único portador de substancialidade (LUKÁCS, 2000, p. 29).

Na epopeia não existe, essencialmente, um conflito entre o herói e sua comunidade. A narrativa épica leva ao entendimento de que as ações do herói e a vida da comunidade fluem de uma única consciência. Sendo assim, a pergunta essencial na epopeia é: como a vida comunitária pode tornar-se essencial?

A tragédia, segundo Lukács, torna-se tentativa de resposta a esse questionamento, acrescentando a ela uma segunda questão: como a essência pode tornar-se viva? No trágico, a vida é sempre preterida em favor da essência e, como na epopeia, o coletivo está acima do individual.

A importância do herói trágico nessa realidade fechada e homogênea está no fato de que ele ultrapassa a realidade das motivações individuais e alcança a privilegiada dimensão das realidades essenciais, integrando-se com a totalidade. Em *A metafísica da tragédia* (1910)¹⁵, Lukács representa o herói trágico como um ser constituído de determinações do destino, cujas ações efetuam uma suspensão da faticidade daquela dimensão da ética contingente da vida cotidiana para alcançar a dimensão da ética atemporal. Sendo assim, o

¹⁵ A citação da obra *A metafísica da tragédia*, de Lukács, foi extraída das considerações de Carlos Eduardo Jordão Machado sobre a figura do herói trágico em Lukács, presente no livro *Capítulos do marxismo ocidental*: “o instante trágico em sua imanência perfeita de sentido, como quer Lukács, coloca-se fora do cotidiano, sem atingir o mundo que o circunda” (MACHADO, 1998, p. 56).

desafio do tragediógrafo é demonstrar, mediante seus heróis, como a existência é capaz de refletir a essência.

Enquanto a epopeia e a tragédia situam-se num plano ideal, dando forma à totalidade de uma vida fechada em si mesma, no romance o herói situa-se em outro plano, ou seja, ele nada mais é do que um indivíduo buscando a realização de seu próprio projeto existencial, resultado de suas escolhas individuais.

Na cultura fechada o herói não pode considerar-se um indivíduo, pois seu objetivo nunca é pessoal, mas visa sempre à comunidade. Não é à toa que ele faz parte de uma realidade integrada, homogênea. O herói é sempre o representante da coletividade. A cultura aberta, ao contrário, focaliza o herói enquanto ser integrante de um mundo heterogêneo, caótico, marcado pela ausência da essência única presente na cultura fechada. Segundo Lukács: “o romance é a forma de virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob perspectiva objetiva, é uma imperfeição.” (2000, p. 71).

O romance marca o surgimento da modernidade, onde, ao contrário do helenismo, não é mais possível a harmonia entre o indivíduo e o mundo, uma vez que o primeiro tornou-se problemático e o segundo, contingente. O romance é o anúncio da fragmentariedade do indivíduo em sua relação com o mundo. Ele retrata a perda da totalidade espontânea do ser. A posição do herói romanesco é de completo desterro diante das transformações trazidas pela modernidade. A totalidade cede lugar à abrangência e ele se percebe, assim, alheio à realidade exterior. Enquanto na realidade homogênea da epopeia os heróis são qualitativamente semelhantes, visto seu caráter totalitário e fechado, o herói do romance é o indivíduo tentando realizar seu próprio projeto existencial, resultante de suas escolhas individuais e interiores.

Segundo Lukács (2000, p. 66-67), “a vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível”. Qualitativamente, o herói moderno deixa de ser semelhante aos outros, vista sua relação fragmentada com a realidade circundante. O romance passa a ser o espaço das múltiplas cosmovisões ou, consoante Lukács (2000, p. 72), “a aventura da interioridade [...] a história da alma que vai encontrar-se com si mesma”.

A passagem da cultura fechada à cultura aberta provocou mudanças drásticas no modo de pensar a figura do herói. Essa mudança, entretanto, não significou a anulação de uma maneira de pensar o mundo, trocando-se por outra. Continuamos recebendo, no período contemporâneo, muitas influências da literatura grega clássica nos romances atuais. É o que veremos nos capítulos seguintes, quando analisaremos a construção do romance contemporâneo e os indicadores textuais do sentido trágico na obra de Autran Dourado.

Em geral todas as minhas obras nascem, não iguaizinhas, mas quase sempre de uma idéia súbita, conceito que prefiro ao de inspiração; idéia trabalhada lúcida e objetivamente numa disciplina diária de anos. É um cheiro, uma lembrança, um fiapo de sonho, uns olhos azuis ou negros, uma frase, um personagem, um nome, a semente de uma obra.

Autran Dourado

4 AUTRAN DOURADO: VIDA E OBRA

Autran Dourado, em sua forma peculiar de construir narrativas, apresenta ao leitor, mais do que simples histórias, enredos plenos de significados. Em seus romances e contos, tudo tem razão de ser, desde o nome dos personagens até o espaço onde se situam. Objetos e ambientes são apresentados como peças de enigmas ao leitor, à medida que ele penetra no texto. Apesar do alto grau de complexidade de seus romances, sua linguagem é leve e os discursos e os diálogos destacam o caráter oral, o jeito de falar do brasileiro e, em especial, do povo de Minas Gerais.

Para tanto, dispensa-se o uso padrão das normas oficiais de escrita, mesclando vírgulas, interrogações, exclamações de forma muito especial e criativa. Além disso, em um mesmo parágrafo, confunde-se o discurso do narrador com o dos personagens, exigindo atenção redobrada por parte do leitor.

4.1 VIDA

O escritor Waldomiro Freitas Autran Dourado nasceu em 1926 na cidade de Patos, situada no interior de Minas Gerais. Trata-se, de acordo com nomes importantes da crítica como Alfredo Bosi, Assis Brasil e Massaud Moisés, de um dos mais importantes ficcionistas da literatura brasileira. Terceiro dos cinco filhos do juiz Telêmaco Autran Dourado e de Alice Freitas Autran Dourado, passou grande parte de sua infância entre as cidades mineiras Monte Santo de Minas e São Sebastião do Paraíso. Para a primeira, mudou-se com a família quando tinha apenas um mês de idade, devido à transferência de seu pai, lá permanecendo até os treze anos. Para a segunda, mudou-se ainda adolescente por ocasião de sua matrícula no Colégio Paraiense.

Os primeiros contatos de Autran Dourado com a literatura datam da infância quando, de maneira precoce, o escritor mineiro já lia Alexandre Herculano, Machado de Assis e ainda alguns cronistas portugueses. Segundo o próprio escritor, o acesso precoce à literatura teve grande influência de seu professor Arthur Veloso que, além de despertar-lhe o gosto pela filosofia, orientou sua leitura para os clássicos, principalmente, os portugueses. Os conselhos

de Arthur Veloso e o gosto pela filosofia faz com que Dourado torne-se também um leitor assíduo das tragédias gregas, fato este que influencia a elaboração da maioria de seus romances, principalmente, *Os Sinos da Agonia*, construído essencialmente pelo arquétipo de Fedra, presente na tragédia *Hipólito*, de Eurípedes; bem como *Ópera dos Mortos*, romance completamente envolvido pela sombra do trágico.

Aos 14 anos mudou-se para Belo Horizonte, permanecendo na capital mineira até o ano de 1954. Enquanto exercia o cargo de taquígrafo na Câmara Municipal e na Câmara Legislativa do Estado, Autran Dourado cursou a faculdade de Direito, mais pela vontade do pai, que era desembargador, do que por vocação. Nesse período, entrou em contato com Sábato Magaldi, responsável por apresentá-lo a outros escritores mineiros em início de carreira, dentre eles, Murilo Rubião e Otto Lara Resende. Além disso, foi funcionário nos Diários Oficiais e também participou do corpo de direção na fundação da revista *Edifício*, em 1946, que tinha como integrantes: Wilson Figueiredo, Sábato Magaldi, Otto Lara Resende, Edmur Fonseca, Pedro Paulo Ernesto. Juntam-se a estes outros jovens colaboradores: Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Jacques do Prado Brandão, Hélio Peregrino, Otávio Alvarenga, Francisco Iglesias, J. Ettiene Filho, “que se confirmarão, com o decorrer do tempo, críticos, ensaístas, cronistas, ficcionistas, poetas, dos mais representativos dos anos 40/50, muitos dos quais se transferem para o Rio de Janeiro” (CASTELLO, 1999, p. 418).

Ao formar-se Bacharel em Direito, em 1949, Dourado ingressa no jornalismo, integrando o jornal *O Estado de Minas*. Nesse mesmo ano casou-se com Maria Lúcia Campus Christo, com quem teve quatro filhos: Inês, Ofélia, Henrique e Lúcio. Em 1950 ganhou o Prêmio Sette do Jornal de Letras com sua obra *Sombra e exílio* e, posteriormente, a convite de seu amigo Cristiano Martins, mudou-se para o Rio de Janeiro, para trabalhar como secretário de imprensa da República no governo de Juscelino Kubitschek, mais especificamente entre os anos de 1955 e 1960.

Quando ainda tinha 17 anos, Autran Dourado escreveu um livro de contos e apresentou os originais a Godofredo Rangel, juiz e autor do livro *Falas Gloriosas*, e que, segundo o próprio Dourado, representou uma figura importante em seu percurso como escritor. Em entrevista a Leonor da Costa Santos, Dourado, ao ser questionado sobre o melhor dia de sua vida, responde: “o dia em que eu fiquei conhecendo o Godofredo Rangel. Porque eu era um rapazinho de dezessete anos. Tinha um livro de contos. É mais ou menos assim, eu aprendi a escrever como um filho”. (SANTOS, 2008, p. 196-197).

Ao ler o livro de contos de Autran Dourado, Rangel o aconselhou a continuar seu processo de leitura como forma de aprimorar sua escrita. Desse modo, forneceu ao futuro

escritor uma lista de escritores consagrados, dentre eles, Tchecov, Stendhal, Flaubert, Proust, Thomas Mann e James Joyce, o que o levou a tornar-se assíduo frequentador da Biblioteca Municipal de Belo Horizonte. Ainda aconselhado por Rangel, Dourado aprendeu o inglês e o francês.

Sua primeira obra intitulada *A Teia*, financiada pela mãe, foi uma novela publicada no ano de 1947. Ao narrar a história de um rapaz órfão e pobre, vivendo em uma pensão, esse livro retrata essencialmente a decadência do interior das Minas Gerais, temática sempre resgatada pelo autor em suas obras, como é o caso de *Ópera dos mortos* e *Os Sinos da Agonia*. Além disso, já em sua primeira obra, Dourado lança as bases de outro tema bastante explorado no conjunto de sua obra, a saber, a reelaboração dos temas arquetípicos representados pelos mitos gregos e o enredo essencialmente trágico. De acordo com Ângela Senra (1983, p. 104):

A Teia prende os personagens no seu labirinto interior da solidão, isolamento, incapacidade de comunicação, e o primeiro “monstro” a ser enfrentado é o Minotauro, ser disforme, anormal, ambíguo, que cada um constrói dentro de si mesmo, nas idas e voltas pelas ladeiras e veredas de uma vida quase nunca ‘pródiga’.

O conjunto da obra de Autran Dourado é reconhecido pela crítica literária como peculiar, devido essencialmente à habilidade de lidar com a linguagem e a seu apurado senso estético nas construções dos enredos. Sendo assim, muito mais do que explorar uma releitura original de temas clássicos, Dourado preocupa-se, pela linguagem ricamente criativa, com a forma de articulação do enredo, de modo a destacar a complexidade existente por trás de cada personagem.

4.2 OBRA

Ao falar sobre sua obra em uma entrevista concedida a Flávio Moreira da Costa, no *Jornal Opinião*, Autran Dourado ressalta o sentido de homogeneidade temática existente no conjunto de sua produção literária. O escritor afirma: “na verdade, estou querendo fazer um livro só [...] meus livros são mais ou menos os mesmos” (COSTA, 1974, p. 10). Todos os personagens e as obras criadas por Autran Dourado estão, de certo modo, interligados.

Partindo de um repertório limitado de temas, ele alcança, no cuidadoso trabalho com a linguagem, os desdobramentos necessários para que sua obra possa ser considerada peculiar.

Pode-se afirmar que sua obra caracteriza-se, segundo Massaud Moisés (1983, p. 86), “por sua intrínseca mineiridade, isto é, por uma tendência introspectiva, em que os seres se debatem sem encontrar saída. Enjaulados em atmosferas cinzentas, açoitados pelo desentendimento, pela decadência e pelo estigma da morte”. Essa característica transforma seus personagens em seres complexos envoltos nas próprias teias, presos em seus próprios labirintos pessoais e, conseqüentemente, lançados à luta contra o monstro disforme da ambigüidade criado por eles mesmos.

A simbologia da palavra “teia”, que mantém a interligação dos seus personagens e a construção labiríntica de seus romances, é prenunciada já na primeira obra, a novela intitulada *A Teia*. Datado de 1947, esse livro - a história de um rapaz órfão e pobre, vivendo em um casarão onde residem uma velha, uma moça e uma menina - retrata o processo de isolamento, a incapacidade de comunicação e, principalmente, a prisão de cada um dos personagens em seu próprio labirinto interior. Basicamente, é essa a temática adotada por Autran Dourado na maioria de seus livros posteriores. Em 1950 publica sua segunda novela, intitulada *Sombras e Exílio*, que lhe rende o prêmio Mario Sette, do Jornal de Letras. Nessa obra, Dourado retrata a história de Rodrigo, um homem ancorado a um trágico e vergonhoso passado que não consegue esquecer. Essas duas obras são reunidas, posteriormente, em um livro datado de 1980 sob o título *Novelas de Aprendizado*.

Consideradas pelo próprio autor como “início da aprendizagem”, essas duas pequenas narrativas deixam transparecer riqueza literária, devido a seu estilo intrincado e detalhista. Se reconhece, nessas obras, o estilo autraniano, marcado pela precisão na construção psicológica dos personagens, pela força das imagens e pela descrição cuidadosa do interior das Minas Gerais.

A publicação de *Tempo de Amar*, seu primeiro romance, no ano de 1952, rende-lhe o Prêmio Cidade de Belo Horizonte. Como o próprio título retrata, seu enredo baseia-se numa história de amor entre dois jovens em uma pequena cidade do interior de Minas. Apesar de a paixão restringir-se essencialmente à adolescência de ambos, o narrador acompanha o casal vida afora, mostrando como cada um é aprisionado em sua própria moldura psicossocial. De acordo com Massaud Moisés (1983, p. 486), nesse primeiro romance, em conjunto com as duas novelas acima comentadas, “se cunham as matrizes de sua ficção e sua visão de mundo”.

O primeiro livro de contos de Autran Dourado é publicado em 1955 sob o título *Três histórias na praia*. Dois anos depois, ele acrescenta a essa obra mais seis contos, modificando

o título para *Nove histórias na praia* e conquista o prêmio Arthur Azevedo. No ano de 1972, o escritor acrescenta mais três contos, denominados *três contos na solidão* e modifica o título do livro, dessa vez em definitivo, para *Solidão, Solitude*.

O reconhecimento de sua obra pelo público e pela crítica aparece com a publicação de *A Barca dos Homens*, em 1962. A partir desse ano, além de a obra ser reconhecida como o melhor livro do ano pela União Brasileira de Escritores, sua circulação ultrapassa as fronteiras nacionais. Em 1964, o romance é traduzido na Alemanha e três anos depois, em 1967, na França. Em 1970, ganha também uma tradução espanhola.

A consolidação de sua carreira literária se concretiza em 1964, com a publicação do romance *Uma vida em Segredo*. Traduzida na Alemanha em 1967 e nos Estados Unidos em 1969, essa obra é comparada por muitos críticos ao romance *A hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Em 2003, pelas mãos da cineasta Suzana Amaral, o livro ganhou uma versão cinematográfica, o que fez com que se figurasse como uma das obras de maior destaque na carreira do escritor.

A culminância da exploração temática e do rigor formal de Autran Dourado desponta com seu romance *Ópera dos mortos*, publicado em 1967. Ao narrar histórias de indivíduos plantados em uma cidade do interior, o romance retrata a amplitude do tempo, da vida e da condição humana, fala do absurdo da existência na vastidão do mundo. A inevitabilidade dos fatos, a construção do enredo em forma de labirinto, a exposição do caráter dos personagens através do fluxo de consciência dos mesmos, a forte presença de um narrador multifacetado que, ora observa, ora se infiltra no enredo, denotam uma obra rica de significados e de estrutura sólida e universal. O romance está incluído numa coleção de obras tidas como as mais representativas da literatura mundial pela *United Nation Education, Scientific and Cultural Organization (UNESCO)*¹⁶. Alguns anos depois, em 1984, Dourado traça a trajetória da família Honório Cota em uma obra intitulada *Lucas Procópio*. Já em 1990, o seu livro *Um Cavaleiro de Antigamente* retrata a história de João Capistrano, pai de Rosalina, a protagonista de *Ópera dos mortos*.

O Risco do Bordado, outro importante romance de Autran Dourado, é publicado em 1970 e é escolhido como o melhor romance do ano pelo Pen Club do Brasil. Desde então, a obra é constantemente indicada em vestibulares de muitas universidades em todo o País. O próprio escritor considera esse romance como o eixo central de sua obra. Num trabalho

¹⁶ Informação extraída do texto *A única maneira de saber se você tem talento é escrevendo*, de Mary Ellen Farias dos Santos (2007, p. 1): “O romance *Ópera dos mortos* foi escolhido pela Unesco para integrar a Coleção de Obras Representativas da literatura universal”. Disponível em: <<http://www.resenhando.com/rg/rg3307.htm>>. Acesso em 20 jul. 2011.

minucioso, Dourado explora idas e voltas e histórias fragmentadas que, num primeiro momento, lembram um composto de contos interligados. São vários personagens que remontam às lembranças de João Ribeiro da Fonseca, numa espécie de quebra-cabeças situado entre o vivido e o imaginado.

Entre os anos de 1973 e 1974, Dourado publica dois livros de ensaio, onde apresenta uma visão crítica sobre a própria maneira de construir seus romances. Em *Uma Poética de Romance*, de 1973, apresenta uma análise que envolve o seu processo de criação, deixando incidir essa análise com maior vigor sobre um de seus romances, *O Risco do Bordado*. Trata-se de um depoimento amplo de seu fazer ficcional. Em 1974, convidado para ministrar um curso aos alunos da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, sobre dois de seus romances, a saber, *Tempo de Amar e Os sinos da Agonia*, reúne um material que resultaria em outra *Poética de Romance*, dessa vez acompanhada do subtítulo *Matéria de Carpintaria*. O ato de dissertar ou mesmo analisar as próprias obras não foi visto com bons olhos por grande parte da crítica literária, afinal, é pouco comum o escritor de ficção teorizar sobre sua própria obra. Muitos chegaram a considerar seu exercício de crítica como uma espécie de apresentação de um “livro com bula”. No final do primeiro capítulo de sua *Poética de romance*, Autran Dourado responde ao posicionamento desses críticos da seguinte forma:

A propósito ou sem nenhum propósito, uma vez, em entrevista que me vi forçado a dar, disse, mesmo com o risco da má interpretação e de ter os críticos voltados contra mim, que as coisas mais importantes, para os criadores, sobre o romance, foram ditas por romancistas, e as coisas mais importantes sobre a poesia foram ditas por poetas. (DOURADO, 1976, p. 13)

Ainda em 1974, é publicada uma de suas mais importantes obras, *Os sinos da Agonia*. Nesse romance, Autran Dourado deixa clara a grande influência da tragédia grega na elaboração dos personagens de sua trama¹⁷ e, ao mesmo tempo, atribui a ele um caráter paródico, peculiar a manifestações do romance moderno. Trata-se de uma recriação do mito de Fedra, presente na tragédia *Hipólito*, de Eurípedes, seguindo os passos do romance contemporâneo, numa interessante mescla de tragicidade do herói clássico e dilaceramento do homem moderno. Mais uma vez, Dourado, através do fluxo de consciência dos personagens, retrata a fragmentação da condição humana, mas, dessa vez, utilizando-se dos arquétipos universais da literatura clássica grega.

¹⁷ No decorrer da dissertação fica esclarecida essa informação.

Dois anos depois da publicação de *Os Sinos da Agonia*, Dourado publica *O Novelário de Donga Novais*, considerado por ele uma espécie de “narração da narração”. O livro traz, em seu desenrolar, uma discussão sobre o fazer literário e, assim, o que *Uma poética de romance* fez no ensaio, esse romance fez na ficção. Em 1978, sai a publicação de *Armas & Corações*, que narra quatro histórias fantásticas e sombrias: *Manuela em dia de chuva*, *Às seis e meia no Largo do Carmo*, *Mr. Moore* e *A extraordinária senhorita do país dos sonhos*. São narrativas que começam de forma intrincada, e, bem devagar, oferecem ao leitor o prazer de um desfecho inesperado. Todas elas têm como cenário a fictícia Duas Pontes, cidade utilizada como espaço em diversas obras do autor, dentre elas, *As Imaginações Pecaminosas*, livro de contos publicado em 1981 e vencedor do Prêmio Jabuti de 1982 e também do Prêmio Goethe de Literatura.

No ano seguinte, volta a publicar um livro de ensaios, intitulado *O Meu Mestre imaginário*. Nessa obra, o autor lança mão de um interessante recurso ficcional, a saber, a atribuição da autoria da obra ao narrador da mesma, Erasmo Rangel. Em 1984, publica *A serviço Del-Rey*, uma espécie de autobiografia imaginária que Dourado redige tendo como ajudante João da Fonseca Nogueira, uma espécie de super-ego seu e personagem recorrente em várias obras do autor.

Em 1987, Dourado resgata, em sua obra *Violetas e Caracóis*, o mesmo estilo outrora adotado para a confecção de *O Risco do Bordado*: uma obra que pode ser lida tanto como uma série de contos interligados quanto como um romance propriamente dito. Já *Um artista aprendiz*, datado de 1989, retrata um sofisticado acerto de contas de Autran Dourado com sua juventude e seus anos de formação literária. Assim como o escritor, o personagem central, nascido no interior de Minas Gerais, parte para a capital Belo Horizonte em busca de seu objetivo de tornar-se escritor. Em 1990, publica uma paródia da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, intitulada *Monte da Alegria*.

Em 1995, publica *Ópera dos Fantoches*, uma releitura de *Tempo de Amar*, onde os personagens dão continuidade às suas histórias já iniciadas no romance supracitado. João da Fonseca Nogueira, personagem central de *Tempo de Amar*, reaparece nessa obra como uma espécie de intermediário que ouve as histórias dos personagens com o objetivo de transformá-las em matéria-prima de um livro.

Autran Dourado aventura-se no campo da literatura infanto-juvenil e pela literatura mais intimista. Em 1995 publica a novela infanto-juvenil *Vida, paixão e morte do herói*, história que resgata os heróis e as sagas da Idade Média ao retratar os feitos do personagem central, fantasioso, imaginativo e entusiasta das causas da liberdade, na guerra civil paulista

da década de 1930. Já em 1997, publica *As Confissões de Narciso*, obra intimista que toma como base uma leitura da obra *Os Sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, e a “teoria da cristalização” da obra *Do Amor*, de Stendhal, para a construção do seu protagonista.

Em 1999, lança *Gaiola Aberta*, onde relata sua experiência como assessor de Juscelino Kubistchek. Segundo grande parte da crítica, essa obra pode ser considerada um livro de memórias. Seu mais recente trabalho é *O Senhor das Horas*, publicado em 2007, composto por seis contos inéditos protagonizados por personagens cujas vidas, quando vistas em retrospecto, são uma sucessão de perdas – da infância, da inocência, da juventude, da mulher amada, das tradições. Como exercício já habitual em seus livros, Dourado recorre a personagens que já surgiram em outros romances e também retorna à fictícia cidade de Duas Pontes, presente em algumas de suas obras. Questionado sobre a recorrência constante a personagens antigos, Dourado responde: “gosto de revisitar meus personagens”. (BRASIL, 2007, p. 1).

Mesmo que a obra autraniana, aparentemente circule entre os mesmos personagens, não se pode esquecer que o escritor consegue surpreender devido à incessante busca de novidades estilísticas de cada livro. É o que se percebe nessa visão conjunta de sua obra, um autor que se aventura no exercício dos diferentes estilos ficcionais.

4.3 CRÍTICA

O texto de Autran Dourado destaca-se principalmente pelo afastamento de uma narrativa linear e ligada a acontecimentos físicos e históricos. Seu estilo literário, observável também em consagrados escritores da literatura universal, deixa transparecer uma imagem complexa da mente, em que os personagens, ao mesmo tempo em que parecem simples e rotineiros, escapam a qualquer tentativa de enquadramento. A dificuldade de definir as fronteiras entre as vozes do narrador e dos personagens, devido ao aprimorado manejo da técnica do fluxo de consciência, faz emergir da ficção autraniana uma narrativa substanciada na (re) construção da vivência íntima dos personagens e do próprio narrador. Nessa (re) construção, o que mais importa não é o enredo em sua forma tradicional, com começo, meio e fim, mas os desdobramentos psicossociais dos fatos sobre a vivência interior dos personagens e, conseqüentemente, a tragicidade presente na fragmentação da condição humana.

O tipo peculiar da composição autraniana despertou, nos últimos anos, o interesse de um grande número de pesquisadores que perceberam a necessidade de análise mais acurada de sua construção ficcional. Do interesse resulta um considerável número de publicações voltadas à elucidação de aspectos referentes à sua obra. Dos múltiplos trabalhos de pesquisa realizados no Brasil sobre a produção literária do escritor mineiro resulta um painel bastante diversificado dos temas por ele abordados, comprovando assim a riqueza presente na elaboração de todos os seus enredos.

Enquanto a maioria dos autores, principalmente romancistas, concede aos críticos a árdua tarefa de tentar decifrar os enigmas existentes no processo de composição ficcional, Autran Dourado insiste em realizar o movimento contrário. É sempre ele o primeiro a tentar conduzir o leitor pelos infundáveis labirintos de suas construções ficcionais.

A análise da obra por parte do autor não é vista com bons olhos pela maioria dos críticos e Dourado tem consciência disso, pois, no início de seu livro *Uma poética de Romance*, onde fornece comentários sobre a tessitura de seu romance *O Risco do Bordado*, ele afirma: “sei que é pouco usado no Brasil o escritor de ficção teorizar, ou melhor – fazer a análise de sua própria obra, a sua *ars poética*, ao contrário do que acontece com os poetas” (DOURADO, 1976, p. 7). Entretanto, mesmo sendo pouco usado, ele insiste em realizar o exercício e, assim, além de obras de ficção, ocupa-se também com a publicação de ensaios, quase sempre resultantes de palestras proferidas em universidades e que, segundo ele, funcionam como tentativas de “salvar-se” de perguntas muitas vezes repetidas sobre seu estilo e as influências sofridas. Em entrevista a Julian Fuks, ao referir-se à forma de apresentar as obras ao leitor mediante análise própria, ele afirma: “sempre me perguntam, sobretudo quando vou a universidades, quais os autores que me influenciaram. Fiz *O meu mestre imaginário* para não ter mais que responder a essa pergunta” (FUKS, 2005, p. 1).

O meu mestre imaginário é o segundo livro teórico de Autran Dourado, publicado como resultado de um curso sobre teoria literária ministrado na PUC do Rio de Janeiro na década de 1980. Enquanto em *Uma poética do romance*, ele analisa os próprios romances, aqui ele focaliza as técnicas usadas nas obras de grandes escritores da literatura universal, como Flaubert, Stendhal, Machado de Assis, Homero, Sófocles, Ésquilo, dentre outros.

Uma poética de romance, publicado logo após o lançamento de *O Risco do Bordado*, romance que o tornou conhecido nacionalmente, surge como uma espécie de explicação ao público a respeito de sua incomum maneira de compor. Trata-se de uma obra composta por nove partes, sendo que as quatro primeiras tratam essencialmente do processo composicional de *O Risco do Bordado* e as demais, embora recorram ocasionalmente ao romance, resgatam

os diversos temas e estilos presentes na maneira de compor autraniana. Há sempre a recorrência, principalmente no nono capítulo, às técnicas narrativas preferidas, à melhor maneira de construir e apresentar o personagem e ao manejo sempre sutil da relação narrador/personagem no processo de tessitura dos romances.

