

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O PERSONAGEM COMO METÁFORA E A ARQUITETURA IMAGINANTE DE
AUTRAN DOURADO

Thaís Seabra Leite

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2014

**O PERSONAGEM COMO METÁFORA E A ARQUITETURA IMAGINANTE
DE AUTRAN DOURADO**

Thaís Seabra Leite

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito necessário para obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Professor Doutor Ronaldo de Melo e Souza.

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2014

O PERSONAGEM COMO METÁFORA E A ARQUITETURA IMAGINANTE DE
AUTRAN DOURADO

Orientador: Professor Doutor Ronaldo de Melo e Souza

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Examinada por:

Professor Doutor Ronaldo de Melo e Souza – Presidente, UFRJ

Professor Doutor Godofredo de Oliveira Neto – UFRJ

Professor Doutor Manuel Antonio de Castro – UFRJ

Professora Doutora Anélia Montrechiari Pietrani – UFRJ, Suplente

Professor Doutor Alberto Pucheu Neto – UFRJ, Suplente

Defendida a Dissertação:

Conceito:

Em: 06/02/2014

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014

Leite, Thaís Seabra.

O personagem como metáfora e a arquitetura imaginante de
Autran Dourado/ Thaís Seabra Leite. – Rio de Janeiro: UFRJ/ FL,
2014.

xi, 130f.: 29,7 cm.

Orientador: Ronaldo de Melo e Souza

Dissertação (mestrado) – UFRJ/ Faculdade de Letras/
Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira),
2014.

Referências Bibliográficas: f. 125-130

1. Metáfora. 2. Gaston Bachelard 3. Barroco e neobarroco 4.
Intertexto. 5. Corpo 6. Integralidade. I. Souza, Ronaldo de Melo e. II.
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação.

À Maria Lucia Guimarães de Faria e a
Ronaldes de Melo e Souza,
por tudo o que eu seria incapaz de dizer.

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles de quem sou um pouco metáfora:

À Maria Lucia Guimarães de Faria, pela imensidão; por ter sido o início de tudo a que este estudo pretende; por ter segurado as minhas mãos. Obrigada por estar sempre perto.

A Ronaldo de Melo e Souza, meu orientador, por ter acreditado e incentivado; por toda disponibilidade e ajuda ao longo desses dois anos; e, em especial, por escolher sempre o melhor.

À Ana Crélia Dias, pelo impulso e pelo amor; por ser um refúgio. Se eu tinha dúvidas, você foi a certeza.

A Godofredo de Oliveira Neto e Manuel Antonio de Castro, pela honra de aceitarem o convite.

Aos professores que me transformaram: Antonio Carlos Secchin, Cinda Gonda e Dau Bastos.

À Ana Cristina Pina, pelos anos em palavras trocados.

À Aline de Almeida Rodrigues, pela revolução no conceito de sílaba; por saber rir da vida, por me fazer rir todos os dias. Eu quero você para sempre, minha amiga.

A Daniel Garcez, meu grande amigo para todas as gramáticas e horas. Menos eclipse!

A Rafael da Silva Mendes, pelos versos e ouvidos; por ter compartilhado as alças de tudo o que se fez peso.

À Luana Martins e a Victor Rosa, por tanto amor e delicadeza.

À Julia Kubrusly, por ter compartilhado um ano e ter permanecido.

A Felipe Manzoni, pela transformação; pelo respeito.

À Jéssica Uhlig, por todo o afeto que os seus olhos me transmitem.

À Ana Inês Mignot, por ter me alimentado de delicadeza.

A Gregory M. da Costa, pela amizade e confiança; por todos os materiais e estudos e, principalmente, pela disponibilidade para atender a todos os meus telefonemas na madrugada!

À Silvia Di Folco, porque distância nenhuma separa a nossa história. Você é infinito.

À Natália Dib Guimarães Davidovich, pelo empréstimo de asas. Não há uma só vez em que você não me levante e já faz dezenove anos desde a primeira vez. Você está em tudo.

À Amanda Cucco Koureiche, pela letra mais linda que já li; por não temer o mar.

À Yasmin Fausto de Lima, pela lição de verticalidade, pela capacidade de ver simplicidade no que tantas vezes me parece tão obscuro.

À Gaabriela Moura Argañaraz, meu personagem como metáfora, pelo maior abrigo, por ver sempre tão fundo: não cabe.

À Vivan Borges Paixão, pela sintonia; pela alegria que juntas conseguimos inventar.

À Marianna de Almeida Oliveira, por ter compartilhado comigo a arquitetura de uma vida.

A Lucas Gomes Balthar,

A Marcos da Silva Moura, pelo tumulto e pelo amor.

À Ana Maria Ribeiro de Seabra, por ser casa, concha, gruta e ventre de que parti.

A Edmilson Sá Leite, por me ter ensinado que a eternidade existe e está aqui.

RESUMO

LEITE, Thaís Seabra. O personagem como metáfora e a arquitetura imaginante de Autran Dourado. Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A presente dissertação de mestrado consiste no estudo acerca do personagem em dois romances de Autran Dourado, *Ópera dos Mortos* e *Os sinos da agonia*. Para o escritor mineiro, o personagem é metáfora em ação, concepção que encontra afinidade nos estudos bachelardianos sobre a imaginação material e dinâmica. Verificamos, ainda, que o personagem é elaborado a partir de técnicas neobarrocas de artificialização e apresenta três configurações principais: metáfora do corpo, metáfora textual – o personagem como metáfora de outros personagens da mesma trama – e metáfora intertextual.

PALAVRAS-CHAVE: Personagem como metáfora; Autran Dourado; Barroco e Neobarroco; Imaginação material e dinâmica.

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2014

ABSTRACT

LEITE, Thaís Seabra. O personagem como metáfora e a arquitetura imaginante de Autran Dourado. Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This study aims to analyze how Autran Dourado develops a metaphorical concept of the characters from his novels *Ópera dos mortos* and *Os sinos da agonia*, the main objects of this research. According to the Brazilian writer, the character is a metaphor in action, concept that finds connection in Bachelard's studies about creative imagination. In the novels of Dourado, the character is based on neo-baroque techniques of composition and introduces three main fictional configurations: the human body metaphor, the textual metaphor – the character as a metaphor of another character in the same novel – and the intertextual metaphor.

KEYWORDS: Metaphor; Autran Dourado; Baroque and Neo-baroque; Creative imagination;

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2014

*Abre o túmulo, e olha-me:
dize-me qual de nós morreu mais.*

Cecília Meireles

*Todo caso de loucura é que alguma coisa voltou. Os possessos, eles não
são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes a vida volta.*

Clarice Lispector

Joga no abismo aquilo que tens de mais pesado!

Homem, esquece! Homem, esquece!

Divina é a arte de esquecer!

Se sabes elevar-te,

Se queres estar em casa nas alturas,

Joga no mar aquilo que tens de mais pesado!

Eis o mar, joga-te no mar.

Divina é a arte de esquecer.

Friedrich Nietzsche

SUMÁRIO

Introdução	12
1. A autonomia significativa da imagem e o princípio de composição	14
2. Definição bachelardiana do espírito poético como sintaxe de metáforas	21
3. A disseminação imagética e a técnica barroca	38
3.1. A tradição crítica e o Barroco no Brasil	38
3.2. A plasticidade barroca	42
3.3. A técnica neobarroca de composição	53
4. O reconhecimento do texto como intertexto	63
4.1. Os sinos da agonia	63
4.2. Ópera dos mortos	94
4.3. Os sinos da agonia e Ópera dos mortos: a correspondência entre personagens como metáfora	101
5. O sentido encarnado do personagem: a metáfora do corpo	106
6. Conclusão	123
Referências Bibliográficas	125

INTRODUÇÃO

O estudo aqui proposto parte da constituição metafórica do personagem em dois romances fundamentais de Autran Dourado, *Ópera dos mortos* (1995) e *Os sinos da agonia* (1991). Edificado a partir de relações textuais e intertextuais, o personagem como metáfora apresenta-se complexo porque consiste na transfiguração imaginativa tanto de elementos do real quanto de grandes obras da tradição literária no ocidente. Para além do processo de absorção e transformação, interessa aqui, como principal matéria de carpintaria, a imagem poética que, tal qual luz bruxuleante no movimento incessante de recolhimento e expansão, confere carnadura ao imaginário humano. Claro e escuro, luz e sombra, movimento incessante: é na técnica barroca que Autran Dourado encontra afinidade de composição.

Não existem ainda contribuições críticas dedicadas ao estudo do personagem como metáfora que investiguem o carácter materializante dos personagens autranianos. Figurações menos intelectuais que pulsantes, os personagens como metáfora constituem-se como metáforas do corpo humano. Materializando possibilidades existenciais, o personagem reconecta corpo e alma, matéria e espírito, unidades cindidas pela tradição metafísica de Platão. Neste sentido, com o propósito de fundamentar teoricamente esta pesquisa no que concerne à imaginação, recorreremos à obra de Gaston Bachelard para elucidar os caminhos imaginantes que levam ao centro irradiador de todas as imagens poéticas. A fim de compreender a arte e o engenho barrocos, valemo-nos de autores como Heinrich Wölfflin, Helmut Hatzfeld, Walter Benjamin e Severo Sarduy.

Discriminando o conteúdo das partes que integram esta pesquisa, temos no primeiro capítulo a apresentação do plexo imagético em sua autonomia significativa e

o princípio de composição que rege as obras de Autran Dourado. No capítulo seguinte, é traçado um breve panorama do tratamento crítico conferido ao Barroco pelos estudiosos brasileiros, ao que acrescentamos tanto uma revisão dos principais traços característicos do movimento do século XVII quanto a explicitação das principais técnicas barrocas de que se utiliza Autran Dourado na engenharia narrativa. Destacando a concepção de texto como intertexto, o terceiro capítulo abriga a interpretação dos romances autranianos e o diálogo que estabelecem com outras obras da literatura ocidental. Por fim, os quinto e sexto capítulos revelam o personagem como corpo e a revolução dessa concepção ficcional: à luz da filosofia nietzschiana, discutimos a revalorização do corpo e a revitalização do homem.

Estimando que este trabalho incite a reflexão.

I. A autonomia significativa da imagem e o princípio de composição de Autran Dourado

Na coletânea de ensaios, palestras e entrevistas intitulada *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000d), Autran Dourado reflete sobre o fazer literário e explicita o planejamento narrativo que precede a construção de algumas de suas principais obras. Dentre as questões levantadas sobre o romance, o autor destaca o personagem como metáfora, formulação que o escritor mineiro relaciona à fenomenologia bachelardiana da imaginação: “A faculdade essencial na feitura da metáfora é a imaginação material e dinâmica, que tudo anima [...]” (DOURADO, 2000d, p. 223). A conexão entre o pensamento de Autran Dourado e os estudos do filósofo francês reside na tese de que é a partir das metáforas – e dos personagens como metáfora – que o imaginário toma forma, o abstrato torna-se concreto e o desconhecido, conhecido.

A metáfora, segundo Aristóteles (s.d., p. 134), pode ser compreendida como uma extensão de sentido em que há projeção de um domínio de significação para outro, de modo que ocorre transferência de traços característicos do primeiro para o segundo. A similaridade entre os termos não é explícita, mas oculta e subjacente aos dois elementos em questão. Para Autran Dourado, na metáfora, a tendência é que o segundo termo substitua o primeiro, constituindo-se símbolo:

Quando João batiza Jesus, cria uma metáfora: “Eis o cordeiro de Deus, eis aquele que tira o pecado do mundo”. Aos poucos, para os cristãos, Jesus transforma-se no próprio cordeiro e é assim representado; a metáfora realiza-se plenamente. A tal ponto que, mais tarde, outro João, o evangelista, no “Apocalipse”, vê o cordeiro sentado no trono. E só sabemos que são João Evangelista se refere a

Jesus porque conhecemos a metáfora de João Batista (DOURADO, 2000d, p. 222).

O personagem como metáfora é configurado quando o autor precisa a imagem em palavras, isto é, quando aquilo que o escritor deseja significar se transforma em significante através da ação: “o Verbo se fez carne e a carne em ação – verbo – se faz persona, a tal ponto que criador e leitor a têm por gente” (DOURADO, 2000d, p. 226). É na formulação da imagem, portanto, que a ideia ganha forma encarnada na linguagem. Nas palavras do escritor, um personagem é erigido a partir de dois ou três elementos simples, “[...] a perna mecânica de Ahab, a corcunda de Quasímodo, por exemplo” (DOURADO, 2000d, p. 95-96), que funcionam como um sinal para o leitor visualizá-lo.

Para Octavio Paz (2003, p. 98), é preciso transformar a linguagem em imagem para que se possa dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer. Na construção de sentido, a imagem opera uma reconciliação entre nome e objeto, entre representação e realidade: “El sentido de la imagen [...] es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras. La imagen se explica a sí misma” (PAZ, 2003, p. 110). A natureza harmônica da imagem desconstrói a metafísica platônica, porque reconecta os contrários cindidos em oposição inconciliável. Por imagem, entretanto, o ensaísta mexicano compreende a frase ou o conjunto de frases que compõe o poema. A denominação de que Octavio Paz se utiliza, se por um lado opera reconciliação, estabelece, por outro, certa oposição entre poesia e prosa.

Advoga-se nesta pesquisa, portanto, com o privilégio do estudo das imagens, não apenas a reversão da cisão entre todo e qualquer par de contraste, mas, de modo análogo à integração de nome e objeto, a harmonização das fronteiras aristotélicas entre os gêneros literários: a imagem poética é fundadora de universos de sentido

tanto em versos quanto em prosa. É preciso esclarecer que imagem aqui não remete à representação, mas a formulações do psiquismo humano, materialização do imaginário, e, por isso, encontra afinidade nos estudos bachelardianos acerca da imaginação. A tradição semiológica iniciada pelos estudos de Ferdinand Saussure denomina *signo* linguístico a relação arbitrária entre significado e significante, isto é, entre conceito e imagem. Na composição literária, de maneira diversa ao que ocorre no caso do conceito, os signos são substituídos por símbolos e a imagem não se restringe a significação própria, mas amplia o espectro significativo da obra.

O princípio de composição de Autran Dourado

A existência capturada pela morte em vida constitui o princípio teleotanático (SOUZA, 2010b, p. 163) de composição desenvolvido em círculos crescentes ao longo dos romances de Autran Dourado e já presente na primeira novela do autor, *Teia* (1947). No drama de luto, o dinamismo vital é substituído pela imobilidade mortal, convertendo o percurso existencial dos personagens em trajetória de irrealização. Isomorficamente evidenciada pela falta de progressão narrativa, a temporalidade fraturada da vida dos personagens configura uma retroversão narrativa (SOUZA, 2010b, p.165): todo o narrado é narrado para trás, em retorno ao passado. Sem progressão resolutiva, os eventos experimentados pelos personagens não seguem a ordenação de uma trama de ações cujo sentido emerge da narração consecutiva dos fatos, mas são dramatização da percepção estática de seres que só conhecem agonia e morte. A condição desvitalizada dos personagens emerge das profundezas anímicas e não decorre, portanto, de fatores externos, como a decadência da oligarquia mineira

ou a falta de estrutura familiar. Quando um evento contraria a vontade e não pode ser desfeito, o protagonista vingando-se do acaso sacrificando a própria vida.

A tragicidade de seres condenados à morte precoce torna-se clara mesmo em breve exame de enredo. *Os sinos da agonia* divide-se em quatro Jornadas: “A farsa”, “Filha do sol, da luz”, “O destino do passado” e “A roda do tempo”. Cada Jornada, termo que designa “ato” no poema dramático espanhol e na tragédia (DOURADO, 2000d, p. 177), corresponde à perspectiva de um personagem. Na sequência, têm-se, respectivamente, o ponto de vista de Januário, de Malvina, de Gaspar e, por fim, no quarto e último ato, a reunião de perspectivas de todos os personagens. A situação narrativa do romance corresponde ao que o próprio Autran Dourado denomina “falsa terceira pessoa” (DOURADO, 2000d, p.26): ainda que narrada na terceira pessoa gramatical, a pessoa ficcional é a do próprio personagem; a trama se desenrola em primeira pessoa “narrativa”, compreendendo a perspectiva de cada um dos personagens. Não há, como em narrativas de terceira pessoa, um narrador onisciente que detém o conhecimento sobre o todo narrado, mas uma dupla mediação ficcional. O narrador despersonaliza-se e, neutro, filtra os eventos a partir da perspectiva dos personagens.

A narrativa de *Os sinos da agonia* tem início um ano depois da condenação de Januário à morte em efígie e se desenrola durante uma noite na lembrança de três personagens que aguardam o dia amanhecer. Todos os acontecimentos consistem, portanto, em realizações passadas. Vinda da aristocracia paulista decadente, Malvina Dias Bueno desposa João Diogo Galvão, fazendeiro de grande poder econômico e figura muito estimada pelo Capitão-general. Inicialmente, o fazendeiro desposaria Mariana, irmã mais velha de Malvina, mas a jovem seduz João Diogo e condena a irmã à vida no convento. Mariana e Malvina não são, entretanto, as únicas filhas do

casal Dias Bueno. Donguinho é irmão bastardo de Malvina e apresenta uma condição especial: encontra-se próximo à debilidade mental.

Apaixonada por Gaspar Galvão, filho do homem com quem se casara, Malvina trama o assassinato do marido. Relacionando-se às escondidas com Januário – filho do potentado Tomás Matias Cardoso com Andresa, uma descendente de índios com quem o fazendeiro mantinha um caso extraconjugal – Malvina convence-o de que ficariam juntos e persuade o amante a cometer o crime. Enganado, Januário foge levando o cofre de João Diogo e é delatado por Malvina à polícia. Considerado culpado por roubo e assassinato, Januário consegue fugir, mas é condenado à morte em efígie. O personagem, entretanto, não vê sentido em viver sem Malvina e decide voltar à Vila Rica para concretizar a morte. Malvina, sem sucesso na conquista de Gaspar e, por isso, movida pela ira, escreve ao Capitão Geral acusando o filho de João Diogo de participar da morte do próprio pai. Malvina suicida-se ao fim do romance.

O destino mortal dos personagens autranianos se concretiza: Januário, ainda que distante da cidade e do crime que cometera, não consegue dar prosseguimento à vida e retorna à cidade para encontrar definitivamente a morte. Malvina, centro de força ao entorno do qual todos os outros personagens giram, quando contrariada no amor condena Gaspar à morte e não poupa nem a si própria, porque só aplaca a ira que a move rompendo de todo com a vida. De modo análogo, o percurso vital dos personagens de *Ópera dos mortos* em nada se distancia do drama enlutado de *Os sinos da agonia*.

Dividido em nove capítulos, *Ópera dos mortos* apresenta o drama de uma genealogia decadente, os Honório Cota. O primeiro capítulo, intitulado “O sobrado”, constitui o prólogo dramático do romance e corresponde à súpula poética da

narrativa, antecipando o tema, o princípio e o tom do universo ficcional apresentado: o tema corresponde ao drama de agonia e morte, o princípio reside na vida como sinônimo de morte e o tom consiste no patetismo trágico. Em movimento parábatico, o narrador volta-se para o leitor e conduz a interpretação da trama: “O senhor atente depois para o velho sobrado com a memória, com o coração” (DOURADO, 1995, p. 1). Ao fim do capítulo, é anunciada a entrada de Rosalina, em técnica de apresentação que lembra as rubricas das peças teatrais e acentua o teor dramático da narrativa que se segue.

Família de muitas posses, a linhagem dos Honório Cota era reconhecida pela pompa com que vivia. A família Honório Cota residia no sobrado, casarão cuja construção portentosa unira Lucas Procópio e João Capistrano. Lucas Procópio era um homem respeitado por todos os moradores da cidade mineira, honra conquistada a custo da integridade de outros homens: Lucas Procópio Honório Cota era um homem de vontade hipertrofiada, sem limites para conseguir o que desejava, fosse o objeto de desejo uma mulher ou um pedaço de terra. Filho de Lucas Procópio, João Capistrano era figura muito diversa da que tivera como pai. Cortês e polido, João era querido por toda a gente da cidade. Casado com Dona Genu, tentou muitas vezes ser pai, sonho que a fragilidade da esposa parecia não poder realizar. Para alegria de João Capistrano, depois de muitos insucessos, nasceu Rosalina. Nos capítulos “A gente Honório Cota” e “Flor de seda” são apresentadas, respectivamente, a genealogia dos Honório Cota e a última descendente da linhagem, Rosalina, que, como distração, produzia flores de tecido.

A alegria dos Honório Cota não se estende, entretanto, por longo período. João Capistrano decide candidatar-se a um cargo político na cidade, mas as eleições são fraudadas e o partido a que o pai de Rosalina estava filiado perde. Pouco tempo

depois, João Capistrano perde também a mulher, falecimento que o personagem encara como o fim de sua existência vitalizada. Diante de todos os moradores da cidade, João Capistrano interrompe os ponteiros de um relógio e o prende à parede como símbolo da suspensão da temporalidade no sobrado. Inconformado, João Capistrano rompe não só com o tempo, mas também com os moradores da cidade. Mantém amizade apenas com Quincas Ciríaco, amigo fiel de João Capistrano desde a infância e pai de Emanuel, jovem por quem Rosalina se apaixona na adolescência. Quando falece João Capistrano, Rosalina repete o ritual dos relógios iniciado pelo pai e segue solitária no sobrado, contando apenas com os serviços de Quiquina, a empregada muda que acompanhava os Honório Cota há anos. Isolada do convívio social, Rosalina só ouve voz humana novamente quando José Feliciano, conhecido pelo apelido de Juca Passarinho, começa a trabalhar na casa. O relacionamento entre patroa e empregado logo aprofunda-se e do envolvimento entre os dois nasce um bebê que não vinga. Rosalina, ao fim da narrativa, enlouquece.

Por motivos diversos, assim como em *Os sinos da agonia*, os personagens de *Ópera dos mortos* sacrificam as próprias existências. Ressentidos quanto à morte de Dona Genu e à desvalorização da honra de João Capistrano, pai e filha desligam-se da vida e sobrevivem como cadáveres insepultos. Nem o filho que nasce de Rosalina sobrevive, porque não há futuro na trajetória da linhagem Honório Cota. A explicitação das tramas evidencia o patetismo dos personagens rebelados contra à vitalidade e faz-se necessária para a compreensão, ao longo deste estudo, das relações entre o princípio teleotanático e as imagens tanto textuais quanto intertextuais que se repetem nos romances.

II. Definição bachelardiana do espírito poético como sintaxe de metáforas

Inspirado no *Novo Espírito Científico*, Bachelard transpõe para a literatura a revolução epistemológica instaurada na ciência e inaugura o *Novo Espírito Literário*. A inovação epistemológica reside na compreensão do ser como união dialética de matéria e energia, substituição “[...] [d]a metafísica do contraditório pela ontologia do complementar [...]” (SOUZA, 1987, p. 52). Se o reconhecimento da complexidade dinâmica dos fenômenos torna-se imprescindível no âmbito científico, no que concerne às manifestações poéticas não poderia ser diferente. Bachelard propõe, contra a estética clássica e a primazia de modelos genéricos de análise, um método exegético cujo princípio consiste na celebração da originalidade significativa de cada objeto artístico e necessita, por isso, renovar-se constantemente. Bachelard examina a potência poética que subjaz à causa formal aparente da matéria e, seguindo a orientação da nova doutrina materialista, não se restringe a análise das formas “formadas”, mas se interessa pela formatividade das formas. Neste sentido, valoriza a imagem como a expressão mais concreta da linguagem literária, porque consiste na manifestação poética em que os valores afetivos, volitivos e cognitivos do homem estão congregados.

Depreende-se por imaginação a faculdade de deformar as imagens capturadas pela percepção: uma imagem presente remete a uma imagem ausente. Se não houver mudança e união inesperada de imagens, não há imaginação (BACHELARD, 2001, p. 1). Por apresentar caráter dinâmico, a imaginação configura-se como uma experiência

de abertura que converte os conflitos do psiquismo humano em palavras. Para o filósofo francês, o ato poético não apresenta passado e deve ser compreendido a partir do sentido que inaugura. Em *A poética do espaço* (2008a), o autor inicia o estudo sobre a topoanálise imaginativa com tom de manifesto:

Um filósofo que formou todo o seu pensamento atendo-se aos temas fundamentais da filosofia das ciências, que seguiu o mais exatamente possível a linha do racionalismo ativo, a linha do racionalismo crescente da ciência contemporânea, deve esquecer o seu saber, romper com todos os hábitos de pesquisas filosóficas, se quiser estudar os problemas propostos pela imaginação poética. [...] É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem. [...] Não há nada de geral e de coordenado que possa servir de base para uma filosofia da poesia (p. 1).