Partindo de um conjunto de palestras proferidas na PUC do Rio de Janeiro sobre alguns de seus romances, dentre eles *Tempo de Amar e Os Sinos da Agonia*, surge um complemento à obra *Uma Poética de Romance* que, a partir de então, passa a se chamar *Uma Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*. Aqui Autran Dourado continua discorrendo sobre sua prática literária e sobre a feitura de um texto. Ao comparar a composição ficcional a um exercício de carpintaria, ele revela suas fontes de inspiração, a elaboração de cada personagem, os impasses e as soluções vivenciadas em cada um dos romances.

O ensaio *Breve Manual de estilo e romance* surge, no repertório autraniano, como pequeno manual acerca dos princípios poéticos da chamada boa escrita. Na obra, o autor recomenda: “Leiam os que sabem escrever bem. Não leia coisas ruins” (DOURADO, 2003, p. 12). O autor trata da necessidade de recorrência aos grandes escritores antes de qualquer tentativa de fazer literário. O fio condutor da obra está em conselhos dados por Dourado a todos aqueles que desejam tornar-se bons escritores. Dentre o vasto leque de aconselhamentos do autor, encontra-se o mais importante deles, situado no seguinte trecho da obra:

Se você quer ser mesmo um escritor, um escritor de verdade, um escritor criativo, lembre-se sempre de que escrever é um ato mimético de apropriação e astúcia. Daí a necessidade de ler constantemente os bons autores, conscientemente imitá-los (antes de você ser realmente um escritor), parodiá-los nos seus exercícios (DOURADO, 2003, p. 6).

As peculiaridades de obra autraniana ganham destaque positivo entre os consagrados críticos nacionais. Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, tece comentários a respeito da produção literária do escritor, situando-o entre os “escritores de invulgar penetração psicológica” (BOSI, 1994, p. 388). Bosi ainda acrescenta que essa gama de escritores é responsável por escavar “os conflitos do homem em sociedade, cobrindo em seus contos e romances-de-personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa” (BOSI, 1994, p. 388). Dourado, de acordo com o crítico, é capaz de conduzir os personagens à passagem do puro psicológico ao experimental, o que é notório também em Clarice Lispector e que, por isso, consegue alcançar experiências novas de monólogo interior.

Bosi demarca na obra autraniana a corrente de consciência responsável por reduzir os vários universos por meio de sua refinada arte de narrar, que se move à força de monólogos interiores. Esses monólogos “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” (BOSI, 1994, p. 422).

Assis Brasil, em *A nova Literatura*, publicada em 1973, lança um olhar sobre os autores nacionais em ascensão no Brasil, principalmente, Osmar Lins e Autran Dourado. Para ele, o escritor mineiro deixa transparecer nos textos literários que produz uma experiência somente comparável aos grandes escritores. Ao falar sobre seus romances, Brasil tece grandes elogios, ora classificando-os como “uma das melhores experiências do momento” (BRASIL, 1973, p. 29), ora destacando “sua experiência de escritor seguro, consciente, trabalhador e que sabe o que quer” (BRASIL, 1973, p. 29).

Em *História da Literatura Brasileira* (1983), Massaud Moisés, outro consagrado crítico literário, destaca a ‘mineiridade’ presente na obra autraniana. A intrínseca mineiridade serve como alicerce à produção de Dourado e é relacionada por Moisés a uma tendência introspectiva peculiar ao autor, cujos personagens debatem-se sem encontrar saída dentro de si próprios, o que é revelado ao leitor mediante a expressão continuada de fluxos de consciência. Postos os personagens em um cenário de decadência e enredados em sucessões de fatalidades, como é o caso de *Ópera dos mortos* e *Os Sinos da agonia*, resulta um rico painel de protagonistas sabiamente moldados e dificilmente decifrados em sua totalidade.

Quem também destacou a capacidade introspectiva de Autran Dourado foi o ensaísta norte-americano Malcom Silvermann. Na obra *Moderna Ficção Brasileira*, ele dedica um capítulo inteiro à elaboração de um perfil do escritor mineiro, principalmente no que se refere ao veio introspectivo de seus romances. Assim como os demais críticos, ele não poupa elogios à obra do romancista, concluindo o capítulo da seguinte forma:

A intemporalidade significa em si mesma universalidade, e é precisamente o talento de Autran Dourado em projetar padrões universais de comportamento humano ao focalizar introspecções individuais que faz dele um dos mais destacados ficcionistas brasileiros (SILVERMANN, 1982, p. 51)

Além da visão de Autran Dourado sobre a própria ficção e da análise de consagrados críticos literários, destaca-se também uma vasta produção de teses, dissertações e artigos que analisam e interpretam as peculiaridades de sua construção ficcional. O grande número de estudiosos que se dedicam à compreensão da produção de Dourado colabora na construção de

um diverso painel crítico e analítico, capaz de absorver a generalidade temática e estilística presente na construção narrativa do consagrado autor mineiro.

Entre as obras autranianas analisadas, as que mais se destacam são *O Risco do Bordado*, *A Barca dos homens*, *Ópera dos Mortos* e *Os Sinos da Agonia*. A imensidão de temas que emergem dessas análises acadêmicas contribui para revelar uma riqueza ficcional comparável à dos grandes imortais da literatura. Elencamos abaixo alguns exemplos e os quatro principais temas abordados na análise da obra autraniana, principalmente em *Ópera dos Mortos* e *Os Sinos da Agonia*.

O primeiro tema refere-se à dimensão simbólica do espaço, constantemente recuperada nos trabalhos referentes à sua obra. Em *Ópera dos mortos*, o sobrado, moradia dos Honório Cota, abandona a figura de cenário estático para transformar-se em figura ontológica e desvelar as zonas mais sombrias da alma humana. Os espaços das construções autranianas normalmente se convertem em centros onde a solidão, a incapacidade de comunicação e a presença constante da morte perdem o caráter puramente concreto e estático, convertendo-se em elementos transformadores da alma humana. Podemos citar como exemplo de trabalhos que resgatam essa temática, a tese *A construção do espaço em Ópera dos Mortos, de Autran Dourado, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo* (2006), de Evely Vania Livanori; ou ainda a dissertação *Ópera dos mortos – uma narrativa em quatro atos (o desdobramento do espaço social através da linguagem)* (2007), de Cristiane Barnabé Segalla.

O segundo tema, junto com o espaço, refere-se à dimensão temporal como elemento importante nos romances autranianos. A invisível engrenagem presente nos relógios do sobrado e que regulam a vida de Rosalina é bastante explorada nos estudos acadêmicos. Aqui destacamos a dissertação *A dualidade negativa em Ópera dos mortos*, de Autran Dourado (1997), onde Celso Leopoldo Pagnan estuda o romance sobre duas perspectivas temporais: passado e presente.

Outro tema constantemente analisado nos meios acadêmicos é a construção labiríntica de seus romances, fundada em técnicas da narrativa em blocos. A criação de vários pontos de vista sobre um mesmo fato (como é o caso de *Ópera dos Mortos* e *Os Sinos da Agonia*), a presença de um narrador que assume a função do coro da tragédia grega e o fluxo de consciência dos personagens são alguns elementos que dão margem a uma multiplicidade de interpretações, tirando desses romances o caráter de portador de verdades absolutas e dando-lhe a vestimenta do relativismo, peculiar à condição humana. A tese *nos labirintos da memória: a poética de Autran Dourado em Os Sinos da Agonia e Ópera dos Mortos* (2007),

de Laura Goulart Fonseca exemplifica bem a construção labiríntica da obra de Autran Dourado.

As influências da tragédia grega e do Barroco nos romances de Autran Dourado é outro tema bastante explorado nas dissertações e teses. O próprio escritor, em Conferência proferida na França¹⁸, afirmou serem os personagens de *Os Sinos da Agonia* figuras elaboradas segundo os arquétipos do mito de Fedra, presentes na tragédia *Hipólito*, de Eurípedes. Em *Ópera dos mortos*, ao descrever o sobrado, o próprio narrador aponta as características barrocas que permearão toda a construção do enredo. Logo no início, temos a seguinte afirmação: “veja a ilusão do barroco, mesmo em movimento, é com um rio parado, veja o jogo de luz e sombra, cheios de 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.” (DOURADO, 1999, p. 6). Como exemplo de teses e dissertações que analisam esse tema nos romances de Dourado, destacamos: *O cantar de Rosalina no solo da terra (análise contrastiva entre personagens de Autran Dourado e algumas heroínas trágicas gregas)* (1993), de Marlene Guedes da Fonseca Pereira; e *Ópera dos mortos: marcas edipianas na construção da personagem* (1994), de Lenice Pimentel Cabral.

Angela Senra, sobre a obra de Autran Dourado, destaca cinco características principais que permeiam sua construção ficcional. A primeira diz respeito às personagens que são, na maioria das vezes, duplas e interligadas:

Para Autran Dourado, suas personagens, embora solitárias, não existem sozinhas. Ligam-se umas às outras, sem perceberem, subterraneamente. E, mesmo sem se falarem, sem se verem, sem mesmo se conhecerem, intercomunicam-se – são duplas na dor e na alegria pouca (SENRA, 1983, p. 104)

Em *Ópera dos mortos*, Lucas Procópio e João Capistrano, embora com temperamentos distintos, são ligados e tornam-se duplos, duas faces da personalidade de Rosalina, heroína do romance. Rosalina, mesmo sem se relacionar com Lucas Procópio, estabelece comunicação com ele e uma ligação subterrânea com o avô. Já em *Os Sinos da Agonia*, temos a presença do personagem duplo Januário/Gaspar. São eles as duas faces da paixão doentia por Malvina. Enquanto o punhal de Januário atravessa o corpo de João Diogo, é Gaspar que se vê, em sonho, assassino do pai pelo amor da madrasta. Além disso, ao ver os olhos do filho na figura

¹⁸ Essa Conferência, proferida na França em 17 de novembro de 1992, sob o título *Os sinos da agonia, romance pós-moderno*, encontra-se disponível em <<http://www.usp.br/revistausp/20/12-autran.pdf>>. Acesso em 22 de out. de 2009.

de João Diogo, Malvina acaba por criar outro duplo de Gaspar na figura do marido e, assim, passa a manter relações amorosas com o marido imaginando estar amando o enteado.

A segunda característica autraniana destacada por Senra é a preferência por personagens femininas que “o seduzem pelo seu mistério, fascinando-o pelo seu lado fronteiroço” (SENRA, 1983, p. 105). Toda a complexidade das personagens femininas está na obra de Dourado relacionada ao meio social e histórico no qual elas se encontram no Brasil, marcado pela repressão, pelo isolamento e pela loucura.

Tanto em *Ópera dos mortos* como em *Os Sinos da Agonia* percebemos a rica construção do personagem feminino, através de Malvina e de Rosalina. Malvina carrega consigo “os atributos de várias personagens da mitologia” (SENRA, 1983, p. 105), como veremos mais adiante, e torna-se, no romance, a responsável pelas grandes transformações dos personagens masculinos Gaspar, Januário e João Diogo. Cabe a ela as decisões sobre a vida e a morte desses personagens. Rosalina é a figura enclausurada, presa à preservação da dignidade familiar e fadada a uma vida solitária e sem perspectivas. É a “‘flor de seda’ que caminha com o sobrado para a feia decadência: casa em ruínas, mato invadindo tudo” (SENRA, 1983, p. 105).

A terceira característica diz respeito ao fato de que os personagens da ficção autraniana são também seres marcados com palavras. “O escritor escolhe a dedo o qualificativo – o lacre que fecha a cerca, o muro, as trilhas-traças do labirinto, os caminhos dos monstros” (SENRA, 1983 p. 105). Por meio do seletivo uso das palavras, Autran Dourado credita à sua narrativa um amplo leque de significações, partindo do próprio nome dos personagens. Em *Os Sinos da Agonia*, o nome Januário deriva de *Janus*, o deus bifronte em nítida referência à sua construção dupla com Gaspar; Malvina aproxima-se tanto de “má sina”, como de “malina” ou “maligna”. Em *Ópera dos mortos*, Honório tem nítida referência à “honra” e Cota à “nobreza”; Rosalina refere-se à flor de seda, à rosa branca que floresce no mês de maio, mês das noivas. É o retrato da pureza.

Outra característica de Autran Dourado é a narrativa construída em labirinto. “O labirinto é um entrecruzamento de caminhos, alguns sem saída, através dos quais é preciso descobrir a trilha que conduz ao centro dessa estranha teia de aranha” (SENRA, 1983, p. 106). As personagens autranianas estão todas aprisionadas dentro do labirinto. Estão sempre ligadas a um espaço e tempo que se repetem simetricamente. A construção em labirinto de sua obra permite ao leitor mergulhar no fluxo de consciência dos personagens e perceber a multiplicidade de significações que eles revelam sobre um mesmo fato.

A quinta e última característica destacada por Senra diz respeito à escrita de Dourado que, segundo ela, funciona como um convite ao leitor para adentrar em outros textos, em outros mundos. “A textualidade autraniana nos reenvia sempre a outros textos, outros livros, outras teorias, outros mitos e outras histórias, produzindo uma verdadeira emboscada à leitura” (SENRA, 1983, p. 106). Esse fato não quer dizer, no entanto, que para a leitura do romance de Dourado seja necessária uma grande bagagem cultural e intelectual. Sua escrita não é hermética, tampouco intelectualizada e, assim, tanto um leitor experiente quanto um que não conheça os textos nos quais ele se baseou podem encontrar em sua obra uma fascinante narrativa aberta a múltiplas possibilidades de significação.

É o que veremos nos capítulos que seguem onde, através do método comparativista, analisaremos os romances *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia*, destacando suas peculiaridades contemporâneas e o diálogo que ambos mantêm com o mito e a tragédia grega.

Estique bem a vista, mire o casarão como um espelho e procure ver do outro lado, no fundo do lago, mais além do além, no fim do tempo...

Autran Dourado

5 A PRESENÇA DO TRÁGICO EM ÓPERA DOS MORTOS

O romance *Ópera dos mortos* (1967) sustenta muita respeitabilidade entre as grandes obras literárias nacionais e, provavelmente, as universais. Ao dar vida a personagens plantados no interior da decadente Minas Gerais do final do período aurífero, Autran Dourado revela a amplitude da existência humana no seu relacionamento com o tempo, o espaço e a morte. Considerado por grande parte dos críticos como um dos romances que melhor espelham o rigor formal do autor, o texto apresenta o cruzamento de diversas vozes, resgatando o caráter polifônico do contraponto musical sugerido pelo título. Ao mesmo tempo, *Ópera dos mortos* assume o caráter paródico, característica do romance contemporâneo¹⁹, constituindo-se num diálogo entre a realidade atual, o barroco mineiro e a tragédia grega.

Um dos pontos de partida para o entendimento do romance, de acordo com o próprio Autran Dourado, encontra-se nos modos de leitura. Segundo o autor, no processo de composição da obra,

A primeira idéia nasceu de uma frase que de repente brotou em meu espírito: ‘é preciso enterrar nossos mortos’. Verifiquei posteriormente que era 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, 1976, p. 119).

Desse modo, o encadeamento dos fatos e o enredamento das personagens que inevitavelmente conduzem a um fim trágico e a construção dos protagonistas a partir de um transparente diálogo com a tragédia sofocleana destacam, em *Ópera dos mortos*, um extraordinário exercício de virtuosa construção narrativa fundada nas influências da literatura clássica. Um evidente sentido de brasilidade, por um lado, e, por outro, a indiscutível marca da universalidade clássica bem justificam a distinção honrosa que lhe foi conferida pela UNESCO, incluindo a obra na lista das obras mais significantes da literatura brasileira.

O estudo que segue está metodizado assim: primeiro, breve resgate dos enredos de *Antígona*, e de *Ópera dos mortos*; a seguir destaque à importância do espaço no romance enquanto palco da cena trágica; num terceiro momento, enfoque da complexa figura do narrador; e, por fim, a análise dos personagens centrais do romance, postos em comparação

¹⁹ A expressão “contemporâneo” é aqui usada para rubricar os romances de Autran Dourado e o caráter paródico é entendido como uma característica desses romances

aos da tragédia grega. *Ópera dos mortos* apresenta uma ligação com *Antígona*, tragédia de Sófocles e, segundo Autran Dourado, ambas partem de uma mesma premissa: a necessidade de se enterrar os mortos. Enquanto Sófocles parte de um dado concreto, o corpo de Polínicês a ser enterrado pela irmã Antígona, Dourado explora a simbologia da morte envolta nas figuras de Lucas Procópio e João Capistrano presentes na personalidade de Rosalina.

5.1 PRESENÇA DE ANTÍGONA

Antígona faz parte da trilogia trágica criada por Sófocles, juntamente com *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*, que se tornou um dos mais importantes documentos da tragédia clássica e sobre a qual se debruçam muitos estudiosos da literatura.

Importante representante do teatro na Grécia Antiga, Sófocles, nascido em 496 a.C, viveu no período de maior desenvolvimento cultural grego e seu nome figura, juntamente com Eurípedes e Ésquilo, no ponto mais alto da tragédia grega.

Filho de Sófílo, um fabricante de armaduras, Sófocles recebeu na infância e na juventude uma educação tradicional, nos moldes atenienses. Ainda jovem, dirigiu um coral de crianças e, aos 28 anos, participou de um concurso dramático, derrotando Ésquilo. Entretanto, anos depois foi derrotado por Eurípedes, outro importante dramaturgo. Sua originalidade criadora o fez vencedor de muitos concursos de teatro, o que o levou a obter um justo reconhecimento por seu talento.

A mais importante das características de Sófocles era/é saber expressar-se e provocar no leitor sentimentos que o conduziam/conduzem à reflexão de questões universais acerca da existência e da condição humana. Nietzsche (2006, p. 86-87), em suas considerações sobre o gênero trágico, afirma que “a visão trágica do mundo encontra-se apenas em Sófocles. O destino imerecido parece-lhe trágico: os enigmas da vida humana, o verdadeiramente aterrador era sua musa trágica”.

Dentro do conjunto trágico sofocleano, *Antígona* figura entre os documentos mais importantes. Para o bom entendimento do enredo da peça é preciso especificar o contexto da trama e quais as situações que acarretaram o evento trágico. Os irmãos Polínicês e Etéocles, filhos de Édipo e irmãos de Antígona e Ismene, frutos do amor incestuoso do rei de Tebas com sua própria mãe, disputam entre si o comando do reino. Num primeiro momento, ambos concordam em comandá-lo de maneira alternada. Nos bastidores dessa disputa está Creonte,

tio dos irmãos, cujo principal interesse é que os irmãos se destruam para que o poder pleno fique em suas mãos. Ambição e manipulação tornam-se, desse modo, o sustentáculo da trama de *Antígona*.

No final dessa guerra particular travada entre os filhos de Édipo, Etéocles é morto em combate e recebe, pelas mãos do tio, um enterro digno, com honras militares e título de herói. A Polinices, também morto em combate, não é concedido nem mesmo o direito de ser enterrado. Um decreto de Creonte obriga-o a permanecer insepulto para ser devorado pelos animais silvestres. Antígona não aceita esse injusto edito de Creonte que condenava à morte eterna, sem sepultamento²⁰, a figura de Polinices e, sem que o tio desconfie, providencia sepultura a seu irmão. Ao ser descoberta pelo tio, confessa seu feito, afirmando ser contrária ao cruel edito do ditador. Creonte a condena, por tal desobediência, a ser presa a uma espécie de muro onde permanecerá até morrer de inanição. Tranquilamente, Antígona aceita a pena por posicionar-se contra as leis do estado.

Hermón, filho de Creonte e noivo de Antígona, ao chegar à cidade questiona a atitude primitiva do pai, afirmando ser seu comportamento semelhante ao de um tirano, eficiente só em terra deserta. Ao desafiar o pai, Hermón dirige-se à prisão de Antígona, onde a encontra sem vida e, num gesto de desespero, também resolve se matar. Sua mãe, ao receber a notícia da morte do filho, também comete suicídio. Creonte, refletindo sobre as palavras do filho, dirige-se ao local, arrependido de seus atos; entretanto, ao chegar e encontrar mortos a filha de Édipo e seu próprio filho, entra em profundo desespero, refletindo sobre as trágicas consequências de seu agir tirano.

Como percebemos, o ponto de partida para a elaboração dessa tragédia encontra-se na maldição de Édipo, pai de Antígona, que perde o trono devido ao cumprimento da profecia do Oráculo segundo a qual ele assassinaria o pai e se casaria com a mãe. Afastado do trono, deixa Tebas sob o comando de Creonte, seu cunhado.

Antígona é uma peça que coloca em conflito o embate entre as leis divinas e as leis humanas, entre o direito positivo e o direito natural. Como pano de fundo temos o histórico ingresso da democracia na vida ateniense e, em consequência, o anúncio do fim da tirania. De maneira relevante e inteligente, Sófocles constrói sutilmente seus personagens centrais, Antígona e Creonte, com pontos de vista e valores diversos, o que destaca o fio condutor de

²⁰ Como se nota em *A Odisséia*, castigar o cadáver de alguém é a suprema vingança entre os guerreiros homéricos. Desse modo, as honras fúnebres possuem o encantamento de transformar o homem comum em herói. Dentro dessa lógica, Creonte, seguindo o princípio de ajudar os amigos e vingar-se dos inimigos, dá a Etéocles todas as honras dos rituais fúnebres e a Polinices, o castigo de um corpo insepulto, condenado a vagar eternamente sem ter, sequer, o direito de baixar ao Hades, a morada dos mortos.

toda a trama. Creonte representa o poder da *polis*, a lei dos homens, enquanto Antígona representa o direito natural, o poder divino.

Creonte, enquanto representante do poder herdado e estabelecido, concentra-se nas atitudes que visam à manutenção do poder. Com o autoritarismo de um tirano, ele projeta nos outros os próprios defeitos, tomado pela ganância. Antígona, ao infringir o direito legislado por Creonte, revela a crença no fato de que, acima da lei da *polis*, dos homens, existe uma lei que ultrapassa o poder do soberano, dada sua universalidade. Partindo dessa lei divina, ela acha direito ultrapassar a opinião de um déspota e enterrar o irmão, morto em batalha. A diferença de pontos de vista conduz o leitor a uma reflexão acerca da relatividade da lei, principalmente, sobre o fato daquilo que deve ser considerado moral e legal.

Ao ser questionada por Creonte sobre o que a levou a infringir um decreto publicado por ele, Antígona expressa esse discurso diferenciador da lei dos homens da lei dos deuses:

Mas Zeus não foi o arauto delas para mim, nem essas leis são as ditadas entre os homens pela Justiça, companheira de morada dos deuses infernais; e não me pareceu que tuas determinações tivessem força para impor aos mortais até a obrigação de transgredir normas divinas, não escritas, inevitáveis; não é de hoje, não é de ontem, é desde os tempos mais remotos que elas vigem, sem que ninguém possa dizer quando surgiram (SÓFOCLES, 1996, p. 214).

Antígona sente-se apoiada na proteção dos deuses para transgredir a lei dos homens e, no trecho acima transcrito, nota-se a distinção entre o humano e o divino no que se refere à prática moral.

E assim, percebe-se em Antígona uma personagem forte, que leva consigo a trágica consequência de assumir as maldições e os erros de sua família. Rosalina, em *Ópera dos mortos*, é construída por Autran Dourado como personagem moldada à figura arquetípica ou “uma reminiscência de Antígona, de Sófocles” (DOURADO, 1976, p. 119) e, como o próprio autor esclarece, seu romance deve ser lido respeitando o diálogo que ele mantém com a tragédia de Sófocles.

5.2 ÓPERA DOS MORTOS

O romance *Ópera dos mortos*, publicado em 1967, propõe um mergulho na vida da família Honório Cota, partindo da descrição de um sobrado criado lúcida e objetivamente como um símbolo. Em estilo barroco, o sobrado funciona como palco central do grande drama vivido por Rosalina, em toda sua complexidade. Romance notável pela originalidade da linguagem e da temática, *Ópera dos mortos* é a história de uma família, da casta Honório Cota, num tempo considerado já lendário, na imensidão das Minas Gerais, e de seu absurdo destino.

Segundo Autran Dourado, o enredo nasceu de uma ideia: “é preciso enterrar nossos mortos”, o que demarca o diálogo com a tragédia *Antígona*, de Sófocles.

O romance é dividido em nove capítulos que, vistos separadamente, conduzem o leitor a uma visualização exterior e interior dos personagens. À medida que a narrativa se desenvolve, o leitor recebe informações que ajudam a esclarecer acontecimentos anteriores e, com isso, compreende-se que a vida dos personagens é regulada pelos mortos. Para Autran Dourado, os nove capítulos do romance são, por sua vez, divididos em quatro grupos, também chamados por ele de blocos:

- | | |
|-----|--|
| 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 (DOURADO, 1976, p. 117) |

Percebe-se que o primeiro bloco preocupou-se em descrever a família Honório Cota e a importância do sobrado enquanto símbolo da presença dos mortos na vida de Rosalina. O segundo bloco importa-se com a caracterização de Juca Passarinho, cujo apelido provém de sua vida itinerante, sem residência fixa. Tal qual um passarinho, Juca é hipnotizado pela magnitude do casarão e deixa-se prender na grande teia que, inevitavelmente, o conduzirá a um destino trágico. O terceiro bloco marca o desenrolar da engrenagem marcada pelo encontro de Rosalina com o forasteiro Juca. Ao transformar a vida de Rosalina, até então estática como os relógios parados da casa, Juca também se transforma e ambos veem suas

vidas serem esmagadas por uma mesma engrenagem posta em movimento. O último bloco destaca o canto final da ópera, o desfecho trágico, o momento em que Rosalina abandona o sobrado, palco de seu drama, e entrega-se definitivamente aos braços da loucura.

O enredo de *Ópera dos mortos* tem como figura central Rosalina, única filha de João Capistrano Honório Cota e neta de Lucas Procópio, dois seres marcantes na construção de sua personalidade. Ambientado na fictícia cidade de Duas Pontes, todo o texto é organizado ao redor da morte. Para começar, o nascimento de Rosalina acontece após sucessivos abortos da mãe: “os filhos nasciam temporãos e mortos ou não iam além do meio-ano” (DOURADO, 1999a, p. 29).

No tempo presente da ação, o pai e o avô de Rosalina estão mortos, mas simbolicamente presentes na alma da personagem enclausurada no sobrado. Trata-se de dois tipos opostos: Lucas Procópio, conhecido por sua rudeza e luxúria, constrói o primeiro pavimento do casarão, a parte de baixo, austera e pesada. João Capistrano, mais comedido e elegante, constrói a parte de cima, atribuindo-lhe traços de sua própria personalidade, mantendo, entretanto, intacta a construção do pai na parte de baixo.

Quando Rosalina entra na puberdade, o pai resolve candidatar-se a uma vaga na Câmara da cidade. Vence as eleições, mas não assume o cargo devido à traição de pessoas influentes da cidade e a vitória é transferida ao seu rival. Tal situação leva João a fechar-se no casarão com sua família e a cortar relações com toda a cidade, numa espécie de protesto silencioso contra as injustiças de seus adversários políticos.

Após a reclusão da família, a cidade volta a se reunir no sobrado por ocasião da morte de Dona Genu, mãe de Rosalina. Para os habitantes, esse era o momento de reparar a injustiça contra João, fazendo-o novamente se abrir para os amigos e transformar o sobrado no local alegre e povoado de outrora. Ao contrário, João rejeita qualquer tipo de manifestação de amizade e demonstra-se disposto a permanecer fechado no sobrado com Rosalina, o último membro de sua família: “o coronel Honório Cota se trancou no quarto. Só apareceu na hora de fechar o caixão. Na sala, ele olhou todos do alto, nenhuma palavra. Dirigiu-se primeiro para o grande relógio-armário, aquele mesmo, e parou o pêndulo. Eram três horas” (DOURADO, 1999a, p.39). Rosalina repete esse mesmo gesto de parar o relógio por ocasião da morte de seu pai algum tempo depois, mas, ao contrário do pai que recebeu os cumprimentos das pessoas e acompanhou o enterro da esposa, ela entra na sala somente para parar o relógio e trancar-se no quarto, como podemos perceber nos trechos abaixo.