A renovação crítica preconizada por Bachelard corresponde a uma fenomenologia da imaginação poética, que busca compreender a imagem em sua materialidade significativa. O filósofo argumenta que as imagens poéticas revelam arquétipos guardados no inconsciente. A imaginação pode revelar um arquétipo no exato momento em que o oculta, por isso ilustra os conflitos fundamentais da alma humana (BACHELARD, 1990, p. 134). Ao contrário do que se pode pensar, as imagens não estabelecem relação causal com algum impulso humano, mas precedem o pensamento: emergem do ser e à profundidade dele retornam. Não há fatos, como um elemento cultural ou psicológico, que determinem uma imagem. As imagens possuem dinamismo próprio e, quando trazidas à luz, comunicam ao leitor um fato de grande significação ontológica. O leitor reage à imagem poética porque ela nasce da consciência criadora e repercute no limiar do ser. Uma fenomenologia da imaginação persegue a imagem desde o devaneio até a execução poética. Para Bachelard, um

devaneio poético distingue-se de um devaneio que se confunde com o sonho porque ressoa em outras consciências. O devaneio poético marca o homem em suas profundezas, usufrui diretamente da intimidade do ser (BACHELARD, 2008a, p. 26). A repercussão dos sentidos dispersados convidam ao aprofundamento na própria existência: “A exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos do par ressonância-repercussão” (2008a, p. 7).

O estudo de uma auréola imaginária torna-se possível porque as imagens seguem uma mobilidade coerente, o que significa que cada expressão poética apresenta uma regularidade imaginativa. A arquitetura imaginante organiza-se sobre a relação de dois eixos, um formal e outro material: o primeiro, horizontal, abrange os aspectos visuais e superficiais, compondo a imaginação formal, cuja ênfase recai na imagem enquanto desdobramento do visto; o segundo, vertical e não tributário da ocularidade, é denominado *imaginação material e dinâmica* e compreende a intimidade do ser em imagens da matéria. É em busca do princípio de regularidade das imagens íntimas à matéria que Bachelard “tenta encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante” (BACHELARD, 2002, p. 2). Se a imaginação formal limita-se ao território do ver e da representação de todo visto, é na imaginação material que a resistência e a força da materialidade do mundo se encontram em dinâmica e incessante transformação. A imaginação formal é contemplativa, enquanto a imaginação material é operante. Para Bachelard, a imaginação material relaciona-se à mão. Artesão de imagens, o homem parte dos próprios devaneios para criar, livre para formar a partir da vontade da imaginação. No trabalho artístico, o ser abre-se para os elementos da natureza, quatro raízes de Empédocles, ponto de partida dos devaneios criadores. A tese bachelardiana (BACHELARD, 2002, p. 5) reside na afirmação de que, na cosmologia do sonho, os

elementos materiais permanecem como os elementos fundamentais do devaneio. Água, ar, terra e fogo, quatro princípios das cosmogonias intuitivas, conferem substância às imagens que primeiro se articulam no psiquismo humano: “Os primeiros interesses psíquicos que deixam traços indeléveis em nossos sonhos são interesses orgânicos. A primeira convicção calorosa é um bem-estar corporal. É na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais” (BACHELARD, 2002, p. 9).

As imagens primordiais são imagens materiais ativas, associadas à vontades rudimentares do ser humano. A imaginação material e dinâmica confere materialidade ao imaginário humano, que na produção de uma obra literária exerce ação direta sobre a linguagem. Ao contrário do que a filosofia e a psicologia realista determinam, não é a percepção da imagem que determina os processos de imaginação, como se primeiro as coisas fossem vistas para só então serem imaginadas, mas é a imaginação que determina todo o visto. A imagem não se limita à cópia de um objeto ao qual mimetiza ou à alegoria que representa ocultamente um significado extrínseco a ela mesma. De acordo com os estudos de Bachelard (2001, p. 2), a imaginação consiste em muito mais do que em mera combinação de memórias e impressões do real, mas na substância criadora que rege a percepção. Assim, a imaginação não se configura como atividade desordenada, mas se concentra em imagens privilegiadas:

A imagem tem uma função mais ativa. Por certo tem um *sentido* na vida inconsciente, por certo designa instintos profundos. Mas, além disso, vive uma necessidade positiva de imaginar. Pode servir dialeticamente para ocultar e para mostrar. Mas é preciso mostrar muito para ocultar pouco, e é do lado dessa mostra prodigiosa que temos que estudar a imaginação. E, em particular, a vida literária é ornamento, ostentação, exuberância. Desenvolve-se incessantemente no mundo da metáfora (BACHELARD, 2001, p. 62).

Quando identificado o princípio que articula uma sequência de imagens ramificadas, tem-se o conhecimento do sistema de fidelidade poética, que consiste na conexão íntima com um temperamento onírico fundamental. A investigação bachelardiana do imaginário volta-se, portanto, para a compreensão do que Bachelard denomina *Lei da Isomorfia das Imagens*. Segundo o autor, as imagens que conferem materialidade às profundezas do inconsciente humano são imagens isomorfas e servem de metáforas umas das outras (BACHELARD, 1990, p. 133). O *Novo Espírito Literário* compreende a imagem em intimidade e objetividade, de modo que ocorre alternância no nível de imagens. Subindo ou descendo ao longo do eixo vertical da imaginação material e dinâmica, estendendo-se do orgânico ao arquetípico, as imagens não se limitam a um único plano de realidade. A imagem literária age simultaneamente como imagem e ideia.

De acordo com Bachelard (1999, p. 162), a imagem só se torna psicologicamente ativa por meio das metáforas que a decompõem, transformando-a em metáforas de metáforas. É o princípio de isomorfia das imagens que permite a irradiação e a reunião das imagens em conjuntos de mesma natureza poética, denominados *diagramas* (BACHELARD, 1999, p. 159). A tese bachelardiana, ao contrário do que preconiza a estética artística clássica, não limita a liberdade poética impondo um modelo de análise baseado em lógica única de criação, mas rastreia o realismo íntimo que rege cada obra e, a partir dele, desvela a originalidade inventiva que se apresenta. Identificado o diagrama imagético, tem-se acesso às simetrias metafóricas de que decorre o sentido. Nesse enfoque da imaginação, a imagem poética deixa de ser objeto, tradução de um passado, e torna-se presente, irreduzível, imagem enquanto imagem. Investigando o fundo significativo das metáforas, nota-se que imagens de

remota ou de até nula ligação fundem-se umas nas outras em comunhão onírica (BACHELARD, 1990, p. 134).

Desprendendo-se do lugar comum de associar a imaginação ao passado e à realidade, Bachelard (2008a) considera a faculdade imaginativa como a potencia maior da natureza humana. Na imaginação reside não a celebração de um passado, mas a conexão entre o homem e o futuro: “À *função do real*, orientada pelo passado tal como mostra a psicologia clássica, é preciso acrescentar uma *função do irreal* igualmente positiva [...]” (BACHELARD, 2008a, p. 18). Em contato com a linguagem poética, universo de sentido para o qual as condições reais deixam de ser relevantes, o homem tem a oportunidade de deixar de ser o sujeito adaptado ao automatismo perceptivo. Para compreender um devaneio poético, é preciso imaginar, e “[...] Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” (BACHELARD, 2001, p. 3).

O diagrama imagético em *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos*

Os estudos bachelardianos investigam a mobilidade das imagens e a fecundidade imaginativa que as transfigura em metáforas de metáforas. A mobilidade das imagens não é, entretanto, aleatória, mas segue um cinetismo específico. Em constante transformação e deformação, a sucessão de imagens literárias revela o psiquismo humano em incessante ação imaginativa. A imaginação liberta o homem da realidade (BACHELARD, 2001, p. 2) e apresenta uma vida imaginária com leis próprias. É descobrindo a série de imagens de um devaneio poético que se conhece o movimento imaginativo de um poeta; o “espírito poético” de um autor apresenta-se em imagens:

[...] as metáforas não são simples idealizações que partem, como rojões, para explodir no céu espalhando sua insignificância, mas, ao contrário, as metáforas se convocam e se coordenam mais que as sensações, ao ponto de um espírito poético ser pura e simplesmente uma sintaxe de metáforas (BACHELARD, 1999, p. 159).

A todas as matérias originais que a imaginação material dinamiza relacionam-se ambivalências profundas. As imagens se desenvolvem entre dois polos, vivem dialeticamente a extroversão do universo e o recolhimento da intimidade (BACHELARD, 2008b, p. 7). Há um duplo psíquico que conjuga a imagem visual e a imagem de intimidade, ambivalência que se configura também como potência afetiva: o ventre é tanto uma crisálida quanto um sarcófago, porque pode significar, ao mesmo tempo, túmulo e nascimento (BACHELARD, 1990, p. 137). A raiz dessas imagens compostas está no inconsciente humano e a mera alusão a essas forças imaginativas em uma obra artística desencadeia a proliferação da imagem. Em *Ópera dos mortos* e em *Os sinos da agonia*, o diagrama imagético é predominantemente terrestre. É a terra que guarda o psiquismo da gravidade. A queda no abismo, destino mortal, equivale no universo autraniano à afinidade com a pedra: “Expressando-se através de imagens materiais, através de imagens terrestres, parece que os sofrimentos humanos tornam-se mais pesados, mais negros, mais duros, mais turvos, em suma, mais reais” (BACHELARD, 2008b, p. 103). Na imagem da petrificação, reside a ambivalência do que resiste e do que foi aniquilado: a resistência de sobrados que persistem ao tempo, mas exibem fachadas decadentes; a durabilidade e a fragilidade das flores de papel; o eco de sinos que ora soam alegria ora soam agonia; a imobilidade de relógios que marcam a temporalidade, mas mantêm estagnados os ponteiros.

Bachelard (2008b, p. 53) sublinha que tornar-se duro é concentrar-se em si, contendo os próprios ímpetos. O ser endurecido combate a si mesmo: torna-se duro aquele que tem vontade de durar. Na dureza, entretanto, o eu é aniquilado por ele mesmo. As imagens de petrificação compreendem tanto o petrificado, a imagem de Níobe, mãe que perde os filhos e não suporta a dor, quanto o petrificante, cuja imagem e semelhança pode ser encontrada em Medusa. Relacionando o devaneio petrificante à vontade de imobilização, Bachelard denomina por *Complexo de Medusa* (p.180) a recusa a participar da vida no universo. A ambivalência fundamental ao devaneio petrificante de Medusa consiste, portanto, na vontade refletida por um espelho: desejando petrificar, o ser é petrificado. A imaginação materializada no petrificar-se traz a imagem de um universo estagnado e estabelece correlação com o drama de luto que fantasmagoriza os personagens de Autran Dourado. Enquanto princípio estruturador dos romances autranianos, a suspensão do fluxo vital – e a consequente petrificação existencial – se apresenta por meio de símbolos tanto no plano espacial quanto no plano temporal das narrativas.

Ópera dos mortos: o sobrado, os relógios, as flores de papel e as voçorocas

Em *Ópera dos Mortos*, nota-se a similitude entre pares – “ventre” e “voçoroca”, “sobrado estagnado” e “relógios parados”, “Rosalina” e “flor de tecido” – que formam uma constelação de imagens. A associação desses elementos não se dá livremente, mas integra o princípio teleotânico da ficção autraniana, urdindo a teia de personagens mortos em vida. O tempo coagulado da existência petrifica categorias gramaticais no pretérito, e não há, no romance, possibilidade de futuro nem nos tempos verbais (DOURADO, 2000d, p. 149). Os relógios parados são o símbolo da

imobilidade vital dos Honório Cota: João Capistrano e Rosalina não apenas interrompem os ponteiros, mas paralisam a própria vida.

Fusão de pai e avô, Rosalina desdobra-se na metáfora fundamental do sobrado. A morada, “argamassa estranha de gente e casa” (DOURADO, 1995, p. 4), apresenta na construção a imagem da petrificação como resistência: a união afetiva entre pai e filho, irrealizada em vida, é possibilitada pelo concreto do cimento. É pela força obscura e íntima da rocha que os personagens se conectam para sempre, tornam-se pedra. Segundo Bachelard, a casa “[...] mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano” (BACHELARD, 2008a, p. 26). A imagem da casa corresponde à topografia do ser íntimo. É estabelecendo uma correspondência simbólica entre o sobrado e os personagens que a configuração espacial do romance adquire máxima complexidade. A casa concentra o ser e o protege em seus limites. Na correlação entre o espaço exterior e a interioridade dos personagens, “a casa é a própria pessoa, sua forma e seu esforço mais imediato; eu diria, seu sofrimento” (BACHELARD, 2008a, p. 113). Ao analisar o sobrado de *Ópera dos mortos*, é possível conhecer os habitantes pela forma de habitar, depreendendo como habitam o espaço vital em que transitam. Rosalina, herdeira dos Honório Cota, nunca deixa o espaço residencial, vive uma prisão voluntária. Segundo Bachelard (2008a), a casa é imaginada como um ser vertical, em que se diferenciam dois polos: a racionalidade do sótão e a passionalidade do porão. A estrutura do sobrado dos Honório Cota apresenta-se diferenciada em sentido vertical porque abriga no primeiro andar uma construção pesada como a personalidade de Lucas Procópio e, no andar de cima, adornos mais leves, como planejou João Capistrano. A diferenciação da casa em sentido vertical não guarda apenas a oposição entre essências distintas dos personagens, mas consiste também no

símbolo do desdobramento de Rosalina em pai e avô. O sobrado é o próprio corpo de Rosalina. Quando inicia o relacionamento com o empregado, Juca Passarinho, a cisão esquizofrênica da personagem torna-se ainda mais dramática. À polaridade entre racionalidade no andar de cima e irracionalidade no andar de baixo correspondem a sobriedade diurna de João Capistrano e o desenfreamento noturno de Lucas Procópio, traços que Rosalina congrega em si mesma.

Ainda no que diz respeito ao espaço, outro símbolo fundamental da narrativa se apresenta. As voçorocas, fendas na terra provocadas pelo processo erosivo, são descritas sinistramente como “gengivas vermelhas” (DOURADO, 1995, p.3). Localizadas próximo às duas campas da cidade – o cemitério e o sobrado –, as voçorocas parecem querer tragar tudo o que de vivo houver por perto. Símbolo da erosão existencial dos personagens, as voçorocas são associadas também, segundo a perspectiva de Juca Passarinho, à vagina de Rosalina, cujo corpo parece engoli-lo. A entrega de Rosalina a Juca Passarinho não se realiza, entretanto, pela integridade do amor. Se o relacionamento sexual entre os personagens poderia trazer vitalidade para Rosalina, é o oposto o que ocorre. O corpo de Rosalina está entregue a Juca, mas o espírito não comparece aos encontros. Refletindo sobre as noites com a patroa, Juca Passarinho relata a sensação de ter nos braços uma mulher dividida: Rosalina nunca encara o amante nos olhos e chega a chamar por Emanuel enquanto está com Juca Passarinho. Envolvida com o empregado, Rosalina sofre a cisão esquizofrênica da personalidade, que ao fim da narrativa atinge o ápice com a loucura da última descendente dos Honório Cota: com a notícia do filho natimorto, a personagem perde a razão e passa a vagar pela cidade entoando um canto fúnebre.

Rosalina relaciona-se simbolicamente também com as flores de tecido. Se nas flores vivas reside a fragilidade e a finitude, nas flores artificiais que a personagem

manipulava estava a resistência dos Honório Cota. Assim como Rosalina resistia à cidade e à vida como forma de honrar o pai falecido, as flores de tecido não sofrem a ação do tempo e permanecem sempre belas. O que falta de vitalidade às flores artificiais, entretanto, faltava também à Rosalina. Quando sonhava com a vida que poderia ter tido ao lado de Emanuel, Rosalina admira-se no espelho com uma flor no cabelo. A flor simboliza, portanto, não só a resistência, mas também a sexualidade reprimida da personagem: quando se aproxima de Juca de Passarinho e permite ser tocada por ele, Rosalina entrega-lhe uma rosa branca – note-se que a flor é de tecido – para que ele enfeite o cabelo dela. As imagens de flor percorrem as descrições do envolvimento amoroso entre os personagens – tanto entre Rosalina e Emanuel na infância quanto entre Rosalina e Juca Passarinho –, mas remetem, quando o primeiro encontro com o empregado se realiza, à abertura, isto é, a flores que desabrocham iniciando a vida. O corpo de Rosalina recebe Juca Passarinho e estabelece correlação com o sobrado. No episódio em que ousa entrar no sobrado para ver a patroa, Juca Passarinho encontra a porta da cozinha entreaberta (DOURADO, 1995, p. 116), estado em que a possibilidade de abertura é equivalente à de fechamento, mas já significa um avanço no sentido da entrada, anteriormente bloqueada pela porta trancada. À receptividade da porta entreaberta corresponde a abertura do corpo de Rosalina. A personagem de hábitos contidos e sérios revela-se em transformação pelos lábios entreabertos (DOURADO, 1995, p. 122). É estabelecida a isomorfia entre a imagem da porta entreaberta e a imagem da boca entreaberta de Rosalina: a personagem floresce para os sentidos do corpo como as flores em seu desenvolvimento se expandem.

As flores, as voçorocas e a casa equivalem-se compondo a constelação imagética que ilumina Rosalina. O episódio em que a gravidez de Rosalina é revelada

consta do capítulo intitulado “A semente no corpo, na terra”. A imagem da semente, flor encerrada e recolhida, abriga o simbolismo da grande intimidade. Como a casa cujo interior guardava a intimidade de Rosalina, o corpo da personagem guarda a potencialidade de um outro ser. Grávida, Rosalina aprofunda o sentido de recolhimento e desdobramento em que vive: no mais íntimo órgão da sexualidade, Rosalina divide-se incessantemente. Rosalina não era apenas duas ou três figurações de uma única mulher, mas várias: “[...] óvulo fecundo que se divide em 2, 4, 8, 16... uma infinidade de células que se agrupam para chegar à uma unidade final, se chegar, a hora do parto chegando [...]” (DOURADO, 1995, p. 177). Como a cisão da personalidade de Rosalina acarretaria a loucura, na descrição do narrador sobre a diferenciação do óvulo surge o anúncio do filho natimorto: se chegasse à unidade final, haveria a formação de um novo ser, mas o destino escolhido pelos Honório Cota não prevê a vida como uma possibilidade. O ventre de Rosalina corresponde, portanto, muito mais a um sarcófago do que à imagem da morada como abrigo. Em consonância com o sobrado, túmulo em que se refugia a última descendente dos Honório Cota, o ventre de Rosalina apresentava o vigor destrutivo das voçorocas.

Os sinos da agonia: a brancura espectral, as mãos sujas de sangue e os sinos

Seguindo o princípio teleotânico que rege *Ópera dos mortos*, em *Os sinos da agonia* os sinos são a principal figuração da morte. Embora ora soem alegria ora soem agonia, a anunciação agônica pelas sete badaladas é a imagem mais recorrente da obra. Interpretação auditiva do simbolismo cristão, os sinos acompanham o percurso existencial dos personagens: “Carece entender a fala dos sinos para saber as coisas da vida” (DOURADO, 1991, p. 203). Enquanto esperam chegar a manhã em que serão

concretizadas a morte de Januário e a condenação de Gaspar por Malvina, os três personagens ouvem o dobre lento dos sinos da agonia. Quando Januário lembra-se da infância, são os sinos da alegria que ouve: “[...] os sinos pequenos repenicando alegres, castrados, femininos, nas manhãs ensolaradas, diáfanas, estridentes. Não agora de noite, antes: nos dias claros que a memória guardava” (DOURADO, 1991, p. 11). Ao contentamento em ouvir os sinos de alegria na infância sobrepõe-se a agonia do presente em que o personagem está condenado à morte em efígie. Os sinos estão “castrados” e são sinos femininos: a imagem auditiva simboliza a vida castrada de Januário por Malvina.

Estabelecendo equivalência com a imagem dos sinos, a brancura espectral, que comparece tanto na caracterização das feições de Gaspar quanto no ambiente impregnado de névoa, revela uma percepção visual de morte. Quando Januário, morto em efígie, observa a lua, o elemento da natureza funde os contrários que coexistem no próprio Januário e revela um mundo sem fluidez vital – como Januário que está vivo e morto a um só tempo:

Não fosse essa brancura enluardada, fria, neutra, indiferente, espectral e suspensa – o manso ressonar que a aragem da noite trazia, a poeira prateada dos ecos, o ciciar cintilante: ele miúdo e desprotegido na sua delicadeza e fragilidade (ele se sentia já morto, quem sabe na verdade não estou morto, se perguntava), aquele mundo coagulado e redondo como as surdas e grossas ondas de um sino-mestre, aquele mundo de silente e imperiosa beleza, envolto num halo de mistério, na sombria luminosidade, no distanciamento em que se achava perdido, a noite que procurava apagar dentro dele as arestas mais acentuadas da sua angústia, da sua dor, da sua agonia (DOURADO, 1991, p. 13).

Envolto em névoa e sofrimento, Januário enfrenta o incômodo da dor como quem guarda arestas por dentro. Januário já pouco cabia em si mesmo, havia dedicado à Malvina tudo o que era. Na imagem sinestésica da “poeira prateada dos ecos”, os

sinos e a brancura espectral reúnem-se na percepção mórbida de Januário. O claro da lua e a escuridão da noite fundem-se, revelando o contraste barroco de claro-escuro: “sombria luminosidade”. Claro e escuro era também o encontro amoroso de Malvina e Januário. No entrelaçamento dos corpos de tom de pele distintos, a escuridão da noite cedia à luminosidade ofuscante. Malvina cegou o destino de Januário: na espera pela manhã em que morreria, Januário já estava morto.

Na memória de Januário, as vozes são sempre pesadas e escuras, remetendo à cavidades rochosas: “A voz pesada e grossa do pai, cavernosa, arrancada das entranhas” (DOURADO, 1991, p. 11). Duplo de Januário, Gaspar filtra associações auditivas semelhantes quando se trata do som da fala: “E não eram mais falas e vozes – uivos e gritos prolongados na noite, serras, martelos e bigornas, correntes e tinir metálicos” (DOURADO, 1991, p. 188). A percepção auditiva dos personagens mescla-se a imagens minerais táteis e visuais – “cavernosa”, “grossa” e “serras” – que reforçam o destino trágico dos personagens, fadados à petrificação. Bachelard sublinha que “A voz áspera, a voz cavernosa, a voz trovejante são vozes da terra” (1990, p. 151), como o são as vozes dos personagens sepultados em vida. A casa, a semente, a voçoroca como garganta e a voz que percorre as estalactites de uma caverna são imagens isomorfas que remetem a devaneios de intimidade do ser. Tanto em *Ópera dos mortos* quanto em *Os sinos da agonia*, os personagens consistem em formulações imaginantes do homem convertido em pedra, entregue à intimidade do repouso terrestre.

O motivo recorrente em *Macbeth* (SHAKESPEARE, 2011, p. 98) faz-se presente também no romance de Autran Dourado: a imagem das mãos sujas de sangue é outro índice fundamental que percorre *Os sinos da agonia* e transfigura-se em imagens diversas de mãos. Ao rememorar o assassinato de João Diogo, Januário

marca a dificuldade em lavar o sangue das mãos: “As mãos suadas que ele agora esfregava no jaleco. As mãos sujas de sangue ressecado, difícil de sair” (DOURADO, 1991, p. 13). As mãos culpadas são mãos sujas de sangue e as mãos inocentes são mãos “limpas”, como as de Gaspar (p. 62). Embora guardasse as mãos limpas, o filho de João Diogo era atormentado pela culpa de amar Malvina. Sentindo-se responsável pela morte do pai como consequência do amor que nutria pela madrasta, Gaspar observa Malvina no enterro de João Diogo e é atormentado por alucinações com imagens de mãos decepadas:

Ele podia vê-la como sempre quis e temeu: parados um diante do outro. Malvina se aproximou da essa, e a mão, saindo debaixo da mantilha, ia tocar no caixão. Não, ela não ia tocar no corpo de João Diogo Galvão! Os dedos ariscos e vivos não suportavam o frio, o ceroso contato com a morte. Ela não iria tão longe, pelo menos diante dele. Aquela mão o atraía, ainda mais brilhante por causa da mantilha preta. E ela, na pele aqueles olhos frios e persistentes, recolheu a mão; tão ligeira como se tivesse tocado nas águas geladas de um riacho. Melhor assim, pensou ele. No fundo negro do vestido e da mantilha, a mão de Malvina parecia uma outra mão. A mão branca decepada pairava no ar, viu uma vez em sonho. (DOURADO, 1991, p. 144).

A mão decepada que Gaspar vislumbra enquanto analisa Malvina será, na Quarta Jornada, o motivo que se repete nas reflexões agônicas do personagem. Sem poder dormir, na espera da manhã seguinte, o filho de João Diogo desdobra-se em Januário. No devaneio de Gaspar, a mão decepada de Malvina retorna ao corpo como a própria mão do personagem. Ocorre, portanto, na consciência culpada de Gaspar, a fusão entre Gaspar e Januário, o autor do crime e o dono da mão que confere as punhaladas: “E de repente o medo, a mão decepada, o punhal brilhando na escuridão, avançava para o pai afogado em rendas e sedas, a mão decepada era a sua própria

agora [...] aquela mão, aquele punhal que ia cravar no peito do pai” (DOURADO, 1991, p. 188).

Por fim, cabe destacar a aderência emocional de Januário à Malvina, ilustrada pelo trecho em destaque: “Preso e voltado para aquela casa, para aquela mulher, como os farelos de ferro grudados numa pedra-ímã. Àquele nome, àquela casa, àquele corpo, para sempre” (1991, p. 14). Januário corresponde aos farelos, à fragilidade de pedaços de metal, enquanto Malvina adquire a invencibilidade da pedra. A força que a personagem exerce sobre Januário é de tal potência que ele se sente magnetizado por ela, imantado, como se ela fosse a pedra-ímã e a ele só restasse persegui-la. Malvina é o rochedo, a imagem de petrificação que atrai Januário. Isomorficamente associada à imagem da atração entre os farelos de ferro e a pedra-ímã, outro par recorrente simboliza o amor de Januário por Malvina: “Passarinho no visgo, ele menino” (DOURADO, 1991, p. 25). Como um pássaro preso ao visgo, Januário relaciona-se com Malvina sem poder se desprender da atração que sente por ela. Em outras passagens, Januário compara a vagina de Malvina ao visgo: “O ventre de Malvina, os seus olhos, os seus cabelos, o seu sexo ruivo, o visgo” (DOURADO, 1991, p. 19). As imagens de casa e ventre (corpo), metáforas que remetem à origem maternal, transfiguram-se em imagens de destruição: Malvina, em nome, casa e corpo, constitui o fim de Januário.

Nas tardes em que dividia o piano com Gaspar enquanto era observada por João Diogo, Malvina amargava o impedimento da aproximação. Sedutora, a personagem tenta promover o contato com Gaspar, mas sempre é interdita pela presença do marido. Refletindo sobre sua angústia diante do contentamento de João Diogo em ter a esposa e o filho em convívio, Malvina sente como se a fala de alegria do marido descolasse uma parte que a ela cabia. A imagem revela claramente a

relação entre a personagem e a rocha: “Ela estremeceu, uma pedra desgarrou da serra, rolou pela ribanceira” (DOURADO, 1991, p. 104). Enamorada de Gaspar, sofrendo pela irrealização do amor, Malvina associa-se constantemente a imagens rochosas quando tem a vontade contrariada: “Você [Malvina] está tocando tão bem, disse ele [Gaspar] outra vez. Que tal se a gente chamasse o velho [João Diogo] para ouvir nosso duo? E outra pedra se desgarrava do alto da serra, tão forte e cavo bateu o coração de Malvina” (DOURADO, 1991, p. 107). Da relação entre os sentimentos de Malvina e os elementos rochosos é também fortalecida a ira da personagem. Malvina é inflexível como o elemento material em sua vingança. O maior desejo de Malvina era que João Diogo não estivesse mais entre ela e Gaspar, mas, sem conseguir o que planejava, a personagem condena à morte todos os envolvidos na trama.

III. A disseminação imagética e a técnica barroca

3.1. A tradição crítica e o Barroco no Brasil

Objeto de divergência historiográfica quanto à origem da literatura brasileira, o Barroco é um movimento que reúne contradições latentes nos estudos literários que o contemplam. Na perspectiva apresentada por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira* (2012), a literatura surge da associação de autor, receptor e obra, tríade que reunida compõe o sistema simbólico por meio do qual os homens se comunicam. De acordo com o conceito adotado por Candido (2012), só ocorre a formação de uma literatura quando há um sistema de obras “ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase” (p.25). Distinguem-se, nos pontos de contato entre as obras, não só a configuração de grupo orgânico, mas também a presença tanto de um conjunto de produtores quanto de um público receptor. Para Antonio Candido, o Barroco no Brasil seria, então, apenas uma manifestação literária – conjunto de obras que não compõem um sistema, mas representam um esboço deste –, e a formação da literatura teria ocorrido no período arcádico-romântico, que corresponde ao período ulterior a 1750, de quando datam as academias do século XVIII e o início da carreira de Claudio Manuel da Costa.

Segundo Afrânio Coutinho (2008), em análise de fundamentação diversa da realizada por Antonio Candido, o Barroco nasce no Brasil a partir dos séculos XVII e XVIII, erigido pelos jesuítas. Em oposição à perspectiva apresentada em *Formação*

da literatura brasileira, Afrânio Coutinho defende que a perspectiva histórico-sociológica contempla a literatura como sistema de obras que se irmanam e não como fenômeno estético em si mesmo. De acordo com o autor, por outro lado, a literatura brasileira surge desde o momento em que o europeu migra para o Brasil e produz cantos e contos populares sobre a nova realidade que se estabelecia. Em *Conceito de literatura brasileira* (2008), o crítico afirma que houve, desde o princípio, um público receptor, ainda que escasso, da obra de Gregório de Matos e de Antonio Vieira (COUTINHO, 2008, p. 52-53).

Sem grande expressividade em território português, onde vigorava o Renascimento e o culto às formas clássicas, a importação cultural do Barroco foi combatida pelos lusitanos como forma de assegurar a dominação política. Afrânio Coutinho (2008) chama atenção para os termos pejorativos com que foram denominadas as técnicas barrocas: “gongorismo” e “conceptismo”, terminologias que remetem à obscuridade das formas e ao exagero verbal (p. 54). Para o pesquisador, “O repúdio ao espanhol dominador envolvia a repulsa ao Barroco, expressão e arte espanhola. E isso se torna evidente e ganha impulso após 1640, rumando para o arcadismo neoclássico” (COUTINHO, 2008, p. 54). A produção artística do período colonial não se limitava à dependência da metrópole portuguesa, mas mesclava o espírito barroco ao modo brasileiro, cujo exemplo maior é a escultura de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Não houve, portanto, formação posterior a 1750, mas construção de autonomia já em gestação desde o período colonial. Rompendo com a subserviência ao pensamento lusitano, a tese de Afrânio Coutinho conclui que foi com a ajuda da estética barroca que a consciência brasileira começou a se delinear.

Em concordância com o resgate do Barroco como movimento literário, Haroldo de Campos afirma que fazer uso do código barroco na literatura do Brasil

Colônia significava um “duplo dizer do outro como diferença” (2006, p. 240). Foi com Barroco que teve início a desconstrução da tradição logocêntrica do Ocidente, caracterizada por buscar uma verdade universal. Teorizando sobre a antropofagia como diálogo e diferença na cultura brasileira, Haroldo de Campos afirma ter sido Gregório de Matos o primeiro transculturador em território nacional, uma vez que traduziu com o traço próprio e original da ironia dois sonetos de Góngora, “Mientras por competir con tu cabelo” e “Ilustre y hermosísima María”, em um terceiro, “Discreta e formosíssima Maria”. Absorvendo e transformando poetas como Góngora, Garcilaso de la Vega e Camões, Gregório de Matos elabora uma poética única. Para Campos (2006), Gregório de Matos foi o primeiro antropófago brasileiro, um “tradutor/ devorador” (p. 245), porque soube reunir universal e diferencial na feitura de uma obra que era texto de outros textos.

Algumas questões levantadas pelo ensaio de Severo Sarduy (1972) intitulado “El Barroco y el Neobarroco” auxiliam a compreensão da tese propugnada por Haroldo de Campos. Para o grande crítico e poeta cubano, a técnica barroca de composição literária recusa o enunciado denotativo e privilegia a artificialização. Em oposição à linearidade do Classicismo, ocorre uma desestabilização dos termos que compõem o signo linguístico: de uma abertura entre nomeante (significante) e nomeado (significado) surge outro nomeante, uma metáfora. A proliferação de sentidos não se restringe ao âmbito textual do signo linguístico, mas envolve a apropriação intertextual de outras escrituras – textos que são metáforas de outros textos –, a que o crítico cubano denomina “paródia”. No Barroco reside a “razão antropofágica” (CAMPOS, 2006, p. 243) que contorce o discurso e o retira de qualquer zona de conforto, tradição que não se perdeu. Isto se verifica, no século XIX, com Machado de Assis, que escreveu “Notícia da atual literatura brasileira:

instinto de nacionalidade” (1997), questionando a eleição de temas brasileiros sem que houvesse preocupação com a reprodução da forma europeia de elaboração romanesca – valorização da apropriação e transformação; e no início do século XX, com a “Antropofagia”, de Oswald de Andrade, que reconheceu a necessidade de pensar a deglutição crítica do legado universal sem apreensão idealizada como o Romantismo brasileiro a encarava.

Haroldo de Campos, a fim de comprovar a tese de que o Brasil encontrou em Gregório de Matos o primeiro poeta antropófago (CAMPOS, 2011, p.76), confronta a presença do mito do “bom selvagem” nas obras de José de Alencar e de Gonçalves Dias, apropriação submissa da tradição europeia, com a apreensão transfiguradora de Laurence Sterne operada por Machado de Assis, que herda da tradição inglesa o convite ao leitor para refletir sobre o objeto romanesco que lhe é apresentado. Assim como Machado de Assis no século XIX, Gregório de Matos, em época muito anterior, apropriando-se de outras obras e transfigurando-as, contribuiu para que o paradigma aberto e não-dogmático da literatura fosse valorizado.

Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000d), Autran Dourado explicita admiração pela tradição ficcional – escritores que se voltam não só para a fatura da obra, mas também para a reflexão crítica acerca do objeto romanesco – de que toma parte Machado de Assis. Os romances de Autran Dourado, tal qual os de Machado de Assis, revelam, para além dos narradores parabólicos da tradição autoconsciente da literatura, grande influência de dramaturgos como William Shakespeare. Transpondo o drama trágico para a narrativa ficcional, Machado de Assis, na elaboração do enredo de *Dom Casmurro*, por exemplo, absorve e transforma o drama de ciúme de *Otelo*. Autran Dourado, por sua vez, insere o tema de *Macbeth*

em *Os sinos da agonia* quando suja as mãos de Januário de um sangue que não pode ser lavado.

Compreender, portanto, o Barroco como estilo que valoriza a apropriação transfiguradora contribui para desvelar o método ficcional que rege subterraneamente os personagens como metáfora em *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia*. Elaboração cambiante de linguagem, o personagem para Autran Dourado apresenta-se fundamentalmente tanto como materialidade do imaginário humano quanto como diálogo textual e intertextual, concepções que encontram afinidade no conceito barroco de forma em constante metamorfose.

3.2. A plasticidade barroca

Mudança geral da forma que rege os objetos artísticos, o barroco foi um movimento de revolução na história da arte. Heinrich Wölfflin em *Renascença e Barroco* (2010) inaugura a reflexão sobre a morfologia barroca e estabelece as diferenças fundamentais entre o ideal clássico e o ideal barroco. Quanto à referência cronológica, o crítico suíço destaca que o Barroco ocupa cerca de duzentos anos (2010, p. 26), compreendendo, portanto, o período entre a Renascença e o Neoclassicismo, este último surgido por volta do século XVIII. O estilo barroco, entretanto, não se realiza de modo homogêneo, mas apresenta figurações heterogêneas: “Nos seus inícios, o Barroco é pesado, maciço, contraído, severo; a seguir, escapa aos poucos ao peso, o estilo se torna mais leve, mais alegre, chegando-se afinal à dissolução brincalhona de todas as formas tectônicas, a que chamamos Rococó” (WOLFFLIN, 2010, p. 28). Se no classicismo há privilégio do linear, no barroco há utilização do pictórico, substituindo a visão superficial pela visão

profunda. O pictórico funda-se, portanto, na impressão do movimento (WOLFFLIN, 2010, p. 40) e passa a comparecer na arte italiana a partir do apogeu do Renascimento. Diverso do desenho, em que tudo é delimitado e apresenta contornos nítidos, no pictórico há volumes, formas grandes e vaporosas de contornos vagos. Segundo Wolfflin, os historiadores da arte concordam que o caráter pictórico consiste na marca essencial da arquitetura barroca, caracterizada primordialmente por linhas mais livres e jogos de claro-escuro, técnica de que decorre a impressão de movimento. Desequilibrando qualquer estabilidade, o barroco provoca um choque nas leis da arquitetura, regidas pela beleza da forma bem delineada e no ordenamento sereno do corpo arquitetônico. No estilo clássico, a beleza advinha da harmonia das linhas, enquanto no estilo pictórico luz e sombra provocam o movimento quando unificam e opõem os traços da composição artística:

Ora, a luz e a sombra têm si um elemento de movimento extremamente forte. Enquanto a linha que delimita um desenho era para o olhar um guia seguro, de modo que, seguindo o simples traço podia captar sem esforço a figura, aqui o movimento disperso de uma massa de luz o atrai para cá e para lá, sempre para mais longe, sem haver em parte alguma um limite, um fim determinado, mas cheia ou vazante desordenadas (WOLFFLIN, 2010, p. 41).

É na falta de contornos e na impressão de movimento que reside a força de mudança contínua do Barroco. As linhas clássicas são transfiguradas em massas indefinidas, substituindo, no âmbito do espaço, o plano pelo profundo. Tem-se, para Wolfflin, não mais uma série de personagens e um plano, mas a visão de insondáveis profundezas (2010, p. 42). As regras, diretrizes fundamentais da arte clássica, são dissolvidas para darem lugar à desordem pictórica, porque na regra ortodoxa não há movimento nem vida. Surge, portanto, o motivo do véu, uma das principais

características do estilo pictórico. Objetos velados e encobertos acrescentam o tom de indeterminação às obras e exercitam a imaginação. Sem poder apreender o todo da composição, lançado ao infinito das massas indefinidas, o observador é incentivado a manter a imaginação em atividade contínua. Com o desaparecimento da linha, a aresta como interseção entre uma e outra reta de um objeto é esfumada, arredondada: em vez da fronteira nítida entre claro e escuro, cria-se a possibilidade de convívio entre sombra e luz. Os ângulos agudos são transformados em intumescências e ondulações.

Relacionado à pintura, o conceito de pictórico não apresenta, entretanto, realidade material e, por isso, não compreende o aspecto da massa, tão caro ao barroco. A fim de contemplar amplamente as nuances do estilo, Wolfflin acrescenta ao estudo do pictórico a diferenciação entre o Renascimento e o Barroco. Se no primeiro há beleza tranquila, sem inquietação alguma, no segundo o efeito pretende “[...] dominar-nos com o poder da emoção de modo imediato e avassalador” (WOLFFLIN, 2010, p. 47). Não há, portanto, no Barroco comedimento, mas êxtase e ebbriedade. O estilo não procura a plenitude do ser comedido, mas as tensões arrebatadoras de um estado apaixonado de existência. No barroco, os espaços secundários perdem autonomia diante do espaço principal, que se apresenta único e poderoso. Desaparece a leveza renascentista pautada no todo arquitetônico como fusão harmoniosa de partes autônomas, e vem à tona o efeito de unidade absoluta: a matéria torna-se fluida e falta tanto ordenação quanto modelação exata. Os pormenores perdem força diante da multiplicação de elementos que compõe um conjunto arquitetônico compacto, sem que as partes adquiram existência individual e separada.

Na estrutura de sustentação do corpo arquitetônico, a coluna, elemento com força autônoma, cede lugar ao pilar, apoio preso à parede que confere impressão de massa e peso à construção. Não há no barroco um elemento único e bem definido como na renascença, mas a multiplicação de elementos diversos. Wolfflin (2010, p.67) destaca o feixe de pilastras, disposição que multiplica os ângulos sem que se possa distingui-los claramente e acarreta a impressão de movimento. Na arquitetura renascentista o desenho arquitetônico comprazia-se na elegância e explicitava a livre articulação das partes individuais do edifício. O barroco retorna ao estado informal do material, em que forma e massa opõem-se em tensão. Não há apaziguamento no barroco, há, por outro lado, torção vigorosa que estabelece relação com um corpo em estado de sofrimento. O corpo da construção permanece unido e inarticulado.

Comparado ao estilo gótico, em que os elementos da construção são acentuados e as molduras são firmes para conteúdos leves, o barroco é inteiramente diverso: a matéria é acentuada de tal modo que a moldura desaparece completamente diante da massa que transborda (WOLFFLIN, 2010, p. 69). Na Renascença, a construção dispunha de ar e de espaço, técnica oposta ao estilo barroco de compressão da massa com intensidade tal que o conteúdo parece querer romper a moldura. Já não importa alcançar a perfeição do corpo arquitetônico; procura-se a expressão de movimento. Em oposição à Renascença, cuja intenção era a permanência e à imobilidade, o barroco almeja o dinamismo. Ainda que seja caracterizado pelo colossal e pela gravidade, o barroco revela uma aspiração ascendente, algo como uma força vertical que supera o peso das massas. As colunas perfeitas e as linhas horizontais, fonte de tranquilidade para o espectador, são dissolvidas. O redondo, perfeitamente harmônico, é substituído pelo oval. É estabelecido um contraste nos monumentos arquitetônicos, marcado pela diferença entre o movimento exacerbado

das fachadas e a serenidade dos interiores. No exterior, os monumentos concentram os efeitos de movimento no centro do corpo arquitetônico. O observador tem a impressão viva do movimento quando acompanha com o olhar num mesmo momento formas de naturezas semelhantes, mas a partir de ângulos diversos (WOLFFLIN, 2010, p. 77). Segundo Wolfflin, o barroco oferece ao olhar não o acabamento e a serenidade do ser, mas a agitação do devir e a tensão da instabilidade (2010, p. 77). O espaço, dimensão que a Renascença iluminava de forma homogênea, perde-se no indefinido; de todos os lados o olhar é encaminhado para o infinito. A arquitetura como harmonia de proporções entre todo e partes é ignorada pelo barroco, que prefere a dissonância intencionalmente construída:

A arquitetura se torna dramática, a obra de arte não mais se compõe de uma série de belezas fechadas, que repousam em si mesmas, mas o elemento particular somente adquire valor e significação no conjunto, apenas no conjunto há uma conclusão apaziguadora e uma limitação. A arte na Renascença aspirava ao perfeito e consumado, o que a natureza só em raros casos pode produzir. O barroco age pela ausência de forma, que excita pelo fato de ter de ser primeiro superada (WOLFFLIN, 2010, p. 82).

Arquitetonicamente imperfeito, o barroco não se compraz, entretanto, em ser um estilo para o qual a técnica é fundamento e finalidade. Wolfflin defende que o estudo da arquitetura é o estudo do homem na medida em que o monumento arquitetônico consiste em um corpo monumental. Ao corpo arquitetônico corresponde a existência corporal humana (2010, p. 91). A configuração corporal nas artes plásticas não é um motivo isolado, mas partilha da atitude geral dos homens. Observando as pinturas barrocas, é possível apreender corpos maciços e grandes substituindo os corpos esbeltos e livres da Renascença. Todas as cenas se tornam pesadas e escuras, não há mais tranquilidade, apenas excitação. Se há movimento, há também um esforço no

dispêndio de energia. Por um lado os membros não são autônomos e livres, mas arrastam o resto do corpo no movimento; por outro, a emoção irrompe em certas partes do corpo enquanto outros membros permanecem submetidos ao peso. Wolfflin cita Michelangelo como maior exemplo de artista cujos personagens sofrem emoções violentas, mas têm o movimento corporal bloqueado – o movimento só irrompe em pontos particulares do corpo. A dinâmica deficiente do corpo humano revela no barroco um domínio incompleto do corpo pelo espírito. O homem se curva diante do colossal: se na Renascença o espaço interior era dominado pelo ser humano, no barroco o homem é engolido pelo espaço e se curva perante o que é mais forte que ele.

Estabelecendo relação com a obra de Wolfflin, Helmut Hatzfeld, grande estudioso alemão de Cervantes, acreditava na vantagem de aproximar o estudo da literatura da pesquisa sobre as demais artes. Traçando um panorama sobre o Barroco, o autor apresenta inúmeras teorias sobre o estilo desenvolvidas a partir do século XIX, período em que ocorre a reabilitação do termo “Barroco”, considerado por muito tempo como sinônimo de decadência. Hatzfeld toma por base a terminologia da História da Arte (2002, p. 39) e concorda com os críticos que defendem a obscuridade, a complexidade e a multiplicidade do Barroco como características opostas à linearidade, à clareza e à unidade do Renascimento.

A fim de delimitar com maior precisão o movimento artístico a que dedica estudo, Hatzfeld apresenta a divisão do período em três estilos geracionais: o Maneirismo, o Barroco Clássico e o Rococó (2002, p. 40). Consideram-se maneiristas as últimas manifestações do Renascimento, representadas por Michelangelo, Gôngora e Malherbe: “[...] o Barroco nasce com o Maneirismo, e o Maneirismo é uma primeira alteração das formas do Renascimento italiano [...]” (HATZFELD, 2002, p. 44).

Tanto na arte como na literatura, o Maneirismo é um estilo *per se*, de caráter individual oposto ao caráter coletivo de movimentos como o Renascimento e o Barroco. Início da ruptura com o equilíbrio clássico, as obras maneiristas apresentam o virtuosismo no manejo das formas convencionais e o gosto pela ornamentação vigorosa. Desenvolvido no período que corresponde à expansão da Contra-Reforma, o Barroco Clássico materializa o dilaceramento psicológico do homem, dividido entre a paz espiritual e o gosto depurado da expressão. Cabe destacar que o Barroco foi um fenômeno católico, mas foi também, ao mesmo tempo, um fenômeno universal. Os versos de Tasso, o romance de Cervantes e o drama de Racine marcam o auge do Barroco Clássico. O Rococó, ou barroquismo, configura-se como um novo maneirismo, voltado para a magnificência dos adornos. O Rococó encontra em Calderón de la Barca o maior representante.

Sobre o Barroco na literatura, Hatzfeld destaca a tendência barroca à fusão, em analogia ao que Wolfflin denomina como subordinação dos pormenores ao conjunto: “Esta fusão [...] é uma fusão estrutural e estilística dos motivos até constituir uma sinfonia literária [...]” (HATZFELD, 2002, p. 89). O crítico alemão argumenta que os grandes mestres da literatura barroca dominam a técnica da fusão de elemento diversos em uma inextrincável unidade. Cervantes, a título de exemplo, funde o enredo de *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha* (2002) e os romances de cavalaria renascentistas (HATZFELD, 2002, p. 90); o romance e a crítica do romance, além de um Dom Quixote vivo e um Dom Quixote impresso (HATZFELD, 2002, p. 92). Também em acordo com a obra de Wolfflin, Hatzfeld compara a reflexão da consciência dos personagens com a transposição do que em arquitetura era compreendido como clareza relativa. Em lugar do julgamento e das descrições do autor, os personagens são apenas sugeridos, perdem os contornos

definidos e são apresentados ao leitor como se fossem espiados. Entende-se por “perspectivismo” e “impressionismo” as formas reflexas mais condensadas e simples dos personagens. Para Hatzfeld, Cervantes aproxima-se do método de Racine quando apresenta as ações refletidas através de pessoas às quais os personagens fazem referência, multiplicando os pontos de vista (HATZFELD, 2002, p. 93).

O jogo de contraste entre claro e escuro também é recorrente na obra dos escritores barrocos. Alternam-se luz e sombra, cintilar da lua e escuridão da noite. Hatzfeld acrescenta que o tema do claro-escuro muitas vezes adquire valor estrutural. O autor cita estudiosos como Marcel Chicoteau que verificam em *Fedra*, de Racine, o equilíbrio entre o sol da graça e a noite do pecado como oposição dramática fundamental na peça. Afinando-se com os princípios musicais da sinfonia, o Barroco estabelece correspondência entre a fusão claro-escuro e a fusão sonora do eco e de elementos eufônicos. Toda repetição é, portanto, valorizada.

Cabe ressaltar, ainda, a predileção dos escritores barrocos pelo paradoxo. Em Cervantes, a figura de Dom Quixote abriga sensatez e razão. Racine, por sua vez, elabora Fedra como personagem dividida entre a luta contra o pecado do incesto e a paixão por Hipólito (HATZFELD, 2002, p. 97). Por fim, verifica-se o gosto barroco pela magnificência: apesar de todo o humor, Dom Quixote pretendia ser também magnífico. No estilo barroco, as personagens femininas, como Dorotéia de Cervantes e Fedra de Racine, mantêm-se dignas, esforçam-se por não macularem corpo e alma (HATZFELD, 2002, p. 102). Ainda que apresentem traços em comum com o que genericamente se considera Barroco, Hatzfeld argumenta que os grandes autores – não só do Barroco, mas também de qualquer outro movimento artístico –, destacam-se por acrescentarem características próprias ao estilo comum a uma época (2002, p. 119).

Percorrer a fortuna crítica sobre o Barroco leva à conclusão inevitável de que o estilo apresenta grande controvérsia quanto à delimitação. Para além da dificuldade de precisar os limites entre as manifestações do Maneirismo, do Barroco Clássico e do Barroquismo, a compreensão do Barroco implica o fato de que tal estilo manifesta-se em momentos históricos e a partir de formas artísticas variáveis de um país a outro. Neste sentido, o Barroco impõe-se como um conjunto artístico grandioso que escapa a toda tentativa de definição.