Quando a gente pensou que ela fosse primeiro para junto do pai, voltou-se para a parede e aquilo que trazia brilhante na mão era o relógio de ouro do falecido. [...] Os relógios da sala estavam todos parados, a gente escutava as batidas do silêncio. [...] 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. (DOURADO, 1999a, p. 42).

A simbologia dos relógios parados representa a dinâmica do tempo em *Ópera dos mortos*. Mesmo parados eles permanecem presentes durante toda a narrativa para marcar o tempo contínuo dos mortos. A morte de D. Genu marca o início do silêncio entre o sobrado e a cidade; a de João Capistrano estabelece totalmente esse silêncio. E assim eles se misturam na personalidade de Rosalina: “mas ela não podia mexer nos relógios, não devia nunca mexer naqueles relógios. Os relógios eram um quebranto, parados eles batiam como de noite aquele coração penado no meio da noite” (DOURADO, 1999a, p. 54). O movimento do pêndulo constrói Rosalina que passa a transitar entre dois pólos opostos: Lucas Procópio e João Capistrano.

Após a morte dos pais, Rosalina mantém o isolamento como forma de preservar viva a dignidade do pai e a repulsa por todos os habitantes de Duas Pontes.

No tempo atual da ação, Rosalina passa os dias confeccionando flores artificiais que são vendidas por Quiquina, sua governanta muda, única companhia no enorme casarão. Quiquina funciona na obra como um elo entre Rosalina e a cidade e marca o processo de continuidade da vida diante da imobilização temporal presente no sobrado. Desse modo, nos dois primeiros blocos do romance temos a descrição de um núcleo familiar estático, onde os relógios parados marcam a ausência do tempo. Rosalina não pensava muito nas horas. “As horas eram iguais para ela. Se não fosse por causa de Quiquina até a pêndula ela parava para que nada naquela casa marcasse o tempo. O tempo seria só a noite e o sol, as duas metades impossíveis de parar” (DOURADO, 1999a, p. 51).

O equilíbrio do tempo parado no casarão é desfeito com a chegada de Juca Passarinho, que põe a engrenagem em movimento. Sonoro e falante, seu próprio nome, José Feliciano, inspira felicidade; quebra-se o silêncio da casa, pois, antes, o diálogo entre Rosalina e Quiquina era praticamente nulo, devido ao fato de Quiquina ser muda.

Desde sua chegada na cidade, Juca pressente a tragédia que se abaterá sobre ele. Sua primeira visão são as voçorocas²¹ nos arredores da cidade: “coisa do diabo, as goelas das voçorocas como um castigo comendo a cidade que nem ferida braba” (DOURADO, 1999a, p. 77). Esses enormes buracos são marcas constantes no desenrolar da história e lembra a esfinge situada nos arredores de Tebas, na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles. Tal qual a esfinge, as voçorocas surgem a Juca com o mesmo objetivo: “decifra-me ou te devoro”. É dentro dessas feridas abertas no seio da terra que Juca enterra seu próprio filho e, conseqüentemente, sua vida é destruída pela sua trágica relação com Rosalina.

A segunda visão de Juca é o cemitério, sinal de finitude e morte, que marca o pressentimento de que sua vida, outrora livre e itinerante, encontrará, nesse espaço, seu fatal desenlace. Por fim, Juca avista o sobrado e uma estranha força o atrai para o palco da tragédia: “como um passarinho vai piando, esperneando, não querendo ir, vai direto à boca da cobra” (DOURADO, 1999a, p. 255).

Rosalina aceita Juca como seu empregado pelo fato dele ser forasteiro. Aceitar um habitante da cidade seria ofender a dignidade do pai e um empregado seria útil para cuidar dos reparos da casa e expulsar os meninos que ousavam invadir o quintal à cata de frutas, infernizando a vida de Quiquina. E Juca passa a fazer parte da vida do sobrado, estabelecendo outra ponte entre Rosalina e a cidade e, segundo Quiquina, ameaçando destruir o equilíbrio existente entre ela e a patroa.

À medida que o tempo passa, a relação entre os três habitantes do sobrado intensifica-se. Rosalina divide-se entre a curiosidade e o medo diante da nova figura que agora faz parte de sua vida. Quiquina alimenta um secreto ódio a Juca pelo medo dele roubar-lhe a atenção e a confiança da patroa. Juca entrega-se à difícil tarefa de desvendar o que se passa na cabeça de Rosalina, figura complexa, fragmentada e contraditória.

Vivendo uma situação de solidão e repressão, Rosalina passa, com o surgimento de Juca, a apresentar duas facetas distintas: durante o dia, a mulher austera, crispada e dura, que tolhe qualquer liberdade tomada por seu inquilino, deixando clara a situação hierárquica existente entre ambos; a Rosalina noturna, entretanto, é “redonda e pacificada, tranqüila no remanso dos gestos” (DOURADO, 1999a, p. 208). A divisão da personalidade de Rosalina faz parte da grande sina que a mantém atrelada aos seus mortos, como se pode notar na reflexão de Quiquina a respeito de seu dúbio comportamento: “de dia ela era João Capistrano

²¹ Fenômeno geológico que consiste na formação de grandes buracos de erosão, causados pelas chuvas, em solos onde a vegetação é escassa e não protege mais o solo. É um fenômeno prejudicial porque destrói terras cultiváveis.

Honório Cota – na soberba, no orgulho, nos pecados que Deus condena. De noite, na cama, com aquele caolho porco – era Seu Lucas pastando, garanhão” (DOURADO, 1999a, p. 230-231).

Tomada pela embriaguês do vinho, Rosalina entrega-se aos carinhos de Juca e ultrapassa o *métron* de sua existência reprimida. O vinho, símbolo dionisíaco da transgressão, a leva a abandonar o seu estado de austeridade e repressão e atender aos instintos naturais do corpo, sentir-se mulher nos braços de Juca.

Segundo Junito Brandão o mergulho no trágico é o mergulho em Dioniso, quando o herói sai de si e, em estado de êxtase ou entusiasmo, supera a condição humana. O homem, em estado de entusiasmo, ultrapassa o *métron* ou a medida de cada um. Sendo assim, a ultrapassagem do *métron* pelo herói causa a *hybris* e daí resulta o desenlace trágico do herói. É esse o percurso de Rosalina que leva ao cumprimento de seu destino.

Mesmo sob o olhar de censura de Quiquina que, ao mesmo tempo, teme pela perda das atenções da patroa e antevê o desfecho trágico de tal situação, Rosalina e Juca passam a encontrar-se com frequência, o que a leva a uma gravidez não desejada. Rosalina sofre para dar à luz aquela criança e, durante as horas de agonia de seu parto, o leitor é convidado a seguir o fluxo de consciência da parteira Quiquina, atormentada pela vontade de sufocar a criança tão logo nascesse para pôr fim ao ciclo das mortes que abalam as estruturas do sobrado. A consciência de ser tal ato criminoso, contrário aos ideais cristãos, luta na mente de Quiquina contra a vontade de sacrificar o filho da patroa.

Após o parto, Quiquina embrulha a criança morta numa espécie de pacote e a entrega a Juca para que a leve para longe dali. Nesse momento do enredo, o narrador não explicita se a morte da criança deveu-se à ajuda de Quiquina ou à sina dos Honório Cota de povoar o cemitério de anjinhos. Juca enterra o filho nas voçorocas, concretizando sua previsão realizada nos primeiros dias que avistou aquelas grandes feridas na terra.

Diante dessa situação, Juca foge da cidade, sentindo a alma dilacerada pelos eventos ocorridos, Rosalina enlouquece e é levada para longe da cidade. O último relógio do sobrado é desativado por Quiquina, apagando, assim, qualquer tentativa de reconciliação entre Rosalina e a cidade.

O último capítulo do romance, “O canto de Rosalina”, destaca o canto final da ópera: o desfecho trágico quando a população volta a se reunir no sobrado para presenciar Rosalina descendo as escadas pela última vez. Dourado, com esse desfecho, revela o caráter circular²²

²² Ressalte-se que, apesar do caráter circular do romance, o enredo não se fecha completamente; a circularidade sempre se renova, em formato de espiral.

do romance: “de repente a gente voltava ao sobrado [...] era como das outras vezes” (DOURADO, 1999a, p. 241).

5.3 O PALCO DA REPRESENTAÇÃO TRÁGICA EM ÓPERA DOS MORTOS

O título do romance de Autran Dourado não foi escolhido ao acaso. O termo “Ópera”²³ refere-se a um gênero artístico que consiste em um drama encenado com música. O drama na ópera é encenado utilizando os elementos típicos do teatro, tais como figurino, vestuários e atuação. A palavra ópera refere-se ainda ao local onde se realizam tais espetáculos.

Em *Ópera dos mortos* encontramos todos esses ingredientes, o que nos leva, desde o início, a visualizar um espetáculo encenado, cujo palco é o grande sobrado da família Honório Cota. Enquanto espaço cênico do drama de Rosalina, o sobrado inicia e encerra a narrativa e, segundo Autran Dourado, “quem saber ler o sobrado, conhecerá Rosalina” (DOURADO, 1999a, p. 119)

Desse modo, percebe-se a importância dada no romance ao componente espacial. É preciso, no entanto, destacar o fato de que o espaço é aqui indissociável do tempo. Os espaços de *Ópera dos mortos* “preenchem-se de tempo, são habitados por sombras do passado – lugares que só assumem sentido e existência em função das vivências temporais que neles se deram” (LEPECKI, 1976, p.250). O sobrado, nesse caso, é Lucas Procópio na parte de baixo, João Capistrano na parte de cima e Rosalina como a fusão dessas duas partes.

A vivência dos três personagens, embora separados pelo tempo, é indissociável devido à presença simbólica no casarão. As articulações do enredo em *Ópera dos mortos* surgem exatamente da fusão entre tempo e espaço. Assim, “toda referência espacial, onde se

²³ Originária do latim, *opus*, a palavra ópera significa “obras” sugerindo que essa combina artes de canto, coral, solo recitativo e balé, em um espetáculo encenado. Segundo Carpeaux (1985), tornou-se o gênero musical dominante do século XVI. Os primeiros libretos foram escritos pelo poeta Ottavio Rinuccini: *Dafne* (1597) e *Eurídice* (1600). A composição musical foi escrita pelo maestro Jacopo Peri (1561-1633). A primeira obra que pode ser considerada ópera no sentido acima exposto foi *Dafne*, escrita por Jacopo Peri, em aproximadamente 1597. Trata-se de uma tentativa de reviver a tragédia grega clássica, como parte de um ressurgimento da cultura clássica característica do Renascimento. Em 1600, Jacopo Peri compôs *Eurídice*, primeira ópera que sobreviveu até nossos dias. Apesar desses dois trabalhos, foi com *Orfeu de Monteverdi*, em 1607, que a ópera foi elevada à categoria de gênero, devido à precisão de sua composição. Em nítida referência ao mito do belo e trágico amor de Orfeu por Eurídice, essa peça destaca a ligação da ópera com a tragédia grega, o que torna ainda mais relevante a utilização do termo no romance de Autran Dourado.

desenvolvem os episódios e por onde transitam os personagens, são instâncias temporais” (MACHADO, 1995, p. 248).

A tragédia grega, enquanto imitação de uma ação importante, é realizada em um palco e reúne em sua composição ritmo, harmonia e canto. Segundo Aristóteles, uma ação trágica encenada deve ser um belo espetáculo aos olhos, conter a força expressiva da música e partir de uma detalhada composição métrica. Assim, ingredientes da ópera e da tragédia são adotados por Autran Dourado na composição do romance e tornam-se importantes para sua compreensão. Não é à toa que o autor afirma que pensar em seu livro mais como tragédia do que como romance é o melhor modo de extrair dele uma boa leitura.

Portanto, o sobrado é o palco da grande ópera, o espaço físico-temporal que direciona Rosalina ao seu fim trágico, juntamente com os outros atores do espetáculo, lembrando que sua vida é completamente regulada e direcionada pela presença de seus familiares mortos. Daí o título da obra, *Ópera dos mortos*, que revela, ao mesmo tempo, o caráter cênico herdado da tragédia e a presença da morte como fio-condutor ou reguladora da vida.

O sobrado é o espaço cênico no qual figura o jogo dos contrários em *Ópera dos mortos*. Assim como na tragédia grega, o palco do espetáculo é indispensável para a visualização da cena por parte do leitor. No romance, esse espaço abandona o caráter puramente estático dos ambientes físicos para ser alçado à condição de personagem, figura central. Não há possibilidade de se entender Rosalina sem compreender os mecanismos do sobrado. Segundo Autran Dourado o sobrado foi criado lúcida e objetivamente como símbolo no qual se fundissem e se representassem duas figuras importantes – Lucas Procópio e João Capistrano. O primeiro é a parte de baixo da casa e o segundo, a de cima. “Rosalina, como um pêndulo, vai de um a outro. A Rosalina noturna e a Rosalina diurna”. (DOURADO, 1976, p. 115).

No início do romance já se percebe a presença de um narrador que assume as vezes do coro da tragédia grega. Num primeiro momento, o narrador/coro direciona o olhar do leitor e demarca a importância da visualização do espaço: “o senhor querendo saber, primeiro veja” (DOURADO, 1999a, p. 11). O processo descritivo inicial do narrador não serve somente para mostrar a beleza do espaço que “ainda conserva a imponência e o porte senhorial” (DOURADO, 1999a, p.11), mas a necessidade de se entender o casarão como parte integrante e indispensável da trama. Dessa forma, para compreender é preciso primeiramente ver.

Por meio da visualização do sobrado, o narrador/coro convida o leitor a uma viagem no tempo: “estique bem a vista, mire o casarão como um espelho e procure ver do outro lado, no fundo do lago, mais além do além, no fim do tempo” (DOURADO, 1999a, p. 11). É o

sobrado funcionando como referencial memorialístico da família de Rosalina. Cada peça e cada detalhe contêm um pouco da história de Lucas Procópio, João Capistrano e Rosalina. A fusão entre os três personagens da obra é simbolicamente demarcada pela presença do grande casarão, pela forma como ele se impõe aos olhos do leitor já nas primeiras páginas do romance incitado pelo narrador. Ao convidar o leitor a vê-lo “com a memória e com o coração” (DOURADO, 1999a, p.11), ele revela o fato de que aquela figura, além de ostentar grande beleza, com fachadas barrocas e ricos aparatos, possui um significado profundo, um espaço digno para se encenar a grande ópera de Rosalina.

5.4 NARRADOR MULTIFACETADO E CORO TRÁGICO

O narrador em *Ópera dos mortos* exerce função indispensável ao distinguir-se do narrador do romance tradicional. Ora individual, ora coletivo, ele cumpre a função de tentar prender o leitor à sua teia, buscando direcionar o seu olhar ao desenlace trágico dos moradores do sobrado.

Embora muitas vezes assuma o caráter onisciente, mergulhando no fluxo de consciência dos personagens, na maior parte do tempo ele assume as vezes de alguém da cidade, tentando adentrar o casarão e desvendar seus mistérios. Para isso, sua presença na obra está sempre relacionada ao direcionar do olhar do leitor ao drama de Rosalina. Nesse sentido o narrador dialoga claramente com o coro da tragédia grega. Desse modo, para que se possa entender o livro como tragédia, o primeiro requisito é pensar no narrador como coro.

O vocábulo *coro* provém do grego *choros* e, na tragédia grega clássica, é representado por uma personagem coletiva, cuja função é a de cantar partes significativas do drama. No teatro trágico grego, o coro era formado por um grupo de atores que se mantinham afastados da ação da peça e tinha por função comentar os acontecimentos dramáticos.

Segundo Antonio Freire (1985, p. 99): “o coro, sem deixar de ser verdadeiro ator, interpretaria os sentimentos dos espectadores, seria, por assim dizer, intermediário entre o público e os atores”. Em *Ópera dos mortos*, o narrador adquire essa função. Mais do que simplesmente expor acontecimentos, ele se transforma em personagem, em um ser que intermedeia as relações entre os habitantes da cidade e o sobrado e, conseqüentemente, entre o leitor e a obra.

Dentro do coro, na tragédia grega, destaca-se a figura do corifeu, uma espécie de chefe do coro, aquele que enuncia partes isoladas do texto. Trata-se de um membro que pode dialogar com os outros atores. Geralmente, o corifeu possui três funções principais dentro da tragédia: exortar o coro à ação, a começar o canto; antecipar ou resumir as palavras do coro; e representar o coro dialogando com os atores.

O início de *Ópera dos mortos* funciona como uma exortação do coro, mediante a figura do corifeu: “o senhor querendo saber, primeiro veja” (DOURADO, 1999a, p.11). Trata-se de uma voz que se destaca, procurando representar o coro, dialogando com o leitor, incitando-o a adentrar pelas portas do casarão e pelo enredo da obra. Enquanto descreve o casarão e, sutilmente, convida o leitor a um deslocamento espaço-temporal, o narrador assume uma postura individual, de membro destacado dos demais. Essa característica transcorre por todo o primeiro capítulo da obra.

Ao passar do processo descritivo à narração de fatos, no início do segundo capítulo, o narrador abandona a postura individual e volta a incorporar-se ao restante do coro, como podemos notar no seguinte trecho: “desde longe a gente adivinhava ele vindo: alto, magro, descarnado, como uma ave pernalta de grande porte” (DOURADO, 1999a, p. 19). O termo “a gente” denota um narrador coletivo, incorporado a um grupo de pessoas. Dentro do romance, percebe-se a alternância constante entre o individual e o coletivo no ato de narrar.

Nietzsche atribuía ao coro uma importância fundamental dentro do teatro grego. Segundo ele, “a tragédia surgiu do coro trágico e, originariamente, ela era só coro e nada mais que coro” (NIETZSCHE, 2003, p. 52). Para o filósofo, o coro surge como a própria expressão da voz de Dioniso, o deus da embriaguês e da transgressão, em seu embate contra Apolo, o deus da ponderação e da forma. A luta entre o apolíneo e o dionisíaco configura, assim, o desenvolvimento da arte trágica, manifestada no coro dionisíaco. Ele cumpre a função de personificar o deus Dioniso ao expressar a tragicidade do herói que incorpora a divindade bacante ao ultrapassar o *métron* ou, de acordo com Nietzsche, a medida apolínea.

A música dionisíaca manifesta no coro é, para Nietzsche, a melhor maneira de expor a transgressão do herói e envolver, pela sua forma inebriante, o espectador dentro do espetáculo encenado, da tragédia. Assim, a tragédia grega deve ser entendida como “o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo” (NIETZSCHE, 2003, p. 60).

O narrador em *Ópera dos mortos* cumpre a função do coro destacada pelo filósofo alemão. O ser de Rosalina é ambíguo, multifacetado, uma mistura da postura apolínea de João Capistrano e a dionisíaca de Lucas Procópio. A Rosalina que mantém a austeridade diante dos

empregados e da população de Duas Pontes é a mesma que se entrega aos carinhos do empregado, quando inebriada, embriagada pelo vinho, o néctar dos deuses, a bebida de Dioniso. A pessoa atrelada às convicções pessoais deixa de existir frente à experiência do coro báquico.

A tensão entre o apolíneo e o dionisíaco e a conseqüente ultrapassagem da medida de Apolo é patenteada pela presença do narrador, o corifeu que intermedeia a relação leitor/obra. Sua aparência multifacetada, ora individual, ora coletivo, tira dele o caráter de expositor de eventos para transformá-lo em personagem que empresta ao leitor sua visão para que se possa mergulhar no complexo mundo do sobrado.

Além do narrador/coro, que mantém diálogo direto com o teatro grego, percebe-se, em *Ópera dos mortos* - já se disse acima - um narrador multifacetado. Ao invés de um indivíduo poderoso, capaz de conduzir os rumos da trama, presencia-se um narrador que tem dúvidas, que se deixa enganar, que constrói o enredo sobre constantes espaços vazios que precisam ser preenchidos pelo leitor. Essas são características típicas do romance contemporâneo. O narrador, em *Ópera dos mortos*, é complexo devido a seu caráter dúbio²⁴, exigindo do leitor muita atenção para que o enredo não lhe escape das mãos. Às vezes, posiciona-se como habitante da cidade: “com Rosalina foi pior, viu-se. Não pudemos nem ao menos dizer-lhe como era sentida a morte do nosso grande homem João Capistrano Honório Cota” (DOURADO, 1999a, p. 110). Em outros momentos, assume a posição do corifeu, individualiza-se para conduzir o olhar do leitor: “se quiser, o senhor pode ver Rosalina, acompanhar os seus inúmeros gestos, como ela acompanhava os passeantes, não com aqueles olhos embaciados, aquela naturalidade morna. Mas antes a casa, deixa Rosalina para depois, tem tempo” (DOURADO, 1999a, p. 14). Em determinadas situações ele se abole na consciência dos personagens, deixando transparecer os medos, as angústias e as vontades, por exemplo, de Quiquina que, enquanto auxilia no parto de Rosalina, maquina formas de se livrar daquela criança e de Juca, que vieram ocupar o seu espaço no coração de Rosalina: “ela bem que podia. Rosalina nem ia perceber. Era só ela deixar de sacudir, ele nascendo roxinho, de dar umas palmadinhas ele nascendo sufocado” (DOURADO, 1999a, p. 223).

O leitor precisa atentar também para os espaços vazios deixados pelo narrador, o que é típico do romance contemporâneo. No romance tradicional ele é portador de visões e conhecimentos quase sempre superiores aos dos personagens e se posiciona como dono

²⁴ A dubiedade do narrador mostra a crise de identidade da modernidade em que o romance é construído. Como seu caráter fragmentado, ele torna-se fruto de sua época. Trata-se da assimilação, pelo narrador, do contexto sócio-cultural em que a trama é desenrolada.

absoluto do enredo e do destino dos personagens ou ainda, “nos dão a confortável sensação de viver em mundos nos quais a noção de verdade é indiscutível, enquanto o mundo real parece um lugar mais traiçoeiro” (ECO, 1994, p. 97). Já o narrador contemporâneo surge para colocar em xeque esse mundo ideal. Segundo Roland Barthes, esse tipo de narração é característica dos chamados textos de fruição:

Aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta, faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gestos, de seus valores, de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 1996, p. 22).

O narrador, nesse caso, ao invés de oferecer um texto pronto ao leitor, cria fendas, espaços vazios que somente poderão ser preenchidos pelo questionamento e pela reflexão do leitor.

Autran Dourado, assim como grande parte dos romancistas contemporâneos, cria um narrador que realiza movimentos contrários aos narradores do século XIX; enquanto esses procuravam conferir veracidade aos fatos narrados, aqueles interferem na narrativa de forma a destacar a presença do personagem em seu contexto e com suas prerrogativas. O narrador contemporâneo, assumindo uma postura denunciadora, pretende levar o leitor a esbarrar em certos preconceitos e estreitar da melhor maneira o olhar, de modo a enxergar os motivos que levaram tal personagem a tomar determinada atitude.

Em *Ópera dos mortos*, percebem-se diversas ocasiões em que o narrador sugere um fato, deixando diversas fendas para exercitar a atenção do leitor. Para exemplificar tal atitude, selecionamos dois trechos do romance.

O primeiro exemplo está no encontro amoroso entre Juca e Rosalina. Enquanto descreve a cena noturna, onde, de um lado temos Rosalina embriagada pelos efeitos do vinho e, de outro, Juca, imóvel, experimentando o medo e o fascínio por aquela mulher, o narrador interrompe a descrição de maneira brusca com o seguinte trecho:

De repente uma outra presença na sala. Quiquina no vão da porta. Voltou-se rápido. Ninguém, deve ser cisma. Ela não ia ser tão ligeira a ponto de não deixar nem sombra de si. Cisma, emoção. Uma ternura no corpo, o coração batendo surdo. Os joelhos é que mais tremiam” (DOURADO, 1999a, p.147).

As linhas que seguem são constantemente interrompidas pela frase “Quiquina no vão da porta” como uma espécie de eco que segue as reflexões dos personagens. Utilizando esse

recurso, o narrador tira de si o encargo de ou confirmar a presença da empregada na cena, ou mostrar que isso é fruto da consciência dos amantes, devido à situação proibida em que se encontravam. É o espaço vazio do romance destinado ao preenchimento do leitor.

E esse jogo do narrador percorre as páginas do romance. Há momentos que se parece confirmar a suspeita de Juca e de Rosalina: “sim, era ela no vão da porta, ela viu, viu tudo desde o princípio, quando tudo começou” (DOURADO, 1999a, 164). Outras vezes essa certeza é colocada em dúvida: “dessa vez os olhos não diziam nada se tinham visto ou não: eram vazios” (DOURADO, 1999a, p. 171). Assim, o fato narrado, ao invés de estabelecer verdades definitivas, convida o leitor ao comprometimento com seu objeto e reafirma a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso.

Outro exemplo do texto de fruição em *Ópera dos mortos* está no oitavo capítulo, quando acontece o parto de Rosalina. Enquanto ajuda a patroa a dar à luz, Quiquina reflete sobre os últimos acontecimentos no sobrado. Para ela, o nascimento da criança viria abalar as estruturas do casarão e, conseqüentemente, de sua vida com Rosalina, por isso, maquinava matar a criança assim que nascesse: “ela bem que podia. Rosalina nem ia perceber. Era só ela deixar de sacudir, ele nascendo roxinho, de dar umas palmadinhas, ele nascendo sufocado” (DOURADO, 1999a, p.223). Essa vontade de Quiquina choca-se, em sua consciência, com os princípios cristãos nos quais ela foi criada e isso faz com que ela coloque em dúvida tal ato. O narrador novamente sonega uma informação ao leitor. Sobre o nascimento apenas diz: “Veio! Amarelo, da cor mesmo de barro tabatinga” (DOURADO, 1999a, p. 232). A seguir, mostra Quiquina entregando a criança morta a Juca, ordenando-lhe que a enterre. Novamente cabe ao leitor deduzir se o que falou mais alto na consciência da criada foi o princípio cristão em que foi criada ou o desejo de restituir ao sobrado a ordem que lhe foi tirada.

5.5 ROSALINA E ANTÍGONA: SEMELHANÇAS E DISTINÇÕES

Assim como na tragédia *Antígona*, de Sófocles, no romance *Ópera dos mortos*, a força dos mortos torna-se manifesta e governa o destino de Antígona e de Rosalina, as duas heroínas trágicas. Antígona, desde o início da tragédia, sabe-se assinalada pelos infortúnios de sua família: “Minha querida irmã Ismene, irmã do mesmo sangue, conheces um só mal entre os herdados de Édipo que Zeus não jogue sobre nós enquanto vivas?” (SÓFOCLES, 1996, p.

197). Rosalina, por outro lado, vai tomando consciência de seu destino trágico à medida que se descobre idêntica ao pai, alimentando-se de suas mágoas contra a cidade e mergulhando em seu silêncio encimesmado: “Rosalina, já moça, procurava ampará-lo e a sua maneira de ampará-lo era assumir o silêncio do pai, aquele mesmo ar casmurro e pesado, de dignidade ofendida, aquele ódio em surdina, duradouro, de quem nunca se esquece” (DOURADO, 1999a, p. 39).

Desse modo, *Antígona* e Rosalina tornam-se as duas faces de uma mesma moeda. Vítimas do destino, dos infortúnios de seus ascendentes, ambas compõem a ópera regida pela morte, conduzindo o leitor a uma reflexão sobre a importância de se enterrar os mortos, a preservação da memória e da dignidade dos familiares e o pacto silencioso entre as personagens que compõem essas duas tragédias. Tanto Rosalina quanto *Antígona* se opõem às leis da *polis* para preservar a honra de seus familiares, mesmo praticando ações distintas. Enquanto a heroína sofocleana enterra seu irmão Polinices, opondo-se à lei de Creonte, que proíbe a execução de tal ato, a personagem de Autran Dourado, recolhendo-se ao silêncio do sobrado, teima em não “enterrar” seu pai. A sua reclusão funciona como uma reminiscência constante das injustiças que a cidade cometera contra o pai e, conseqüentemente, Rosalina preserva a honra e a grande desavença do pai na sua relação com a *polis*.

O que se pode notar é que a presença de Édipo, Polinices, Lucas, João Capistrano, todos mortos, são figuras determinantes no destino trágico das personagens. São eles, os mortos, que governam as vidas, manipulam as ações e transformam as protagonistas em heroínas, capazes de enfrentar a tirania e a injustiça. A vida regulada pela morte torna-se, desse modo, o fio condutor das duas obras e aproxima em definitivo Rosalina e *Antígona*.

Rosalina é a imagem da memória dos mortos. Ela que mantém presente para a cidade, que deseja esquecer, mas não consegue, a memória de João Capistrano e Lucas Procópio. *Antígona* “ergueu-se gigantesca contra o edito injusto do sacrílego tirano: afinal a lei religiosa, não escrita, mas inscrita na consciência de cada um, obrigava que se sepultassem os mortos, ainda mais em se tratando de um irmão” (BRANDÃO, 1991, p. 83). Assim, ambas sacrificam suas próprias vidas em defesa da imagem de seus mortos.

A tragédia *Antígona*, de Sófocles, é precursora dos discursos que debatem o conflito entre direito natural, considerado pelos gregos antigos como sendo de origem divina, e o direito positivo, que adquire uma forma jurídica, pois toma forma de lei estabelecida pelo governante. São dois discursos que se chocam, o da lei natural e o da lei positiva. O embate configura-se quando *Antígona*, numa atitude essencialmente fraternal, natural, resolve colocar

sua vida em perigo e, contrariando um decreto de Creonte, o governante de Tebas e representante da lei positiva, providencia a Polinices, seu irmão, as honras do ritual funerário.

Ao ser interrogada pelo tirano sobre sua transgressão da lei, fato que, para ele, corresponde a um grande desrespeito ao direito positivo, Antígona responde:

Mas Zeus não foi o arauto delas para mim, nem essas leis são as ditadas entre os homens pela Justiça, companheira de morada dos deuses infernais; e não me pareceu que tuas determinações tivessem força para impor aos mortais até a obrigação de transgredir normas divinas, não escritas, inevitáveis; não é de hoje, não é de ontem, é desde os tempos mais remotos que elas vigem, sem que ninguém possa dizer quando surgiram. E não seria por temer homem algum, nem o mais arrogante, que me arriscaria a ser punida pelos deuses por violá-las. Eu já sabia que teria de morrer (e como não?) antes até de o proclamares, mas, se me leva a morte prematuramente, digo que para mim só há vantagem nisso. Assim, cercada de infortúnios como vivo, a morte não seria então uma vantagem? (SÓFOCLES, 1996, p. 214-215).

Desse modo, enquanto Creonte representa a relação entre identidade e direito, em que os termos Lei e Direito são equivalentes, Antígona obedece aos ditames da lei divina, que prescreve o sepultamento digno a um cadáver. Ao cumprir a lei natural, ela desobedece a lei positiva imposta pelo governante. Sófocles, dessa forma, antevê com sua tragédia o frequente antagonismo existente entre as duas leis e, principalmente, o perigo na vigência das leis injustas. Lei e justiça são termos que assumem grande importância em *Antígona*.

Antígona é condenada por sua atitude a uma pena severa. A ordem de Creonte é brutal:

E quando a houverdes encerrado, como eu disse, em sua cavernosa sepultura, só, abandonada para, se quiser, morrer ou enterrar-se ainda viva em tal abrigo, estarão puras nossas mãos [...] mas uma coisa é certa: ela será privada para todo o sempre da convivência com habitantes desse mundo (SÓFOCLES, 1996, p. 233).

Em *Ópera dos mortos*, percebe-se, mesmo que de maneira sutil, que Rosalina percorre o mesmo caminho da heroína Antígona. Embora não apareça qualquer referência ao direito natural ou positivo ou, como na tragédia, direito dos deuses e direito dos homens, percebe-se que o gesto de Rosalina de não enterrar o pai como forma de preservar sua honra e dignidade choca-se com aquilo que a cidade esperava que fosse realizado por ela.

Sentindo-se injustiçado pela cidade, João Capistrano resolve romper qualquer tipo de laço existente entre a população e sua família: “o coronel voltou à sua antiga morada para guardar a espada, elmo e couraça, encostou sua lança. Voltou ao que era, ou melhor - ficou mais triste e encimesmado do que era” (DOURADO, 1999a, p. 38-39). Juntamente com toda sua família, João enclausurava-se no sobrado, outrora palco de festas e sempre cheio de pessoas. Em tal situação, Rosalina compadecia-se, dividia consigo as dores do coronel, sua maneira de amparar era assumir o silêncio do pai. Ao morrer dona Genu, mãe de Rosalina, a população da cidade reúne-se no sobrado para a celebração das exéquias na esperança de resgatar a relação com o pai de Rosalina e, conseqüentemente, retomar a alegria perdida. João, no entanto, não permite a reconciliação.

Quando João morre, algum tempo depois, a população busca resgatar o vínculo com o sobrado. O narrador, assumindo a posição de coro, proclama o acontecimento com a expectativa de alguém que anseia pela recomposição do equilíbrio entre a cidade e o casarão: “agora chegou a vez do tempo passar, o tempo passou. Chegou a vez do tempo passar para que outra morte se suceda e a gente possa novamente voltar ao sobrado” (DOURADO, 1999a, p. 40).

O que se esperava, com a morte de João Capistrano, era que as velhas rixas políticas acabassem e Rosalina abrisse as portas do sobrado. Desse modo, todos aguardavam ansiosos pela presença dela na sala, onde se velava o pai. Diante do olhar de todos, Rosalina desce as escadas com a soberba de uma rainha. O narrador/coro novamente se manifesta: “quando a gente pensou que ela fosse primeiro para junto do pai, voltou-se para a parede [...] os relógios estavam todos parados, a gente escutava as batidas do silêncio” (DOURADO, 1999a, p.42).

Após repetir simbolicamente o gesto de parar o tempo, como João Capistrano, Rosalina contempla brevemente as feições do pai e novamente sobe as escadas. A atitude de Rosalina de manter o silêncio na sala e não acompanhar o enterro do pai destaca a simbologia presente na obra segundo a qual os seus mortos não são enterrados, permanecem com ela, eternamente enclausurados sob as paredes do casarão. Além disso, o seu gesto demarca o diálogo de *Ópera dos mortos* com *Antígona*, onde a preservação da honra e da dignidade dos familiares mortos é levada às últimas conseqüências.

E assim a lei de Rosalina compara-se à lei dos deuses de Antígona, que se opõe à lei da *polis*, ao direito positivo. Enterrar o pai naquele momento, junto com toda a população reunida, seria o mesmo que enterrar sua mágoa com a cidade e, com ela, tirar a dignidade do pai, assim como, para Antígona, não enterrar Polinices seria tirar a dignidade do irmão. Desse modo, entre Antígona e Rosalina presenciavam-se atitudes que inevitavelmente deságuam em

um desfecho trágico: ambas se posicionam em situação contrária ao direito positivo, o que significa colocar em dúvida a ordem promovida pela lei vigente.

Além disso, tanto Sófocles quanto Dourado constroem suas personagens fortemente marcadas pela presença da morte: os mortos é que governam suas vidas e suas atitudes. São personagens cujo destino é marcado pelas maldições familiares, tendo a morte como elemento propulsor de toda a trama.

Em *Ópera dos mortos*, a presença dos mortos funciona como aqueles que se inscrevem num ciclo vital. São aqueles que não abandonam o mundo dos vivos, visto que continuam de certa forma a viver, tornando-se agentes provocadores de conflitos na personagem central e nos demais. No romance,

Morte, morrer constitui-se, pois, em situação-chave. Vivida, sentida, observada ou conhecida por interposta pessoa (histórias que se contam sobre a morte de alguém) ela confere sentido ao estar no mundo do personagem ou de personagens secundárias (LEPECKI, 1976, p. 5)

A tragédia de Rosalina assume uma dimensão sofocleana, uma vez que ela se torna a única sobrevivente dos Honório Cota a carregar consigo a responsabilidade de preservar sua memória, o culto aos mortos; e, assim como Antígona, sacrifica a própria vida para isso.

Em *Antígona*, Sófocles focaliza a morte real que adquire uma dimensão simbólica a partir do gesto da heroína que, ao permitir que o corpo de seu irmão não permaneça exposto aos abutres, constrói um debate no qual se chocam o direito natural e o direito positivo. Segundo Junito Brandão (1978, p. 54): “Sófocles é da época em que a crença na *polis*, isto é, no coletivo, foi substituída pela fé no individual, no homem”. O dramaturgo, influenciado por Sócrates, entroniza em suas peças a presença do *logos*, a razão e, desse modo, mais do que o fazer, o que importa ao herói é o agir. Enquanto os outros grandes escritores gregos elaboravam suas tragédias em função da fábula, do enredo, Sófocles elabora a fábula em função das personagens ou da personagem central.

Antígona, em seu agir e dotada da razão ou *logos* socrático, credita ao enterro do irmão uma dimensão simbólica, em que o leitor é levado a refletir sobre a dignidade, a fraternidade e a própria morte.

O texto de Autran Dourado, assim como o de Sófocles, não trabalha apenas com a dimensão literal da morte, mas focaliza principalmente sua dimensão simbólica. Devido às atitudes do pai, Rosalina sofre uma violenta mutilação, tanto a nível social quanto sexual. Sua vida, desde antes do nascimento, está envolta em uma teia de mortes: primeiramente, a morte

de Lucas Procópio, seu avô; em seguida, a morte de seus irmãos que, quando não resultavam em abortos, morriam nos primeiros meses de vida; seguindo-se a isso, temos a morte de sua mãe algum tempo depois do enclausuramento do pai; junte-se a isso a morte do pai e, ao final da trama, a morte do filho e temos, então, a teia fúnebre na qual está envolvida Rosalina.

A ideia da morte, em *Ópera dos mortos*, é enfatizada por Ligia Vassalo (1974, p. 14-15) quando ela afirma:

A relação de Rosalina com a vida está comprometida desde o seu nascimento. Escapara biologicamente da morte, pois nascera viva de um ventre gerador de mortos, escapara psicologicamente da morte enquanto conseguira manter separados os mortos conflitivos que em si guardava. Rosalina tem consciência da proximidade da morte: está fixada no sobrado. É motivadora da morte simbólica.

A atitude de Antígona e de Rosalina em defesa de seus mortos contraria a lei das *polis* e traz consequências que acarretarão uma severa punição, um desfecho trágico para ambas.

O que difere entre a punição de Antígona e de Rosalina é que a primeira é condenada por Creonte, o tirano, o representante da *polis*. A segunda, apesar de a injustiça ter sido desencadeada pela *polis*, toma a decisão baseando-se em dois fatores: o desejo de solidarizar-se com o sofrimento do pai e a vontade inconsciente de João de ver a filha isolada do convívio social. É o que se nota nesse trecho da obra:

Rosalina não quis se casar [...]. Tinha de deixar a casa. Mesmo que não tivesse de deixar o sobrado, o pai ia ficar sozinho. Tinha de quebrar o trato que com certeza, mesmo sem palavras, os dois se fizeram escondido. Abrir o coração pros outros, as portas do sobrado pras visitas. O pai não pedia aquele sacrifício, mas ela sabia que, contrariando, [...] atendia ao querer que ficava mais no fundo da alma dele. Contrariando, ela satisfazia, era a melhor filha do mundo. (DOURADO, 1999a, p. 107).

Enquanto Antígona é condenada pela fúria de Creonte, o que condena Rosalina a uma vida enclausurada é o silêncio do pai que, mesmo não tendo lhe pedido tal sacrifício, não lhe abriu a possibilidade de uma existência diversa daquela. Desse modo, acima da prisão de pedra que mantém as heroínas isoladas do mundo está a prisão simbólica retratada na grande teia que as prende às tradições familiares: a necessidade de permanecer junto à família, compartilhando de suas dores e angústias.

5.6 JUCA PASSARINHO: “DECIFRA-ME OU TE DEVORO”

Além da personagem de Rosalina, que pode se considerar modelada pelo arquétipo de Antígona, várias passagens no romance dialogam com aspectos que resgatam a tragédia grega. A primeira delas é a existência das voçorocas avistadas por Juca na entrada da cidade, caracterizadas como “goelas de gengivas vermelhas e escuras” (DOURADO, 1999a, p. 76-77). Trata-se, aos olhos de Juca, do ofício do tempo de transformar todas as coisas em ruínas e escancara, diante dos olhos do homem alegre e falante, a única certeza da existência: a morte.

As voçorocas causam estranhamento porque, no romance, são comparadas à dificuldade de se encarar a finitude, denunciam a tênue linha que separa a vida da morte, colocam o homem de frente para o nada e provocam a experiência do indecifrável: “que coisa mais medonha, seu Silvino. Parece que não acaba mais essa começão de terra. Coisa do diabo, mais parece essa fome toda de terra. A gente da cidade não tem medo que um dia chegue lá? Acaba comendo as ruas e as casas, engolindo tudo” (DOURADO, 1999a, p. 77).

As estranhas sensações diante das voçorocas misturam-se aos presságios de Juca: a lembrança do sonho, onde era assassinado pelo seu padrinho, o major Lindolfo, e era tragado pelo grande buraco. “A visão das voçorocas crescia assustadoramente” (DOURADO, 1999a, p. 77) porque colocam Juca diante do indecifrável do tempo: a certeza de que algo terrível aconteceria e a angústia por sentir-se atraído para esse enigmático futuro que deságua no nada. Os pesadelos de Juca, sempre relacionados à morte, e o mal-estar causado pela visão das voçorocas apontam ao leitor o prenúncio de um evento trágico, o que realmente acontece no decorrer da narrativa, em sua relação com Rosalina.

A presença das voçorocas em *Ópera dos mortos* destaca a sutil influência do mito de Édipo na tessitura do enredo. As grandes fendas abertas na entrada da cidade dialogam com a figura da esfinge, ser mitológico que possuía cabeça de mulher, corpo de leão e asas de águia. Situada às portas de Tebas, envolvia suas vítimas com enigmas, devorando-as a seguir. Como não havia ninguém que conseguisse decifrar seus enigmas, a esfinge destruía os campos e afugentava os moradores, transformando Tebas em um local de destruição e de morte.

Com o aparecimento de Édipo às portas da cidade, a “cruel cantora” propôs um enigma que foi prontamente solucionado pelo herói. Vencido, o monstro precipitou-se no abismo e, ao livrar a cidade da terrível maldição, Édipo transformou-se em rei de Tebas.

O adjetivo “cantora” atribuído à esfinge não é propriamente porque o enigma fosse proposto em verso hexâmetro (que nunca foi apto para o canto), mas porque, sendo alma-

pássaro e, portanto, ávida de atrair para destruir, cantava para encantar. Assim, enquanto mensageira da morte, essa figura mitológica é destacada, em *Ópera dos mortos*, como um grande buraco semelhante a grandes feridas prontas a engolir a cidade ou, nas palavras de Juca Passarinho: “coisa do diabo, os goelas da voçoroca, como um castigo, comendo a cidade que nem ferida braba” (DOURADO, 1999a, p. 77).

De acordo com Junito Brandão, a esfinge constitui-se, na mitologia grega, como a junção de duas acepções: “pesadelo opressor, incubo, e o terror infundido pela alma dos mortos” (1991, p. 385). Desse modo, o pesadelo opressor provocado pela devastação da esfinge são, em *Ópera dos mortos*, as voçorocas, provocando o presságio de Juca relacionado à situação trágica que começa a se desenrolar à sua frente; e o terror infundido pela alma dos mortos destaca exatamente a vida governada pela morte, a cadência trágica da vida de Rosalina, demarcada na ópera pela presença constante do pai e do avô, regulando e direcionando todas as suas ações.

Assim como para Édipo a esfinge surge como um enigma, um abismo que o separa de Tebas, as voçorocas são para os olhos de Juca também um enigma, um imenso abismo que lhe causa fascinação e medo. Trata-se de uma figura situada nos arredores da cidade que parece exclamar para Juca: “Decifra-me ou te devoro”.

Dentro do romance, há algumas passagens que denotam a concretização do presságio de Juca em relação às voçorocas. Um exemplo se dá quando ele compara Rosalina ao abismo do qual ele procura se afastar, mas, de certo modo, o atrai como um passarinho à teia. Durante a noite, quando embriagada pelo vinho, Rosalina “era o visgo das voçorocas, as goelas vermelhas e escuras que ele não podia se afastar” (DOURADO, 1999a, p. 207). Assim como as fendas, Rosalina é, para Juca, um grande enigma, algo que lhe causa medo, mas a quem está, inevitavelmente, ligado. É um ser “condenado àquela mulher, àquela casa, àquela vida” (DOURADO, 1999a, p.208).

O trecho a seguir corrobora a relação de Juca com as voçorocas:

A esfinge é alma penada, a dama opressora, ou mais precisamente, incubo. Normalmente, o monstro surge em meio a um turbilhão. Propõe determinadas perguntas que devem ser prontamente respondidas sob pena de morte ou de paralisia. Com muita facilidade transforma-se frequentemente em seres vários: numa linda mulher, numa princesa, fada, neste ou naquele animal. Sua atitude, todavia, é aterradora: abraça com violência, aperta, sufoca (BRANDÃO, 1993, p. 249).

Desse modo, a figura da voçoroca, assim como a esfinge, assume várias faces: o grande monstro de boca aberta prestes a devorar a cidade; a paisagem que faz com que Juca defronte-se com a finitude da existência; o sobrado; a enigmática Rosalina; a própria morte.

O objetivo das voçorocas, assim como a esfinge, é abraçar com violência, sufocar e é o que acontece com Juca. Após o parto de seu filho com Rosalina, Quiquina enrola a criança morta em um embrulho e a entrega ao pai. “Ela não precisou dizer nada” (DOURADO, 1999a, p. 238). Diante de tal situação, a única coisa que sabia é que era necessário enterrar o filho, encerrar aquele ato da ópera. Ele não conseguia se afastar das voçorocas, ao contrário, era atraído por elas. E foi “diante das goelas abertas, das entranhas que o luar molhava de brilho feito uma gengiva, vermelho-negro, diante da escuridão das voçorocas que o luar mal iluminava” (DOURADO, 1999a, p. 239), que ele enterrou seu filho. Fecha-se, assim, o último ato do enredo trágico ao redor de Juca: a vida do herói é engolida pela esfinge, pelo *fatum* previsto em sua chegada à cidade.

O ato de Juca ser tragado pelas goelas vermelhas das voçorocas alcança um grande grau de simbologia dentro da obra. Desde o seu primeiro contato com a cidade, o forasteiro sente-se hipnotizado e, com isso, é atraído para aquelas circunstâncias: primeiro, defronta-se com as fendas que lhe trazem opressão, por confrontá-lo com a finitude da existência, com a morte; depois a figura do sobrado que também o atraía e que, em determinado momento, é comparado às próprias voçorocas, como lê-se no seguinte trecho: “ele também devia ter passado correndo pelo sobrado, continuado viagem, nunca ter entrado naquela voçoroca” (DOURADO, 1999a, p. 236); a terceira face que a voçoroca/esfinge apresenta para Juca é a própria Rosalina que contém o visgo que não permite sua fuga, seu afastamento. O visgo de Rosalina que prende Juca é o que dá movimento à engrenagem e conduz ao desfecho trágico de ambos.

O contato de Juca com o sobrado e o conseqüente envolvimento com Rosalina resgata aspectos do mito de Édipo presente na tragédia de Sófocles.

Na tragédia *Édipo Rei*, destacam-se dois oráculos ligados à desobediência de Laio. O primeiro nos versos 711ss, quando Jocasta narra ao filho e ao esposo como “um falso oráculo” predissera a Laio que ele seria assassinado pelo próprio filho. Outro, nos versos 791ss, quando Édipo confessa a Jocasta que o mesmo oráculo lhe vaticinara que ele mataria o pai e desposaria a mãe. A partir dessa junção de dados, a vida de Édipo alcança o ápice da tragicidade. Desse modo, por não aceitarem a vontade de Apolo, Laio e Édipo acabaram levando à ruína a família e o reino.

As profecias do oráculo edipiano são, em *Ópera dos mortos*, substituídas pelos sonhos e presságios de Juca. O primeiro se dá diante das voçorocas quando seu padrinho, major Lindolfo, tentava assassiná-lo; o segundo quando ele está diante do sobrado: “um vento soprou forte, fez um redemoinho que fugia da praça em direção à igreja. Isso não é bom, redemoinho nunca é bom. Primeiro o sonho, depois as voçorocas, agora o redemoinho. Quem sabe era um sinal para ele?” (DOURADO, 1999a, p. 80-81).

Os presságios de Juca direcionam o leitor de forma que assuma a função das mãos do destino. Para confirmar a relação entre os presságios de Juca e o oráculo de Apolo, o forasteiro, após uma breve reflexão sobre os ‘sinais’ tidos até ali, recorda-se de uma história contada por dona Vivinha, esposa de seu padrinho. Segundo essa história:

Tinha um homem que era uma vez teve um sonho ruim, desses que acordam a gente pra salvação. A sua filhinha vai crescer, disse a voz no sonho, vai virar moça, quando ela virar moça vai dar uma coisa em você, uma idéia sem arremetação de que a gente não se livra, senão consentindo no que ela quer. Ela vai virar moça bonita, enfeitada, dengosa, uma lindeza. Mesmo não querendo, você vai acabar dormindo com ela, lhe tirando a flor (DOURADO, 1999a, p. 81).

Esse oráculo em forma de sonho segue as mesmas linhas do mito de Édipo, pois, com medo de cometer tão infame ato, o homem abandona a família e se embrenha sertão adentro. Depois da morte da mãe, a filha faz a mesma coisa e acaba conhecendo um homem bom e maduro que lhe tira a virgindade e que, mais tarde, descobre tratar-se de seu próprio pai. “Depois foi o que viu, maldição, sangueira, o homem cortou com o machado bem aqui na veia dele” (DOURADO, 1999a, p.82).

A inevitabilidade do destino e o desfecho trágico da história contada por dona Vivinha delineiam a trajetória de Juca. Em nítida referência ao mito edipiano, percebe-se que o narrador apresenta ao leitor todos os ingredientes necessários para acompanhar o enredo não como romance, mas como uma tragédia nos moldes clássicos, como salienta Autran Dourado em sua *Poética de romance* (1976).

E assim, toda a apresentação de Juca, presente no capítulo “um caçador sem munição”, é construída em cima de indícios de um enredo trágico. Os sonhos, as voçorocas prestes a engolir a cidade, a construção monumental do sobrado, a cantilena, Rosalina, a presença da morte tornam-se requisitos básicos para a movimentação da engrenagem que, inevitavelmente, destrói completamente a vida das personagens.

5.7 QUIQUINA, A MOIRA DO SOBRADO

A personagem Quiquina ocupa, em *Ópera dos mortos*, uma função peculiar: sua forma de comunicação. Negra advinda do final da decadência de Minas devido à escassez do ouro e dos diamantes, Quiquina é a empregada muda que habita o sobrado há muito tempo e, desse modo, é portadora do conhecimento detalhado de seus habitantes, desde João Capistrano até Rosalina. Por não poder falar, sua comunicação verbal é substituída pelo olhar que de tão profundo parece penetrar na alma.

Cumprindo a função de manter a ordem do casarão, ela transforma, usando de grande astúcia, Rosalina em sua dependente. A própria patroa reconhece isso quando afirma: “escrava, ela ficava escrava de Quiquina” (DOURADO, 1999a, p. 35). E assim a empregada direciona e organiza a vida no sobrado, de modo que, para Rosalina, sua ausência pareça insuportável e ambas têm consciência disso.

Além de empregada no sobrado, Quiquina vende as flores artificiais fabricadas por Rosalina na cidade. Essa função a torna uma pessoa importante, pois estabelece uma ponte entre a cidade e o sobrado, única até a chegada de Juca Passarinho. Quiquina é tomada de grande aversão pelo forasteiro, que vem romper o equilíbrio das estruturas do casarão e de sua relação com Rosalina.

Sendo a única presença viva dentro do sobrado, Quiquina representa para Rosalina a própria vida. Mesmo partindo de uma presença silenciosa na casa, a criada preenche a solidão da patroa enclausurada no sobrado: “sem Quiquina eu não podia viver [...]. a presença de Quiquina mexendo pela casa [...] era sinal de vida, tempo. Quiquina queria dizer para ela que a vida continuava” (DOURADO, 1999a, p.51).

A mudez de Quiquina, normalmente encarada negativamente, para Rosalina assume um aspecto positivo, pois, em seu silêncio compreendido por gestos e olhares, ela não lhe fazia perguntas, nem criticava seu comportamento diante dos fatos ocorridos no casarão. E assim a relação das duas moradoras do sobrado era quase uma relação de mãe e filha: “havia uma intimidade muito grande entre elas, um entendimento silencioso de que ele não participava. Um entendimento profundo muito anterior à sua chegada [de Juca]” (DOURADO, 1999a, p. 172).

Autran Dourado, ao atribuir a mudez à personagem Quiquina, dota-a de grande capacidade de olhar e de uma audição fortemente aguçada. Dentro do sobrado, ela vê tudo e ouve, apreendendo o que está próximo e o que está distante, o que está dentro e o que está

fora de seu raio de visão. Essa característica lhe dá o direito de governar a existência de Rosalina e, como veremos mais adiante, de decidir a vida e a morte dos habitantes do casarão.

Assim como Rosalina, os habitantes da cidade também queriam muito bem Quiquina, não só por estabelecer a ponte com o sobrado ou por trazer as flores de Rosalina, muito bem feitas, ao comércio local. As pessoas tinham uma dívida de gratidão devido à sua boa aptidão ao partejo: “não era profissional, mas tinha adquirido muita prática ajudando dona Aristina no ofício de parteira. Muitos daqueles meninos que saltavam o muro do sobrado nas investidas de costume e mexiam com ela tinham vindo ao mundo pelas mãos ágeis e carinhosas de Quiquina” (DOURADO, 1999a, p. 101-102).

Portanto, Quiquina é retratada como o símbolo da vida dentro do romance: é ela que traz a vida para o sobrado, cumprindo seu papel de empregada que ordena as coisas, limpando, cozinhando e zelando por tudo; enquanto única companhia de Rosalina, é elemento vital para que sua patroa mantenha-se firme em seu abandono e enclausuramento; quando estabelece a ponte entre o casarão e a cidade, ela dá notícias, mediante a venda de flores, de que Rosalina está viva; por fim, sua condição de parteira colabora para o surgimento de muitas vidas.

Entretanto, com o correr da narrativa, a mucama mostra-se totalmente ambígua, pois, mesmo sendo a representação da vida, deixa transparecer uma premeditação sobre a morte do filho de Rosalina e planeja acabar com a vida de Juca. Ambos, pai e filho, surgem para romper o equilíbrio da vida no sobrado. Em um monólogo, durante o difícil parto de Rosalina, o narrador deixa transparecer essas vontades de Quiquina. Ao refletir sobre Juca, a mucama afirma: “muitas vezes quis acabar com a vida dele, para ele sair da vida de Rosalina, acabar de vez com aquela danação toda noite [...]. Fornicida na comida dele, vidro moído, cada dia um tiquinho, como ela ouvia a mãe contar que uma mulher uma vez matou o marido” (DOURADO, 1999a, p. 216).

Toda a premeditação de Quiquina se dá porque, para ela, o forasteiro viera tomar-lhe o lugar no coração da patroa. O desejo de restabelecer o equilíbrio no sobrado leva Quiquina a também planejar a morte da criança esperada por Rosalina: “ela bem que podia. Rosalina nem ia perceber. Era só ela deixar de sacudir, ele nascendo roxinho, de dar umas palmadinhas, ele nascendo sufocado” (DOURADO, 1999a, p. 223).