Nos romances de Autran Dourado, a presença do Barroco consta de todos os planos da narrativa. As múltiplas perspectivas sobre um evento narrado, técnica de que o autor se utiliza tanto em *Os sinos da agonia* quanto em *Ópera dos mortos*, correspondem ao privilégio de formas abertas, como bem destacado por Wolfflin e Hatzfeld. Assim como no Barroco a impressão de massa que parece transbordar é um efeito do engenho artístico, as obras de Autran Dourado apresentam-se arquitetonicamente planejadas para abrigarem o transbordamento polifônico de pontos de vista diversos: um único evento é filtrado por diversos personagens. Quando em *Os sinos da agonia* Malvina se apaixona por Gaspar, a cena é narrada duas vezes, tanto do ponto de vista de Gaspar quanto do ponto de vista de Malvina (DOURADO, 1991, p. 94). À clareza relativa, que corresponde ao obscurecimento das linhas no jogo de claro-escuro, equivale a expressão ambígua e cambiante, bem como a personalidade instável dos personagens. Rosalina durante o dia é uma, durante a noite é outra. Malvina diante do marido e de Gaspar é doce e pura, mas entrega-se ao relacionamento sexual sem barreiras de pudor com Januário. Se nos monumentos barrocos o jogo de sombra luz desestabiliza qualquer rigidez estática, de modo análogo, nos romances de Autran Dourado, tudo se move em metamorfose incessante. Ao descrever o sobrado em *Ópera dos mortos*, o narrador elabora uma metateoria de

interpretação dos Honório Cota que corresponde a uma poética do barroco – luz e sombra, movimento contínuo, ampliação das perspectivas:

Veja tudo, de vários ângulos e sinta, não sossegue nunca o olho, siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando. O senhor veja o efeito, apenas sensação, imagine; veja a ilusão do barroco, mesmo em movimento é como um rio parado; veja o jogo de luz e sombra, de cheios e vazios, de retas e curvas, de retas que se partem para continuar mais adiante, de giros e volutas, o senhor vai achando sempre uma novidade. Cada vez que vê, de cada lado, cada hora que se vê, é uma figuração, uma vista diferente. O senhor querendo, veja: a casa ou a história (DOURADO, 1995, p.6).

Em consonância com a perspectiva de Wolfflin sobre a correspondência entre o corpo arquitetônico e o corpo humano de uma época, Rosalina integra-se ao sobrado. A fachada decadente da casa dos Honório Cota constitui a expressão da ruína existencial de Rosalina: resistência e destruição pétreo. Não há mais vida na casa, como não há mais vida em Rosalina. Neste sentido, não só no motivo e na técnica o Barroco comparece no universo autraniano, mas também no destino trágico dos personagens. Na obra intitulada *Origem do drama barroco alemão* (1984), Walter Benjamin argumenta que a história moderna apresenta uma configuração alegórica própria ao Barroco. A alegoria como a entende o filósofo alemão não consiste apenas em ilustração, tal qual a tradição clássica a definiria, mas principalmente em uma forma de expressão equivalente à escrita e à linguagem (1984, p. 184). O conceito de alegoria abriga a antinomia entre o sagrado e o profano, oposição entre uma ordem material e uma ordem espiritual a que toda realidade humana está condicionada. É na depreciação do mundo sensível que a alegoria se fundamenta. Rejeição à estética clássica para a qual o humano era suprema plenitude do ser, o Barroco apresenta-se dinâmico e inacabado, nunca perfeito: “Na estrutura alegórica do drama barroco

sempre se destacaram essas ruínas, como elementos formais da obra de arte redimida” (BENJAMIN, 1984, p. 204). A ruína consiste na alegoria da civilização ocidental porque representa a denúncia crítica de uma história irrealizada:

A alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não há, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a natureza humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo (BENJAMIN, 1984, p. 188).

Para Benjamin, a expressão alegórica nasceu da combinação entre natureza e história: é na exposição barroca da história como trajetória de sofrimento e de declínio que consiste a visão alegórica (1984, p. 188). Na fisionomia alegórica, tanto quanto na estética barroca, a história é um drama de luto. Não é incomum, portanto, encontrar na arquitetura barroca os estilhaços e os escombros. A técnica barroca pretende uma ordenação vigorosa de elementos que supere a harmonia clássica mesmo que alcançar o efeito seja necessária a destruição de todas as formas – a decadência é diametralmente oposta ao equilíbrio renascentista. Pelo caminho descendente que traça, a história da civilização ocidental tem como expressão máxima, portanto, uma caveira.

A obra de Autran Dourado encontra afinidade no conceito benjaminiano de ruína alegórica porque dramatiza a existência de personagens cuja existência se resume ao drama de luto. Convertido em morte, o percurso vital dos personagens é resumido à irrealização. Como “[...] a obra de arte barroca quer unicamente durar, e prende-se com todas as forças ao eterno” (BENJAMIN, 1984, p. 202), Rosalina é uma

personagem barroca porque abriga em si o dilaceramento da prisão e da duração, a dialética do claro e escuro, a revolta contra o tempo e a vingança contra a vida que não segue a rigidez que os Honório Cota gostariam. Em *Os sinos da agonia*, o leitor não imagina com os olhos uma fachada decadente, mas ouve o som agonizante dos sinos que anunciam o destino trágico de Januário, Gaspar e Malvina: é o despedaçar de uma ruína. Enquanto espera o amanhecer, longe de Vila Rica, Januário observa a cidade “Escondido nas ruína de uma mina abandonada” (DOURADO, 1991, p. 12) e a imagem da ruína simboliza o fracasso no futuro do personagem.

Ao tom trágico de Walter Benjamin, ruína que sintoniza com o destino dos personagens de *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia*, o narrador autraniano acrescenta o tom patético. Evidenciando a rebeldia vã dos personagens, o narrador coral de *Os sinos da agonia* revela o patetismo de Malvina e de Gaspar, personagens que não se fixavam no presente: “Ó, Tirésias, [...] nos ajude a desvendar e entender, porque essa é a nossa ânsia indagadora; mesmo sabendo que é impossível ao homem alterar o intrincado tecido” (DOURADO, 1991, p. 147). De modo análogo, o narrador coletivo de *Ópera dos mortos* explicita a falta de vitalidade de Rosalina como uma condição que emerge do espírito da personagem: “Não era soberba não, não se podia rotular assim: era uma força que vinha de dentro, uma sobrançeria, uma maneira de situar no mundo, de se inserir na vida [...]” (DOURADO, 1995, p. 72). Rosalina distinguia-se, portanto, pela eleição da morte como princípio da vida.

3.3. A técnica neobarroca de composição

Dispensando a concepção de personagem “de costume” (CANDIDO, 1976, p. 62), caracterizado pelos romancistas da tradição literária realista a partir das relações sociais que estabelece (tipo social), Autran Dourado privilegia um método mítico de elaboração dos caracteres romanescos em que o personagem confere vida a uma personalidade arquetípica. A fim de melhor compreender a importância das imagens que remontam aos mitos, os estudos de Mircea Eliade oferecem respaldo teórico:

Contentemo-nos em lembrar que um mito retira o homem de seu próprio tempo, de seu tempo individual, cronológico, “histórico”- e o projeta, pelo menos simbolicamente, no Grande Tempo, num instante paradoxal que não pode ser medido por não ser constituído por uma duração. O que significa que o mito implica uma ruptura do Tempo e do mundo que o cerca [...] (ELIADE, 1991, p. 54).

A reflexão do filósofo romeno esclarece que o mito leva à abertura da realidade individual para uma realidade em que as significações estão no âmbito do símbolo, isto é, no âmbito de uma realidade arquetípica mais profunda. A composição mítica do personagem não privilegia, portanto, os aspectos históricos e sociais que influenciam o homem, mas se volta para o ser humano na multiplicidade de possibilidades existenciais que apresenta. Lançado para além do tempo individual e cronológico, os personagens como metáfora materializam personalidades humanas de qualquer época ou sociedade, porque estabelecem conexão com os arquétipos que agem sobre as profundezas humanas. Segundo Bachelard, “Cada psiquismo transmite suas próprias características a uma imagem fundamental. É essa contribuição pessoal que torna os arquétipos vivos; cada sonhador repõe os sonhos antigos em uma situação pessoal” (1990, p. 174). Analisando as imagens com que Malvina é imaginada em *Os sinos da agonia* nota-se que a personagem remete tanto a Lady

Macbeth quanto a Fedra, encarnando, portanto, uma tradição de figuras femininas de experiências passionais destrutivas. Malvina, na reunião de traços que a compõem, é maligna e malvinda, a própria reunião do mal. É a essa configuração complexa do personagem como materialização de uma possibilidade existencial, personagem como metáfora, que Autran Dourado recorre na elaboração de suas narrativas.

Com a finalidade de conceder carnadura aos sentimentos, vontades e pensamentos do homem, na poética autraniana a associação de signos linguísticos cede lugar à concatenação de imagens. Os signos designam arbitrariamente coisas e mantêm relação representativa simples com o mundo, de modo que, no âmbito do signo, a estrutura verbal tem por finalidade representar elementos exteriores a ela: a direção final do sentido é extrínseca. Nos romances autranianos, em que há privilégio da imagem e não do conceito, a direção do sentido é interna, isto é, não há ênfase na representação de fatores exteriores à estrutura verbal, mas produção imaginativa de uma realidade em que a verdade é intrínseca à obra e completa em si mesma. Em *Os sinos da agonia*, imagens díspares como “sinos”, “brancura espectral” e “mãos sujas de sangue” associam-se na produção do universo de seres mortos em vida.

Verifica-se, portanto, na obra de Autran Dourado, que o personagem figura não como representação, mimeses da realidade, mas como símbolo, imagem concebida como metáfora em ação. A racionalidade do signo enquanto representação nocional dos objetos, que procura similitude entre palavra e coisa, é substituída pela plurissignificação do símbolo, cuja ênfase está não no significado, mas no significante. As imagens configuram-se como significantes que significam outros significantes, isto é, imagens que significam outras imagens. Segundo Northrop Frye (1973), “As imagens poéticas não afirmam nem apontam para nada, mas, apontando uma para a outra, sugerem ou evocam o estado de espírito que informa o poema” (p.

84). O sentido do texto é produzido por um plexo de imagens-significantes, de que resulta a emotividade do romance, expressa primordialmente por imagens. O significado de uma imagem depende diretamente da relação que estabelece com cada uma das outras imagens da obra.

Quanto à técnica ficcional de tessitura das imagens, Severo Sarduy (1972) elenca práticas da estética barroca que foram retomadas por escritores latino-americanos do século XX, projeto denominado “Neobarroco”. A análise dos planos textual e intertextual dos romances de Autran Dourado revela afinidade entre o personagem como metáfora e a constante renovação significativa de caracteres regida por técnicas neobarrocas de artificialização.

Severo Sarduy destaca três principais mecanismos de artificialização que caracterizam o neobarroco. O primeiro consiste na *substituição*: o significante de um signo linguístico é substituído por outro significante, totalmente diverso semanticamente do primeiro, de modo que o sentido produzido só se concretiza no contexto específico em que o processo ocorre. O autor cita como exemplo o romance *Paradiso*, de José Lezama Lima, em que o órgão reprodutor masculino é denominado por “el aguijón del leptosomático macrogenitoma”. O significante associado ao significado “virilidade” foi substituído por outro, que distinto semanticamente dele, só funciona no contexto erótico da enunciação. Sarduy estabelece, ainda, um paralelo com a pintura e cita a obra do pintor René Portocarrero. Nos quadros da série *Flora*, a artificialização por substituição funciona tal qual em *Paradiso* e constitui uma permuta que só viabilizada significativamente na estrutura gráfica da obra de Portocarrero: “El significante visual que corresponde al significado “sombbrero” ha sido remplazado por una abigarrada cornucópia, por un andamiaje floral fabricado sobre un barco” (SARDUY, 1972, p. 170).

O segundo mecanismo de artificialização é denominado *proliferação* e consiste na supressão do significante de um significado postulado, substituindo-o (o significante) não por um outro significante, mas por uma cadeia de significantes que progridem metonimicamente. A proliferação de imagens consiste em uma operação metafórica por excelência e circunscreve o termo implícito em uma órbita de sentido. Um autor utiliza-se da técnica de proliferação quando cria enumerações e justaposições de unidades heterogêneas em que, ainda que o significante ausente não seja nomeado, a articulação dos significantes permite ao leitor inferir o termo obliterado: “La proliferación, recorrido previsto, órbita de similitudes abreviadas, exige, para hacer adivinable lo que oblitera [...] lectura radial que conota, como ninguna otra, una presencia, la que en su elipsis señala la marca del significante ausente” (SARDUY, 1972, p. 172). A associação por equivalências, ou metaforização, está relacionada ao eixo paradigmático da língua, em que as combinações entre vocábulos se dão entre unidades intercambiáveis. A título de exemplo o crítico cubano cita *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, obra em que para denominar o significado de “desordem” o autor cria uma órbita enumerativa de instrumentos astronômicos utilizados arbitrariamente, leitura de que se pode inferir a própria “desordem”. Sarduy (1972) destaca que reside na proliferação a melhor definição para a metáfora, entendida como deslocamento, translação e tropo significativo. A proliferação, a fim de tornar conhecido o termo que oculta, exige a translação dos significantes em torno do elemento elíptico.

Terceiro mecanismo de artificialização, a *condensação* corresponde a uma permutação, isto é, espelho, fusão e intercâmbio entre elementos – plásticos, fonéticos ou de outra ordem – de um par significativo. Do choque e da condensação entre dois termos de uma cadeia significante surge um terceiro termo, que resume

semanticamente os dois primeiros. Da obra do escritor Cabrera Infante, Sarduy destaca condensações como “omosclavo” e “maquinoscrito”, exemplos de união no estrato fônico. Frequentemente utilizada no cinema, a condensação superpõe sequências de imagens, que se fundem em uma unidade na memória do espectador (SARDUY, 1972, p. 174), como nos filmes de Glauber Rocha e Leopoldo Torre- Nilsson. Não há mero artifício cinematográfico de encadeamento, mas procedimento que confere sentido metafórico às figuras que se superpõem, de modo que surge um novo significado a partir da fusão de dois significantes.

O neobarroco latino-americano caracteriza-se, ainda, pela paródia. Severo Sarduy (1972, p. 169) argumenta que se uma obra permite uma leitura em filigrana de que seja depreendida, subjacente ao texto, outra obra, o barroco estabelece relação com o conceito bakhtiniano de paródia: “sólo en la medida en que una obra del barroco latino-americano se ala desfiguración de una obra anterior que haya que ler en filigrana para gustar totalmente de ella, ésta pertencerá a un género mayor” (SARDUY, 1972, p. 175). Mikhail Bakhtin (2010b) afirma que a paródia deriva do gênero antigo “sério-jocoso”, relacionado ao folclore carnavalesco, e consiste, por isso, em mescla de tradição e alegria. A carnavalização implica a paródia porque pressupõe uma interação de diversos estratos, de diferentes formas linguísticas, que estabelecem diálogo na obra. O Barroco torna-se, nesse sentido, o espaço da polifonia, porque tece uma rede de significações, textos que dialogam com outros textos. Se fosse possível expressar graficamente o Barroco, a expressão não seria bidimensional e plana, mas volumosa e dinâmica (SARDUY, 1972, p. 175). Na carnavalização barroca, um discurso perpassa outro discurso e a saturação verbal leva ao transbordamento do dizer sobre o dito. A resistência de algumas culturas, como a

francesa, em relação ao Barroco explica-se pela rejeição à desmesura e ao vigor passional que caracterizam o estilo.

Quando um texto incorpora outros textos, o caráter polifônico da paródia, segundo Sarduy (1972, p. 175), denomina-se *intertextualidade*: espaço de dialogismo, de polifonia e de carnavalização. Forma de apreensão e transformação de um texto, a intertextualidade pode comparecer por *citação*, modalidade em que o diálogo é estabelecido com um trecho retirado de outra obra. Sarduy (1972, p. 177) cita o exemplo de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Ao contrário da homogeneidade clássica, García Márquez, além de fazer múltiplas citações referentes às próprias obras anteriores, apropria-se de trechos de Juan Rulfo e de personagens de Carpentier, de Cortázar e de Vargas Llosa. Nas gravuras de Humberto Peña, de modo análogo ao que ocorre em *Cien años de soledad*, Severo Sarduy identifica a presença de outros espaços plásticos, apropriações que correspondem tanto a pranchas de anatomia, que acrescentam precisão fisiológica à obra, quanto aos desenhos em quadrinho americanos. Quando estabelecida por *reminiscência* (SARDUY, 1972, p. 178), a intertextualidade com outros textos aflora na obra apenas de forma latente, nunca de forma visível na superfície do texto. Sarduy destaca como exemplo *La situación*, obra de autoria de Lisandro Otero. No romance de Otero, identifica-se, pelo tom arcaico da escritura, a presença das crônicas e documentos coloniais cubanos. Nas pinturas de Amelia Peláez, Sarduy verifica a reminiscência de arabescos e vitrais da ferraria barroca colonial estruturando a natureza morta.

Em sintonia com os conceitos elencados por Severo Sarduy (1972), o personagem como metáfora apresenta-se em três acepções fundamentais. A primeira figuração consta do plano textual e está ligada à similitude e à equivalência como possibilidades de elementos diferentes apresentarem algo em comum ou de um

personagem ser, ao mesmo tempo, ele e outro. Relaciona-se, portanto, ao que Severo Sarduy entende pelo artifício neobarroco de *condensação*, análogo ao processo onírico de justaposição de imagens. Metáfora no sentido genealógico, Rosalina é teia que urde todos os parentes da família Honório Cota em *Ópera dos mortos*. Em *Os sinos da agonia*, ocorre a fusão da consciência de Januário e Gaspar, personagens que se desdobram um no outro e produzem uma nova configuração. Exemplos de que a construção de sentido para o barroco não se dá de forma linear e plana, mas de forma dinâmica, os personagens autranianos, ainda que solitários, ligam-se uns aos outros subterraneamente, de modo que “mesmo sem se falarem, sem se verem, sem mesmo se conhecerem” (DOURADO, 2000d, p. 103), intercomunicam-se formando o conjunto vertical de equivalências que subagem nos romances.

Ainda no plano textual, verificam-se também os procedimentos de *substituição* e *proliferação* metafórica. Em *Ópera dos mortos*, ocorre substituição quando Juca Passarinho, referindo-se ao vigor sexual de Rosalina, utiliza o termo que designa um fenômeno geológico, “voçoroca”, para designar a vagina da descendente dos Honório Cota. Malvina, em *Os sinos da agonia*, é erigida a partir da técnica de proliferação. Ao longo do romance, a personagem é retomada sempre por uma série de três imagens, que mesclam as imagens de gata ronronante e sibilina, perigosa, matreira, dentre outras caracterizações: “[...] quente, mansa, perigosa [...]” (DOURADO, 1991, P. 108). Malvina é descrita a partir de sucessivas e incontáveis imagens que se combinam materializando a obliquidade do caráter da personagem:

Só mulher ou herma. Ela era muito embuçada, de mil folhas. Cebola, caramujo. Mulher, uma gata, muitas capas. Filha do Sol, rainha. Filha do fogo, danação. Ronronava e mordida. Híbrida, monstro. Como os anjos danados, monstruosa.

Como seus irmão no corpo. Os pés de cabra escondidos (DOURADO, 1991, p.210).

É no plano da intertextualidade que a segunda configuração do personagem como metáfora ganha forma ficcional. Desfiguração de uma outra obra, o personagem constitui-se como diálogo e corresponde ao conceito de *paródia* formulado por Severo Sarduy (1972, p. 175): em *Os sinos da agonia*, o enredo trágico incorpora a tragédia euridípiana de Hipólito ao texto. Quando a referência, entretanto, não consta claramente da superfície, como no caso da empregada de Malvina, que em muito se aproxima de Enona – empregada de Fedra na versão raciniana do mito –, a intertextualidade é construída por *reminiscência*. Por outro lado, quando a narrativa fornece indícios da apropriação de outros textos, tal qual na caracterização de Malvina como “filha do sol, da luz”, diálogo explícito com Fedra, a intertextualidade constitui-se por *citação*.

Por meio da técnica de paródia intertextual, os personagens não só são metáforas de outros personagens de escritores diversos, mas também estabelecem equivalência com personagens de outros romances autranianos. *Os sinos da agonia* e *Ópera dos mortos* apresentam personagens correspondentes. A abundância da linguagem, nesse caso, não está na designação de elementos diversos, mas na designação de designações, significantes que designam outros significantes, personagens que se metamorfoseiam em outros personagens. O personagem como metáfora, nas palavras de Autran Dourado (2000d), “possibilitou fundir numa só duas personagens ou dividir os traços de um personagem em dois. Foi essa concepção de personagem que me permitiu solucionar na consciência de um personagem o problema surgido na consciência de outro” (p. 229). Neste sentido, Januário e Juca

Passarinho consistem em desdobramentos de um mesmo personagem arrebatado por uma mulher de força destrutiva.

Mais diretamente associado aos estudos bachelardianos acerca da imaginação material e dinâmica, na terceira acepção aqui proposta, o personagem como metáfora corresponde a um sentido encarnado. Malvina é a materialização do mal em qualquer época ou sociedade e sua imagem confere carnadura concreta à ideia arquetípica da mulher movida pela ira: “Mulher capaz de todos os pecados, de todos os crimes” (DOURADO, 1991, p. 42). A metáfora do corpo consta também do caráter sensorial dos personagens. Quando Juca Passarinho aproxima-se pela primeira vez de Rosalina sente no corpo o transtorno do desejo pela descendente dos Honório Cota: “Chegou-se mais para junto dela, a respiração ofegante, o coração batendo descompassado. Todo ele era quentume, corpo, narina abertas, ouvidos, olhos, um feixe de sensações se abrindo” (DOURADO, 1995, p. 126). A descrição valoriza o olfato do personagem, que experimenta abertura dos sentidos até tocar os cabelos de Rosalina.

Para além dos exemplos citados, Autran Dourado se utiliza das técnicas neobarrocas para estabelecer diversas relações entre personagens. Tendo verificado que a constituição de *Os sinos da agonia* e de *Ópera dos mortos* exige atenção especial tanto no que concerne aos personagens como metáforas textuais quanto no que diz respeito aos personagens elaborados segundo o artifício da paródia intertextual, o próximo capítulo discorre sobre as referências textuais e intertextuais nos dois romances autranianos.

IV. Os personagens como metáforas textuais e o reconhecimento do texto como intertexto

4.1. Os sinos da agonia

A personalidade de Malvina é ficcionalmente construída a partir de descrições que se repetem ao longo da obra. De vasta cabeleira ruiva, até os cabelos da personagem remetem à Fedra, dona de cabelos louros: “Ruiva, parecia que tinha lume nos cabelos, na cara” (DOURADO, 1991, p. 64). Malvina é “filha da luz”, como a personagem mitológica que descendia de Helios, e todo o drama pela jovem enfrentado, tem como espaço a casa, tal qual na trama da personagem mitológica de Eurípides. Quando apaixonada pelo enteado, Malvina revela sombras. Com o propósito de conquistar Gaspar, Malvina calcula o assassinato de João Diogo e desdobra-se – intertextualidade por *reminiscência* – tanto em Fedra, porque alimenta um amor incestuoso pelo enteado, quanto em Lady Macbeth, quando persuade Januário a cometer o crime por ela articulado. A falta de limites da vontade de Malvina – que a sintoniza com Medéia – leva a personagem a enganar Januário, que, acreditando estar libertando a amada do casamento, sacrifica a própria vida pelo amor da mulher de João Diogo. Procurado pelo assassinato de um potentado, morto em efígie, Januário não pode retornar à Vila Rica, mas não deixa para trás a lembrança de Malvina.

Logo no início da trama de *Os sinos da agonia*, Januário e Gaspar figuram condensados pela imagem shakespeariana das mãos sujas de sangue. À imagem da culpa de Januário contrapõe-se a imagem da pureza de Gaspar. Januário lembra-se

angustiado dos encontros às escondidas com Malvina, amor que comprometeu o resto de seus dias. Apaixonado pela mulher de João Diogo, Januário executa o crime planejado por Malvina e assassina o marido da amante:

Não fosse tudo isso, não estaria ali agora vendo a cidade da qual não podia se aproximar mais do que a padraсто, perseguido. Voltado para aquela casa na Rua Direita, para aquele portão na Rua das Flores por onde tantas vezes embuçado ele entrara, de onde saía correndo ofegante da última vez, fazia um ano (DOURADO, 1991, p. 13).

Como a mancha de sangue ressecado, motivo recorrente transposto do drama de Macbeth para o romance autraniano, o assassinato de João Diogo e a traição de Malvina não abandonam os pensamentos de Januário. Desdobramento inverso de Januário, Gaspar caracteriza-se pela pureza e pelas mãos sem marcas de qualquer pecado. Tranquiliza-o o pai, João Diogo: “E como Gaspar olhasse perguntando, ele disse as tuas mãos estão limpas, Gaspar, as minhas não” (DOURADO, 1991, p. 62). Mesmo descendendo de homens cuja ascensão social dependeu de esforço e empreitadas escusas, para orgulho do pai, Gaspar mantinha-se comedido e austero. O lado casto de Hipólito é materializado por Gaspar, que não se interessava por outras mulheres que não a mãe e a irmã falecidas. Tal qual o personagem mítico que cultuava Ártemis, Gaspar “vivia sempre metido nos matos, com dois ou três espingardeiros, na caça grossa” (DOURADO, 1991, p. 62). Se Gaspar é o lado casto, Januário é o lado bastardo de Hipólito. Faces cindidas de um mesmo personagem, Gaspar e Januário dividem, inclusive, a natureza do amor de Malvina. A Januário, Malvina entregou o corpo, enquanto a Gaspar, ela reservou a alma. Perto de morrer, Januário percebe a bipartição da amante: “Cego ele não via que Malvina o amava

apenas com o corpo, a alma não era dele. Do outro, certamente” (DOURADO, 1991, p. 209).

Entre fugir para sempre ou voltar à Vila Rica para ser assassinado, Januário, decidido a morrer, vive a angústia pela consciência do destino que o espera. Afastado da cidade depois de ter a ajuda do pai para fugir da cadeia, Januário vive o drama da morte em efígie: ainda que estivesse vivo, estava fadado à morte já sacramentada em documento oficial na cidade. Escondido na mata, o personagem sintoniza existencialmente com Isidoro, escravo que o acompanhava e protegia. A proximidade entre dois cresce a tal ponto no convívio que Januário e Isidoro chegam a notar a pele de Januário mais escura (DOURADO, 1991, p. 14), semelhante à do escravo. No âmbito textual, ocorre *condensação*, fusão dos dois personagens – Januário anoitece, aproxima-se da morte: o negro da noite vence o branco do dia na pele do personagem, que antes abrigava as duas cores. Isidoro, por sua vez, não abandonava Januário e sabia que a vida sem o senhor seria difícil, porque a condição de escravo fugido não lhe garantiria um futuro tranquilo. Quando abandonasse o senhor a quem acompanhara desde sempre, Isidoro estava condenado a viver o sofrimento de um escravo fugido, sempre a mercê de quem o encontrasse. De modo semelhante, Januário estava condenado à morte em vida: “Na desgraça os dois se irmanaram e na escuridão não se podia distinguir quem era o preto, quem era o senhor” (DOURADO, 1991, p. 39). As duas vidas estavam fadadas à tragédia e já não cabia diferenciação entre escravo e senhor, escuro e claro.

Quando Januário torna-se amante de Malvina, aos olhos da personagem, há uma fusão de Gaspar e Januário: a alma esquiva de Gaspar corresponde ao corpo selvagem de Januário. Januário é Janus, o deus bifronte (DOURADO, 2000d, p.117) Januário era corpo e Gaspar alma de um mesmo homem, Hipólito:

E fundia os dois numa só figura: Januário e Gaspar se completavam, eram uma só pessoa. E a memória do passado e a memória do futuro, toda ela memória, se encontravam no presente daquele corpo. Nele se realizavam. Quando se entregava a Januário, não sabia mais qual dos dois a possuía. Na verdade ela é que os possuía a um só tempo, a um só tempo os fecundava e paria (1991, p. 124).

Transtornada pelo amor que sente por Gaspar, Malvina desdobra-se em Donguinho. Para materializar a falta de razão, Malvina encarna o personagem a que corresponde a configuração existencial da loucura – um personagem é metáfora de outro personagem. Angustiada, a personagem sintoniza com o irmão bastardo no desvario que a faz perder a luminosidade e mergulhar na escuridão. Malvina, que antes tudo conseguia pelo poder de persuasão, nada pode contra o amor incestuoso que alimenta pelo enteado. Desdobrando-se em Donguinho, Malvina torna-se também Minotauro, metade mulher e metade monstro. Tal qual o filho bestial de Pasífae, Malvina encontra-se presa a um amor labiríntico do qual não pode escapar. Encurralada, a personagem deseja possuir Hipólito como o Minotauro em sua fúria consumia anualmente quatorze jovens, dos quais sete eram mulheres e sete eram homens:

E começou a crer que aquele Donguinho redivivo, o Donguinho enfurecido e insaciável, voltava para tomar conta da sua alma, do seu corpo de mulher. Não apenas em sonho, era um Donguinho diurno e constante. Mais terrível e ameaçador do que quando ela dormindo. E esse Donguinho de olhos vivos e avermelhados, quentes, piscos e ávidos, queria sujar toda a pureza e castidade, possuí-lo. Era um ser andrógino, monstro fabuloso. 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 e na escuridão (DOURADO, 1991, p.116 -117).

Na Terceira Jornada, durante o enterro de João Diogo, Gaspar lembra-se de um sonho e delira acordado. Gaspar sonha que o pai é apunhalado por um braço negro. Sozinho na cama do casal, João Diogo era atacado por punhaladas seguidas. O pesadelo de Gaspar consistia justamente no fato de ser o seu próprio braço que retornava ao corpo quando finalizado o homicídio. No sonho de Gaspar, o braço de Januário confunde-se ao do filho de João Diogo, revelando, mais uma vez, a fusão dos dois personagens: “No entanto temia soltar o grito, o braço que saiu do corpo do homem (a mão não era mais preta, tão sua conhecida) era o seu próprio braço” (DOURADO, 1991, p. 136). Januário comete o crime, mas Gaspar sente como se ele próprio houvesse cometido o parricídio.

Ao fim de *Os sinos da agonia*, Januário, Gaspar e Malvina vivem um só drama, formando uma teia de agonia e morte. Os três personagens varam a noite em claro, ritmados pelas badaladas espaçadas do sino-mestre. A morte como destino adquire para cada um o significado que sintoniza com a personalidade que materializam. Januário pensa na morte porque já não quer mais viver a se esconder. Corajoso, o mestiço decide entregar-se à polícia. Gaspar, sem nunca ter conseguido sustentar a própria existência, encontra na morte a fuga: “O poderoso desejo da morte com que sempre conviveu, a morte que sempre o chamava, ele sem coragem de comparecer: a morte sempre uma porta aberta, por ali poderia escapar” (1991, p. 187). Malvina relaciona-se com a morte como articulava a vida, tal qual mais uma de suas maquinações. A morte da viúva de João Diogo guarda por trás a condenação de Gaspar. Metáforas uns dos outros, Januário, Gaspar e Malvina enfrentam os mesmos medos, a mesma cena do assassinato de João Diogo – que Gaspar não presenciara, mas previra em sonho –, em semelhante estado de letargia: os três personagens deitam-se na espera pela manhã, não dormem completamente, mas não estão

inteiramente lúcidos. Cada um deles prevê o próprio destino. Ao longo da noite, Januário pensa na morte pelas mãos dos oficiais enquanto Malvina teme o fantasma de João Diogo e planeja o golpe final. Gaspar aceita o fim trágico que as cartas de Malvina ameaçavam (DOURADO, 1991, p. 201).

O texto como intertexto: *Os sinos da agonia* e o mito de Hipólito

Em diálogo com a tragédia grega, Malvina é descrita como filha do sol e da luz. Malvina é Fedra, que descendia do Sol (Hélios) pelo lado materno, e se apaixona por Hipólito, filho de Teseu, seu marido.

O enredo original da tragédia intitulada *Hipólito* (1977) é atribuído a Eurípides, mas o tema da peça está em lendas de diferentes regiões da Grécia. O tragediógrafo grego traz a lume a figura de uma mulher que se apaixona pelo filho do marido e, sendo pelo jovem rechaçada, culpa-o por desonra. Segundo Carlos Miralles (1977, p. 52), entre as tragédias perdidas de Eurípides estava a primeira versão de *Hipólito*, intitulada “Hipólito coberto”, título que se refere ao episódio em que, ao ter notícia do amor de Fedra, Hipólito cobre o rosto horrorizado. A versão de Hipólito que chega aos dias de hoje data de 428 a. C., mas Miralles (1977, p. 53) afirma que é com base no Hipólito I de Eurípides que Sêneca compõe a *Fedra* latina. Fedra, Ariadne e Androgeu são filhos de Minos e Pasífae, cuja ascendência corresponde, respectivamente, a Zeus e Europa, Helios e Perseis. Afrodite, que havia jurado vingança contra os descendentes de Helios – o deus sol delatara a Hésteto a traição de Afrodite com Ares –, inspira o amor de Pasífae pelo touro que Minos recebe de

Poseidon. Da união bestial, nasce o Minotauro, metade monstro, metade homem, aprisionado por Minos no labirinto construído por Dédalo. Teseu, com a finalidade de livrar os atenienses do sacrifício de entregar sete moços e sete moças ao Minotauro, seduz Ariadne, que concede ao amado o novelo cujo fio possibilitará ao herói encontrar a saída do labirinto após matar o Minotauro. Sem cumprir a promessa de casamento com Ariadne, Teseu foge com Fedra. Casada com Teseu, a filha de Minos e Pasífae apaixona-se pelo enteado, Hipólito.

Hipólito, filho da amazona Antíope, era filho bastardo de Teseu e fora educado por Piteo, pai de Etra, mãe de Teseu. Hipólito tinha horror a toda e qualquer representante do sexo feminino (EURÍPIDES, 1977, p. 95, v. 14), tradição que desde Hesíodo atribui a degradação humana ao sexo feminino. Se no mito hesiodiano, entretanto, a mulher compreende a duplicidade de mal e bem, ambígua como a vida em si mesma, o feminino para Hipólito representa apenas a destrutividade. Dedicado ao culto de Ártemis (EURÍPIDES, 1977, p. 95, vv.16-17), Hipólito tinha gosto pela caça e pelas florestas. O jovem menosprezava o culto aos deuses noturnos e conservava-se casto e puro, sempre negando veneração à Afrodite, deusa que se opunha à pureza de Ártemis: “Hipólito: Casto soy, y de lejos la [Afrodite] saludo” (EURÍPIDES, 1997, p. 105, v.98). Ofendida pelo culto de Hipólito à Ártemis, Afrodite condena Fedra a apaixonar-se pelo filho de Teseu, levando à trágica resolução do drama (EURÍPIDES, 1977, p. 97, v. 29). À Afrodite não importa sacrificar Fedra, que à deusa do amor prestava culto, para punir Hipólito. Ao declarar o amor ao enteado, sendo por ele rejeitada, Fedra suicida-se deixando para Teseu evidências falsas do acontecido. Culpendo Hipólito pela desgraça que a abatia, Fedra inverte o ato incestuoso e provoca no pai a ira pelo próprio filho. Acreditando ter sido desonrado – “Hipólito ha osado con violència poner en mi lecho/ sus manos”

(EURÍPIDES, 1977, p. 165, v. 884), Teseu exila Hipólito e pede auxílio ao pai, Poseidon – deus que prometera ao filho três desejos a serem realizados (1977, p. 99, vv. 44-46) –, para vingar-se do filho. Hipólito sofre um acidente fatal e Ártemis revela a Teseu a trama por Fedra tecida. Nas palavras do mensageiro o estado debilitado de Hipólito era tal que só restava ao filho de Teseu a visão: “Hipólito, por decirlo pronto, ya no existe. Vé todavía la luz del sol, pero apenas” (EURÍPIDES, 1977, p. 187, vv. 1160-1161). Hipólito falece nos braços do pai, perdoando-o pela acusação mal investida.

Miralles (1977, p. 57) destaca que Fedra foge à tradição solitária dos heróis trágicos, principalmente no que concerne aos heróis sofoclianos como Édipo e Antígona. Fedra estava disposta a morrer para não desrespeitar as convenções sociais, mas é ajudada pela empregada que, na ânsia de salvá-la da morte revela o amor de Fedra por Hipólito. A heroína fica à mercê, portanto, de outra personagem, que não tem peso no mito, mas adquire um papel dramático na peça eurípidiana: a ama é quem ouve primeiro a confissão de Fedra. Fedra, por sua vez, promete contar à empregada o motivo do sofrimento que a abate e honra a promessa, mas não o faz diretamente. Fedra deixa que a ama fale por ela o nome de Hipólito, forma que preserva o pudor da personagem em relação ao amor incestuoso que guarda: “De tí [ama], no de mí [Fedra], lo [sofrimento pelo amor] has oído” (EURÍPIDES, 1977, p. 125, v.350). Surge, então, o tema da família amaldiçoada que descende de Helios: Pasífae, Ariadne e Fedra têm no amor a causa de sofrimento. Fedra reconhece que a ama teve bom intuito ao tornar Hipólito ciente do sofrimento que a abatia, mas sabe que está condenada à morte: “Me ha matado al revelar mi caso, esta enfermedad que no ha conseguido curar, a pesar de intentarlo con buena intención” (EURÍPIDES,

1977, p. 145, vv. 594-596). Hipólito sente-se impuro só de ouvir as palavras da ama de Fedra e decide deixar a casa do pai.

A morte de Fedra na metade da peça traz Hipólito, até então só presente em trechos, para o centro do drama, e revela a solidão do personagem: “Hipólito queda desamparado ante alguien que no quiere oír, que no atende a razones y que tiene en su mano, por voluntad de los dioses, su destino, el de Hipólito” (MIRALLES, 1977, p. 58). O amor de Fedra recai sobre Hipólito como um fardo, que apesar de ter origem na vingança de Afrodite – revelada no prólogo – contra Ártemis, é um destino que se delinea a partir da obra humana. O amor por que se abate Fedra consiste em mais do que destino: constitui também uma enfermidade. Eurípides assume a mentalidade grega para qual a concepção de amor está relacionada à doença. Depois da fuga de Hipólito, temendo ter a honra manchada, Fedra decide-se pela morte, mas promete causar mal a Hipólito, que se manteve altivo diante da dor da madrasta: “Yo a Cípride, que es mi ruina, alegraré, quitándole la vida en éste día. De amargo amor seré la víctima. Pero mi muerte será un mal también para otro, para que aprenda a no ser altaneiro ante mis males” (EURÍPIDES, 1977, p. 154-155, vv.721-731).

Na versão de Sêneca, denominada *Fedra* (1985), Fedra cogita se Teseu a poderia perdoar pelo amor que sente por Hipólito e acredita poder demover o jovem do horror às mulheres. Fedra não se suicida antes da chegada de Teseu, mas acusa falsamente Hipólito diante do marido. O vigor do sentimento de Fedra leva a personagem a subjugar-se a Hipólito, prometendo acompanhar o filho de Teseu por qualquer caminho que ele escolha traçar. A esposa de Teseu tenta convencer Hipólito a tomar o lugar do pai, governando Trezena. Rejeitada pelo filho do marido, Fedra forja o ultraje de Hipólito ao próprio pai. Teseu, entretanto, na versão do século 4 a.C. não tem a oportunidade de ser perdoado pelo filho. Hipólito morre no acidente

provocado por Poseidon e é a própria Fedra, no desespero pela morte do amado, quem se revela ao marido a verdadeira culpada pelo incesto. Fedra suicida-se, portanto, não antes da chegada de Teseu como na versão eurípidiana, mas diante do marido.

No século XVII, o drama de Hipólito ganha a versão francesa mais conhecida, *Fedra* (1986), escrita por Racine. A releitura do tragediógrafo francês é acrescida de alguns personagens e tem como influencia fundamental a obra de Eurípides, amplamente conhecida nos meios literários franceses. Para Hatzfeld (2002), é nas tragédias barrocas de Racine que a tensão verdadeiramente trágica entre amor e morte se configura (p. 57). Logo no início da trama, em virtude da demora no retorno à Trezena e da descoberta de alguns navios abandonados, Teseu é tido por morto. Na disputa pelo trono, concorrem Hipólito, Arícia e o filho de Fedra. Personagem invencionada por Racine, Arícia é uma princesa feita escrava por Teseu e cuja família o rei não admite ter por amiga. Hipólito, que nas outras versões rejeitava todas as mulheres, finalmente apaixona-se pela jovem Arícia. Acreditando-se viúva, Fedra declara-se a Hipólito, mas logo descobre que Teseu retornou à Trezena. Hipólito tenta fugir, horrorizado pelo amor da madrasta, mas não consegue escapar da ira do próprio pai. Quem o encontra morto é Arícia, que a essa altura já é por Fedra odiada. Acusando a ama, cujo nome é agora explicitado, Enona, de ter articulado a mentira sobre o incesto, Fedra confessa a Teseu a culpa que lhe cabe e, tomando veneno, acaba com a própria vida. Mais próxima da obra de Sêneca do que da influência de Eurípides, o título da peça de Racine revela Fedra – e não Hipólito como em Eurípides – como protagonista do drama (MIRALLES, 1977, p. 79). A personagem mitológica é transfigurada, entretanto, pela religião cristã:

[...] Fedra, segundo uma intencionalidade simbólica puramente barroca, se transforma na cristã tentada, que, no perigo, luta desesperadamente pela graça e pela salvação, e não obstante, fica a antiga Fedra apresentada simbolicamente, que, meditando, como *fille de Minos et de Pasiphaé*, sobre sua descendência, grita a tragédia e sua disposição hereditária, que lhe enfraquece a vontade. E se ela, em sua trágica oração de despedida, se dirige ao sol, dirige com efeito sua oração a Hélios; e Hélios, ainda que seja em sua luz deslumbrante, lhe aparece menos como seu antepassado que como um deus oculto e ciumento, que só dá graça a quem quer (HATZFELD, 2002, p. 63).

Em interpretação voltada para o aspecto da intensidade passional de Fedra, Roland Barthes (2008) identifica que a agonia de Fedra em Racine está muito mais no silêncio que no desejo incestuoso (p. 143). Não é só Fedra, entretanto, que permanece em silêncio: Hipólito não consegue nomear o mal de Fedra e deixa de revelá-lo ao próprio pai. Hipólito configura-se, portanto, como um duplo de Fedra. Apaixonado por Arícia, mas proibido por Teseu de casar-se pela lei de vedeta – Arícia era prisioneira de Teseu –, amar e confessar-se amando, para Hipólito, consistiriam em erro. Barthes destaca que a restrição oral do filho de Teseu reporta à essência do personagem, figuração oposta à de Fedra, cujo silêncio agônico era situacional. Enona liberta Fedra pela fala e “extraí a linguagem da cavidade profunda na qual ela está encerrada” (BARTHES, 2008, p. 147). Arícia opera função libertadora semelhante para Hipólito, provocando o escoamento da angústia retida. Como a irmã Ariadne que detinha o fio desatador do Labirinto, Fedra desejava acompanhar Hipólito na saída da escuridão para a luz: Fedra pretendia reverter a repulsa de Hipólito por todas as mulheres. Ao extravasar o silêncio pela segunda vez, Fedra revela a Hipólito sua intenção, mas é imediatamente rejeitada. Enona, hábil na arte de tramar, vira a confissão de Fedra ao avesso e aconselha a senhora a acusar Hipólito do incesto que ela própria cometera.

Na perspectiva de Barthes (2008, p. 149), Fedra familiariza-se tanto com a intimidade ctônica quanto com o extravasamento solar. A personagem tem como imagem fundamental a divisão entre o subterrâneo, que partilha com o pai, Minos, e a luz, já que descende do Sol pelo lado da mãe, Pasífae. Teseu, Hipólito, Arícia e seus irmãos descendem da Terra. Teseu é o maior herói telúrico, íntimo dos Infernos, vencedor do Labirinto que soube passar da averna à luz. Hipólito, por sua vez, vive na floresta a caçar. Fedra reúne, portanto, o calor passional do sol e a profundidade obscura da terra, ambivalência que Malvina materializa. Malvina é pedra-ímã, mineral inflexível, e sol, força arrebatadora que atea fogo à vida dos que a rodeiam.

Em *Os sinos da agonia*, Malvina é a personagem de destaque na trama e conta com o auxílio de uma empregada, Inácia. A genealogia de Malvina já adianta o destino trágico da personagem. A mãe de Malvina, tal qual Pasífae, mãe de Fedra, engravida de outro homem que não João Quebedo Dias Bueno. Da infidelidade de dona Vicentina resulta o “nascimento aberrante e doloroso” de Donguinho, um jovem, que como o Minotauro, destaca-se pela diferença em relação aos demais. Donguinho era um rapaz doente, o “insano da família” (DOURADO, 1991, p. 77). Como Fedra que foge com Teseu, herói que havia seduzido Ariadne, Malvina seduz o pretendente com quem a irmã Mariana se casaria. Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (2000d), Autran Dourado esclarece que Mariana é (M)ariana(e), Ariane, logo Ariadne. Tendo prometido à família que não trairia a irmã – “Eu sei que é a vez de Mariana, não vou trair a minha irmã” (DOURADO, 1991, p. 76), quando aparece pela primeira vez para conhecer João Diogo, na beleza dos traços e do cabelo ruivo, irradia luz pela sala de estar e conquista o pretendente da irmã. João Diogo escolhe Malvina e o destino das mulheres que descendem de Helios começa a se delinear.

Casada com um potentado, Malvina experimenta a vida de luxos e riquezas. Homem mais maduro, João Diogo não mede esforços para agradar a esposa. Leva um ano, entretanto, para que Malvina e Gaspar tenham o primeiro encontro. Como na tragédia euridípiana, em que Hipólito mantém-se afastado do lar, Gaspar retorna à casa um ano depois do casamento do pai. Malvina apaixona-se pelo enteado à primeira vista: a personagem autraniana encarna Fedra. Na tragédia euridípiana, a madrasta de Hipólito caracteriza o amor pelo enteado como enfermidade (EURÍPIDES, 1977, p. 127, v. 395), mal de que também padece Malvina.

Em Fedra, de Racine, a ama de Fedra chama-se Enona. Hipólito também possui um conselheiro, de nome Terrameno. Em *Os sinos da agonia*, a correspondência com o drama comparece também na figura dos empregados: Isidoro, o escravo que acompanha Januário, materializa Terrameno; Inácia, mucama devota de Malvina, é Enona. Os dois escravos auxiliam a comunicação entre os amantes e dialogam com o drama de Fedra, portanto, no aspecto comunicativo e confessional.

Ao contar à Inácia sobre o amor que nutria em segredo, Malvina, como Fedra, não pronuncia o nome do amado, deixa que a escrava o faça. O desespero de Malvina é o desespero de Fedra e mobiliza Inácia: “E diante do olhar desesperado de Malvina (podia ser uma ameaça de se matar)” (DOURADO, 1991, p.119). Na peça de Racine, a mulher de Teseu revela à Enona o amor por Hipólito e ameaça dar fim a própria vida. Inácia, de modo diverso ao de Enona, aconselha Malvina a procurar um homem que seja como Gaspar nunca poderia ser. Um homem capaz de matar e morrer, um homem que fosse por ela arrebatado no amor. É numa viagem à Vila do Carmo que Malvina encontra o pretendente a amante: Januário, corajoso, encara a mulher de João Diogo, mesmo acompanhada do enteado, e Malvina tem a certeza de que ele é o homem que procurava.

Os sinos da agonia e Macbeth

Januário, por ter cometido o crime pelo qual é condenado à morte em efígie, assume a figuração shakespeariana de Macbeth. O romance de Autran Dourado, dividido dramaticamente em jornadas, tem início com a descrição da serra de Ouro Preto, do alto de onde Januário observa Vila Rica adormecida e ouve “o tambor dos sapos e o retinir de grilos” (DOURADO, 1991, p.11) a encherem os ouvidos. A peça shakespeariana, logo no primeiro ato, tem como espaço inicial uma “planície aberta” (SHAKESPEARE, 2011, p. 19, V.13) onde as três bruxas, entre trovões e relâmpagos, combinam o encontro com Macbeth, até que a segunda bruxa anuncia o chamado por parte de um sapo. Páginas adiante, durante a execução do rei Duncan, o que se ouve são grilos (SHAKESPEARE, 2011, p. 43). As imagens que comparecem nas duas obras remetem à audição. Além disso, as três bruxas entoam juntas a profecia do drama que se segue: “Bom é mau e mau é bom;/ Voa no ar sujo e marrom” (SHAKESPEARE, 2001, p. 19). Guerreiros corajosos, Januário e Macbeth agiram em favor do mal apesar da boa índole que os animava.

Segundo Bárbara Heliodora (2011, p. 8), Shakespeare investigava a figuração do mal e as possibilidades humanas de lidar com a natureza maligna. A Autran Dourado, interessava para além do tema do mal o tema do amor agônico: Januário não é movido pela ambição como Macbeth, mas pelo amor. Diferente do general do rei Duncan, Januário acredita que o mal que está prestes a causar é a solução para viver o relacionamento com Malvina. Segundo Harold Bloom (2000), “Macbeth sofre intensamente ao constatar que causou – e está fadado a seguir causando – o mal” (p. 663). De modo análogo ao desenrolar da peça shakespeariana, em *Os sinos da agonia*

Januário, como Macbeth, era um homem de qualidades, mas que em algum momento é dominado por um sentimento arrebatador. O personagem autraniano confia em Malvina e é por ela traído. A aflição e o terror provocados pela peça do dramaturgo inglês comparecem no romance de Autran Dourado quando Januário deixa de ser apenas o assassino de João Diogo e torna-se vítima de Malvina. O fim da vida do marido de Malvina corresponde ao fim da vida de Januário, condenado a cumprir pena pelo ato cometido. O vigor passional do romance amplia-se sobretudo quando o herói torna-se também vítima do crime que cometera. Entretanto, se em *Macbeth* a loucura põe termo à parceria entre o casal protagonista, em *Os sinos da agonia* não há concretização de uma parceria – Januário ama Malvina e não é correspondido. Além disso, Macbeth recusa-se a seguir a trajetória de loucura e suicídio de Lady Macbeth (BLOOM, 2000, p. 638), destino de que Januário não desvia.