Quiquina simboliza não somente a vida, mas também a morte dentro da obra, determinando o curso dos acontecimentos no sobrado. Sendo assim, ela assume a personalização do próprio destino, no sentido trágico do termo. É ela a responsável por ‘tecer’ a sorte de todos os personagens da trama.

À tragédia, o destino interessa enquanto *fatum*, responsável por regular a vida dos homens. Segundo Ferrater-Mora (2000, p. 686), “o termo latino *fatum* significa, ao que parece, o predito (por um oráculo), o conjunto das coisas ditas acerca do futuro”. Além desse sentido, *o fatum* refere-se à parte que cabe a cada ser vivo dentro dos fatos constituintes da “trama” do universo. Juntando essas duas definições, conclui-se que “o destino é definível então como a ‘sorte’ que cabe a cada coisa (e em particular a cada homem) na medida em que seja princípio cognoscível ou enunciável por meio de oráculos, da intuição e até da reflexão racional” (FERRATER-MORA, 2000, p. 686).

Quiquina, enquanto personalização do destino, mostra uma relação estreita com as Moiras, da mitologia grega, a quem cabiam as questões sobre a vida e a morte, que não podiam ser contestadas, nem mesmo por Zeus.

O termo *moira*, proveniente do grego, significa “obter ou ter em partilha, obter por sorte, repartir, donde Moira é a parte, o lote, o quinhão, aquilo que a cada um coube por sorte, o destino” (BRANDÃO, 1993, p. 140-141). Associada a Moira, tem-se, como sinônimo, nos poemas homéricos, a voz árcade-cipriota, um dos dialetos usados por Aisa²⁵. Note-se logo o gênero feminino de ambos os termos o que remete à ideia de fiar, ocupação própria da mulher: o destino, simbolicamente, é tecido para cada um.

Na mitologia grega, eram três as irmãs a quem cabia o controle do destino de todos os seres, divinos e humanos. As três mulheres, de aparência lúgubre, eram responsáveis por tecer e cortar o fio da vida de todos os indivíduos. Por seu caráter impessoal e inflexível, a Moira passa a ser a projeção de uma lei que não pode ser transgredida, nem pelos deuses, nem pelos homens, sem colocar em perigo a ordem universal.

A participação da Moira nas epopeias heróicas, constantemente impedindo os deuses de prestar socorro aos heróis no campo de batalha, desenvolveu a ideia de uma figura universal. A Moira tornou-se senhora incontestável do destino de todos os homens. Depois de Homero, projetou-se sua figura em três configurações, cada uma responsável por uma função específica: Cloto, Láquesis e Átropos.

Cloto, nome proveniente do grego, cujo vocábulo significa “fiar”, é atribuído à primeira Moira, também chamada aquela que fia, a fiandeira. “Na realidade, Cloto segura o fuso e vai puxando o fio da vida” (BRANDÃO, 1993, p. 31). A mais jovem das Moiras tinha a função de determinar quanto tempo uma pessoa viveria através de seu delicado trabalho que consistia em tecer o fio da vida.

²⁵ Nome usado algumas vezes para referir a Moira

O trabalho de Cloto ganhava continuidade por meio de Láquesis, uma de suas irmãs, cuja função é sortear o nome de quem vai morrer. Também chamada a sorteadora, Láquesis decide a longitude do fio de cada ser humano. Normalmente, é representada como uma matrona desenrolando uma tira de papel onde está escrito o destino dos homens ou como uma mulher muito velha e feia.

Por fim, cabe a Átropos, a mais velha das irmãs, também chamada de a inflexível ou a inevitável, cortar o fio da vida. Comumente, Átropos é representada portando um livro onde se lê o destino dos homens e uma tesoura, utilizada para cortar o fio de suas vidas.

De acordo com a mitologia grega, as Moiras são assistidas na sua função pelas Queres, as cadelas do Hades que, quando chega a última hora de um mortal, se apoderam de seu corpo para o conduzir a Pluto. Elas têm também um papel ativo nas batalhas, onde se alimentam do sangue dos mortos.

A mitologia romana, por meio da figura das Parcas, assimilou todos os atributos das Moiras, deusas da morte. Segundo Brandão:

As Parcas, ao que parece, presidiam sobretudo aos nascimentos, conforme, aliás, a etimologia da palavra. Com efeito, Parca provém do verbo grego “parere”, ‘parir’, ‘dar à luz’. Como no mito grego, eram três: chamavam-se Nona, Décima e Morta. A primeira presidia ao nascimento; a segunda, ao casamento; e a terceira à morte. Diga-se de passagem, morta tem a mesma raiz de moira, possivelmente com influência de *mors*, *morte*. (BRANDÃO, 1993, p. 232).

Desse modo, tanto na mitologia grega quanto na romana, as deusas da morte representavam a mesma personificação: o *fatum*, o destino, esse poder incontável que regula a sorte de todos os homens, do nascimento até a morte.

Em *Ópera dos mortos*, Quiquina é a personagem que estabelece a mediação entre a vida e a morte. Moradora antiga do sobrado, ela encontra, de maneira sutil, uma forma de governar a situação, de modo que suas ações assemelham-se à presença do destino que conduz as personagens a um fim trágico. Se estabelece, assim, um diálogo entre essa personagem e as Moiras.

O enredo de *Ópera dos mortos*, como vimos, é totalmente pautado pela presença da morte e é ao redor dessa ideia que se debatem todas as personagens. A morte é a presença constante e direciona os conflitos, delinea o espaço físico e até mesmo os objetos. Segundo Maria Lúcia Lepeck (1976, p. 5), em *Ópera dos mortos* “morte, morrer, constitui-se, pois, em situação-chave. Vivida, sentida, observada ou conhecida por interposta pessoal (histórias que

se contam sobre a morte de alguém) ela confere sentido ao estar no mundo da protagonista ou de personagens secundárias”.

Rosalina tem a vida pautada pelos seus parentes mortos e a ausência física de João Capistrano e Lucas Procópio é compensada pela presença na memória. Sendo a única sobrevivente da família Honório Cota, a ela recai a responsabilidade de culto aos mortos, o que aumenta a dimensão de sua tragédia.

Dentro da situação trágica de Rosalina, que possui uma vida governada pela morte, destaca-se a presença de Quiquina, que simboliza, ao mesmo tempo, o nascimento, a continuidade da vida e a inevitabilidade da morte. Quiquina é a junção das três Moiras que envolve as personagens de Rosalina e Juca nos fios do destino.

O diálogo entre a governanta do sobrado e Cloto, a primeira das Moiras, se estabelece devido à sua função de parteira. O ato de dar à luz o grande número de pessoas na cidade equipara-se à função de Cloto de segurar o fuso e puxar o fio da vida. Quiquina, enquanto parteira, preside o nascimento, assim como as Parcas, identificadas como as Moiras na mitologia romana, pois as Parcas são aquelas que presidem o nascimento, como explica a própria etimologia da palavra que, traduzindo, significa dar à luz, parir. Em sua missão de presidir os nascimentos, Quiquina estabelece também a relação com a cidade: “a cidade queria muito bem a Quiquina, ela era de uma grande serventia. Trazia não apenas as flores de Rosalina para nosso comércio; quando careciam de Quiquina no partejo, ela ali estava, sempre pronta a ajudar” (DOURADO, 1999a, p. 101). E assim, o respeito da cidade em relação a Quiquina compara-se ao respeito de Zeus em relação às Moiras, das quais ele jamais contrariava as decisões.

Além da função de parteira, Quiquina possui, em *Ópera dos mortos*, outra importante característica: é ela a ponte entre o sobrado e a vida fora de suas paredes e, sendo assim, ela marca a continuidade da vida frente à estaticidade do tempo sob as paredes do casarão. Além de segurar o fuso e puxar o fio, Quiquina o desenrola. É por meio dela que a população percebe, mesmo que de forma fragmentada, devido à sua mudez e discrição, se Rosalina está bem ou se necessitam de alguma coisa. E assim ela mantém e intermedeia uma convivência velada entre a cidade e o sobrado.

Quiquina é a governanta que se mantém em constante estado de alerta diante de tudo o que acontece ao redor de Rosalina. É a personagem que tudo vê e, por ser extremamente perceptiva, opera as transformações no ambiente. Ao defrontar-se com situações adversas ao ‘equilíbrio’ do sobrado, age com presteza para que não seja rompida a cumplicidade entre ela e a patroa. Desse modo, suas relações direcionam o enredo para o desfecho trágico da obra.

Um exemplo de como Quiquina tece o destino dos personagens, tal qual as Moiras, é a sua reprovação à presença de Juca Passarinho na casa:

Quando perguntavam a Quiquina o que ela achava da presença de Juca Passarinho, ela ria de boca aberta, os olhos vivos que de costume piscavam, girava os polegares junto das têmporas, praticava umas momices, e a gente ficava sabendo o que ela achava de Juca Passarinho – espiritado. (DOURADO, 1999a, p. 99).

A mucama de Rosalina prevê o fato de que a presença de Juca no sobrado não é boa coisa e, no decorrer da narrativa, sua rejeição ao forasteiro na casa vai aumentando. No momento do parto de Rosalina, Quiquina, através do fluxo de consciência, desabafa toda frustração causada pela perda do equilíbrio no sobrado causada por aquele estranho forasteiro: “desde o primeiro dia quando ele chegou. Bem que ela estava vendo o que podia acontecer de ruim para elas com ele no sobrado. Aquela cara não engana, aquele olho branco. Fuja dos mal assinalados.” (DOURADO, 1999a, p. 217).

Partindo dessa opinião sobre a relação entre Juca e Rosalina, Quiquina deixa aflorar uma terceira característica: a mediação entre a vida e a morte. O parto de Rosalina desperta na parteira a última das irmãs responsáveis pelo cumprimento do destino dos homens: “era só deixar ele sufocado, ele nascendo sufocado. Não nascendo sufocado, tinha de fazer outra coisa” (DOURADO, 1999a, p. 227). Tal como Átropos, a terceira das Moiras, Quiquina assume, aqui, a predisposição de cortar o fio da vida, tornando-se aquela que governa o destino dos personagens e concretizando, assim, os presságios e os pressentimentos de todo o enredo. Rosalina, em seu sofrimento, encontra-se nas mãos da mucama e esta, tendo consciência disso, arquiteta a morte do filho de sua patroa, desencadeando o desfecho trágico da obra.

O filho de Rosalina nasce morto e o autor não explicita o envolvimento de Quiquina em tal fato, entretanto, deixa claro o poder da criada em governar a vida e a morte. A morte da criança é o último ingrediente para o desencadeamento do desfecho trágico: Juca enterrando seu filho nas goelas vermelhas das voçorocas e Rosalina entregue às garras da loucura.

Quando a população volta a se reunir no sobrado, dessa vez para arrancar dali Rosalina, é Quiquina quem para o último dos relógios, dando um ponto final à ópera dos mortos. Assim como esse gesto demarca o término da história do sobrado, o fechamento definitivo de suas portas, a morte do filho de Rosalina destaca a extinção da família Honório Cota. Desse modo, Quiquina, cumprindo o papel da mais inflexível das Moiras, corta os fios do enredo, dando um ponto final à trágica história de Rosalina.

Tudo tinha de ser como foi. E Tirésias reafirmava, revia e antevia a impossibilidade de mudar o passado, como se dissesse o passado é tão imutável quanto o futuro, só que o futuro é encoberto...

Autran Dourado

6 OS SINOS DA AGONIA: ENTRE O TRÁGICO E O CONTEMPORÂNEO

Eurípedes, o grande dramaturgo da tragédia grega clássica, ocupou-se de grandes temas, tanto os inspirados por fatos de natureza social, como a Guerra do Peloponeso, quanto os individuais, como grandes paixões. Não é à toa que, para grande parte de seus estudiosos, ele é considerado moderno em relação aos predecessores. Dentre sua vasta criação literária destaca-se a peça *Hipólito*, cujo tema principal é a paixão de Fedra pelo enteado Hipólito. Além desse tema, considerado central, outros, como a injustiça (no julgamento de Teseu em relação ao filho), a intolerância (de Hipólito na relação com o sexo feminino) e as reflexões de Fedra (sobre a condição humana) merecem destaque.

Por tratar de assuntos/problemas assim, inerentes à condição humana, a peça *Hipólito* ganhou várias releituras no decorrer da história literária. Dentre essas, destacamos para a presente seção a obra *Fedra*, do dramaturgo francês Jean-Baptiste Racine, e o romance *Os sinos da agonia*, do romancista brasileiro Autran Dourado.

Em estudo comparativo, procuramos aqui analisar as obras de Racine e de Dourado na relação que, assim entendemos, apresentam com a tragédia de Eurípedes, ressaltando os aspectos recorrentes e os pontos de ruptura das mesmas com a fonte grega.

Racine mantém a mesma estrutura da tragédia de Eurípedes e a principal modificação da peça em relação à grega é a transferência da centralidade do mito do personagem Hipólito para a figura de Fedra, destacando-lhe a complexidade psicológica. Já Autran Dourado recria o mito de Fedra seguindo os passos do romance contemporâneo; seus personagens, apesar de reflexos dos personagens euripidianos, retratam a fragmentação típica do mundo contemporâneo.

Ao construir os personagens de *Os sinos da agonia* a partir do arquétipo do mito de Fedra, Autran Dourado oferece-lhes uma roupagem nova, captando o sentido de universalidade de toda a literatura clássica. Assim, o trabalho com *Os sinos da agonia* requer um constante exercício comparativo entre o clássico e o contemporâneo, entre a tradição e a ruptura que informa o romance. Por meio da revitalização de mitos e arquétipos do mundo grego, Dourado mescla em sua (re)criação o dilaceramento do homem contemporâneo e a tragicidade do herói clássico.

Autran Dourado, em uma conferência pronunciada na Sorbonne em 17 de novembro de 1992, ao falar a respeito de sua obra *Os Sinos da Agonia*, livro adotado para os exames das universidades francesas naquele período, afirmou que a obra não tinha um caráter

histórico, mas tratava-se de “um romance político, mítico e pós-moderno²⁶” (DOURADO, 1992, p. 2). Essa afirmação nos oferece o ponto de partida para a presente seção: uma reflexão sobre o diálogo instaurado por Dourado entre a tragédia clássica e o romance contemporâneo. O escritor mineiro, ao dotar seu romance de elementos do trágico tradicional, reafirma o fato de que a ruptura com os modelos clássicos nunca é feita de maneira total e, com isso, destaca a grande necessidade de recorrência aos modelos greco-latinos.

6.1 EURÍPEDES

Eurípedes, por sua visão de mundo, apresenta inovação no desenvolvimento do enredo trágico, ainda dentro do contexto sócio-cultural onde vivia. É o que esclarece Junito Brandão (1984, p. 57) quando ensina:

Enquanto Ésquilo concebeu seu teatro como a representação profundamente religiosa de um evento lendário, e Sófocles fez de seu drama o desenvolvimento normal de uma vontade e de um caráter em situação determinada, Eurípedes há de conceber a tragédia como uma *πράξις*, ‘prâxis’ do homem, operando, por isso mesmo, uma profunda dicotomia entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens.

A obra de Eurípedes não apresenta mudanças estruturais: a disposição das partes constituintes das peças não difere muito da tradição: “Exteriormente, repetimos, o clima é idêntico: os mesmos deuses e o destino cego com seu sinistro cortejo: *hybris*, *némesis*, *áte*, *Moira*” (BRANDÃO, 1984, p. 58). Todos os elementos do trágico continuam presentes em suas peças, entretanto, no aprofundamento interno das peças, percebem-se importantes modificações e inovações, especialmente na comparação com Ésquilo e Sófocles.

Eurípedes recebeu grande influência das novas ideias que penetraram as fronteiras de Atenas a partir da primeira metade do século V a.C., principalmente por intermédio dos sofistas, que refletiam o estado de espírito criado por especulações filosóficas e pelas condições políticas e sociais daquele contexto; entre todos os pensadores, destacava-se Sócrates, que buscava, com a força da razão, conhecer o homem; ou seja, buscava o conhecimento do homem pelo próprio homem; e no racionalismo socrático, no seu

²⁶ Apesar de Autran Dourado utilizar o termo “pós-moderno”, nosso objetivo aqui é analisar as características contemporâneas do seu romance.

antropocentrismo, ganham destaque todas as potencialidades humanas e, dessa forma, a paixão. Essas ideias levam Eurípedes a valorizar o coração humano e os seus transbordamentos afetivos: a paixão torna-se a força motriz do enredo trágico euripídiano. É o que faz as tragédias de Eurípedes serem consideradas mais realistas do que as de Ésquilo e Sófocles.

Segundo Nietzsche (2006, p. 91), “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”. Dentro do espírito da sofística, Eurípedes elabora uma mudança nuclear na essência do trágico, retirando dos deuses a onipotência condicionante de todos os eventos, transferindo a responsabilidade para o homem, para os seus desvarios de paixão.

O palco da tragédia deixa de ser o cenário exemplar de como o homem deve cumprir e preservar uma ordem superior dos deuses e passa a encenar o destino que nasce “do próprio homem, do poder de suas paixões, ao qual já não recebe mais, no sentido esquiliano, a ajuda de um deus como *συλληπορ*²⁷ que o guie pelo caminho da aprendizagem e do conhecimento” (LESKY, 1971, p. 164).

A mudança de foco do drama - dos deuses para o homem - não significa que, na tragédia euripídiana, os deuses estejam ausentes do palco trágico. Apesar de Eurípedes atribuir à sua escrita um novo sentido ideológico e um novo espírito, a sólida tradição do gênero trágico continua dando ao dramaturgo a segurança da antiga fórmula. Desse modo, os deuses continuam a se movimentar nos espaços do enredo euripídiano, às vezes desde o prólogo e, frequentemente, no fecho da tragédia, aqui sob o recurso de um *deus ex machina*, introduzido para resolver uma situação ou desemaranhar uma trama. É o que se nota, por exemplo, na figura de Ártemis, em *Hipólito*, cujo papel é resgatar a honra do discípulo no final do enredo. Em detrimento da importância dos deuses e da própria Moira, Eurípedes, na manifestação de Ártemis, enfatizou o verdadeiro drama da existência humana ao dirigir-se a Hipólito: “Ah! Infeliz! A quantas provações estás sujeito! A tua perdição foi a nobreza de teus sentimentos” (EURÍPEDES, 1991, p. 148)

Esses raciocínios permitem afirmar que a paixão amorosa é o ponto de partida para o desenvolvimento do drama euripídiano. Não é à toa que o escritor concede às mulheres o papel principal de suas tragédias, como é o caso de Medeia e Fedra. Das dezessete tragédias

²⁷ Protetor

de Eurípedes que não se perderam no tempo, treze são protagonizadas por uma mulher e doze trazem no título nomes femininos.

A visão presente na tragédia de Eurípedes configura a existência humana não somente como parte das relações entre os deuses e destes com os homens, mas como portadora da força subjetiva do amor. Enquanto Ésquilo e Sófocles apresentam Eros com caráter objetivo, identificando-o como força cósmica, Eurípedes o expõe com uma nova face, enfatizando a energia endógena das paixões subjetivas do homem. Como afirma Albin Lesky (1971, p. 178): “é sobretudo pelo poder do erótico, levado às raias do patológico, que Eurípedes se sente repetidamente atraído e, também aqui, o contrapõe como revolucionário à tragédia antiga”.

A tragédia *Hipólito*, apresentada por Eurípedes à plateia ateniense provavelmente em 428 a.C., destaca essa característica peculiar do dramaturgo em relação a Ésquilo e Sófocles: a oscilação entre a tradição e as novas ideias que povoam a cidade ateniense. Num primeiro momento o enredo flui numa esfera transcendente, com deuses atuantes e responsáveis pelo desencadeamento das ações dos personagens centrais; a seguir, os atos deixam a esfera superior e são projetados na alma das pessoas. E assim, o que inicialmente se desenha como ações condicionadas pelo poder divino transforma-se em ações resultantes da psique humana.

Assim, na tragédia *Hipólito*, Eurípedes retrata as consequências trágicas da paixão não correspondida de Fedra, segunda mulher de Teseu, pelo enteado Hipólito, filho de Teseu. O jovem desperta a fúria de Afrodite por causa da disposição à castidade: “o filho de Teseu, criança da Amazona - Hipólito -, pupilo do casto Piteu, é o único entre os habitantes de trezena que ousa chamar-me de pior das divindades” (EURÍPEDES, 1991, p. 91). A predisposição do mancebo à vida casta faz com que a deusa arquitete uma vingança contra ele, que cultua o altar de Ártemis, deusa da caça e da castidade.

No prólogo da peça, a deusa afirma: “faço a ventura de quantos desde o distante Ponto até o limite de Atlas, reverenciam meu poder, e abato os outros, os relutantes, que me tratam com desdém” (EURÍPEDES, 1991, p. 91). É esse, portanto, o ponto de partida de toda a tragédia: a vingança de Afrodite pela afronta de Hipólito em não lhe prestar culto. Desse modo, respeitando a tradição, Eurípedes credita aos deuses uma função importante; nesse caso, a desobediência de Hipólito à deusa resultará em um desfecho trágico.

A deusa Afrodite, decidida a destruir Hipólito, planta em Fedra uma paixão mórbida pelo rapaz: “um certo dia em que, na casa de Piteu, ele [Hipólito] se dirigia à terra de Pandión para a celebração dos sagrados mistérios, Fedra, fidalga esposa de seu pai, o viu e teve o coração, naquele instante, inteiramente dominado por amor violento e irresistível que eu

mesma instigui” (EURÍPEDES, 1991, p. 91-92). A partir desse momento, o enredo trágico passa a desenrolar-se no interior dos personagens, focalizando a doentia paixão de Fedra pelo enteado e as consequências de tal situação para todos os personagens.

Apesar das dissimulações, não tendo a paixão correspondida, Fedra conta seu mal à velha ama:

AMA – Como, menina? Estás amando? Mas, que homem?
 FEDRA – Aquele... Que direi? O filho da Amazona...
 AMA – Queres dizer Hipólito, se bem entendo?
 FEDRA – Tu mesma disseste o seu nome; não fui eu... (EURÍPEDES, 1991, p. 107).

A aia, compadecida do sofrimento da patroa, decide revelar as confissões a Hipólito, na esperança do jovem corresponder ao amor de Fedra. Numa tentativa de tranquilizá-la, a empregada declara: “Fica tranquila, minha filha, se é por isso, pois cuidarei de tudo da melhor maneira. Ajuda-me deusa do mar, augusta Cípris” (EURÍPEDES, 1991, p. 113-114).

O jovem, ao ouvir a confissão da aia de Fedra, se enfurece com a madrasta e exclama uma grande declaração de repúdio ao sexo feminino, ressaltando ainda mais a disposição a manter-se casto:

Ah! Zeus! Por que impões ao homem o flagelo de mau caráter chamado mulher e o mostras à luz do sol? Se desejavas propagar a raça dos mortais, não seria às mulheres que deverias dar os meios para isso. Em troca de ouro ou ferro ou do pesado bronze depositado em teus altares, deverias ter concedido aos homens meios de comprar, segundo as suas oferendas, de ter os próprios filhos e poder viver livres da raça feminina em suas casas. (EURÍPEDES, 1991, p. 118).

Fedra, ao tomar conhecimento da postura do enteado, comete o suicídio e escreve uma carta a Teseu, onde acusa Hipólito de ter tentado contra sua honra.

Teseu não somente acredita nas palavras de Fedra como condena Hipólito a um desfecho doloroso, suplicando a Netuno para que o filho pereça no mar. Hipólito, sem saber da acusação da madrasta, apresenta-se ao pai para confortá-lo por causa da perda da esposa. Hostilizado pelo pai, o casto jovem, em uma última tentativa de resgatar sua inocência, exclama: “Sinto-me ainda pasmo; a estupefação domina-me diante de tuas palavras estranhas e distanciadas da razão. Será que algum amigo me caluniou e me tornei suspeito, apesar de inocente?” (EURÍPEDES, 1991, p. 131). Teseu, entretanto, cego de ódio condena Hipólito ao exílio.

Fedra, cegada pela paixão doentia, com a acusação ao enteado e a morte dele envolve os três personagens no enredo trágico. É dela a responsabilidade pelos acontecimentos dramáticos de toda a trama, profundamente humana. Para não fugir completamente dos moldes tradicionais da tragédia, Eurípedes volta o enredo à esfera religiosa, pois, no desfecho da peça, Ártemis, a deusa da caça, será a responsável pela comprovação da inocência de Hipólito.

Como se considerou antes, apesar da importância das divindades, não é nelas que o drama euripídico encerra o real sentido dos acontecimentos. Eurípedes altera o papel das divindades na peça e, na sua trama, elas recebem uma nova significação: “os deuses que vemos em ação, quando não são um simples símbolo dos sentimentos humanos, reproduzem sua paixão de maneira mais extremada” (ROMILLY, 1998, p. 132). Assim, os deuses euripídicos funcionam como símbolos que enfatizam as misérias e as qualidades humanas, sendo, portanto, fundidos nas situações subjetivas dos personagens e não como força religiosa externa.

Tal raciocínio leva o drama de Eurípedes à interação com a concepção sofisticada quando afirma que “afora o sentir e o pensar humano, não atua nenhuma potência capaz de determinar o agir do indivíduo” (LESKY, 1971, p. 163). E aqui - repetamos para concluir este tópico - se instaura o sentido revolucionário da obra de Eurípedes. Ao tirar dos deuses o caráter de força cósmica essencial, o dramaturgo mergulha na psique humana, tornando seus personagens mais complexos e, conseqüentemente, mais realistas, como é o caso de Fedra, considerada personagem atual em qualquer época da história da literatura. Tal afirmação se comprova nas duas releituras do mito aqui propostas: a de Racine, datada do século XVIII; e a de Autran Dourado, escrita em 1977.

6.2 JEAN-BAPTISTE RACINE

A tragédia *Hipólito* é recriada modernamente por Jean-Baptiste Racine, dramaturgo francês do século XVIII que, no processo de reelaboração do mito, retira a intervenção dos deuses e, com isso, confere maior verossimilhança ao enredo.

Racine, ao falar de sua obra, afirma:

Eis aqui novamente uma tragédia cujo tema foi tirado de Eurípedes. Apesar de eu haver seguido uma rota um pouco diferente da percorrida por aquele autor para o desenrolar da ação, não me absteve de enriquecer minha peça com tudo que me pareceu mais notável na dele. Ainda que eu lhe devesse apenas a idéia da personagem de Fedra, poderia lhe dizer que lhe devo o que talvez eu tenha posto de mais razoável no teatro. (RACINE apud EURÍPEDES, 1991, p. 86)

Racine dota a sua *Fedra* de mais tensão psicológica, pois, segundo ele, na peça, a protagonista assume todas as características necessárias para a conformação aos pressupostos aristotélicos do herói trágico e à demonstração do processo catártico. No prefácio de sua versão, afirma que “Fedra não é nem totalmente culpada, nem totalmente inocente. Ela se envolveu pela cólera dos deuses, em uma paixão ilegítima, de que ela é a primeira a horrorizar-se” (RACINE apud EURÍPEDES, 1991, p.86).

Roland Barthes, crítico francês, aponta no conjunto da obra raciniana dois tipos de Amor: “o primeiro nasce entre os amantes de uma comunhão que vem de longa data, eles foram criados juntos, amam-se [...] o outro Amor, ao contrário, é o amor imediato, nasce bruscamente” (BARTHES, 1987, p. 14). Fedra é acometida por esse segundo amor que aparece de forma abrasadora e torna-se absoluto. É ele que direciona suas ações durante toda a narrativa e marca, em Racine, a tênue linha que separa o amor do ódio. Denominado por Barthes de Eros imediato, esse amor torna-se destrutivo e o herói é nele aprisionado e inevitavelmente conduzido a um desfecho trágico.

Com *Fedra*, Racine alcança, segundo muitos críticos de sua obra e, dentre eles, Barthes, a culminância do realismo psicológico e da análise da mulher. Centrando toda a ação em Fedra, personagem densa, ele a mostra como uma figura de fundo clássico euripidiano e, ao mesmo tempo, a torna complexa pelos entrechoques com a consciência cristã, muito influente no processo de sua formação pessoal. A sabedoria de Racine reside, dessa forma, na decomposição psicológica do mito de Fedra, dotando-a de uma dimensão mais tipicamente humana, como veremos mais adiante.

Um exemplo muito claro de que a *Fedra* construída por Racine é marcada pela complexidade de seus conflitos íntimos são revelações que são dadas ao leitor por meio de diálogos com a ama, pois, nos entrecos da fala, a protagonista revela oscilação entre o amor que sente por Hipólito e o arrependimento por tramar uma vingança pelo amor não correspondido. Em contraponto com Eurípedes, Racine coloca Fedra em primeiro plano e, “ao escolher para sua tragédia o título de Fedra e não de Hipólito, Racine já revelou o propósito

de aprofundar-se na psicologia da heroína, que passa indiscutivelmente ao primeiro plano” (MAGALDI, 1989, p. 21).

Barthes considera *Fedra* a mais profunda das tragédias criadas pelo dramaturgo francês. Segundo ele, Racine constrói sua peça fundamentando-se na dicotomia silêncio/palavra e essa dicotomia é a responsável pela sólida tessitura da trama. “O risco trágico é aqui muito menos o sentido da palavra que seu aparecimento, muito menos o amor de Fedra que sua confissão” (BARTHES, 1987, p. 111). A esposa de Teseu é a responsável pela demarcação dos episódios mais importantes da trama, pois seu diálogo com as personagens, ao mesmo tempo, determina os contornos dos fatos e delinea a iminência de um desfecho trágico. As confissões de Fedra desenham os destinos dos personagens. Enquanto ela está em silêncio, sua posição é intermediária entre a vida e a morte. A palavra, nesse caso, é o que resolve a situação de impotência, tirando-a de sua imobilidade e dando movimento à trama.

Em *Fedra* Racine destaca o poder da palavra, aquilo que a torna tão terrível, e o leva ao teatro. A palavra, na peça, é irreversível, não pode ser retomada. Uma vez liberta, torna-se definitiva. A quebra do silêncio da protagonista é o que determina as três grandes rupturas existentes. “Essas três rupturas têm uma gravidade crescente; de uma a outra Fedra se aproxima de um estado sempre mais puro da palavra” (BARTHES, 1987, p. 111).

A primeira confissão de Fedra dada à ama Enone acontece no âmbito narcisístico, uma espécie de desabafo na tentativa de tirar dos próprios ombros o fardo pesado do amor avassalador pelo enteado e também um pedido de ajuda diante do sofrimento insuportável. A segunda confissão é marcada pela busca do amor de Hipólito. Confessando-se ao amado, Fedra liga-se a ele definitivamente e debruça-se na esperança de possuir seu amor. Por fim, a confissão da inocência de Hipólito a Teseu marca o final do processo purificador da palavra destacado por Barthes. Trata-se do momento catártico do drama, onde, ao recuperar a honra do herói, Fedra fecha o ciclo do enredo trágico. Essa terceira confissão é que demarca a distinção entre a peça de Racine e a de Eurípedes, visto que, para o grego, a ruptura final da trama se dá mediante a intervenção divina.

Por meio das confissões de Fedra presenciamos a definição de herói trágico em Racine: trata-se do ser aprisionado, aquele que não pode sair para a ação sem que isso acarrete sua própria morte, ou seja: é a libertação/liberação da palavra - a expressão enunciada - que, no teatro raciniano, ao mesmo tempo em que desenrola os fios da trama, conduz a um destino catastrófico e purificador.

Outro dado diferencial que podemos demarcar na obra de Racine em relação à de Eurípedes é o surgimento de Arícia, a noiva de Hipólito. Autran Dourado, ao falar sobre essa diferença que marca as duas obras, afirma que Racine cria uma noiva para o casto Hipólito “para evitar a forte sugestão de homossexualismo do herói grego” [...], uma vez que o dramaturgo francês “escrevia para a corte de Luís XIV, que o protegia, hipocritamente moralista” (DOURADO, 1992, p. 6). Tal liberdade que, segundo Dourado, Racine toma na releitura do mito é, também, retomada por ele mesmo, o autor brasileiro, na tessitura de *Os Sinos da Agonia* ao dividir a figura de Hipólito em duas: Gaspar e Januário - como se verá na sequência deste trabalho.

Barthes (1987, p. 113) considera Arícia como “o homólogo de Hipólito”. Assim como em Eurípedes, o Hipólito raciniano detém o amor pela castidade, odeia a carne e, por isso mesmo, foge do Eros Imediato confessado pela esposa de seu pai. Arícia é, para Hipólito, a figura que contrasta com a de Fedra, pois retrata a pureza almejada pelo herói e, por isso, é nela que ele encontra a efetivação de sua vocação à castidade.

Racine, ainda em comparação com o dramaturgo grego, alterna a ocorrência das mortes. Em Eurípedes, Fedra suicida-se e acusa o enteado de desonra; por outro lado, preserva os ideais de virtude do herói trágico (nesse caso, a castidade), tendo a honra salva pela intervenção da deusa Ártemis. Em Racine, Fedra suicida-se no momento em que sabe da morte do enteado e, em agonia, revela a verdade a Teseu, confessando a própria culpa e preservando a honra de Hipólito.

Aqui, em *Fedra*, vemos presente o surgimento da ideia de consciência. No momento da morte, a protagonista mesma recupera a honra de Hipólito, numa atitude de reparação do mal causado por seus próprios atos. Atribuindo essa atitude a Fedra, Racine também resgata a necessidade de retorno ao equilíbrio, muito presente nas tragédias gregas. Em *Fedra*, os sentimentos de paixão doentia e vingança são colocados em contraposição aos de culpa, remorso e remissão, fortemente marcados pelos ideais cristãos da época em que a obra raciniana está inserida.

As considerações acima nos permitem concluir que a obra do dramaturgo francês encontra-se em posição intermediária entre o clássico e o moderno. Alvo das várias tentativas de análise crítico-literárias realizadas na França nos últimos anos, a atualidade da obra de Racine é bastante focalizada, sendo ele considerado, de acordo com Barthes, um dos únicos escritores que conseguiu fazer convergir para si todas as linguagens novas do século. Paradoxalmente, o dramaturgo tem sua imagem fortemente ligada ao ideal de uma transparência clássica.

A transparência em Racine assume um caráter ambíguo, pois ao mesmo tempo em que parece nada apresentar de novo, já que é transparente uma releitura de Eurípedes, a peça abre um leque diversificado de sentidos. É essa ambígua transparência que faz de Racine uma unanimidade da literatura francesa, “uma espécie de grau zero do objeto crítico, um lugar vazio, mas eternamente aberto à significação” (BARTHES, 1987, p. 5).

Lembremos que Roland Barthes analisa a literatura como essencialmente marcada pelo sentido posto e sentido deposto. Em sua obra *O prazer do texto*, o sentido posto é o que ele chama de ‘texto legível’, que reduz a parte produtiva do leitor, o seu ‘dizer’ sobre a obra; já o sentido deposto é o ‘texto escrevível’, onde o autor, ao negligenciar informações importantes ao leitor, o recoloca no jogo do texto, devolvendo-lhe o seu ‘dizer’ que culmina num processo de produtividade.

Analisando a obra de Racine pelo viés desses possíveis sentidos, Barthes chega à conclusão de que o dramaturgo francês é, sem dúvida, o maior escritor francês e que sua arte - não igualada - justifica que ele mantenha prestígio sob qualquer linguagem crítica. Em nosso trabalho o estudo da obra de Racine serviu-nos de contraponto quando analisamos a peça *Fedra*, confrontando-a, por um lado, com a tragédia clássica *Hipólito* e, por outro, com o romance contemporâneo *Os sinos da agonia*.

6.3 PRESENÇA DO TRÁGICO EM OS SINOS DA AGONIA

Ambientado na Vila Rica do século XVIII, *Os sinos da agonia* apresenta, como pano de fundo, o estado de Minas Gerais do período aurífero, envolto num cenário de opressão, decadência e revolta. A intenção do autor, no entanto, não é criar um romance histórico e tampouco construir um painel representativo da sociedade mineira daquele período. Como ele afirma em sua obra *Poética de romance: matéria de carpintaria*:

Quando situo *Os sinos da agonia* na ambiência do Século XVIII, em Vila Rica, não estou fazendo romance histórico, que é uma página virada do realismo. Não há no corpo do livro uma só data, um só personagem histórico. Mas se você conhece Minas e a literatura, se conhece a tradição absolutista portuguesa e brasileira, verá a sombra de Tiradentes, Gonzaga, Cláudio, tantos outros. Sombras, não nomes ou personagens. (DOURADO, 1976, p. 153).

Muito mais do que situar o romance em um determinado período histórico, Dourado tem como principal objetivo retratar o universal por trás de cada personagem, a universalidade que transcende espaço e tempo e que acresce à literatura um constante resgate de certos arquétipos, revestidos de roupagem contemporânea. *Os Sinos da agonia* é, para Dourado, “o mito grego e universal, sempre renovado (que o digam os antropólogos), constante no espírito humano” (DOURADO, 1976, p. 154). Assim como em Eurípedes, a obra de Autran Dourado é construída sob a conjuntura das amarras da tradição e os apelos de uma ruptura: romance contemporâneo com personagens construídos sob os arquétipos do mito de Fedra, de Teseu e de Hipólito, revestidos com a roupagem do ambiente de decadência mineira do século XVIII.

Os personagens do romance, completamente dominados por paixões avassaladoras, caminham agônicos e no compasso do ressoar dos sinos rumo ao destino trágico. Ele mesmo prescreve que o romance deve ser lido “como uma grande montagem carnavalesca trágica, uma colagem de paródias de estilos, temas e situações” (DOURADO, 1976, p. 154). É, como ele mesmo afirma, um romance mítico, político e pós-moderno.

Assim como Racine, Dourado posiciona sua obra numa situação intermediária em relação à tragédia de Eurípedes. Enquanto resgata o ideal clássico de tragédia, construindo personagens que refletem as ações dos personagens do dramaturgo grego, direciona sua narrativa para o âmbito parodístico o que, segundo ele, faz com que sua narrativa ganhe contornos essencialmente pós-modernos.

6.3.1 Enredo

O romance *Os Sinos da agonia* apresenta como enredo a história de João Galvão, viúvo que resolve casar-se novamente e, para isso, comunica tal fato ao filho Gaspar. A pretendida de João Galvão é Mariana, filha de João Quebedo, um nobre decaído. Mariana, a mais velha das duas filhas, teria que ser a primeira a ser desposada pela ordem da casa. Entretanto, Malvina, a filha mais nova, ciente da possibilidade de abandonar a situação de pobreza, arquiteta um plano de seduzir João Diogo e casar-se no lugar de Mariana. Casados, Malvina muda-se com o fazendeiro para Vila Rica e envolve-o com suas artimanhas. Gaspar, filho de João Diogo, ausente na chegada de Malvina, retorna de uma longa caçada e essa, no primeiro contato com o enteado, é acometida por uma paixão avassaladora. Mesmo não

correspondendo às investidas da madrasta, Gaspar também se sente atraído por Malvina. Aconselhada pela empregada, Malvina conquista o coração do mameluco Januário na esperança de que este assassine João Diogo e ela possa, finalmente, conquistar o amor de Gaspar. Após o assassinato, Januário leva a culpa sozinho e é condenado à morte em praça pública, enquanto Malvina, já viúva, procura envolver Gaspar em sua teia. Enquanto Januário vê-se inevitavelmente atraído pelo amor demoníaco de Malvina, Gaspar procura fugir dele e, desse modo, muda-se da casa do pai e torna-se noivo de Ana, retrato da pureza e da pacificação tão desejadas por ele. Desesperada pelo desprezo de Gaspar, Malvina envia Inácia até ele mandando-lhe o seguinte recado: “ela mandou dizer que contou tudo direitinho ao Capitão-General. Que o cariboca Januário é limpo de culpa; ela se confessou. Na carta ela disse que quem matou o Senhor João Diogo foi ela mais o senhor” (DOURADO, 1999b, p. 306). A esse ato de Malvina segue-se todo o encadeamento fatal do enredo trágico: o seu suicídio, a morte de Januário e a condenação de Gaspar.

A narrativa do romance é fixada em quatro jornadas, aparentemente isoladas, mas que se inter-relacionam por um princípio de verossimilhança onde os vários conflitos se condensam numa única tensão. Em todas as jornadas, o leitor é convidado a seguir o fluxo de consciência dos personagens e, assim, é conduzido por uma construção narrativa em forma de labirinto na qual as vozes do narrador e dos personagens confundem-se e abrem um campo vasto de significações. Segundo Autran Dourado, a divisão dos blocos é feita da seguinte maneira:

Três blocos uniformes, do mesmo tamanho; três versões da mesma história, três narrativas [...] corte final de cada bloco, para com elas formar o quarto bloco. Com isso (suspensão das narrativas) procurou-se atingir a unidade interior da obra, agora uma só narrativa. (DOURADO, 1976, p. 139).

A divisão em blocos é característica peculiar na obra de Autran Dourado, notável também em *Ópera dos Mortos*. Em certos casos, os blocos aparentam uma série de narrativas independentes, o que leva certos romances a serem confundidos com livro de contos, como é o caso de *O Risco do Bordado*. Entretanto, há sempre um fio condutor, uma teia que amarra as tramas, dando unidade necessária a um enredo bem construído.

Das quatro jornadas, a primeira é dedicada a Januário que, momentos antes de se entregar à morte como punição pelo assassinato de João Diogo Galvão, reflete sobre todos os atos praticados e, principalmente, sobre as consequências de seu envolvimento com Malvina. Por tal crime cometido, Januário já havia sido ‘morto em efígie’ em cerimônia realizada dias

antes. Esse tipo de morte era muito conhecido pelos antigos, principalmente nas cerimônias carnavalescas onde, ao invés de matar uma pessoa, destruíam sua efígie, sua imagem. A visão ritualística e mítica do castigo em efígie é, segundo Autran Dourado, o ponto de partida de *Os Sinos da Agonia*. O que interessa no ritual para o romance é “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” (DOURADO, 1976, p. 139). A figura de Januário estabelece a ponte entre o contemporâneo e o tradicional no romance. Ao mesmo tempo em que representa a perenidade do mito, acrescenta um caráter paródico ao enredo, tão presente nas narrativas contemporâneas.

A execução de Januário é escrita em forma de pastiche carnavalesco, como podemos perceber no seguinte trecho: “de manhã bem cedinho, a cidade engalanada e festiva como se fosse um dia de soberba e alegria e não de macabra ópera e condenação” (DOURADO, 1999b, p. 36). O tom de pastiche surge assim como a primeira característica do romance pós-moderno destacada por Autran Dourado ao falar de sua obra.

A segunda jornada resgata, primeiramente, a história de Gaspar e de seu pai João Diogo e como este se envolveu com a ruiva Malvina. Num segundo momento, focaliza Malvina e sua decadente família, destacando-lhe as sutilezas e as artimanhas para conquistar o coração de João Diogo e, com isso, retomar a vida de luxo que outrora vivia. Ainda nessa jornada, vemos a paixão doentia de Malvina por Gaspar, as confidências com a escrava Inácia e as maquinações das duas para persuadir Januário a assassinar João Diogo. O mito de Fedra ganha, a partir dessa jornada, contornos cada vez mais nítidos, uma vez que, segundo afirmação do próprio autor, a família de Malvina é o resgate quase fiel da família de Fedra, assim como João Diogo e Gaspar refletem Teseu e Hipólito.

Na terceira jornada o foco recai sobre Gaspar. Por meio do fluxo de seus pensamentos, relatam-se os sentimentos do jovem no período em que João Diogo ainda era vivo, especialmente, o processo de enamoramento pela madrasta, a crise ao perceber que ela também o amava e, finalmente, a resolução de afastar-se da casa após a morte do pai. Ana, noiva de Gaspar, surge nessa jornada como o reflexo de Arícia, personagem raciniana que demarca uma das extremidades da trajetória do herói, a saber, a busca pela pureza e a fuga do amor doentio da madrasta.

A última jornada é composta pela parte final de cada uma das jornadas anteriores e o foco volta a se fechar em torno de Januário, culminando com sua morte pela polícia. É a estratégia utilizada por Autran Dourado para que possa atingir, na última parte, a unidade interior da obra, técnica que faz lembrar os ensinamentos de Aristóteles em sua *Poética*.

Segundo o filósofo, na tessitura de uma trama trágica faz-se necessário que “os eventos devem seguir-se de maneira que, quando um deles for eliminado ou deslocado, o todo se desordene ou se altere; pois, se a presença ou a ausência de algo não modifica de modo sensível o todo, é porque não é parte do todo” (ARISTÓTELES, 1999, p. 47). Entretanto, ao contrário do que acontece nas peças de Eurípedes e Racine, o romance *Os Sinos da agonia* não resgata a honra do herói. De forma trágica, os três personagens principais percorrem o labirinto da trama e, ao final, desvelam a fragmentariedade da vida no constante direcionar-se para a morte.

Na leitura das três primeiras jornadas do romance, o autor nos conduz a uma percepção fragmentada dos personagens, pois certos detalhes importantes são suprimidos propositalmente para criar o que Barthes, em seu *O prazer do texto*, chamava de fendas ou espaços brancos que devem ser preenchidos pelo ato de ler. Dourado, ao falar sobre essa divisão do romance, afirma não haver fusão, mas independência absoluta e que cada maneira de ver e narrar é ambígua e mesmo contraditória em relação às outras.

Com a leitura das quatro jornadas percebe-se um enredo construído em espiral concêntrica que, tal qual um redemoinho, realiza movimentos circulares, mas preserva o ponto de partida e não se fecha. Por meio da ausência de um narrador e o destaque individual dado aos personagens em cada jornada, Dourado conduz o leitor a um mergulho em suas próprias consciências e, desse modo, os fatos mais importantes da obra são vistos de vários ângulos, sob a ótica de cada um dos personagens. Segundo Fonseca:

Labirinticamente estruturada, a obra promove uma reflexão sobre o tempo, o destino e o próprio ato de criação literária, trata-se, portanto de um meta-romance. Tal reflexão é pautada pela experiência que as três personagens principais têm ao longo do labirinto de suas vidas. Assim como na tragédia grega, no romance dramático é preciso sofrer para conhecer. A experiência humana é privilegiada em detrimento de teorias filosóficas preexistentes. (FONSECA, 2007, p. 3).

Como se vê, “labirinto” é uma palavra-chave para a expressão da estrutura do romance. É um labirinto que esconde a ordem dos acontecimentos que envolvem as três personagens centrais. Enquanto estabelece a ponte com o mito, labirinto do Minotauro, o monstro insaciável, revela também a nova construção do drama dentro da esfera do romance contemporâneo como veremos mais adiante.

6.3.2 Os personagens de Os sinos da agonia: correspondências míticas

Os personagens do romance de Autran Dourado são construídos como reflexos e, em certos pontos, contraposições ao mito de Fedra, Hipólito e Teseu. Segundo o que o próprio autor sugere, Malvina é a figura de Fedra e Gaspar e Januário são retratados como as duas faces de um mesmo personagem, a saber, Hipólito. João Diogo Galvão, pai de Gaspar e marido de Malvina, é a imagem de Teseu, enquanto Dom João Quebedo, pai de Malvina, representa o rei Minos, casado com Pasífae que, ao manter relações com um touro, dá luz ao Minotauro. Dona Vicentina, mãe de Malvina é Pasífae; e o Minotauro é plasmado na figura animalésca de Donguinho, filho que Dona Vicentina tivera fora do casamento e, como o monstro da mitologia que vive preso em um labirinto, é trancafiado num quarto, longe da vista e da curiosidade de todos. Outros personagens do romance podem ser vistos como ecos do clássico; por exemplo, a irmã de Malvina, Mariana, pode ser correspondente da clássica Ariadne; e a escrava Inácia dialoga comparativamente com a ama de Fedra. Já a noiva de Gaspar, Ana, é Arícia, personagem criada por Racine para ser a noiva de Hipólito na sua *Fedra*.

Essa apresentação dos personagens faz notar que a estrutura do romance de Autran Dourado, apesar de ser caracterizado contemporâneo, fundamenta-se na tragédia de Eurípedes e na releitura feita por Racine. Ao justificar essa opção estética, o autor destaca o fato de que os mitos da Antiguidade Clássica continuam existindo; afastar um mito da vida, na maioria das vezes, não é substituí-lo pela razão, mas, sim, por outro mito.

Para clareza, foquemos cada um dos personagens centrais particularmente.

Malvina é denominada no romance ‘A Filha do Sol’²⁸, em referência a Fedra, neta de Hélios, o deus sol. Malvina “moça de grande ânimo e vontade, confiava nos seus encantos e chamarizes, no poder infalível de suas maquinações, tinha a ciência e a malícia da mãe, a que juntava a ambição do pai” (DOURADO, 1999b, p. 72).

Autran Dourado segue a teoria aristotélica, inovando na construção de um romance segundo os pressupostos da tragédia. Para Aristóteles, “a fábula bem feita é necessariamente simples, não dupla, como querem alguns; nela, não se deve passar do infortúnio à felicidade;

²⁸ Importante notar que a denominação “Filha do Sol” aparece muitas vezes durante o romance, a começar pelo título do segundo capítulo (ou jornada). O narrador apresenta Malvina, muitas vezes, dessa forma, assim como outros personagens, como Januário que, além desse título, lhe atribui outros como: rainha, filha das ervas, gata híbrida, monstro. Tais adjetivos destacam o caráter complexo e enigmático que circunda a personagem.

ao contrário, deve-se ir da felicidade ao infortúnio” (ARISTÓTELES, 1999, p. 51). É o que acontece com Malvina que, num primeiro momento, se vê vitoriosa ao levar a cabo seu plano de casar-se com o rico João Diogo; mas, ao apaixonar-se pelo enteado, vê, a partir daí, a sorte mudar num crescente de infortúnios que a levam a desgraçar a própria vida, a de Gaspar, a de Januário e a de João Diogo.

Malvina, assim como Rosalina em *Ópera dos mortos*, é uma personagem complexa e intensa, capaz de levar às últimas consequências suas atitudes. É dela a responsabilidade por todos os eventos trágicos que acontecem em *Os sinos da agonia*, assim, suas características resgatam a de muitos personagens da tragédia grega. Como vimos, é construída sob o arquétipo de Fedra, a heroína euripidiana que, envolvida numa paixão avassaladora pelo enteado Hipólito, destrói a vida de todas as pessoas que a cercam. Entretanto, Malvina também traz dentro de si a figura demoníaca das Parcas, responsáveis pelo controle do fio da vida de todos os seres; e de Medeia, outra heroína de Eurípedes, de quem Malvina resgata o temperamento explosivo e as atitudes impensadas que a levam a praticar uma ação que contraria por completo seu sentimento, sua vontade e sua própria razão.

E assim, no decorrer da trama, despontam traços da personalidade de Malvina que correspondem a características de várias outras personagens da mitologia: num momento, ela é Afrodite, deusa do amor que, sempre com grande ânimo e astúcia, utilizava-se da beleza para seduzir e enfurecia-se com quem não lhe prestasse culto, quem não a admirasse; em outro momento ela é Artemis: “era toda ela uma deusa da caça, ia ele [Januário] dizendo na mitologia dos versos mal lembrados” (DOURADO, 1999b, p. 56), ou “era uma deusa, uma deusa da caça, pensou Gaspar retórico e exagerado” (DOURADO, 1999b, p. 252); por fim, com seu amor doentio por Gaspar, ela é o Minotauro querendo sujar-lhe a pureza.

Isidoro, escravo de Januário, ao falar sobre Malvina, credita-lhe a função de tecedeira: “Malvina é que tinha a ponta dos fios, a agulha, ele era um joguete nas mãos dela” (DOURADO, 1999b, p. 316). Com suas maquinações, é dela a responsabilidade pelo desenrolar das ações de todas as personagens que a circundam. João Diogo, depois de casar-se com ela, abandona a rusticidade que lhe era habitual e dá à sua casa certa sofisticação para agradar-lhe. Mariana, a irmã mais velha, enclausura-se no convento, desiludida, depois de ser trocada devido às artimanhas da caçula. Januário envolve-se, por amor a Malvina, num assassinato e é condenado à morte (simbólica e real) por isso. Gaspar, vítima do amor doentio da madrasta e por ele transpassado, vê sua felicidade transformar-se em infortúnio e é condenado por um crime que não cometeu.

É por esse poder de tramar o destino dos outros personagens, determinando o desenrolar dos fios de suas vidas e o momento de suas mortes, que Senra (1983) entende que Malvina estabelece uma relação com as Parcas, responsáveis pelo nascimento, desenrolar e morte de todos os seres:

Malvina é Cloto, “paciente tecedeira, que transforma João Diogo num “outro homem” fazendo-o renascer; que escolhe Januário como “homem capaz de matar”; que define Gaspar como “homem de bons modos”. É Láquesis, “bordadeira” dos dias e dos acontecimentos, da vida de cada um: o casamento com João Diogo, o envolvimento com Januário e Gaspar, o assassinato de João Diogo, o “castigo”, a culpa de Gaspar. E é também Átropos, “cerzindo” o fio da vida de João Diogo e de Januário, “volteando” o destino de Gaspar, “arrematando” sua própria vida. (SENRA, 1983, p. 105)

Por outro viés, segundo Autran Dourado, Malvina representa o amor demoníaco, bestial. Nesse sentido, ela apresenta um duplo com seu irmão Donguinho, fruto da traição da mãe “quando o marido andava pelo reino em busca da proteção dos parentes” (DOURADO, 1999b, p. 107). Donguinho era figura animalesca que vivia trancado em um quarto para aplacar a fúria e o desejo insaciável. Malvina, ardendo em desejos pelo enteado, reflete-se como Donguinho, de “olhos vivos e avermelhados, quentes, piscos e ávidos, queria sujar toda a pureza e castidade, possuí-lo” (DOURADO, 1999b, p. 176). Pode-se, neste trecho, ver uma referência ao Minotauro, monstro fabuloso, resultado da bestial relação sexual de Pasífae, esposa de Minos, com um touro

Não é à toa que Malvina compara-se a Donguinho/Minotauro. A paixão doentia nutrida por Gaspar a aprisiona em um labirinto de paixão voraz e, tal qual um monstro sedento de sangue, anseia por destruir a pureza e a castidade do enteado. Tanto que “chegava a não se ver mais como mulher e gente: macho indomado, besta resfolegante, queria emprenhar e destruir. No desespero, temia cair para sempre na demência que afogou Donguinho nas brumas da escuridão” (DOURADO, 1999b, p. 176). A loucura da paixão por Gaspar move-a a tecer a teia que aprisiona todos os personagens no enredo labiríntico do romance.

Entre os personagens mitológicos que emprestam características ao processo de construção da heroína autraniana destaquemos Medeia.

Assim como Medeia, Malvina é cegada pela *áte*, a cegueira da razão e, a partir da ultrapassagem do *métron*, a justa medida de cada um, vê suas ações desenvolverem-se rumo ao desenlace trágico, sem que para isso concorra a vontade e um empenho pessoal. Seu

objetivo é conquistar o amor de Gaspar, assim como o de Medeia era não perder o amor de Jasão. Por meio da ira provocada por um amor não correspondido, ambas planejam e executam assassinatos dos familiares: enquanto Medeia assassina a futura esposa de Jasão e, em seguida, sacrifica seus próprios filhos para destruir a vida do herói que a desprezou, Malvina planeja friamente, em companhia de Inácia e mesmo que pelas mãos de Januário, o assassínio de João Diogo, seu esposo e pai de Gaspar; e, na sequência do enredo, ainda acusa o jovem pela morte.

Medeia, assim como Fedra, era descendente de Hélios, o deus Sol; Malvina, no romance, é apresentada como a filha do sol, da luz. Ao reelaborar o mito, Eurípedes tira da personagem a imortalidade mítica, mas sua ascendência divina não é negada, uma vez que o deus Hélios, avô da personagem, age no final da trama, salvando-a de todos os crimes e punições. Em *Os sinos da agonia* a presença do *deus ex machina*, que surge para resolver a situação conflitante, é substituída pela presença da morte. Com o suicídio, Malvina salva-se dos crimes e das punições e mergulha em desespero a vida de Gaspar, assim como Medeia fizera com Jasão.