Ainda que diversa em alguns aspectos, Malvina transfigura-se em Lady Macbeth ao influenciar Januário a cometer o crime que o atormenta no transcorrer da trama com a imagem shakesperiana das “mãos sujas de sangue” (DOURADO, 1991, p. 13). A força de Malvina está impregnada de tal modo no assassinato de João Diogo que a sege em que o personagem é levado quando morto é caracterizada como “luminosa de ouro e sol” (DOURADO, 1991, p. 54). No drama do poeta inglês, Macbeth é o general do exército real de Duncan e, traíndo o próprio soberano, comete o regicídio. O assassinato como saída para ascender ao poder passa pela cabeça de Macbeth logo no início da trama (SHAKESPEARE, 2011, p. 28), mas parte de Lady Macbeth o plano de execução do rei. Aproveitando-se do excesso de bebida que os guardas haviam consumido na noite anterior, Lady Macbeth forja as provas do crime inserindo adagas sujas de sangue próximo aos funcionários. Temerosos por suas vidas, os herdeiros de Duncan fogem e Macbeth assume o trono da Escócia. Para

encobrir o crime, o novo rei condena diversos personagens da trama à morte. Lady Macbeth não resiste aos tormentos do ato nefando cometido pelo casal e condena o fim dos seus dias a tentativa obsessiva de limpar das mãos o sangue do rei morto.

Em *Os sinos da agonia*, é da autoria de Malvina o plano que tem como resultado a morte de João Diogo. A personagem adquire, todavia, muito mais destaque no romance autraniano do que Lady Macbeth na peça shakespeariana: a primeira mantém-se fria e articulada apesar de presenciar o crime; a segunda não suporta a cena hedionda e enlouquece. Lady Macbeth incentiva o marido tanto quanto Malvina incentiva o amante, mas nenhuma delas pode ser inteiramente responsabilizada pelos atos dos personagens com quem se relacionam: há evidentemente um desejo que nasce neles. A diferença entre as duas mulheres de força persuasiva reside no fato de Lady Macbeth planejar um crime que beneficiaria o casal Macbeth, enquanto Malvina arquiteta a morte do marido centrada em benefício exclusivamente próprio. Apaixonada por Gaspar, seu enteado, Malvina envolve-se com Januário. Fazendo-o acreditar que fugiriam juntos e que a única forma de João Diogo não perseguir o casal pelo resto dos dias seria tirar a vida do marido, Malvina persuade Januário a cometer o crime. Na cena em que o assassinato está para acontecer, até o momento exato em que esfaqueia o marido da amada, Januário acredita que o velho, segundo Malvina já debilitado pela doença, morrerá de susto ao ser acordado pelo casal. A surpresa de Januário, frente a frente com o corpo inerte de João Diogo, consiste não só em perceber que não havia sido avisado da arma que o velho mantinha próximo a cama, mas também em receber das mãos de Malvina um punhal. João Diogo Galvão chega a acordar, sentar-se da cama e atirar contra os dois, reações imprevisas por Januário, que confiara a Malvina o planejamento do crime. Ao fim do episódio, João Diogo acaba sendo dominado por Januário, que, entre matar

ou morrer, esfaqueia o marido da mulher com quem pretendia fugir. Antes de deixar a casa, Januário acata ao último pedido de Malvina: levar o cofre consigo.

No plano de Malvina, fugir com o dinheiro de João Diogo faria com que Januário fosse acusado de roubo, livrando-a de qualquer suspeita de adultério. A personagem autraniana guardaria, portanto, as mãos limpas, referência à imagem shakespeariana do sangue que não pode ser lavado. A mácula da personagem estaria ligada à Fedra, cuja imagem de culpa refere-se não à sujeira nas mãos, mas a uma mancha no coração. Em diálogo com a ama, Fedra revela a impureza do que sente: “Nodriz: Están, hija, tus manos limpias de sangre?/ Fedra: Limpias estan mis manos: mi corazón está manchado” (EURÍPIDES, 1977, p. 119, vv. 317-319). Se Fedra apresenta pudor e remorso pela paixão que a aflige, não há em Malvina qualquer indício de arrependimento ou culpa.

Os sinos da agonia e a figuração de Medéia

Movida por ira cega, Malvina desdobra-se, ainda, em Medéia. Neta de Helios como Fedra, Medéia trai a família para que Jasão consiga o velo de ouro. A personagem de Eurípedes mata o irmão Absirtes e foge com o amado para Corinto. Mãe de dois filhos, Medéia não consegue suportar a traição de Jasão, que, ambicioso, decide desposar a filha de Creonte. Casando-se com a filha do rei, Jasão garantiria ascensão social e o fim da condição de exilado em Corinto. Dominada pela cólera, Medéia elabora o plano que talvez seja o mais nefando de toda a literatura ocidental: para vingar-se do marido, extermina não só a noiva com quem Jasão se casa, mas também os próprios filhos. Para o homem grego, um homem sem descendência era sinônimo do nada. A peça eurípidiana *Medéia* (1991) tem início com a criada de

Medéia, Nutriz, temendo pelo destino dos filhos de sua senhora. Medéia e os filhos são obrigados a deixar Corinto, decisão de Creonte contra a qual Jasão não se posiciona. Dissimulada, Medéia esconde a ira e persuade Creonte a conceder-lhe apenas um dia a mais em Corinto. É no terceiro episódio da peça que Medéia encontra Egeu e aproveita-se da comoção do rei de Atenas para garantir abrigo quando deixar Corinto. Ocultando de Egeu que chegaria a Atenas após vingar-se de Jasão e prometendo-lhe o fim da esterilidade que o atormentava, Medéia novamente mostra-se sábia na arte da persuasão. Do encontro com Egeu não surge apenas a chance de proteção em Atenas, mas também a ciência quanto à importância da descendência para os homens (EURÍPIDES, 1991, p. 71, vv. 719-730). Disposta a ferir profundamente Jasão, Medéia decide sacrificar, além da noiva, a vida dos próprios filhos (EURÍPIDES, 1991, p. 75, vv. 792-793). A personagem desdobra-se, então, em mãe amorosa, que ama os filhos, e esposa vingativa, para quem a vingança não tem limites. Em diálogo com Jasão, Medéia finge loucura e, dissimulando, convence o marido a levar à princesa uma coroa de ouro e um véu envenenados. Creonte e a filha morrem, mas Medéia não desiste da maior vingança contra Jasão.

Malvina, como Medéia, utilizava a sabedoria que possuía para enganar. A personagem autraniana nunca deixa de conseguir o que deseja: como uma gata ronronante, seduzia João Diogo e o convencia de que a vontade da mulher deveria ser satisfeita. Nem mesmo movidas pela ira, Medéia e Malvina perdem o senso prático. Medéia calcula a morte dos próprios filhos em segredo, sabendo ocultar de todos a fúria silenciosa que a transtornava e movia. Malvina assusta Januário pela frieza com que maquina a morte do marido: a personagem encarna Medéia na habilidade de tramar e persuadir. A fim de convencer o amante a assassinar o marido, Malvina transfigura-se em cobra “coleante” e “escorregadia”, articula razões como uma

bordadeira tece os fios, surpreende-se como uma menina ingênua e impõe a Januário o que deseja como uma abelha que domina o zangão:

Você não terá de fazer nada, repetia ela. Basta a gente acordá-lo de repente. Assustado, nos vendo juntos, ele desmaia. É capaz mesmo dele morrer, sem a gente, você carece de fazer mais nada, dizia coleante, escorregadia, no sibilo. Ele está muito velho, fraco, fraco e doente, desfalece à toa, no susto eu garanto que é capaz de morrer, dizia indo e vindo, volteando, cerzindo, arrematando, bordadeira. Você não tem visto, não tem sabido, perguntava de repente surpresa, delicada, faceirosa. E lumeava, siderado ele achava que mesmo um doce cheiro segregando. Ele não podia nunca mais passar sem Malvina. Aquele dia na procissão, quando veio carregado, não morreu não sei por quê? Continuava ela juntando razões, bordejando. Foi a custo que voltou, eu cuidei que a gente não ia carecer de fazer mais nada, tornava Malvina no ceceio macio, menininha. E não só a boca falava, mas os olhos, os maneios, o voejar zunido de abelha, a dança airosa dos gestos (DOURADO, 1991, p. 55).

Segundo Filomena Hirata (1991), cabe ressaltar que “apesar de todo furor que a invade, Medéia elabora seus projetos com absoluta e calculada frieza. Ela é engenhosa e não se deixa sucumbir diante da desgraça” (p.18). Sem fazer uso de força bruta, tanto Medéia quanto Malvina utilizam as palavras para fazer prevalecer suas vontades. Medéia convence o pai da noiva de Jasão a conceder-lhe mais um dia; Malvina leva Januário a cometer o crime que arruinaria para sempre a existência do jovem. As duas personagens guardam em si a ambivalência da razão calculista e da paixão cega, faces da personalidade que não se excluem, mas tornam as ações executadas pelas personagens ainda mais destrutivas. Na terceira Jornada de *Os sinos da agonia*, Gaspar revela repugnância por todas as mulheres e cita Medéia como o protótipo do feminino que abriga em si a destrutividade: “Não queria saber de mulher, não conhecia. Medéia, a mulher de Egeu. Ele queria ser mestre de artes, o colégio da Companhia. Condena todas as mulheres, Medéia” (DOURADO, 1991, p. 132). Para

Gaspar, Medéia é uma espécie de Eva, que tendo como referencia um drama trágico condena todas as mulheres ao mesmo destino.

Metáfora intertextual: Os sinos da agonia e as ruínas de Dom Casmurro

Para Gaspar, concretizar o amor por Malvina era ser derrotado pelo feminino. O personagem estaria cometendo o incesto que sempre evitara com a irmã e com a mãe. Sentindo-se culpado por ter amado Malvina, Gaspar busca compreender como tudo começou. Percebe que o afeto que julgava maternal e puro era, na verdade, a paixão que Malvina nutria por ele e o amor que ele dedicava a ela. Unindo o presente ao passado, Gaspar experimenta movimento semelhante ao de Bento Santiago em *Dom Casmurro*, mas percorre um espaço de tempo muito menor – retorna do enterro do pai ao momento em que conhece Malvina. Em *Os sinos da agonia*:

Nas suas rumações ia de um ponto ao outro da memória, não no fundo abissal do tempo, mas bem perto, até as camadas mais recentes da sua geologia sentimental. Não a memória cósmica e caótica que escapa ao tempo e às suas leis, e mesmo assim contraditoriamente matéria do tempo, mas a memória que ele procurava ordenar como uma sucessão fria e cronológica de fatos. Desde agora até aquele dia tão longe no tempo, naquela mesma sala em que depois armaram a essa do pai, os tocheiros crepitantes, o damasco roxo, as manchas de sangue. Para descobrir e entender (1991, p.150).

A intertextualidade com a obra de Machado de Assis consiste na semelhança do movimento e no traço desvitalizado que se faz presente tanto em Gaspar quanto em Dom Casmurro. Nenhum dos personagens foi capaz de qualquer realização plena

no amor: o personagem machadiano, quando jovem, foi corroído pelo ciúme e, existencialmente metamorfoseado, em idade mais madura, apresenta ao leitor a nulidade existencial do Bento Santiago que fora; Gaspar, homem de beleza que encantava a todas as mulheres, escolhe viver o solitário culto à mãe e à irmã falecidas dedicando-se à caça: “Gaspar tinha o culto dos mortos, era duro esquecer” (DOURADO, 1991, p. 27). A semelhança entre os trechos consiste não só na escolha das metáforas, mas também no desperdício existencial dos dois personagens. A monotonia existencial de Gaspar, como a de Bento Santiago, está no que falta os transborda e não na morte dos familiares ou na traição da esposa respectivamente. Distanciado do homem que fora, Dom Casmurro reflete sobre a própria existência:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta tinta. Uma certidão que me desse vinte anos de idade poderia enganar os estranhos, como todos os documentos falsos, mas não a mim. Os amigos que me restam são de data recente; todos os antigos foram estudar a geologia dos campos-santos (ASSIS, 1997, p. 3).

Tanto no trecho de *Os sinos da agonia* quanto no trecho de *Dom Casmurro* comparecem as metáforas de união de momentos distantes temporalmente e do estudo da terra em sua origem e composição. A relação entre os trechos é confirmada por outra referência do romance autraniano à obra machadiana. Novamente retornando no tempo, ao relembrar o primeiro encontro com Malvina, Gaspar descreve a sala

reformada em ornamentos pela madrasta. Impressionado pelo bom gosto e receoso pelo custo das comodidades de Malvina, Gaspar observa o teto:

Não podia acreditar, o pai devia ter gasto um dinheirão. Pintura de alto preço, mesmo um pintor de alegorias foram arranjar. Nos painéis do teto, as quatro estações, junto do lustre flores e guirlandas, cupidos e medalhões. Pintura de cores vivas e chapadas, azul e vermelho, verde carregado, o preto com que se acentuava o risco das figuras. Sorriu diante dos cupidos, pareciam mais dois anjinhos de igreja, as feições brejeiras. Uma pintura singela e imperfeita, uma figuração que fugia aos cânones, uma mistura de oriente e ocidente, de fábula grega e frutos da terra, pensou o mazombo desenraizado que ele não conseguia deixar de ser (DOURADO, 1991, p.152).

Mesmo cômodo pelo qual Dom Casmurro inicia a narrativa a própria vida, a sala da família Galvão é o espaço principal do romance de Autran Dourado. Na sala, Malvina e Gaspar se conhecem e compartilham por meses não só o piano, mas também o sentimento amoroso que nutriam em segredo um pelo outro. O espaço de convivência é também onde acontece o enterro de João Diogo. A pintura que paira sobre a cabeça dos personagens autranianos, de modo semelhante à de *Dom Casmurro*, consiste na sùmula pictórica do romance. No painel do teto, há figuras de cupidos brejeiros cujas figuras encarnam a ambivalência da pureza e da malícia, feições da personalidade de Gaspar e de Malvina. Ele era casto e frio como azul; ela era ardil e calorosa como o vermelho. Convivendo na mesma pintura, como Gaspar e Malvina que são personagens díspares aproximados, estão a referência à fábula grega e aos “frutos da terra”: os personagens consistem em metáforas de personagens da tragédia ática, mas ao mesmo tempo, contém em si a miscigenação que caracteriza o povo brasileiro. Gaspar era um “mazombo desenraizado”, descendente de

portugueses que sonhava com ideais árcades e clássicos, sem valorizar a riqueza da arte nacional.

Em *Dom Casmurro*, o painel no teto da sala principal anuncia em tom irônico a traição como questão fundamental para Bento Santiago. Todos os imperadores que ilustram os medalhões puniram as esposas tendo como motivação o adultério:

Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço em espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens (ASSIS, 1997, p. 2).

A proximidade entre *Dom Casmurro* e *Os sinos da agonia* está no fato de tanto Bento Santiago quanto Gaspar materializarem o drama de existências malogradas. Nesse sentido, os romances estabelecem relação com o conceito de alegoria e ruína alegórica cunhado por Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão* (1984). Benjamin argumenta que a alegoria é a forma de exposição barroca da história como história mundial do sofrimento, isto é, como história cuja importância reside no declínio. A história como irrealização tem como imagem uma caveira (p. 188), figura que ilustra também Gaspar e Bento Santiago. No Capítulo XVII, intitulado “Os Vermes”, Dom Casmurro revela a tentativa de escrever uma dissertação sobre a lança de Aquiles, mas afirma ter desistido do projeto: o personagem machadiano não conseguia realizar nenhuma das mirabolantes ideias que tinha. De grande carga irônica, a passagem apresenta os vermes como metáfora da vida rota de Bento Santiago, cuja realização existencial se restringiu a “roer o roído”. Desconfiando de Capitu, o personagem machadiano acredita que a esposa e o melhor

amigo, Escobar, mantiveram uma relação secreta de que teria frutificado Ezequiel. Aos olhos do personagem ciumento, todos os acontecimentos levariam à traição – como, por exemplo, o choro doído de Capitu no enterro de Escobar (Capítulo CXXIII) – e só anos depois, metamorfoseado em outro, Dom Casmurro consegue perceber e denunciar a paranoia de Bento Santiago quanto ao adultério de Capitu: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem” (ASSIS, 1997, p. 50). A intensidade de Capitu era tanta que Bentinho não conseguia fitá-la. Pequeno perto da astúcia que tudo solucionava e da desenvoltura feminina que desde nova a caracterizava, o personagem foge do olhar de Capitu:

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia aquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e energético, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (ASSIS, 1997, p. 54).

O trecho de *Dom Casmurro* torna clara a potência vital de Capitu e a impotência de Bento Santiago. O personagem apresenta dificuldade para encontrar uma metáfora para a esposa. Como a corrente marítima que em dia de ressaca arrasta qualquer banhista, a força do olhar de Capitu parece tragar quem a encara. Na metáfora marítima de Capitu, Bentinho é um naufrago. Desperdiçando o casamento e a existência, o personagem gasta os dias a remoer um suposto adultério. A tentativa de unir as duas pontas da vida (ASSIS, 1997, p. 3) reconstruindo a casa em que viveu quando criança apresenta outra tentativa frustrada do personagem de resgatar o passado: não há como retornar a um tempo anterior, porque o próprio Dom Casmurro

já não é o Bento Santiago de outrora. Gaspar, de modo análogo a Dom Casmurro, dedica a vida ao culto da mãe e da irmã mortas: “Era o mesmo homem antigo, tentava inutilmente reviver uma situação enterrada no tempo” (1991, p. 188). Símbolo da rejeição ao amor na integridade de corpo e alma, o personagem autraniano valoriza o amor espiritual e longínquo, irrealizado quanto a materialidade corpórea. Sem poder suportar qualquer discussão ou olhar feminino, Gaspar baixa os olhos. A intensidade dos olhos de Malvina são a intensidade dos olhos de Capitu: atraem o olhar, trazem. A metáfora marítima convive com a metáfora do fogo – Gaspar mergulha na chama do olhar de Malvina. Como se as pupilas se dilatassem e contraíssem, Gaspar vê os olhos de Malvina mudarem de cor, indo do preto ao azul. Sem saber o que fazer diante dos olhos “arregalados e fuzilantes” que o despiam, Gaspar observa:

Instintivamente se protegia. Daqueles olhos a princípio, por causa da raiva, escuros e que aos poucos voltavam à sua cor natural: olhos azuis, olhos de conta. E ele, que nunca ousara mirar nenhuma mulher dentro dos olhos, só fazia mergulhar naqueles olhos azuis. Uns olhos grandes e rasgados, chamavam. Estranhamente ele não sentia nenhum medo. Os olhos mansos, nenhum perigo [...]. De repente aqueles olhos cresceram em brilho e fogo: ela não era mais uma mulher fraca e desprotegida. De mansos e parados, os olhos se transformavam e escureciam, tamanha a força. Ameaçado, novamente em perigo. De novo o chão fugia. Desviou os olhos daqueles olhos fortes e azuis, chamejantes, queimados. Abaixou a cabeça, fez uma curvatura. Se Vossa Mercê me permite, disse e se afastou (DOURADO, 1991, p. 155).

A ambivalência da personagem que é madrasta e mãe, mas é também amante, se revela no olhar. Malvina é visão de pureza e força de arrebatamento, as duas faces que a personagem apresenta ao longo do romance. É no enterro de Escobar, suposto amante de Capitu, que Bento Santiago estranha a comoção da esposa. Em *Os sinos da agonia*, o enterro de João Diogo é o momento em que Gaspar toma consciência do

amor que sente por Malvina e da recíproca ainda mais intensa. Na obra machadiana morre o amante enquanto na obra autraniana morre o personagem traído. Gaspar custa a notar a intenção sedutora nos gestos da madrasta, sábia na arte da dissimulação: Malvina é a materialização da fantasia de traição de Bento Santiago. Toda a desconfiança que o personagem de Machado de Assis alimentou por Capitu está em Malvina, mas Gaspar sabia e compartilhava do jogo da madrasta: “ Não apenas ela, os dois se amavam e se correspondiam” (DOURADO, 1991, p. 160). A fraqueza emocional dos personagens masculinos é a mesma, uma vez que Gaspar não sustenta o amor por Malvina e não reage quando é por ela incriminado da morte do próprio pai. Bento Santiago, de forma análoga, ainda que alimentasse a desconfiança da traição pelo choro de Capitu no enterro de Escobar, retira do bolso uma homenagem ao amigo falecido. A irrealização vital dos personagens é tamanha que os impede, inclusive, de reagir quando se sentem atacados.

Hipólito, quando ouve de Fedra a declaração de amor, baixa os olhos. O complexo do puritanismo de Gaspar é o mesmo complexo de Hipólito. O horror ao corpo, à nudez e às mulheres só encontra resolução no amor puro que nutrem, respectivamente, Gaspar e Hipólito por Ana e Arícia. Ana é como uma pastora árcade, idealizada e distante; Arícia é a personagem inserida por Racine na peça do século XVII. Bento Santiago, por outro lado, ainda que tenha frequentado o seminário, não apresenta complexo religioso. O tormento e a ruína do personagem consistem no ciúme. Gaspar, aproximando-se e afastando-se do personagens de que é metáfora, tem por algoz a veneração anacrônica à mãe e à irmã mortas, culto que remonta à não aceitação da morte como parte da vida.

A distinção crucial entre os personagens de *Dom Casmurro* e de *Os sinos da agonia* reside no tom tragicômico do primeiro e no tom trágico do segundo. Dom

Casmurro descontrói o homem que fora e percebe o ridículo do ciúme excessivo. O personagem machadiano é protagonista e narrador do drama de sua vida. Gaspar, por outro lado, aceita o destino dos heróis trágicos e caminha para o túmulo sem hesitar. No personagem autraniano não há reconhecimento crítico da nulidade existencial, mas entrega cega à decisão de Malvina.

Os Sinos da agonia e a trilogia edipiana

O diálogo intertextual com outras obras comparece não só na figuração dos personagens, mas também na forma ficcional dos romances. A mediação narrativa de *Os sinos da agonia* conta tanto com um narrador que se despersonaliza e assume a perspectiva dos personagens quanto com um narrador coral. Transposição do drama ático para a narrativa, no romance de Autran Dourado há uma voz coral que interpela Tirésias, o sábio ancião que nada pode ver. Quando Édipo investiga a morte de Laio, Creonte aconselha o rei de Tebas a ouvir as contribuições de Tirésias. No inquérito de Édipo ao velho, o rei transtorna-se com a acusação de ser o assassino de Laio e ordena que Creonte e Tirésias sejam punidos pela afirmação que até então considera leviana. Em conversa com Jocasta Édipo estranha a coincidência do local em que Laio morreu, tripla interseção de estradas onde ele, antes de desvendar o enigma, lutara contra uma comitiva de escassos homens. A referência à tragédia da autoria de Sófocles é explícita:

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 intrincado tecido. Às vezes, Tirésias, cuidamos, e por isso a ti recorremos, no Hades ou quando ainda vivias, e ainda agora, antecipadamente sabendo que não se pode evitar e mesmo assim desesperadamente querendo, com a ilusão de que as tuas falas, tão carregadas de lutos, presságios e significados, possam nos dizer e orientar em nossas tarefas e atos, como os antigos, não tão antigos como tu, mareavam segundo as estrelas e o simples rumo do agulhão. Te pedimos porque és forte e humano e não um ser divino, e sabemos que ao Senhor dos oráculos, não a ti a quem só é dado ver, somente esta velhíssima prece podemos balbuciar: nos livre, Senhor, das dores e cicatrizes, e se impossível, nos dê força e coragem para suportar (DOURADO, 1991, p. 147).