Ferida pela rejeição e enlouquecida pelo ciúme, Medeia entra para a história literária como uma mulher monstruosa e furiosa. Assassina impiedosa, após matar sua rival e o pai dela, mata os próprios filhos para vingar-se de Jasão. Tudo isso pelo amor não correspondido, pelo desprezo do ser amado. Assim como a personagem euripidiana, Malvina é também ferida pela rejeição e seus atos refletem o desejo exacerbado de sentir-se correspondida na mórbida paixão. Malvina e Medeia tornam-se assassinas para que fique evidente a grandiosidade das suas paixões. Não é à toa que ambas fazem questão de que seus amados fiquem a par dos seus desígnios: Medeia assassina os filhos na presença de Jasão; e Malvina envia, por Inácia, um recado a Gaspar: “ela mandou dizer que contou tudo direitinho pro senhor Capitão-General. Que o cariboca Januário é limpo de culpa; ela se confessou. Na carta ela disse que quem matou o Senhor João Diogo foi ela mais o senhor” (DOURADO, 1999b, p. 306).

O que se destaca no confronto entre Medeia e Malvina é que ambas são acometidas por uma paixão doentia. É o que empurra as duas personagens a premeditarem todos os seus crimes, desde os artifícios iniciais para a conquista até o desenlace, tramando de tal forma que tanto Jasão quanto Gaspar vejam-se punidos como responsáveis pela própria desgraça.

A obsessão de punir e a tentativa de responsabilizar os amados pela crueldade dos atos que elas, as protagonistas, praticam está presente nas duas obras. Na tragédia de Eurípedes destaca-se o seguinte trecho: “chama-me agora, se quiseres, de leoa e monstro; quis apenas devolver os golpes de teu instável coração como podia” (EURÍPEDES, 1991, p. 72).

Em *Os Sinos da Agonia*, ao se ver desprezada por Gaspar, Malvina desabafa: “não, disse ela chorando. Não depois de tudo que aconteceu. Tudo por você. Não adianta mais fingir, você agora sabe de minha paixão” (DOURADO, 1999b, p. 255). Mais adiante, após o abandono do amado, ela confirma a premeditação na morte de João Diogo. E, como se antecipou acima, mesmo sem ter sido o responsável direto pela morte do pai, Gaspar sente-se culpado e, após o assassinato, vive atormentado pelos sonhos que mostram suas mãos no lugar das de Januário sufocando o velho João Diogo.

Apesar de Autran Dourado construir Malvina com a personalidade semelhante à de Medeia, de Eurípedes, existe um fato que distingue as duas personagens. Enquanto na tragédia de Eurípedes presenciamos uma heroína ferida pela traição do ser amado e disposta a destruí-lo, no romance de Dourado, vemos uma mulher lutando com todas as armas para conquistar o coração do jovem enteado. Nesse caso, devido aos seus objetivos, Malvina passa a identificar-se com outra personagem euripidiana: Fedra. O romance *Os Sinos da agonia* é, assim, construído como releitura do mito de Fedra, contido na tragédia *Hipólito*, de Eurípedes.

Malvina herda características tanto da Fedra de Eurípedes quanto da de Racine: casada com um homem mais velho, apaixona-se pelo enteado predisposto a uma vida casta, longe da sedução feminina. Trata-se de uma paixão fulminante, à primeira vista: “e se sentia toda tremer e queimar por dentro, nos fogos da agonia. Ferida, varada, perdida, pensou num último esforço para voltar a si: nunca aquilo me aconteceu, nunca mais me livrarei dele” (DOURADO, 1999b, p. 149).

A partir desse momento, a protagonista experimenta, no romance, um grande sofrimento, pois sente desmoronar todos os planos que fizera para sua vida: o casamento com um homem rico e a vida de luxo e conforto que sempre desejou. Além disso, Malvina deixa-se consumir por uma crise de consciência ante um amor pecaminoso:

Sim, ela sofria. A partir daquela hora passou a sofrer e a sangrar. Se queimava no silencioso, impossível e pecaminoso amor. Ela mesma sabia que sua paixão era pecaminosa e sem continuidade possível. Condenava-se severamente o incesto e se punia. Afinal, ele era o filho do seu marido. (DOURADO, 1999b, p. 150)

Esse trecho revela a aflição de Malvina e a coloca em íntima ligação com Fedra. As heroínas de Eurípedes e Racine também são acometidas pela crise de consciência frente a uma paixão proibida. Na tragédia raciniana, escrita em um contexto religioso, a crise de consciência de Fedra está ligada, de certa forma, à consciência cristã, à brutalidade de tal

sentimento frente à cultura vigente. Para Malvina acrescenta-se a essa situação de contexto o risco do que tal sentimento representa e que pode resultar na perda da vida luxuosa que conquistara.

Diante da primeira tentativa de recuo movido pela consciência do ato, tanto Fedra como Malvina, num primeiro momento, guardam silêncio, escondem a paixão no labirinto íntimo de suas almas. Entretanto, a paixão começa a adquirir proporções cada vez maiores no coração de Malvina/Fedra: “o monstro crescia assustadoramente no vapor da escuridão” (DOURADO, 1999b, p. 171). Não suportando mais guardar consigo tamanho sentimento, a heroína recorre a Inácia, a empregada; num primeiro momento, apenas para desabafar; depois, para ganhar ajuda no plano de conquista do amado.

A figura de Inácia²⁹ tem grande importância no enredo. Inácia vem trazer alívio ao coração de Malvina, uma vez que guardar o segredo somente para si fazia com que ela vivesse mergulhada em seus próprios sofrimentos. As semelhanças no diálogo entre patroa e ama são evidentes entre as tragédias de Eurípedes, Racine e Dourado. A primeira reação das empregadas, ao receberem a confissão das patroas, é de espanto, renunciando o desenlace trágico que virá a seguir. Em Eurípedes (1991, p. 107), a ama exclama: “Ai! Ai de mim! Que vais dizer-me, filha? Matas-me! Não viverei, mulheres, para suportar o insuportável. Odeio este dia, a luz”. Em Racine (2006, p. 19), Enone, a criada, desabafa: “Deuses! Todo meu sangue se me gela. Crime! Desesperação! Raça odiosa! Viagem infausta, desgraçadas praias, e devíamos nós chegar a elas?”; Em Dourado (1999b, p. 179), Inácia também se horroriza diante da afirmação da patroa: “Não Nhazinha! Disse a preta horrorizada. Senhor Gaspar!”.

Pela instintiva reação de espanto das empregadas, enfatiza-se, nas três obras, a condição trágica na qual está inserida a paixão incestuosa. Nos trechos abaixo, novamente notamos a semelhança entre os diálogos de patroa e empregada.

Em Eurípedes, depois do espanto inicial causado pela confissão de Fedra, a ama exclama: “cuidarei de tudo da melhor maneira. Ajuda-me, deusa do mar, augusta Cípris” (EURÍPEDES, 1991, p. 113-114); em Racine (2006, p. 23): “Expirando Teseu, quebrou os laços, que dele todo o crime e horror faziam. Hipólito é para vós menos temível. Sem serdes criminosa, podeis vê-lo”; em Dourado, entretanto, Inácia propõe-se a ajudar Malvina a conquistar o enteado e parte dela o plano que colocará em movimento a dramática do romance: “Malvina devia arranjar um outro em tudo e por tudo diferente de Gaspar. [...] Um

²⁹ O papel da ama em *Os sinos da agonia*, num estudo particular, pode ser visto como consciência reflexa da personagem Malvina, uma vez que reflete na forma de ação aquilo que a ama pensa e anseia.

homem decidido e rude, tudo aquilo que Gaspar jamais conseguiria ser. Um homem enfim capaz de matar e morrer” (DOURADO, 1999b, p. 181).

A importância das criadas nas três obras torna-se evidente nesses trechos, pois, a partir do momento em que elas plantam a semente da esperança no coração de Malvina/Fedra, elas abrem espaço para o desencadeamento trágico que virá a seguir.

Entretanto, em *Os sinos de ouro*, o desfecho trágico não é consequência somente do plano arquitetado por Inácia. Malvina, ao utilizar suas artimanhas para conquistar João Diogo, enclausurando Mariana em um convento, já tinha acionado os mecanismos da engrenagem fatal agora em movimento. A partir desse primeiro passo, ocupando o lugar que seria de sua irmã Mariana/Ariadne ao lado de João Diogo/Teseu, a vida de Malvina vai num crescendo rumo à fatalidade trágica: o casamento premeditado, a paixão pelo enteado, as maquinações com a criada, o planejamento do crime com o amante, o desprezo e o noivado do enteado com outra, a fúria por ser desprezada, o suicídio e a destruição de todos que a cercam. E “é o ciúme que a faz escrever ao Capitão-General. Ao se destruir, ela quer destruir Gaspar e se destruir. Depois de mim, o fim do mundo, a catástrofe [...] Ela quer morrer para que, através de sua morte, seja senhora do mundo” (DOURADO, 1976, p. 146).

A acusação de Malvina a Gaspar e seu suicídio destacam, ao mesmo tempo, a imutabilidade da palavra e a impossibilidade de arrependimento. Malvina “acusa Gaspar inapelavelmente, sua palavra é definitiva, não pode sofrer contestação - nem por ela mesma” (DOURADO, 1976, p. 147). E a morte é o vetor encontrado pela protagonista para livrar-se do arrependimento de suas palavras. De novo, Malvina assemelha-se à Fedra de Eurípedes, que também acusa Hipólito e se mata a seguir.

Gaspar, em contraponto a Malvina - representação do amor demoníaco e explosivo, marcado pela fúria e pela devastação - uma das faces de Hipólito no romance, representa o amor sufocado, proibido e propenso a causar tensão. Autran Dourado, entretanto, acrescenta-lhe ao perfil caracteres de outra personagem, de outra figura. Segundo ele, Gaspar “é um admirável Édipo freudiano. Enquanto vivo o pai, deseja a madrasta, mas não pode possuí-la. Ela é a sua Jocasta, a mulher do seu pai” (DOURADO, 1992, p. 9). Além disso, sente-se intensamente culpado pelo assassinato do pai que, morto, interpõe-se como um fantasma entre ele e Malvina, impossibilitando qualquer tentativa de relacionamento.

Vale lembrar que a construção da personalidade do herói de *Os sinos da agonia* é completamente pautada pela presença da morte. O desenrolar dos acontecimentos mais importantes de sua vida acontece justamente após a morte de seus familiares: a irmã, a mãe e o pai. Leonor, a irmã, morre ainda muito jovem; com a morte da mãe, alguns anos depois,

começam a aflorar no herói as características edípicas que regularão suas ações durante todo o enredo: Gaspar enclausura-se dentro de uma promessa de fidelidade refletida na vida casta e no repúdio pelas mulheres e, ao final, envolvido pela paixão fulminante por Malvina, vê a morte do pai como única maneira de justificar o amor por Malvina. Aqui, algumas considerações são oportunas. A morte do pai seria uma solução, faria desaparecer o seu parentesco com a madrasta. Dessa forma, quando João Diogo prepara-se para realizar uma longa viagem rumo ao sertão, o jovem deseja-lhe a morte a ponto de sonhar com isso e, através de um sonho, visualiza o que, posteriormente, será o seu assassinato.

Mal o pai desapareceu no fim da rua, uma idéia começou sombriamente, vagarosamente, a brotar. Não era mais inocente, tinha consciência do que acontecia. Se afastava a idéia sinistra, ela retornava transvestida no sonho. E pela primeira vez veio o sonho que dali em diante iria se repetir com crescendos e acrescentamentos. Um pesadelo angustiante e premonitório, a mão avançava na escuridão. O pai deitado sozinho na cama do casal, afogado em rendas e bordados - a máscara branca, a boca pintada de carmim. O vulto negro avançava, saltava sobre a cama, o braço desferia seguidas punhaladas. O pai, a boca aberta, a língua roxa, o grito estrangulado na goela. Articulado o grito (não pelo pai, mas nele), acordava banhado de suor. Aos poucos, com o correr dos dias, já se deixava pensar: o pai morrendo no sertão do couro, o parentesco desaparecia. Então o amor seria possível, tudo podia acontecer. (DOURADO, 1999b, p. 250)

O sonho premonitório de Gaspar resgata, no romance, a maldição proferida pelo Oráculo de Delfos ao rei de Tebas: João Diogo é Laio, morto pelo próprio filho, e a Jocasta de Gaspar ora se concentra na figura de Ana Jacinta, a mãe, ora em Malvina. Os sonhos e as inquietações de Gaspar que se repetem durante toda a trama, fecham-se sempre em um desfecho comum: sua mão substituindo a de Januário no momento da punhalada em João Diogo. É “um sonho de sangue, aquela mão, aquele punhal que ia cravar no peito do pai” (DOURADO, 1999b, p. 287).

Gaspar, o admirável Édipo freudiano destacado por Dourado, mesmo nutrindo uma paixão avassaladora pela madrasta e sustentando uma inconsciente sensação de ter sido ele o assassino do próprio pai, afasta-se dela para, com isso, preservar a honra do pai e, assim, manter a promessa de castidade que fizera no momento em que soube da morte da mãe. Nesse sentido, apesar das características edípicas de sua figura, essa personagem é construída pelo arquétipo do herói de outra tragédia grega: *Hipólito*.

Gaspar resgata características tanto do Hipólito euripídico como do de Racine. Como Hipólito, Gaspar é casto, virtuoso, dedicado aos prazeres da caça e nutre um sentimento de

extremo desconforto na presença de mulheres. Além disso, a preservação da dignidade familiar e o culto ao transcendente (à deusa Artemis, no caso de Hipólito; às saudosas mortas Ana Jacinta e Leonor, no caso de Gaspar) são mais importantes do que a entrega aos prazeres de Afrodite, à vivência das grandes paixões.

Por isso, quando Gaspar, em visita à sua noiva, reconhece em Ana as feições e pureza de sua mãe e irmã mortas agarra-se à possibilidade de fugir do amaldiçoado amor de Malvina: “a alma retornava ao sutil, aéreo e quebradiço mundo poético, às líras e sanfoninhas, aos prados e pastores, ao espelho vacilante das águas, às frondosas fontes. Vivia outra vez os mitos e as fábulas, toda uma teoria do amor” (DOURADO, 1999b, p. 301).

Na figura de Gaspar e na do Hipólito de Racine, há uma diferença em relação ao personagem de Eurípedes. Na tragédia grega, Hipólito se mantém afastado das mulheres e até mantém um comportamento agressivo em relação a elas, como percebemos no momento em que a ama de Fedra lhe revela o amor de sua senhora. Hipólito, num gesto de extrema revolta, desabafa: “Ah Zeus! Porque impões ao homem o flagelo de mau caráter chamado mulher e o mostras à luz do sol?” (EURÍPEDES, 1991, p. 118). Mas tanto em *Fedra* como em *Os sinos da agonia*, a presença da noiva de Hipólito/Gaspar representa a busca pela pureza, reflexo do carinho materno e fraterno outrora perdidos e a fuga do amor doentio e demoníaco trazido por Fedra/Malvina. Ana é para Gaspar o retorno ao convívio dos entes queridos arrancados de suas mãos pela morte: “os mesmos olhos, o jeito manso da mãe e da irmã. Com ela estaria salvo, a sua alma encontrava sossego, a mansidão outra vez” (DOURADO, 1999b, p. 300). Ao lado de Ana, Gaspar reflete sobre sua condição de ser dividido entre o céu e o inferno, entre o anjo e o demônio: a noiva é o resgate de “tudo aquilo que perdera com a morte da mãe, renascido depois, e que o fogo de Malvina impaciente queimou” (DOURADO, 1999b, p. 301).

Malvina, enquanto amor demoníaco, devastador, é o oposto de Ana, e representa a iminência do perigo da perda da justa medida. A madrasta de Gaspar é a peça que faz girar a engrenagem do desfecho trágico. Por suas mãos executa-se “toda uma cadeia sem fim, que começava em lugar nenhum e não parava nunca mais, a roda” (DOURADO, 1999b, p. 278). Como não pode ter acesso ao amor do enteado, ninguém mais pode ter. Sendo assim, tal qual o Hipólito de Eurípedes, Gaspar é acusado pela madrasta por um crime que não cometeu e se vê obrigado a pagar com a própria existência pela paixão doentia de Malvina/Fedra.

A condenação de Gaspar encerra o ciclo trágico. Depois da acusação, a madrasta se mata, tornando impossível o resgate da honra do herói e, com a acusação a Gaspar e o próprio suicídio, Malvina fecha o enredo trágico, num clímax de poder de destruição: destruiu a

própria família, representada pela figura de Mariana que, ao perder o marido, se viu obrigada a enclausurar-se em um convento; destruiu João Diogo, assassinado em consequência das suas maquinações; destruiu Januário, instrumento das suas artimanhas, obrigado a viver fugitivo e, ao final, justicado; e destruiu Gaspar, condenado por um crime que não cometeu.

Januário, assim como Malvina e Gaspar, também ocupa uma posição importante na evolução do enredo em *Os sinos da agonia*. Filho de uma estrangeira (como o herói de Eurípedes), Autran Dourado o caracteriza como sendo a outra face de Hipólito e é quem abre e fecha o romance. É a personagem que se encontra “na situação limite de um ‘antes’ e um ‘depois’ vitais-mortais [...] no vestibulo de um rito de passagem” (NASCIMENTO, 1998, p. 51).

Hipólito, o nobre filho de Teseu e Hipólita, tinha como característica principal, na tradição clássica, a disposição à castidade. Em *Os Sinos da agonia*, Hipólito é um arquétipo bifronte³⁰, trabalhado em duas personagens, o que torna a figura mais complexa do que no modelo euripídiano. A vocação à castidade e o afastamento radical do sexo feminino são assimilados por Gaspar, como vimos acima; e Januário, tal como o modelo (Hipólito era considerado ilegítimo até o momento em que Teseu o reconheceu como filho), assimila a ilegitimidade do seu nascimento. Além do que, assim como Hipólito era filho de uma estrangeira, Januário é apresentado na obra como filho de uma mameluca (estrangeira) com um rico fazendeiro de nome Tomás. Sendo assim, Gaspar e Januário são, em *Os sinos da agonia*, as duas faces do herói euripídiano. Malvina percebe essa fusão e é através de sua visão que tal fato fica claro no romance:

E fundia os dois numa só figura: Januário e Gaspar se completavam, eram uma só pessoa. E a memória do passado e a memória do futuro, toda ela memória, se encontravam no presente daquele corpo. Nele se realizavam. Quando se entregava a Januário, não sabia mais qual dos dois possuía. Na verdade ela é que os possuía a um só tempo, a um só tempo os fecundava e paria. (DOURADO, 1999b, p. 187)

Além da visão de Malvina sobre a duplicidade do herói, é notável no romance a constante recorrência aos sonhos de Gaspar quando ele visualiza suas mãos misturando-se às de Januário no momento do assassinio do pai. E mesmo sendo Januário acusado pela morte de João Diogo, Gaspar também se considera um assassino, o que faz com que se concretize na

³⁰ Autran Dourado, no livro *Poética de romance: matéria de carpintaria*, ao explicar a etimologia do nome Januário afirma ter se inspirado exatamente nesse caráter bifronte: “JANUÁRIO= de Janus, o deus bifronte. Duplo de Gaspar, filho legítimo de João Diogo Galvão (Teseu). Filho legítimo de uma mestiça: ‘a estrangeira’” (DOURADO, 1976, p. 143)

obra um duplo hipolitiano: “Carecia gritar, acordar. No entanto temia soltar o grito, o braço que saiu do corpo do homem (a mão já não era mais preta tão sua conhecida) era o seu próprio braço” (DOURADO, 1999b, p. 207). A fusão entre as duas personagens demonstra um objetivo: mostrar que ambas estão destinadas à tragicidade contida na trama planejada por Malvina.

A primeira jornada do romance, que destaca o drama de Januário, desenvolve-se como uma pantomima, uma farsa. Autran Dourado explica que “*Os sinos da agonia* nasceram de uma visão ritualística de um procedimento comum no Brasil colônia - a morte em efígie e suas conseqüências” (DOURADO, 1976, p. 138). Januário, condenado por crime de lesa-majestade pelo assassinato de João Diogo, foge para evitar a pena de morte; no entanto, é executado, em praça pública, em efígie, ou seja, sem um corpo real, executa-se a sua imagem. Trata-se de uma morte simbólica: ao se destruir a imagem de uma pessoa, destrói-se a própria pessoa.

A narrativa do suplício de Januário é feita seguindo os passos do pastiche carnalizado, com o detalhamento de sua execução em praça pública: “E de manhã bem cedinho, a cidade engalanada e festiva como se fosse um dia de soberba e alegria e não de macabra ópera e condenação” (DOURADO, 1999b, p. 36). E numa grande farsa, somos conduzidos ao labirinto de um personagem sem passado e sem futuro, apenas memória.

Januário é um morto em vida e a busca pela libertação dessa condição é o que dá a ele toda uma carga trágica. Ele poderia, aconselhado pelo pai e pelo escravo Isidoro, somente fugir, escapando à “farsa” planejada por Malvina. Mas isso não lhe propiciaria uma catarse, a purificação de seus males. Sendo assim, o retorno de Januário significa o enfrentamento do passado e a busca pela libertação através da própria morte:

Eu voltei para aceitar tudo, retomou ele o assunto que Isidoro queria evitar. Voltei porque não podia suportar mais a espera de uma bala assassina. Qualquer bala pode me matar, sem perigo de crime. Voltei porque quero escolher a minha hora. Quem vai decidir a minha vez sou eu, não eles. Eu vou ter o comando de minha morte. (DOURADO, 1999b, p. 26)

Eis o movimento catártico do herói: o perigo eminente de uma bala assassina provoca em Januário o terror e a aflição; o enfrentamento do seu passado e a escolha de sua hora de morrer delimitam a libertação desse terror. Portanto, a morte é a catarse do condenado, é a única maneira de libertar-se do passado e, conseqüentemente, do terror que o presente lhe proporciona.

De passagem, vale lembrar que o crime atribuído a Januário não fica evidenciado na trama. É que os fatos da narrativa desenvolvem-se essencialmente na consciência dos personagens, o que justifica Autran Dourado afirmar: “apenas o leitor apressado ou pouco atento dirá que foi Januário que assassinou João Galvão. Eu mesmo não posso dizer quem matou o velho: se Januário, se Malvina, se o próprio Gaspar. Todos são ou se sentem culpados” (1992, p. 8).

No primeiro bloco, vemos um Januário atormentado diante dos últimos acontecimentos. Isso faz com que os fatos misturem-se em sua consciência e, com isso, forme-se uma linha muito tênue entre o que é real e o imaginado. Em conversa com Tomás, seu pai, momentos antes da fuga, demonstra ignorância sobre o real motivo de sua condenação: “Mas eu não roubei nada, disse Januário tentando inutilmente explicar ao pai.” Um pouco mais adiante, conclui: “via que era inútil, nem mesmo o pai acreditaria no que ele dissesse, a sua verdade não valia nada, moeda viciada” (DOURADO, 1999b, p. 66-67).

O episódio da morte de João Galvão está na segunda jornada, onde o foco narrativo está centralizado na figura de Malvina, o que torna ainda mais suspeita a acusação a Januário, pois, assim como arquitetara toda a trama com a ajuda de Inácia, a protagonista pode também manipular a situação referente ao assassinato do esposo. Não se pode esquecer que é ela quem leva o punhal momentos antes do marido acordar. Mais misteriosa a morte de João Diogo configura-se quando Januário lembra momentos antes de se entregar aos guardas na praça: “Aquele segundo tiro que acreditou ouvir. Depois o outro, tinha certeza. Muita coisa só ela devia saber” (DOURADO, 1999b, p. 319). E, ainda, há os sonhos de Gaspar, nos quais ele se vê como assassino junto com Januário, aumentando ainda mais a dúvida sobre a autoria do crime.

A condenação de Januário no romance está mais ligada ao envolvimento impulsivo e fulminante com Malvina do que com o assassinato de João Galvão. É a necessidade de reencontrá-la mais uma vez, de descobrir a verdadeira realidade dos fatos que o faz retornar ao local onde sua vida não vale mais nada. Januário está fadado a pagar com a vida pelo amor daquela mulher: “Malvina é que tinha a ponta dos fios, a agulha, ele era um joguete nas mãos dela” (DOURADO, 1999b, p. 317). O processo catártico de Januário, nesse caso, consistiria em desvendar a trama de Malvina, porque ela não fugiu com ele como havia prometido, nem que para isso ele deva pagar com a própria vida.

É no último bloco do romance, quando o foco narrativo volta a se fechar na figura de Januário, que ocorre o reconhecimento trágico que, segundo Aristóteles, consiste na

“passagem do desconhecimento ao conhecimento, tal passagem é feita para a amizade ou ódio dos personagens, destinados à ventura ou ao infortúnio” (ARISTÓTELES, 1999, p. 49).

Nesse momento, ganha realce a figura de Isidoro, escravo de Januário, uma vez que auxilia no caminho do patrão rumo ao reconhecimento. Isidoro tem no romance a mesma função de Inácia: dedica sua vida aos cuidados do patrão. Enquanto Inácia auxilia Malvina a usar de artimanhas para conquistar o coração de Gaspar, o escravo busca desvendar a trama montada por ela para destruir Januário. Isidoro é, por outro viés, um duplo de Januário, assumindo todos os sofrimentos desse para si: “Se via estranhamente unido a Nhonhô, unha encravada mais do que nunca. De tal maneira, a própria morte do outro ele assumia. Como uma sina decretada”. (DOURADO, 1999b, p. 50).

Antes de Januário descer a serra para consumir sua morte, Isidoro reflete sobre tudo o que acontecera com seu patrão. Tal reflexão remonta a *Édipo Rei*, momentos antes de Tirésias, o cego adivinho, mostrar ao rei de Tebas o crime que ele cometera. Tal qual o adivinho, Januário monta as peças do quebra-cabeças e descobre a força demoníaca do plano de Malvina, no qual Januário era apenas uma das peças: “agora ia juntando os pedaços, atando os pontos, via o bordado. Tudo limpo, olho d’água minando clarinho: Por que não viu antes? Vendo como agora no clarão viu, tinha contado. Mesmo que Nhonhô matasse ele de pancada” (DOURADO, 1999b, p. 314)

Januário tem em comum com Édipo o caráter impulsivo; como o seu arquétipo era um enjeitado: “um mameluco. Bastardo, filho das ervas” (DOURADO, 1999b, p. 320-321); e como Édipo desconhecia o fato de ser o causador de todas as catástrofes em Tebas, ele também desconhecia as tramas de Malvina.

Isidoro, receoso do caráter impulsivo e mesmo violento do patrão, não tem coragem de contar o que sabe sobre Malvina: “mesmo ele dizendo, Nhonhô não ia acreditar. A gente não acredita no que os outros falam, só vivendo. [...] Nhonhô era capaz de matá-lo num rompante, ele dizendo” (DOURADO, 1999b, p. 312). É uma atitude similar à de Tirésias quando este se coloca frente ao impulsivo Édipo:

TIRÉSIAS: Não quero males para mim nem para ti. Porque insistes na pergunta? É tudo inútil. De mim, por mais que faças nada saberás. [...]
ÉDIPO: Pois bem, não dissimularei meus pensamentos, tão grande é minha cólera. Fica sabendo que em minha opinião articulaste o crime e até o consumaste (SÓFOCLES, 1996, p. 35-36).

Januário, tal como aconteceu com Édipo, precisa passar por um processo de reconhecimento para alcançar a catarse; Isidoro e Tirésias são as figuras que auxiliam os heróis na passagem do ignorar ao conhecer.