O narrador refere-se a si próprio utilizando-se da primeira pessoa do plural “nós”. Voz coletiva, o narrador coral em tudo remete à tragédia grega. Nietzsche (2007) lembra que não se deve considerar o coro em *Ésquilo* e *Sófocles* como “representação constitucional do povo” (p. 49). No romance autraniano, de modo semelhante à tragédia ática, o coro grego “é, pois, a mais alta expressão da natureza e profere, como esta, em seu entusiasmo, sentenças e oráculo e sabedoria” (2007, p. 58). Em movimento parabático, tal qual o coro na tragédia, o narrador suspende a trama e interpreta todo o romance. Revela que em *Malvina* há uma memória do futuro e em *Gaspar* um destino do passado: *Malvina* vivia para o futuro, convertia todo o presente em planos, incapaz de aceitar qualquer fato que não correspondesse à sua vontade; *Gaspar*, sem abandonar a mãe e a irmã mortas, avançava para trás, mergulhado no passado e conformado em seguir o destino mortal da família. Respectivamente envoltos em futuro e passado, *Malvina* e *Gaspar* vivem presentes agônicos. Ela, inundada pela “claridade indevassável” do porvir; ele, sufocado pelo “negrume do passado” (DOURADO, 1991, p. 148). Segundo o narrador coral (1991, p. 149), *Malvina* é filha da luz e *Gaspar* é filho das trevas, e a conciliação entre dois

personagens tão distintos, cujas personalidades materializam luz e treva, futuro e passado, só pode ser operada “recorrendo a uma arbitrária e contraditória aproximação, a um símile ou metáfora” (1991, p. 146). Na vontade de controle da vida e dos amores, cada um à sua maneira, tanto Malvina quanto Gaspar desdobram-se em Édipo. Malvina acreditava que poderia ter tudo. João Diogo realizava todas as vontades da esposa, que se utilizava do poder sedutor e persuasivo para conseguir o que a ocorresse, até que o seu desejo elegeu como alvo Gaspar. Na entrega inteira à vontade, ileso de qualquer culpa, Malvina não vê limites para conquistar o enteado. Gaspar, por outro lado, vive a agonia de corresponder ao desejo de Malvina, mas não se permitir viver nenhuma forma de paixão. Eternamente enlutado, Gaspar acreditava que poderia controlar qualquer impulso de relacionamento com as mulheres, mas foi atraído e traído por Malvina. Pune a si mesmo aceitando a morte e a culpa pelo assassinato do pai. Reprimindo qualquer pulsar de vida, Gaspar rejeita Malvina, que verificando a frieza do enteado, condena-o a morte. Édipo, considerado o mais sábio dos homens – “Melhor entre os melhores” (SÓFOCLES, 2012, p. 40, vv. 46) –, capaz de desvendar qualquer enigma, prova do próprio desconhecimento quando desposa a própria mãe e mata o próprio pai. Além disso, quase condena injustamente Creonte à morte quando o cunhado sugere ajuda de Tirésias. Malvina suicida-se, Gaspar se conforma em ser considerado culpado e Édipo apunhala os próprios olhos.

O herói trágico assume o paradoxo de força e vulnerabilidade, traços que Autran Dourado transpõe para os personagens de seus romances. Três personalidades que consideravam-se firmes sobre verdades próprias, Malvina, Gaspar e Édipo, condenam-se ao sofrimento pelo que escapa ao domínio humano. Na voz coral que ecoa pelas páginas de *Os sinos da agonia*, o narrador metaficcional pede a Tirésias esclarecimento e compreensão sobre o “desejo muito humano que temos de tudo

explicar e tudo prever” (DOURADO, 1991, p. 147). O sábio da tragédia sofocliana reúne em si a luminosidade da sabedoria e a escuridão da impossibilidade ver. O narrador sublinha que é impossível ao homem alterar o tecido da vida, porque são os deuses os verdadeiros tecelões da vida humana. Em *Édipo rei*, o poder das forças enigmáticas convive em tensão com a liberdade de escolha dos personagens (VIEIRA, 2012, p. 20). De modo análogo, Malvina decide o rumo da vida, destruindo todos os obstáculos à realização do futuro que idealizava, mas não tinha o poder de mover Gaspar na mesma direção. Gaspar, por sua vez, rebelou-se contra o amor e a vida na intenção de transformar em presente o passado longínquo em que convivia com a irmã e com a mãe, mas ama Malvina. Escolhe, renegando a madrasta, não prosseguir na traição ao pai. Édipo desvenda o enigma, casa-se com Jocasta, investiga a morte de Laio e se descobre desconhecido de si próprio, sem domínio sobre o passado. Para Trajano Vieira intervenção divina e ação humana sobrepõem-se no drama grego (2012a, p. 33) de Édipo. Eliminando a relação de causa e efeito, cabe interpretar a tragédia ática como a reunião complexa, na figura do herói, da grandeza heroica e da fragilidade humana diante do imprevisível agente divino (acaso). Nessa perspectiva, “o elemento inelutável não é um misterioso, remoto Fado causal, ou a vontade de Apolo, mas a própria vida” (VIEIRA, 2012a, p. 167).

A figuração edipiana comparece no drama de *Os sinos da agonia* principalmente no desdobramento de Gaspar e Januário. Segundo Trajano Vieira (2012a), “a destruição do herói não é causada por traço negativo de caráter ou pelo cometimento de ato impiedoso, mas pela limitação comum ao homem, decorrente de sua incapacidade de conhecer e dominar as variáveis que configuram o destino ” (p. 16). Os dois personagens, faces complementares de Hipólito, são destruídos não só pelo que escapa ao domínio humano, mas também por escolha própria. Januário nem

mesmo cogitava apunhalar João Diogo, convencido de que o velho morreria de susto. Diante da ira do marido da amante, não vê outra escolha que não seja matar João Diogo. O calcanhar de Aquiles para Januário era Malvina. Cego pelo amor, não viu a trama a que sua vida foi sendo costurada. Morto em efigie, fugiria para sempre ou entregaria o corpo à morte a que fora condenado. Januário escolhe se entregar. Gaspar, mesmo depois de tomar consciência de que correspondia ao amor de Malvina, decide se recolher e rasga as cartas que a madrasta apaixonada enviava para ele. Quando acusado por ela da morte do próprio pai, não detém nenhuma prova que testemunhe o contrário. Édipo compartilha do “destino do passado” de Gaspar e de Januário: no destino dos personagens, há uma inquestionável irrevogabilidade do passado e os deuses têm como responsabilidade, de acordo com Vieira (2012a, p. 167), apenas permitir que a vida seja exatamente o que ela vem a ser. A tragédia sofocliana é, portanto, uma peça sobre a impossibilidade da condição humana de conhecer e dominar todos os saberes, mas traz a lume, por outro lado, a força de Édipo como homem que suporta e arca com todos os erros, ainda que os tenha cometido sem conhecimento pleno. Em *Os sinos da agonia*, a coragem edipiana está em Januário, que aceita a punição pelo crime que cometera. Assim como em *Édipo de colono*, “Desde a sua saída de Tebas, o herói sabe que o único episódio que lhe resta é a morte” (VIEIRA, 2012b, p. 14), Januário caminha para a cidade que o condenara ciente de que morreria. Ao personagem autraniano caberia o comentário de Nietzsche sobre *Édipo Colono*: “[...] o herói, em seu comportamento puramente passivo, alcança a sua suprema atividade, que se estende muito além de sua vida” (2007, p. 61).

Autran Dourado, ao explicitar o plano do romance, menciona brevemente o drama edipiano de Gaspar, cujo amor volta-se para Malvina (2000d, p. 182), sua madrasta. Há uma diferença fundamental, entretanto, não destacada pelo escritor

mineiro. Se Édipo casou-se com Jocasta sem saber que desposava a mãe, Gaspar deseja Malvina e, ainda que nunca se permita possuí-la, esteve desde sempre ciente de que ela era a esposa do pai. O incesto edipiano era desconhecido do protagonista e, quando emerge como fato trágico, resulta na morte de Jocasta. No caso da obra de Autran Dourado, a personagem feminina é muito mais ativa do que Jocasta, além de não possuir nenhum laço sanguíneo com o enteado.

4.2. Ópera dos mortos

A predisposição anímica de João Capistrano Honório Cota para a morte em vida desde cedo mostrava-se na melancolia do personagem: “Aquele tristeza nos olhos já estava ali desde quando menino ” (DOURADO, 1995, p. 11). Aos olhos do amigo Quincas Ciríaco, João lembrava muito o pai, Lucas Procópio, no aspecto físico – “as sobrancelhas de taturana, os beiços grossos” (DOURADO, 1995, p. 12) –, mas distinguia-se no modo de ser. Apesar da construção do sobrado e do orgulho que ostentava perante a cidade, João Capistrano “não era um homem feliz, a gente via” (DOURADO, 1995, p. 17). Vendo João Capistrano movido pela ira da fraude dos votos transformar-se em Lucas Procópio, Quincas Ciríaco cogita matar o antigo potentado. Na fusão de dois personagens da mesma família, a concepção de personagem como metáfora adquire o sentido de equivalência e corresponde à técnica de artificialização denominada *condensação*.

Para além dos personagens que são metáforas de outros personagens, *Ópera dos mortos* apresenta um sobrado vivo, construção que reúne Lucas Procópio e João Capistrano Honório Cota: “O mestre ruminou, procurava fundir num só todo [...] aquelas duas figuras – o brumoso Lucas Procópio e aquele ali, o coronel João

Capistrano Honório Cota” (DOURADO, 1995, p. 5). Compreender a casa é compreender a moradora que nela habita, Rosalina. Desde o início do romance, a casa mostra-se corpo: “As cores das janelas e da porta estão lavadas de velhas, o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida mostra mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos, feitos para durar toda a vida [...]” (DOURADO, 1995, p. 1). A imagem da casa é de carne e ossos expostos pela falta de cuidados com a fachada. Com a pintura desgastada, a estrutura da casa fica à mostra, como a linhagem decadente dos Honório Cota. Segundo T. S. Eliot (1975), é possível expressar uma emoção como forma artística quando o autor encontra um correlato objetivo, isto é, um conjunto de objetos ou uma situação que estabeleça sintonia com a emoção que se deseja transmitir (p. 48), isto é, a interioridade dos personagens é desenvolvida a partir de um espaço exterior correlato. A casa é, portanto, muito mais que o espaço de uma estirpe: é um espaço que estabelece correlação íntima com os personagens. Quando o sobrado apresenta-se construção em ruínas, a exterioridade desgastada da casa corresponde ao interior degradado dos personagens. Nessa configuração, o espaço não é o lugar em que o homem está, mas o lugar em que o homem é. A Lucas Procópio, homem rude e de difícil trato, corresponde o primeiro andar do sobrado: um pavimento rústico, de janelas e portas grossas. O segundo andar, construído sobre a antiga morada, foi obra de João Capistrano, personagem mais delicado e polido, e apresenta traços mais suaves na fachada (DOURADO, 1995, p. 4). Para o coronel João Capistrano, o sobrado era mais que uma casa, era a conciliação impossível em vida: “Eu quero uma casa só, inteira, eu e ele juntos para sempre” (DOURADO, 1995, p. 4).

João Capistrano Honório Cota e Dom Quixote de La Mancha

Figura alta, magra e de olhar tristonho, o coronel Honório Cota revela-se cavaleiro da Triste Figura: “alto, magro, descarnado, como uma ave pernalta e grande porte” (DOURADO, 1995, p. 9). A obra magna de Cervantes comparece no romance autraniano na composição pelo artifício da paródia intertextual por citação: “Era de compleição rija, seco de carnes, enxuto de rosto, grande madrugador e amigo da caça” (CERVANTES SAAVEDRA, 2002a, p. 57). Metáfora de Dom Quixote, João Capistrano, ao envolver-se com política sem dominar o traquejo necessário para as boas relações, desenvolve um projeto de candidatura que denuncia “a razão da desrazão” (CERVANTES SAAVEDRA, 2002a, p. 58). Se, diferente do pai, o coronel nunca se envolvera com política, quando Rosalina completara 16 anos, ele decide aliar-se ao partido de oposição da cidade. Rompendo a diplomacia com os principais figurões da região, o coronel crescia no “sonho de mando e riqueza” (p. 20). Durante o planejamento da eleição, “o coronel Honório Cota era uma casa com todas as janelas acesas” (p. 21). João Caspitrano ilumina-se tal qual o sobrado enchia-se de luz. Revirando papéis antigos, pesquisando nos guardados da mãe, Ambicioso e delirante, João desdobrava-se no avô, antigo deputado na Assembléia Constituinte do Império e chegava a imaginar-se em diálogo com os políticos da época. Nem mesmo o escárnio do partido contra o qual lutava o fazia recuar:

Aquilo na verdade não o amofinava. Se lembrou de uma gravura antiga em que aparecia um cavaleiro alto e comprido feito ele, descarnado e enxuto de cara, a lança em riste. Procurou nos guardados da mãe o livro e a gravura, não achou, e não achando, juntou a memória à imaginação e criou para si uma nova figura. Se a gente reparasse melhor (a gente nunca repara nessas ocasiões, só depois), tinha mesmo uns ares do Caballero de la Fé, também da Triste Figura. Não que a gente

risse dele, quem vê que a gente ria. Nada pegava contra o coronel Honório Cota, que avançava intrépido, desfazendo mal feitos, investindo contra mouros e moinhos de vento (DOURADO, 1995, p. 22).

No trecho em destaque, a intertextualidade por *citação* pode ser claramente percebida. Como Dom Quixote buscou inspiração nas novelas de cavalaria, João Capistrano encontrou nos documentos antigos do tempo do Império a inspiração para a nova figura que assumia. O anacronismo do personagem é ritualmente celebrado: o coronel deixa de usar o relógio consigo e o prende à parede da sala, onde nunca mais o objeto foi atualizado com as horas. Sem corda, o relógio de prata permaneceu estagnado. O patetismo do comportamento do personagem anuncia a tragicidade que se segue. Ainda que tenha conquistado a eleição, por manobra escusa do partido dominante, as eleições são fraudadas e vence o outro candidato. Aos poucos, a indignação que era geral restringiu-se ao coronel Honório Cota. Traído pelos companheiros de partido, João Capistrano sofre metamorfose: não mais cumprimenta de modo cortês aqueles com quem cruzasse na rua, mas amarga em silêncio a fraude das eleições. A exaltação anterior às eleições foi substituída pelo recolhimento ainda maior do coronel: “O coronel Honório Cota voltou à sua antiga morada para guardar a espada, elmo e couraça, encostou a sua lança” (DOURADO, 1995, p. 26). Destituído da força que a luta gloriosa que imaginara o conferia, cresce no pai de Rosalina a tristeza que desde sempre o habitara. Depois da frustração com as eleições, dona Genu falece e João Capistrano mais uma vez interrompe o movimento de um relógio. É a vez do relógio-armário que havia na sala ficar para sempre parado (p. 26). Rosalina, sem poder amparar o pai, assumia a postura que nele identificava, adquiria o “ar casmurro e pesado, de dignidade ofendida, aquele ódio em surdina, duradouro,

de quem nunca se esquece” (DOURADO, 1995, p. 26). Quando João Capistrano morre, a jovem repete o ritual do pai e prende à parede o relógio que o coronel carregava consigo.

Ópera dos Mortos e a materialização de Antígone

Como uma rainha, Rosalina desce as escadas firme e etérea (DOURADO, 1995, p. 28). Rosalina materializa Antígone, condenada por Creonte à prisão solitária longe de qualquer humano: “Levada a um lugar vazio de humanos/ e oculta viva numa gruta pétrea,/ Não há de lhe faltar comida” (SÓFOCLES, 2009, p. 69, vv. 773-775). Aderida à tradição familiar de culto aos sucessos passados, a personagem autraniana mantém-se firme em honrar os desgostos do pai: “Não, eles não podiam ter feito aquilo com ele. Com ela. Ele não merecia. Tão bom, tão calado, trstinho. Pra sempre tinha de odiar. Não esqueço, ninguém deve esquecer” (DOURADO, 1995, p. 32). Isolada no sobrado da família, a personagem sacrifica a existência e vive apartada do mundo, contando apenas com Quiquina. Rosalina desdobra-se, portanto, em Antígone: “O herói sepultado vive nas entranhas da terra, uma vida lenta, adormecida, mas eterna” (BACHELARD, 1990, p. 160). Sepultada viva como a filha de Édipo, Rosalina não precisa descer ao subterrâneo para buscar a morte: encontra-a na própria casa, encerrada no próprio corpo.

Em *Édipo de Colono*, Polinices é amaldiçoado pelo pai, Édipo, que recusa aliança com o filho que o exilara. Polinices suplica às irmãs, Antígone e Ismene, que cumpram as honrarias fúnebres quando chegar a hora da morte:

Pelos numes, se a Maldição se cumpre,
e a vós duas couber rever o lar,

não me deixeis o corpo desonrado:
depositai dons fúnebres no túmulo! (SÓFOCLES, 2012b, p. 103)

No drama intitulado *Antígone*, a trama se delineia a partir do apelo que Polinices fez à irmã: Antígone decide honrar o corpo do irmão. No embate com Creonte, Antígone argumenta ter executado os ritos de Hades com base em leis divinas, ágrafas, que existem desde sempre e que são, portanto, maiores que as leis dos homens (SÓFOCLES, 2008, p. 48-49, vv. 454-470). Se em outras peças de Sófocles a morte é o resultado da ação dramática, em *Antígone* a morte é o ponto de onde parte a ação (VIEIRA, 2009, p. 16). Desde o início da peça, Antígone tem consciência de que enterrar o irmão é contrariar as leis da polis, e de nada vale a sensatez de Ismene – “É pura insensatez transpor limites” (SÓFOCLES, 2009, p. 28, v.67), que tenta sem sucesso demover a irmã da decisão. Desobedecendo Creonte, a filha e irmã de Édipo sabe que o plano a levaria à morte:

Age como quiseres, que eu me empenho
no enterro! Serei grata se morrer
amando quem me amou, concluindo ao lado
dele o rito. Mais vale o tempo no infero
do que na companhia de quem vive:
o eterno circunscreve o meu repouso (SÓFOCLES, 2009, p. 28-29, vv. 71-76).

Ao longo do estudo sobre *Antígone* (2009), Trajano Vieira revela uma hipótese sobre a morte da heroína sofocliana. O autor sublinha o fato curioso de a personagem lamentar morrer sem marido e filhos (SÓFOCLES, 2009, p. 73-74, vv. 876-877) mas não investir em Hemon, com quem se casaria. Segundo a tese de Vieira, Antígone experimentaria a incapacidade de transferir o desejo sexual para fora do âmbito familiar, perpetuando o incesto como herança de uma geração para outra:

“Incapaz de experimentar a relação conjugal e de configurar um novo cosmos, Antígone encontra na morte do irmão o episódio que lhe permite abreviar a própria agonia” (VIEIRA, 2009, p.17). O argumento de Trajano Vieira não se restringe à indiferença da heroína pelo filho de Creonte, mas conta também com um exame minucioso sobre a tradução das falas finais de Antígone. Quando imagina o encontro com o irmão no Hades, Antígone pronuncia: “*phile met’ autû keisomai, phílou méta*” (querida com ele me deitarei, com o querido) (SÓFOCLES, 2009, p.18, v. 73). O tradutor afirma que o termo “*keimai*” significa “jazer”, “deitar-se com” e recebe conotação erótica desde Homero. Em *Antígone*, o termo é utilizado recorrentemente sobrepondo o motivo fúnebre e o motivo erótico: uma vez considerado o histórico familiar de relações que se sobrepõem e misturam, cabe refletir sobre o deitar-se de Antígone com o irmão significar também um casamento sexual entre os dois. Outra passagem da peça alude ao casamento póstumo: “Hades, leito pan-nupcial/ conduz-se viva/ às fimbrias do Aqueronte,/ sem núpcias,/ sem hino: noiva no Aqueronte” (SÓFOCLES, 2009, p. 70-71, vv.810-816). A tradução de “*pankoítes*” por “leito pan-nupcial” e não por “pandormência” justifica-se com base na ocorrência do termo “*koítes*” com o significado de “leito nupcial” em diversas peças trágicas. A composição vocabular seria, então, mais um indício de que, apesar da linguagem contida, Antígone antevê um relacionamento mais que fraterno com o irmão. Na interpretação de Trajano Vieira, portanto, o drama sofocliano de Antígone não estaria relacionado apenas ao embate entre honra privada e a ordem da polis, mas consistiria na “incapacidade de transpor um âmbito viciado de relações afetivas” (2009, p. 18). A heroína não conseguiria, portanto, escapar aos elos afetivos incestuosos que marcaram a tragédia da família de que adveio.

Segundo Trajano Vieira (2009, p. 11), os heróis sofoclianos caracterizam-se pelo total isolamento em relação aos que os cercam. É o comportamento radical e inflexível dos personagens que confere a eles à tragicidade do drama ático. Se por um lado Rosalina apresenta o tom trágico e inflexível da heroína sofocliana, por outro é explorada em tom patético pelo narrador. A apropriação do mito é uma forma metamórfica de construção ficcional, porque realiza na linguagem a transformação de um corpo em outros corpos: o corpo que Antígone sacrifica é materializado pelo corpo de Rosalina, também em sacrifício da honra familiar. Técnica neobarroca de composição, o personagem como metáfora formulado por reminiscência intertextual permite ao escritor ampliar a caracterização do personagem construindo diversas camadas significativas. Rosalina não vive apenas um drama familiar de honra e vingança, mas encarna a incapacidade de Antígone de se desvencilhar da linhagem que a antecede.

4.3 *Os sinos da agonia e Ópera dos mortos*: a correspondência entre personagens como metáfora

Na obra de Autran Dourado, os personagens como metáfora estabelecem conexões de similaridade tão fortes entre si que transbordam de um romance para o outro. Nesse sentido, os personagens de *Os sinos da agonia* e os personagens de *Ópera dos mortos* estabelecem correspondências significativas. Januário é Juca passarinho, os dois filhos bastardos criados por padrinhos potentados. No amor, os dois são inteiramente tragados pelos corpos de mulheres com quem sustentam relacionamentos secretos. Preso à Malvina, Januário não percebe a trama soturna de que faz parte: “Passarinho que pia chorando, sem querer vai indo, esperneando para a

boca da cobra, dizem. Passarinho no visgo, ele menino” (DOURADO, 1991, p. 19). A metáfora que alude a Januário corresponde à metáfora presente no nome de Juca Passarinho: os dois personagens são engolidos pela teia de agonia e morte das mulheres por quem se apaixonam.

Rosalina, quando desdobrada em pai, face diurna da personalidade, encarna também Gaspar no culto aos mortos. À noite, metamorfoseada em avô, Rosalina é Malvina: ardente e sensualizada. Juca Passarinho compara a vagina de Rosalina às voçorocas, fenômeno geológico causado pelas intempéries. Como um rasgo que se abre na terra, Rosalina parece engolir o empregado. Malvina, quando admirada por Januário, acumula metáforas muito semelhantes às imaginadas para Rosalina. Para Januário, “O ventre de Malvina, os seus olhos, os seus cabelos, o seu sexo ruivo, o visgo” (DOURADO, 1991, p.19) era “Como uma rosa à noite se abre” (DOURADO, 1991, p. 50). A semente que cresce infrutífera em Rosalina – o bebe natimorto – cresce também em Malvina: “E dentro dela a semente já inchava e crescia, dentro dela a árvore floresceu” (DOURADO, 1991, p.120), mas o fruto em Malvina é o assassinato de João Diogo. Quando a ideia do assassinato nasce na personagem, ainda não está madura: “[...] muito verde, carecia amadurar [...]” (DOURADO, 1991, p. 112). As duas personagens femininas, cada uma a seu modo, geram a morte. O ventre das personagens guarda a ambivalência do berço e do túmulo.

Em *Ópera dos mortos*, Emanuel, filho de Quincas Ciríaco, grande amigo de José Capistrano, administrava as finanças de Rosalina. Amigos na infância, apaixonados na adolescência, nunca realizaram o amor que nutriam um pelo outro, porque Rosalina sempre esteve decidida a honrar a mágoa do pai e trancar-se para o mundo. Nas visitas ao sobrado, entretanto, Emanuel nunca deixou de baixar o olhar quando encontrava os olhos de Rosalina pousados nos dele. Assim como Hipólito

diante da madrasta e Gaspar quanto à Malvina em *Os sinos da agonia*, mesmo depois de casado, Emanuel não suportava os olhos de Rosalina. Quando Rosalina ousava uma aproximação, Emanuel “arisco e respeitador” (DOURADO, 1995, p. 88) recusava:

Ele era apressado, ficava nem meia hora. Ele ainda tinha medo de olhar para ela, quando ela o olhava ele não dava os olhos, parece até que ficava vermelhinho, gaguejava, igual aquela vez da rosa branca no cabelo. Ele ficou espantado olhando a rosa branca, sem entender, ou será que entendendo? (DOURADO, 1995, p. 88).

Se houve para Malvina em *Os sinos da agonia* a diferenciação entre um amor carnal com Januário e um amor espiritual com Gaspar, também o experimentou Rosalina. A personagem de *Ópera dos mortos* que durante o dia era comedida como pai e durante a noite era voluptuosa como o avô, amou Emanuel sem que houvesse nenhuma realização física do sentimento, mas entregou o corpo a Juca Passarinho. Malvina é caracterizada como “filha do sol e da luz”, “gata ronronante”, traços que comparecem em Rosalina quando ainda menina se aproximava de Emanuel nas brincadeiras:

Feito uma gata, o vestido entre as pernas, pra facilitar, pra que algum empregado lá embaixo não visse as suas calças. Uma gata, num instante ela estava ao seu lado. Viu? Seu bobo. Ficava ofegante junto dele. Lá no alto, perto das telhas onde o sol batia forte, era mais quente. O rosto vermelho, afogueado (DOURADO, 1995, p. 105).