A partir do momento em que Januário passa a ver com clareza toda a trama de Malvina, pergunta a Isidoro se ele já sabia de tudo. A resposta do escravo novamente remonta à sabedoria de Tirésias; sabia, mas, mesmo se lhe contasse, as coisas não seriam diferentes: “tudo tinha de ser como foi” (DOURADO, 1999b, p. 326). Destaca-se aí o papel do destino, a sina do herói: experimentar, em vida, a mudança da felicidade em infortúnio.

Segue-se a aceitação da sina pelo herói, reconhecendo o destino trágico que fora preparado para ele: “Era capaz do preto ter razão, pensava Januário aceitando e, sem saber, respondendo às indagações dos cegos, dos adivinhos, dos mensageiros, às advertências lamuriasas do coro invisível, ao desejo dos deuses” (DOURADO, 1999b, p. 327).

Em Eurípedes e Racine, o destino trágico de Hipólito é arquitetado por Fedra que, vingando-se pela impossibilidade de conquistar o amor do enteado, no primeiro caso pela virtude do mesmo e no segundo pela presença da Arícia, o condena a pagar por um crime não cometido.

Em Autran Dourado, a situação não é diferente. Mas, em alguns pontos, o romance difere das peças dramáticas. Januário, por sua paixão por Malvina, torna-se o bode expiatório do assassinato planejado por ela. Mesmo percebendo, no final do romance, que foi apenas um objeto nas mãos de Malvina e tendo condições para fugir da morte em praça pública, ele assume seu destino e fecha o romance assassinado por policiais. Nesse momento, Januário age à maneira de Hipólito que, acusado pela madrasta, mesmo convicto de sua inocência, entrega-se ao exílio e acaba também assassinado por um monstro marinho.

Vê-se que Januário é uma outra versão de Hipólito e forma um duplo com Gaspar. Explica-se, assim, que o amor de Malvina é direcionado aos dois, mas de forma diferente. E Isidoro percebe isso quando afirma a Januário: “cego ele não via que Malvina o amava apenas com o corpo, a alma não era dele. Do outro, certamente” (DOURADO, 1999b, p. 319). Ao escrever uma carta ao Capitão-General, ‘esclarecendo’ o assassinato de João Diogo, Malvina comporta-se como, outrora, Fedra: acusa o enteado de ser o responsável pelo crime, condenando-o a um desfecho trágico. Esta acusação, no entanto, não livra Januário, pois este já fora morto em efígie na grande pantomima, na praça.

O diferencial do romance em relação às peças dramáticas se encontra na atitude de Malvina/Fedra no momento da morte. A Fedra de Eurípedes enforca-se depois de acusar Hipólito de tentar contra sua honra. Nesse caso, somente a intervenção divina salva Hipólito

da desonra total. Em Racine, no momento da morte por envenenamento e tomada por uma crise de consciência, Fedra assume sua culpa e salva a honra de seu amado. Em Autran Dourado, com o suicídio, Malvina inocenta Januário, não por crise de consciência, nem por nutrir por ele um grande amor (o seu sentimento por Januário é puramente carnal), mas para vingar-se de Gaspar. Consuma-se, desse modo, o destino trágico das três personagens.

6.4 OS SINOS DA AGONIA: UMA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

Ao encerrar esta seção, importa-nos retomar a afirmação de Autran Dourado de que *Os sinos da agonia*, além da assimilação das características da tragédia clássica, é um romance contemporâneo, pelo sentido paródico.

Como fizera em *Ópera dos Mortos*, Autran Dourado constrói *Os Sinos da agonia* não apenas como romance, mas como tragédia. Assim como a necessidade de enterrar os mortos de Antígona serviu como inspiração para a construção de Rosalina, a paixão doentia pelo enteado estabeleceu o diálogo entre o romance *Os Sinos da agonia* e a tragédia *Hipólito*. Entretanto, Autran Dourado não considera seu romance apenas como uma releitura das tragédias *Hipólito*, de Eurípedes, e *Fedra*, de Racine. Trata-se de uma variação em torno de grandes temas clássicos; desse modo, encontramos traços de vários personagens de diversas tragédias gregas no interior do romance, como ficou demonstrado ao longo desta dissertação.

A recorrência ao sentido do trágico pela releitura dos mitos que o configuram faz com que o romance/tragédia ganhe contornos de paródia, como afirma o próprio autor: “*Os Sinos da agonia* é mesmo uma paródia, mas uma paródia no sentido moderno do termo, o que o faz um romance pós-moderno” (DOURADO, 1992, p. 3). Dourado mescla na obra uma visão, ao mesmo tempo, clássica e contemporânea.

O caráter paródico atribuído pelo próprio autor ao romance aqui analisado pode ser explicado à luz do ensinamento de Linda Hutcheon (1991, p. 165): “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”. É exatamente o que vimos em *Os Sinos da Agonia*.

São vários os motivos que podem ter levado Autran Dourado a considerar seu romance como pós-moderno. No entanto, destaquem-se aqui duas características, entrelaçadas

dentro do enredo, que lhe justificam a afirmação: o papel do narrador e a construção labiríntica da narrativa.

Exemplificando a assimilação do clássico pelo contemporâneo em *Os sinos da agonia* vê-se que, ali, as características do narrador tradicional passam por um processo de adequação à narrativa e ao contexto sociocultural em que é produzida. A construção do romance mantém como sustentáculo essencial a visão em perspectiva, mas a execução da obra coloca o leitor num labirinto. O enredo passa a ser tecido a partir dos pontos de vista do personagem, o que faz com que o leitor visualize os fatos sob diferentes perspectivas. Além disso, a visão dos personagens sobre a trama é sempre limitada, pois não possibilita conhecer a história detalhadamente, formando um extenso labirinto que deve ser percorrido inteiro para uma possível interpretação da obra.

Destarte, a figura do narrador perde, num primeiro momento, sua importância, pois, com os fluxos de consciência dos personagens, ele praticamente desaparece de cena. Entretanto, ao observar atentamente, percebemos que o narrador não só não é anulado, mas ganha em sentido estético, readeguando-se a uma nova elaboração artística da narrativa: perdendo a posse da onisciência e da verdade única sobre todos os personagens, assume uma condição realmente criativa, elaborando, como um camaleão artista, diversas e diversificadas transformações dentro da narrativa. Sendo assim, toda a trama é conduzida por um narrador que não se ausenta da ação narrativa, mas “ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém” (SANTIAGO, 1989, p. 44). Com esse processo de subtração oportunística do narrador, os eventos fluem na consciência das personagens, de modo que o leitor só tem acesso a essa realidade ficcional a partir da visão delas mesmas, das personagens da narrativa e não do narrador, como se percebe normalmente no romance tradicional.

Propositalmente, Autran Dourado exclui de sua narrativa os travessões e aspas para demarcar os diálogos dos personagens e as marcas de narração. A utilização de uma linguagem na qual as marcas narrativas misturam-se ao diálogo dos personagens, dentro de um mesmo parágrafo, demonstra a intenção do autor de atribuir ao narrador a função de mostrar os eventos. É como se ele demarcasse a posição dos atores em um palco e aqui vemos novamente a assimilação do modelo clássico ao contemporâneo. Assim,

Os eventos deixam de ser narrados e passam a ser refletidos na consciência da personagem, de modo que o leitor visualiza a realidade ficcional do ponto de vista de um personagem do romance e não do

narrador, como se observa no romance autoral (FONSECA, 2007, p. 3).

A função do narrador, no entanto, não possui somente características do romance contemporâneo e não se reduz a simplesmente demarcar o fluxo de consciência dos personagens centrais. A figura do narrador continua sendo o instrumento no estabelecimento de vínculos com a tragédia e o sentido trágico, tanto que, em determinados momentos, assume o papel do coro no espetáculo clássico. O narrador/coro que surge em *Os sinos da agonia*, assim como faz a ligação entre o contemporâneo e o clássico, também estabelece a ponte entre a obra e o leitor. É o que se pode ver, por exemplo, no trecho abaixo:

Por isso sobre eles nos debruçamos, mergulhados na sua memória do futuro e no seu destino do passado, na sua memória do passado e no seu destino do futuro, e acompanhamos as suas angústias e desesperos, as suas ânsias e agonias, e assistimos ao mover do engenho acionado, e velamos e ouvimos os oráculos e pelos dois imploramos aos deuses cruéis e vingativos, impávidos ou indiferentes às nossas súplicas e ameaças inúteis. Tão acima e tão perto de nós estão os deuses. (DOURADO, 1999b, p. 222)

Os sinos da agonia é construído de maneira circular³¹ e, sendo assim, a questão temporal é estabelecida em situação de co-existência entre presente, passado e futuro. Januário, na primeira jornada³², encontra-se no alto da serra dias depois de ter sido morto em efígie em praça pública. A segunda jornada resgata toda a história de Malvina até o seu envolvimento com João Galvão, Gaspar e Januário. Gaspar, na terceira jornada, encontra-se no velório do pai e, mentalmente, retoma todos os passos do enredo, dando-lhe outra perspectiva. A quarta jornada mescla todas as situações temporais acima citadas, comprovando a conjunção, a dispersão e a reunião de tempos.

Notamos em *Os sinos da agonia* um narrador coletivo ávido por entender o destino dos personagens em consonância com a roda do tempo. Para isso, ele busca a ajuda dos oráculos e dos deuses e chega mesmo a invocar Tirésias, o adivinho cego da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, para que aquele o ajude a desvendar os enigmas da narrativa:

Ó Tirésias, iluminado interiormente pela luz da tua escuridão, nos ajude a desvendar e entender, porque essa é a nossa humana ânsia indagadora; mesmo sabendo que é impossível ao homem alterar o

³¹ Importante notar que, apesar do caráter circular, sua construção é em espiral concêntrica, com movimentos circulares, mas que preservam o núcleo ou ponto de partida e não se fecha.

³² Em *Poética de Romance: Matéria de Carpintaria*, Dourado utiliza as palavras ‘bloco’ e ‘jornada’ para a mesma coisa: a divisão capitular do romance. Desse modo, os dois termos são usados aqui, assim como para Dourado, como sinônimos.

intrincado tecido. [...] antecipadamente sabendo que não se pode evitar e mesmo assim desesperadamente querendo, com a ilusão de que tuas falas, tão carregadas de lutos, presságios e significados, possam nos dizer e orientar em nossas tarefas e atos, como os antigos... (DOURADO, 1999b, p. 223-224)

Entender e desvendar o que se passa no interior do labirinto passa a ser o grande anseio do narrador e, por extensão, do leitor. Para isso, ele precisa enfrentar o jogo proposto pelos próprios personagens que às vezes revelam, mas às vezes escondem informações importantes para o bom entendimento da trama. Importa lembrar que a sequência ficcional é transmitida por meio de pontos-de-vista de três personagens - Januário, Malvina e Gaspar - que levam para a narrativa suas ambiguidades e limitações e, por causa disso, inserem o leitor no interior do labirinto. Construído pelo fluxo de consciência de cada um dos três personagens centrais, o labirinto é o que dá margem à multiplicidade de interpretações da obra; com isso, o conceito de verdade absoluta, tão presente nos romances tradicionais, cede lugar à ideia de relativismo da verdade, peculiar à condição humana.

A construção labiríntica se concretiza numa narrativa em blocos³³. Ao final de cada bloco, de maneira proposital, o autor deixa em suspenso as situações vividas por cada um desses personagens, criando pontos de vistas conflitantes, como se fossem subdivisões do labirinto. Imagina-se que o quarto bloco surja na obra como uma forma de resolver as situações conflitantes, os fatos deixados em suspenso nos blocos anteriores. Mas não é realmente o que acontece, pois as vozes dos personagens não são vistas de maneira hierárquica na obra, mas em situação de equivalência. Ao dar autonomia à voz dos personagens, Dourado dá a seu romance um caráter polifônico, à semelhança do que Bakhtin vê na obra de Dostoievski, explicando que o romance polifônico “não cria escravos mudos, mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até de rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 2002, p. 4). Desse modo, livre de um discurso ideológico dominante, a personagem polifônica interessa mais como ponto de vista específico sobre o mundo do que como sombra de uma voz hierarquicamente superior.

Malvina, Januário e Gaspar são consciências independentes na obra e, por isso, não há como unificar suas ações e, ao penetrar o labirinto discursivo do romance, torna-se difícil encontrar uma saída: “parece que todo aquele que penetra no labirinto do romance polifônico não consegue encontrar a saída e, obstaculizado por vozes particulares, não percebe o todo” (BAKHTIN, 2002, p. 45).

³³ Como vimos acima, os termos “bloco” e “jornada” são usados aqui como sinônimos, seguindo a análise do próprio Autran Dourado.

O objetivo, então, não é encontrar a saída do labirinto, mas refletir sobre os caminhos, o percurso da vivência de cada personagem. Num território onde o leitor é sempre questionado e as verdades eternas e imutáveis cedem espaço às reflexões particulares, descobre-se a fragilidade do ser humano e isso possibilita cada vez novas experiências com o mundo real.

Essas considerações autorizam-nos a concluir que *Os sinos da agonia* é um romance extremamente bem construído. Ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo consistente com o teatro clássico, posiciona o trágico em um novo tempo ficcional, o que comprova dois fatos importantes: a universalidade das grandes obras da tragédia grega e da sua derivação à francesa e a evolução do gênero narrativo com energia imanente e dinâmica na história da literatura.

No romance de Autran Dourado essa energia apresenta-se inovadora ao relocalar os elementos essenciais do trágico, configurando-os nos moldes cambiantes da narrativa contemporânea. É o ideal trágico teorizado por Aristóteles que dá substância temática à narrativa. A isso, Autran Dourado acresce as peculiaridades composicionais inerentes ao romance contemporâneo.

Dessa forma, temos em *Os sinos da agonia* uma história estruturada seguindo os arquétipos e mitos da dramaturgia clássica e, ao mesmo tempo, uma narrativa atual que se enreda de acordo com os fluxos de consciência dos personagens; e, a par da universalidade de certos temas reflexos da condição humana, enseja, principalmente, a multiplicidade de interpretações do texto literário.

Traçar um paralelo entre Eurípedes, Racine e Autran Dourado é o mesmo que retratar a importância da tradição e da ruptura na constituição da história da literatura. A formação de um gênero textual completamente novo é praticamente impossível e o escritor vai sempre adaptar sua imaginação criadora a um esquema preexistente. Sendo assim, tradição e ruptura serão sempre duas faces de uma mesma moeda no processo de formação e desaparecimento dos chamados períodos literários.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos que é correto afirmar que dificilmente encontraremos, nos dias atuais, textos que resgatem a totalidade da tragédia, uma vez que, em sentido completo, esse gênero possui todas as suas características estruturais, composicionais e conteudísticas na literatura clássica grega. No entanto, durante o percurso histórico/literário e, como vimos, na ficção romântica contemporânea, encontramos muitas marcas de influência da tragédia clássica, no que se refere à construção de caracteres, de personagens e espaços, na reelaboração criativa do papel do coro, na reatualização de mitos e arquétipos gregos e, principalmente, no resgate de temas inerentes à condição humana.

Segundo Lesky (1971, p. 47):

Toda criação espiritual incita o desejo de conhecimento em duplo sentido. Como fenômeno único, irreiterável, coloca-se diante de nós e exige, se é que deve converter-se em verdadeira possessão, que mergulhemos em sua essência, que compreendamos as forças que nela encontraram sua configuração e as leis pelas quais foi regida. E como toda verdadeira obra de arte é um cosmo, semelhante tarefa é infinita e é nova para cada época, inclusive para a nossa. Do mesmo modo, porém, que a obra-de-arte está viva, está em parte condicionada pelas potências da história, assim é também uma parte dos processos históricos e com isso engrena sua posição individual no curso das séries de evolução histórica.

Cada releitura das tragédias clássicas, assim, exige, ao mesmo tempo, um mergulho na essência do trágico, ressaltando as leis regentes da sua concepção conceitual, as circunstâncias condicionantes da sua realização como espetáculo e a infinda capacidade de (re)novação e (re)adaptação dos mesmos temas em épocas e espaços diferentes.

É o que se pôde comprovar. Autran Dourado, com amplo conhecimento do clássico e artista de uma escrita peculiar, promove uma reelaboração da tragédia nos romances *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia*. O espírito trágico da tragédia aparece reatualizado. Anunciamos, de início, e comprovamos, no desenvolvimento deste trabalho: enquanto resgata a Antígona, de Sófocles, para a composição de Rosalina, com Malvina, reatualiza conscientemente o arquétipo do mito de Fedra, presente no *Hipólito*, de Eurípedes.

E assim, Autran Dourado, revestindo o mito com nova roupagem, comprova que é ele atual a todas as épocas. Conhecendo e, principalmente, compreendendo os mitos, o homem consegue apreender a realidade, descobrindo que há uma significação nas coisas. O mito,

travestido em arquétipos, ainda serve a justificações e interpretações da existência das coisas e do próprio homem.

Segundo Mircea Eliade (2000, p. 120): “o mito garante ao homem que aquilo que ele se prepara para fazer já foi feito, e ajuda-o a dissipar as dúvidas que poderia ter quanto ao resultado do seu cometimento”. A importância da reelaboração dos mitos mantém a visão do herói mítico como arquétipo das ações do indivíduo moderno; e Autran Dourado cumpre magistralmente essa função de resgate e de apreensão da validade do mito como componente essencial do sentido trágico.

Em *Ópera dos mortos* presenciamos Rosalina, que transforma sua existência numa constante preservação da honra do pai, sendo lentamente conduzida a um desfecho trágico. É a Antígona contemporânea que, como a de Sófocles, governa-se e deixa-se impregnar pela presença da morte e essa presença, assim como em *Antígona*, passa a ser a base de sustentação de todas as suas ações.

A história de Rosalina foi uma ópera dos mortos, uma obra dos mortos. Por não ter enterrado devidamente os seus mortos, por ter-se deixado arrastar a um tempo morto, um tempo de relógios parados, ela anulou em si mesma a possibilidade de uma vida saudável (MARIA, 2005, p. 222).

A heroína sofocleana entrega-se a um desfecho trágico, pautando suas ações pelo amor ao irmão morto e condenado a permanecer insepulto e à conservação da honra familiar, sendo também ela arrastada a um tempo morto; já a autraniana funde o amor pelo pai ao ódio pela cidade que o levou ao enclausuramento. Em *Ópera dos mortos*, o ódio de Rosalina é o combustível que dá início ao movimento da engrenagem dramática e requisito indispensável de aproximação com a heroína de Sófocles. Ao transformar o enredo do romance em uma ópera dos mortos, Dourado sinaliza um roteiro de leitura: um romance que deve ser lido como tragédia e, assim, apresenta ao leitor personagens que traduzem a dramaticidade, a fatalidade e, principalmente, a universalidade comparáveis aos textos dos grandes tragediógrafos gregos.

Em *Os sinos da Agonia*, ele nos apresenta a Fedra dos tempos modernos. Autran Dourado e Racine nos mostram, com as respectivas releituras do mito de Fedra, que a tragédia grega é um exemplo de gênero que perpassa todos os períodos literários. A necessidade de recorrência aos modelos clássicos pela literatura contemporânea justifica-se desse modo: por causa da universalidade e da atemporalidade dos temas propostos que evocam paixões eternas na alma do homem.

O romance de Autran Dourado, ademais, nos traz um elemento inovador ao redimensionar a estrutura da tragédia clássica, configurando-a nos moldes da narrativa contemporânea. É o ideal trágico teorizado por Aristóteles que constitui o elemento composicional da narrativa. No entanto, Autran Dourado não perde de vista as peculiaridades inerentes ao romance contemporâneo.

Como afirma Nietzsche (2003, p. 230) em sua *Gaia Ciência*: “Esta vida como você está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes”. O mesmo acontece com os gêneros literários, pois, ao mesmo tempo em que prenunciam o advento de novas épocas, restituem e atualizam o que existe de mais universal nas épocas anteriores. É o que comprovamos no romance de Autran Dourado.

No início do processo de elaboração da presente dissertação, o principal objetivo era encontrar influências do conteúdo trágico na construção das personagens Rosalina e Malvina, destacando o diálogo que ambas mantêm com Antígona e Fedra, respectivamente. No entanto, à medida que a pesquisa evoluía, abriu-se um grande leque de possibilidades dialogais dos romances com a mitologia e a tragédia gregas e, sendo assim, a pesquisa ganhou uma proporção maior do que a esperada. O diálogo com Sófocles, Eurípedes e Racine, a constante influência da mitologia e as características presentes nos romances contemporâneos, destacam a perspicácia, o conhecimento e a sensibilidade do escritor mineiro.

Entendemos que, na forma que se desenvolveu nosso trabalho, fica claro que Autran Dourado é extremamente bem sucedido em seu objetivo de reelaborar os mitos e os grandes temas trágicos no romance contemporâneo. O percurso pelo qual o escritor mineiro nos conduz não é meramente uma tentativa de cópia das grandes tragédias ou uma interpretação forçada acerca dos grandes temas trágicos, mas, com maestria, ele nos apresenta a reatualização de um gênero clássico. A cuidadosa análise da obra autraniana comprova o respeito e conhecimento do autor pelos arquétipos nos quais se inspirou e, principalmente, ressalta a imensa capacidade de adaptação e reinvenção tão características do verdadeiro artista. É essa análise cuidadosa dos grandes temas trágicos e dos mitos e arquétipos gregos que inspirou o trabalho de Autran Dourado em *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia*.

Portanto, a análise dos personagens centrais e outros antes considerados secundários, enseja o aprofundamento no labirinto da obra autraniana, encontrando-se uma riqueza comparável à dos grandes mestres da literatura.

Ao terminar, afirmamos a consciência de ter demonstrado suficientemente a importância de nosso objetivo, e de o ter cumprido tornando patente a ocorrência dos elementos característicos do trágico em *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia* e destacando,

desse modo, a vitalidade dos modelos clássicos dentro da escrita literária atual. Os romances de Autran Dourado, enquanto reveladores de formas e evocadores de temas, nos incitam, deleitam e educam. Acreditamos que, com o presente trabalho, propomos um caminho para se encontrar o sentido da construção autraniana ou, pelo menos, um modo de interpretação de personagens que, ora clássicos, ora contemporâneos, expõem suas paixões, sofrimentos e tragédias no complexo palco onde se desenrolam as relações humanas.

REFERÊNCIAS

ABAGANANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARISTÓTELES. **Poética, Organon, Política, Constituição de Atenas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Col. Os Pensadores.

BAKHTIN, Mikail. **Marxismo e filosofia de linguagem**. Trad. Michel Lahud Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Sobre Racine**. Tra. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: Tragédia e Comédia**. Petrópolis: Vozes, 1984.

_____. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, 1991. v. 1

_____. **Mitologia Grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. v. 1

_____. **Mitologia Grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987. v. 2

BRASIL, Assis. **A nova literatura**. Rio de Janeiro: Americana, 1973.

BRASIL, Ubiratan. O Senhor das Horas descreve processo de criação. **Bem Paraná**, Paraná, out. 2007. Disponível em: <<http://www.bemparana.com.br/index.php?n=47780&t=o-senhor-das-horas-descreve-processo-de-criacao>>. Acesso em: 18 out. 2010.

BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind *et alli*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz de Pessoa; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994. p. 29-36

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

CASTELLO, José Aderaldo. **A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500, 1960)**. São Paulo: EDUSP, 1999. v. II

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006. (Série Princípios)

CEIA, Carlos (coord.). Hamartía. **E-Dicionário de termos literários**. 2005. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/H/hamartia.htm>>. Acesso em: 17 de ago. 2010.

COSTA, Flávio Moreira da. Autran Dourado: questões de vida e morte. **Jornal Opinião**, São Paulo, 01 nov. 1974. p. 10

DOURADO, Autran. **Poética de romance: matéria de carpintaria**. Rio de Janeiro: Difel/Difusão Editorial, 1976.

_____. **Breve manual de estilo e romance**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

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

_____. **Os sinos da Agonia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. Os sinos da agonia: romance pós-moderno. Conferência pronunciada na Sourbone em 17 de nov. de 1992. **Revista da USP**. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/20/12-autran.pdf>>. Acesso em: 22 de out. de 2009.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **História das crenças e das idéias religiosas: dos Vedas a Dioniso**. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. v. 2

EURÍPEDES. **Medéia, Hipólito e As Troianas**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991.

FERRATER-MORA, José. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Maria Stela Gonçalves *et alli*. São Paulo: Loyola, 2001. v. 2

FIORIN, José Luis. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-192

FONSECA, Laura Goulart. **O trágico em Os sinos da agonia**. Disponível em <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/ensaios/novos_garrafa_2/coro_narrador.doc>. Acesso em 21 out. 2009.

_____. **O papel do narrador em Os sinos da agonia**. Disponível em <www.letras.ufrj.br/ciencialit/.../Laura%20Goulart%20Fonseca%20texto.doc>. Acesso em 21out. 2009.

FREIRE, Antonio. **O teatro grego**. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1985.

FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade**: Estudos de mitologia poética. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FUKS, Julian. Autran Dourado diz que escrever não dá prazer e é uma fatalidade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 jul. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u52320.shtml>>. Acesso em: 18 set. 2010.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALÉ/UMG, 2006.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Grega e Latina**. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HERÓDOTO. Ebook. **História**. Trad. Jota Brito Broca. eBooksBrasil.org. 2006.

HOBBSAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Trad. Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63-82

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. A construção dos sentidos no texto: intertextualidade e polifonia. In: _____. **Texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 2002. p. 59-74

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEPECKI, Maria Lúcia. **Autran Dourado: uma leitura mítica**. São Paulo: Quíron; Brasília, DF: INL, 1976.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg *et alli*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LUKÁCS, George. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MACHADO, Irene. **O romance e a voz**. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Uma filosofia expressionista: sob o Espírito da utopia de Ernst Bloch. In: LOUREIRO, Isabel Maria; MUSSE, Ricardo (org). **Capítulos do marxismo ocidental**. São Paulo: Editora da UNESP, 1998. p. 35-58.

MAGALDI, Sábato. **O Texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Estudos, n. 111).

MARIA, Luzia de. **Sortilégios do avesso: razão e loucura na literatura brasileira**. São Paulo: Escrituras, 2005.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. **História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1983. v. 1

NASCIMENTO, Dalma. Autran Dourado entre a agonia dos sinos e o camafeu idealizado. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, p. 51, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Trad. Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. **O nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **A Gaia Ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 1998.

PLATÃO. **A República**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2000.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleções Estudos, n. 93).

RACINE, Jean. E-book. **Fedra**. Trad. Sebastião Francisco Mendo Trigos. eBooksBrasil.org. 2006.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da Filosofia: Antiguidade e Idade Média**. São Paulo: Paulus, 1990. v. 1

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: UnB, 1998.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SANTOS, Leonor da Costa. **Autran Dourado em o romance puxa romance ou a ficção recorrente** [Tese de Doutorado em Letras Vernáculas]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://www.letas.ufrj.br/posverna/doutorado/SantosLC.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

SANTOS, Mary E. Farias. A única maneira de saber se você tem talento é escrevendo. **Resenhando**, ago. 2007. Disponível em <<http://www.resenhando.com/rg/rg3307.htm>>. Acesso em 20 jul. 2011.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**. Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas, SP, Ed. da UNICAMP, 1990.

SENRA, Angela Maria de Freitas. **Literatura Comentada: Autran Dourado**. São Paulo: Abril Educação, 1983.

SILVEIRA, TASSO. **Literatura Comparada**. São Paulo: GRD, 1964.

SILVERMANN, Malcom. **Moderna Ficção Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

SÓFOCLES. **Édipo Rei; Édipo em Colono; Antígona**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.

TEZZA, Cristóvão. **Polifonia e ética**. Revista Cult, São Paulo, Editora Bregantini, Ano VI, n. 59, p. 60-63, jul. 2002.

TUCÍDIDES. **História da guerra do Peloponeso**. Trad. Mario da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

VASSALLO, Lúgia Maria Pondé. **Uma leitura de imagens em Ópera dos mortos** [Tese de Mestrado em Literatura Brasileira]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1974.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Duas Cidades, 1977. v. 1.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Disponível em <<http://www.cei.unir.br/artigo92.html>>. Acesso em 25 ago. 2010. p.108-119.