Quando inicia o relacionamento amoroso com Juca Passarinho, Rosalina desdobra-se em pai, João Capistrano, durante o dia, e em avô, Lucas Procópio, durante a noite, hora em que tinha no empregado o amante. Rosalina aproxima-se de

Malvina no vigor noturno que demonstra. Assim como a personagem de *Os sinos da agonia*, Rosalina descende do sol, mas a força da luminosidade age nos personagens de maneira obscura. Tal qual Fedra e sua ascendência solar, os personagens de Autran Dourado são trágicos. Malvina não via limites para conseguir o amor de Gaspar e Lucas Procópio era um homem rude que abusava sexualmente das escravas, comportamento sexual vigoroso que Rosalina herda para o relacionamento com Juca Passarinho.

Quem sabe Lucas Procópio não morreu de todo, vivia ainda dentro dela? Ela semente de Lucas Procópio. No canto mais escuro da alma, de onde brotava toda a sua força sombria. Uma força que precisava ser libertada, queria ar livre. Lucas Procópio, mesmo escuro na sua força, era do sol, do verde, da claridade. Ela podia ser feito Lucas Procópio (DOURADO, 1995, p. 109).

Tanto em *Ópera dos mortos* quanto em *Os sinos da agonia* as heroínas trágicas protagonizam, portanto, amores de natureza bipartida. Malvina ama Gaspar com a alma, mas experimenta a entrega do corpo a Januário. Rosalina, de forma análoga, reserva o amor desencarnado para Emanuel e vive a expansão corporal com Juca Passarinho. É na aproximação do empregado que Rosalina acentua o desdobramento da personalidade, porque vive o afastamento diurno e a entrega noturna. Januário e Juca Passarinho constituem metáforas um do outro: nenhum dos dois é capaz de se desvencilhar dos relacionamentos destrutivos que mantém com mulheres de classes sociais mais elevadas. Juca Passarinho, quando pensa no destino, imagina a morte de Januário: “Não gostava de dar tiro em gente, pensava no seu corpo varado de bala, estirado no chão, o sangue saindo quente pela boca” (DOURADO, 1995, p. 48). Aos dois, respectivamente, Malvina e Rosalina, reservam nada mais que o corpo, cisão da personalidade que os personagens aceitam ainda que

reconhecendo nas amantes o sentimento por outros homens (Gaspar e Emanuel respectivamente). Quando pensa na Rosalina noturna, Juca Passarinho sente-se por ela arrebatado como Januário na véspera da morte reflete sobre a força do que sentia por Malvina. As passagens se repetem nos dois romances. Em *Ópera dos mortos*, Juca Passarinho cisma sobre Rosalina: “[...] sentindo aqueles encontros noturnos como um vício, uma pena feliz: condenado àquela mulher, àquela casa, àquela vida (até quando, meu Deus?), jamais dali poderia se afastar [...]” (DOURADO, 1995, p. 176), trecho semelhante ao que relata o momento em que Januário pensa em Malvina.

Ainda sobre a questão do amor, uma nuance a ser destacada diz respeito ao fato de no universo ficcional de *Ópera dos mortos* e de *Os sinos da agonia* não caber a resolução de um casal. Ocorre um dilaceramento dos relacionamentos a dois, que se tornam mais complexos não só pelo envolvimento de mais de dois amantes, mas também pelo desdobramento dos personagens. Malvina e Rosalina apresentam no relacionamento sexual com Januário e Juca Passarinho, respectivamente, o vigor passional que não desenvolvem pelos homens a quem amam em segredo e para quem são símbolos de pureza e quietude.

Outra figura que comparece nos dois romances autranianos é da acompanhante das mulheres. Tanto Malvina quanto Rosalina contam com o auxílio de empregadas. A mucama de Malvina, Inácia, sempre a espiar tudo e todos, corresponde à Quiquina, empregada de Rosalina. As duas funcionárias são responsáveis por abrir a porta dos sobrados e deixar livre o caminho dos amantes. A distinção entre as duas auxiliares está no fato de Quiquina ser muda. Entretanto, a camaradagem entre patroa e empregada tem por metáfora a mesma imagem nos dois romances: “carne e unha” (DOURADO, 1995, p.84). A relação entre patroas e empregadas adquire nuances maternais: é às acompanhantes que Malvina e Rosalina

revelam seus males e nos braços de quem as personagens choram. Quiquina cuida de Rosalina e esconde de todos o vício da moça pelo álcool. Inácia acoberta os encontros de Malvina com Januário dentro da casa em que a patroa vive com o marido.

Lucas Procópio Honório Cota, pai de João Capistrano e avô de Rosalina, era “um homem antigo que fazia justiça sozinho, que se metia com os seus escravos por aqueles matos, devassando, negociando, trapaceando, negaceando, povoando, alargando os seus domínios, potentado, rei absoluto” (DOURADO, 1995, p. 5). Lucas Procópio é também o avô de Gaspar, Valentim Amaro Galvão, pai de João Diogo: “se confundia com os mamelucos, dormindo em pousos com índios e pretos, nunca se deitou em cama fofa. Como ele próprio no princípio da vida, quando os dois atravessaram aqueles sertões todos.[...] Sopro que vem de rei a rei, feito se diz [...]” (DOURADO, 1991, p. 63). Os dois anciãos foram responsáveis pela exploração de matas no início da conquista das terras que as famílias herdaram.

A correspondência entre João Diogo Galvão e João Capistrano Honório Cota é antecipada pelo nome. Descendentes de homens rudes, os dois personagens escapam à rudeza dos pais e apresentam como legado filhos de existência atrofiada. João Diogo guarda, entretanto, alguma rudeza do pai. No culto aos mortos, Gaspar e Rosalina se correspondem. O destino do passado do personagem de *Os sinos da agonia* é o mesmo destino eleito pela protagonista de *Ópera dos mortos*. Os índices narrativos que se irmanam constam, para além da comparação entre as genealogias, principalmente das cenas de enterro. Rosalina não transparece nenhuma emoção e tampouco o faz Gaspar. Nas duas celebrações, na sala dos sobrados, há quatro pontos de iluminação: “O caixão do pai, os quatro tocheiros crepitantes” (DOURADO, 1991, p. 125) e “O pai esticado ali no meio da sala, os quatro círios acesos” (DOURADO, 1995, p. 37). Ao perderem os pais, Gaspar e Rosalina assumem para si a postura dos

patriarcas velados. Gaspar “de repente tinha assumido o lugar do pai” (DOURADO, 1991, p. 127). O descendente de João Diogo Galvão fica aturdido pelo odor de flores mesclado às velas: “O cheiro não era nem das flores nem da cera derretida, não se cansava de repetir. O cheiro estava mesmo era grudado no nariz. Vinha de dentro dele, feito uma doença. Bastava se lembrar vinha o cheiro” (DOURADO, 1991, p. 129). Para Rosalina, o odor não era tão incomodo quanto para Gaspar. A experiência olfativa, entretanto, também não seguia o sentido comum que parte de fora para dentro – quando primeiro surge um perfume e então a memória é ativada –, mas tem como princípio Rosalina. O odor exalava da memória: “O cheiro misturado de vela e flores se impregnou na casa, na sua roupa, nas suas narinas. Quiquina limpou tudo, mas o cheiro continuava, brotando de dentro dela [...]. Era lembrar como agora e o cheiro vir” (DOURADO, 1995, p. 37). Não eram as flores nem as velas que a percepção dos personagens captavam. Gaspar e Rosalina estavam impregnados de lembranças.

As batidas compassadas dos sinos em *Os sinos da agonia* correspondem às batidas da pêndula do relógio da cozinha em *Ópera dos Mortos*, único objeto em que o tempo ainda pulsava no sobrado dos Honório Cota: “Uma a uma ela foi contando as batidas da pêndula. Depois da décima pancada esperou ainda uma outra. Nada, só o silêncio da casa àquela hora da noite” (DOURADO, 1995, p. 103). Quando Rosalina deixa o sobrado dos Honório Cota, Quiquina interrompe os ponteiros do relógio da cozinha. Os sinos de agonia que tocam sete dobres demorados são a própria ópera dos mortos.

5. O sentido encarnado do personagem: a metáfora do corpo

Diretamente associado aos estudos bachelardianos acerca da imaginação material e dinâmica, o personagem como metáfora pode ser compreendido como um sentido encarnado, porque se apresenta como materialidade imaginativa e como corpo. Etimologicamente, segundo o próprio Autran Dourado (2000d, p. 177), Malvina é “Mal vinda”, “Má sina”, “Malina”(maligna). Malvina é a materialização do mal em qualquer época ou sociedade e as imagens que a ela correspondem conferem carnadura concreta à ideia arquetípica da mulher movida pela ira. Não bastasse toda a destruição – as mortes de João Diogo e de Januário – causada pela paixão secreta que alimentava pelo enteado, quando por ele rejeitada, a personagem acusa-o de participar do assassinato do próprio pai.

Ao desdobrar o personagem em metáforas do corpo humano, o autor elege a imagem não mais como ilustração, mas como índice significativo que privilegia a integridade do ser. Se o homem não é regido unicamente pelo domínio da razão, não o poderia ser o personagem: “O importante é que o personagem não é um ser aéreo mas terreno, tem um corpo semelhante ao nosso corpo, corpo que conhecemos tão intimamente; por isso podemos senti-lo e entendê-lo” (DOURADO, 2000d, p. 224). Reconciliação da linguagem com o sensível no trânsito do abstrato para o concreto, o personagem como metáfora constitui-se metáfora do corpo humano.

Octavio Paz em “A Metáfora”, ensaio de *Conjunções e disjunções* (1979), defende que a Antiguidade apresentava diversas possibilidades de sublimação e encarnação mais ricas do que as de que o homem atual dispõe. Segundo Paz, as sociedades antigas possuíam, por um lado, mecanismos de simbolização que transformavam obsessões, impulsos e instintos em mitos e imagens coletivas; por

outro, os ritos, que consistiam na encarnação dessas imagens em cerimônias (p. 17). A arte, para o autor mexicano, é o equivalente moderno do rito e da festa. O poeta constrói objetos simbólicos que emitem imagens e convertem a linguagem em corpo (p. 18). A função da linguagem consiste na comunicação, mas o conceito de signo linguístico reduz os significados à mera significação intelectual e transmissão de informações. O homem esquece que o corpo é interpretativo e transmissor de sinais. O discurso literário encarna o sensível na linguagem, e é o significado sensível que atua sobre os sentidos: “O perfume transmite uma informação que é inseparável da sensação. O mesmo sucede com o sabor, o som e as outras expressões e impressões sensoriais” (PAZ, 1979, p. 17). Segundo Paz, a maravilha da arte está em enunciar o dito a partir do corpo e converter o dito em corpo.

O personagem como metáfora do corpo recria o homem que, para além da racionalidade, constitui-se principalmente de sentimento e vontade – o corpo humano apresenta pulsões, sentimentos e emoções. O corpo inscreve-se na linguagem por meio de imagens sinestésicas. Autran Dourado compreende que audição, tato, olfato e visão não são meros sentidos, mas instâncias interpretativas com que o homem percebe o mundo que o cerca. Em *Os sinos da agonia*, as imagens recorrentes aguçam a percepção sensorial dos eventos narrados. Os sinos de alegria e de agonia são figurações auditivas. Os personagens associam as badaladas e o intervalo entre elas aos estados anímicos que experimentam. A brancura espectral e a bruma que paira sobre a cidade estão relacionadas à visão impregnada de morte. Como não poderia ser diferente, as mãos sujas de sangue revelam tanto o tato quanto a visão pela imagem shakespeariana que remete à morte.

Gaspar, em *Os sinos da agonia*, ao lembrar-se da irmã e da mãe mortas durante o enterro de João Diogo, sente-se perturbado pelo olfato:

Mesmo quando era obrigada a ir à igreja, não ficava mais perto dos altares, por causa do cheiro, a náusea. Para os outros não devia ser mau cheiro, para ele. Um cheiro entre morrinha de cachorro e coisa podre. O cheiro não era nem das velas nem das flores. Ou as velas e as flores eram para disfarçar outro cheiro, mais penetrante e duradouro, o cheiro do corpo? [...] Vindo de dentro dele, feito uma doença. Bastava se lembrar, vinha o cheiro. Às vezes tão forte, podiam perceber. Se afastava quando o cheiro era mais forte. Começou a suar frio, quem sabe não estava doente? Quem sabe ozena não era assim? Nunca tinha visto, só de imaginar nauseava. Um cheiro podre que ninguém aguentava, diziam. Mesmo o doente. A angústia, o suor frio e o cheiro aumentavam, não ia resistir (DOURADO, 1991, p. 129).

Emocionalmente abalado pela morte do pai, Gaspar rememora as duas outras mortas da família. Na experiência do personagem, o desconforto diante do enterro é de tamanha intensidade que Gaspar vive um alucinação olfativa. As flores e a cera da vela perturbam-no pelo odor repugnante. Não é, entretanto, dos objetos que o cheiro é exalado. O cheiro aumenta à medida que a angústia de Gaspar estreita mais e mais o corpo do personagem, que chega a cogitar sofrer de ozena, úlcera da membrana das fossas nasais que confere ao hálito um odor tão repelente que o próprio doente custa a tolerar. O mal de que sofre Gaspar não está no corpo, entretanto, mas na devoção aos mortos que o desvitaliza – o corpo, mesmo renegado, não deixa de sentir. O cheiro que sufoca Gaspar exalava da angústia que sentia perante a vida que incessantemente se metamorfoseia em morte. O odor incômodo exalava das lembranças. Rebelado contra o feminino e contra o amor, o filho de João Diogo presta honrarias à mãe e à irmã falecidas e mantém-se virgem. No lamento fúnebre que se estende pelos anos, Gaspar sacrifica o corpo. Januário, face oposta de Gaspar, tem o vigor físico, mas a alma condenada. Nenhum dos personagens integra, portanto, completamente a configuração humana de corpo e alma.

Gaspar materializa Hipólito na agônica resistência contra todas as mulheres. Decidido a se manter casto e virgem após a morte da mãe, o personagem autraniano vive a provação de rejeitar todas as mulheres. De beleza angelical e rara, Gaspar atraía os olhares femininos de que tanto insistia em fugir. Sentia-se perseguido pelas mulheres e o culto aos mortos o mantinha distante de qualquer pulsão de vitalidade corpórea. A ambivalência dos sentimentos de Gaspar reside, portanto, na veneração pela mãe e pela irmã, figuras de um feminino desvitalizado. É, entretanto, no relacionamento com a madrasta que a agonia de Gaspar se delinea, porque surge a tensão entre a rejeição e o desejo pelo feminino. Malvina é luz e calor, mulher que faz prevalecer a vontade. Gaspar tenta manter-se distanciado: “Morno, frio, indiferente” (DOURADO, 1991, p. 116), contra a luz e o fogo que emanavam de Malvina. No enterro de João Diogo, entretanto, Gaspar observa Malvina entrar na sala e confessa a si mesmo o fascínio pela beleza da esposa de seu pai:

Vinha tão bela, mais bela do que realmente foi, pensava ele varado de luz e dor. Mais bela velada de luto, na presença da morte. Ele em pânico viu-a pairar sobre as nuvens do abismo. E de repente, ainda em sustenido pânico, viu: aquilo pelo qual se sentia desde sempre fascinado não era a morte propriamente, era a beleza, a beleza que ele não se permitia nem sequer pensar. Por temer, por se saber sem forças, antecipadamente derrotado. Tão grande era o seu desejo, a muda e sinistra atração, ele tinha de se proteger com o manto da morte, da brancura, da pureza sem cor. Temia e amava as mulheres no que elas tinham de mais quente e belo, forte e devorador. Aquele quentume, cheiro e sangue das fêmeas bravias no entardecer (DOURADO, 1991, p. 143).

Se o impacto de Malvina ao ver Gaspar (DOURADO, 1991, p. 94) corresponde à inundação da personagem de calor e luz, não é diferente a perspectiva de Gaspar sobre Malvina. Como Fedra que honrava a descendência de Helios, Malvina resplandece aos olhos do enteado. Luz e dor: desejo e repressão. Durante as

honorarias ao corpo de João Diogo, Gaspar alterna entre o arrebatamento emocional por Malvina e o transtorno agônico da repressão. As imagens visuais e táteis de claridade e calor, escuridão e frieza intercalam-se na ambientação do enterro. Gaspar não se permite amar Malvina e o drama do personagem configura-se exatamente na contenção de qualquer desejo e vitalidade. Desde que Malvina surge na sala, tudo em volta torna-se luz. A percepção de Gaspar sobre Malvina sintoniza com a percepção de Malvina sobre Gaspar na primeira vez em que tem contato com o filho do marido. A madrasta, entretanto, sempre vence o enteado: aproveitando-se do enterro, Malvina deita a cabeça sobre o ombro de Gaspar e toca as mãos do amado. No desespero mudo do personagem, ele sente como se os sinos da igreja tocassem dentro da sala, a casa girasse e o corpo vacilasse diante de Malvina. A tragicidade da dor que dilacera os personagens pelo amor não realizado é vencida, entretanto, pelo patetismo do episódio de aproximação resultar em nada:

O braço que se colava ao dele em toda a sua extensão, a mão tateando procurava. Encontrando, apertou a mão dele. A mão era tão fria, suada e trêmula como a dele. A casa rodava, a terra estremecia surda, os sinos dobravam dentro da sala, o corpo vibrava – um enorme diapasão, as ondas ensurdecedoras, sem fim. E tudo podia acontecer. Nada aconteceu (DOURADO, 1991, p. 146).

Januário encontra-se longe da cidade em que fora condenado à morte em efígie. Acompanhado do escravo Isidoro, o personagem experimenta as sensações da noite: “O rressonar suave, a aragem fria da noite impregnada de surdos ruídos e cheiros macios” (DOURADO, 1991, p. 13). Às imagens da noite, mesclam-se as lembranças do personagem apartado da vida. Lembrando-se do pai que não reencontraria, o personagem funde voz – ou ausência dela –, e noite: “Os dois sozinhos [Januário e o pai], era mais duro, pesado e escuro o silêncio do pai”

(DOURADO, 1991, p. 41). Malvina, durante a mesma noite, vive a agonia por não ter Gaspar e o ódio surdo por ser rejeitada. Transtornada, a personagem percebe o barulho dos sinos como se os dobres estivessem dentro da casa. Na percepção de Malvina, diante da situação insustentável em que se encontrava, o barulho dos sinos era o próprio desespero: “Malditos sinos, que antes apenas enervavam, enlouqueciam um cristão. Ideia fatídica e estapafúrdia de quem inventou essa moda. Ensurdciam. Tocavam dentro da sala, a cabeça enfiada na campânula, um enorme e dolorido badalo” (DOURADO, 1991, p. 169). Os sinos vibravam o corpo de Malvina.

Em *Ópera dos mortos*, as experiências filtradas pelo corpo dos personagens multiplicam-se quando Rosalina e Juca Passarinho começam a se relacionar. No episódio em que tem início o flerte entre Juca Passarinho e Rosalina, os dois estão a sós na sala. Rosalina convida o empregado a sentar-se ao lado dela e não teme que ele perceba sua embriaguez. Rosalina, entretanto, nunca entregou-se inteiramente a Juca Passarinho, manteve-se sempre distanciada no amor. A marca que assinala a contenção de Rosalina consta do olhar da personagem. A descendente dos Honório Cota não encara o amante, mas fita-o a partir dos outros sentidos do corpo: “Ela não o olhava com os olhos, mas sabia que ela o olhava com o ouvido, com o corpo, com a pele. As mãos brancas em cima da mesa, ele reparava” (DOURADO, 1991, p. 122). Os olhos de Juca Passarinho percorriam Rosalina e a personagem percebia: “Os dedos tremiam levemente, ela devia sentir nas mãos o calor dos seus olhos. Assim, com a gordura do olhar, ia apalpando as mãos dela” (DOURADO, 1991, p. 122). O olhar que Rosalina recolhia, era o olhar com que Juca Passarinho a desejava e tocava.

Quando Rosalina engravida e o filho do relacionamento com Juca Passarinho não vinga, Quiquina ordena ao empregado que leve o embrulho – não havia certeza por parte de Juca de que o embrulho era a criança morta, mas ele sente nas mãos o

estranhamento – para as voçorocas. A imagem de “goelas de gengivas vermelhas” corresponde ao ventre de Rosalina, que gerou um bebê morto. Seguindo a ordem, Juca Passarinho corre até as voçorocas e, quando lá chega, teme entrar nas entranhas da terra. Filtrada pela percepção do personagem, a noite e os grilos acompanham o desconcerto de Juca:

Os grilos, os sapos, um pio mais demorado – parecia de mutum. Um assobio longo e um breve intermitente, feito um rato, um morcego assobiando. Tudo zunia, tudo rodava, tudo se misturava nos seus ouvidos. Depois da última pá de terra foi que começou a ouvir de dentro do miolo da noite o tropel dos cascos do cavalo de seu major Lindolfo. A espingarda carregada, seu major vinha atrás dele. Toma chumbo Paula-sousa, disgramado [sic]! Tinha de correr, não podia ficar ali, seu major viu tudo, vinha vindo. O coração batendo apressado, só de se lembrar o coração batia apressado, como se ele estivesse de novo correndo (DOURADO, 1995, p. 203).

Não era o mundo que girava, era a vida de Juca Passarinho que se perdia no destino de Rosalina. O personagem que vivia alegre, sempre conversando pela cidade, desde que começa a se relacionar com a patroa adquire um tom grave. Quando precisa enterrar o próprio filho, Juca tem uma espécie de sonho acordado, quase uma alucinação, em que revê o padrinho atirando na direção em que o funcionário de Rosalina se encontrava, talvez punindo-o pelo ocorrido na casa dos Honório Cota. É ao sentido auditivo, portanto, que o episódio do enterro nas voçorocas remete. A alucinação de Juca é iniciada a partir do ouvido, confundido pelo desespero da situação em que o personagem se encontrava.

Textuais ou intertextuais, as metáforas que comparecem nos romances de Autran Dourado privilegiam a integridade do homem em matéria e espírito – é na

terceira acepção do personagem, metáfora do corpo, que a revolução da obra autraniana se configura.

A reversão da metafísica platônica e a valorização do corpo

Estabelecida sobre a base metafísica de cognoscibilidade e, conseqüentemente, orientada a valorizar tudo o que não fosse da ordem da matéria, mas do ideal do Bem, a concepção tradicional de homem no ocidente foi construída como sinônimo de intelecto e razão, modelo de ser orientado pela mente. O não reconhecimento do homem em sua potência interpretativa do mundo a partir de sentimentos e emoções caracteriza um ser de existência bipartida, esquizofrenicamente apartado do corpo. Marco na história da filosofia, o platonismo rejeita a tradição de pensamento dos gregos pré-socráticos e preconiza a separação drástica entre inteligível e sensível, par que inaugura a oposição fundamental entre corpo e alma, matéria e espírito. Se antes do estabelecimento do eixo socrático-platônico o pensamento era fundado no devir, na vida como transformação, e a arte, o pensamento e o saber eram igualmente conjugados. Com o platonismo, os saberes e os sentimentos humanos são subordinados ao axioma da razão. A verdade passa a ser entendida como uma ideia absoluta e imutável.

Nos diálogos de *Fédon* (s/d), Platão apresenta a noção de conhecimento como reminiscência, isto é, como faculdade apreendida numa época anterior à presente. Privilegiando a imortalidade da alma, o filósofo rejeita qualquer experiência em que os sentidos do corpo sejam privilegiados. A verdade reside na inteligência e no raciocínio puros, abortados do sensível. O saber não se constitui possibilidade para o homem atado à materialidade, mas apenas se apresenta aos que vencerem a prisão dos

sentidos. Antes de seguir o destino mortal, Sócrates argumenta que a filosofia tem como função libertar a alma do corpo e desvaloriza, por conseguinte, a existência humana, unidade de espírito e matéria:

Sim, está para nós provado: para podermos alguma vez saber alguma coisa puramente, temos de separar-nos dele [corpo] e observar as coisas em si com a alma em si. Evidentemente, só depois de mortos conseguiremos aquilo que cobizamos e de que nos confessamos amorosos, a inteligência, como o demonstra o raciocínio; vivos não (PLATÃO, s.d., p. 148).

Ícone da racionalidade ocidental, no livro VII da *República* (1970), a célebre alegoria da caverna ilustra a ideia do mundo sensível como a escuridão e do mundo inteligível como o mundo superior da idealidade, plano ascensional em que a razão figura como base da verdade. Platão traz à luz, portanto, a concepção idealizada de uma República organizada a partir da cisão entre o mundo das ideias e o mundo sensível. A partir dessa concepção, todas as tensões complementares que habitam o ser humano são instauradas como oposições inconciliáveis. Como lembra Heidegger, para Platão a vida é um erro, porque faz parte do erro dos sentidos, e a essência pura, a verdade, estão no mundo superior da luz e da ideia (1991, p. 35). Instituídas a partir da interpretação socrático-platônica do mundo, a arte, a filosofia e a ciência, enquanto matizes do pensamento que estrutura a civilização ocidental, têm como base a fascinação pelo ideal. O homem escolado no platonismo vive o drama da busca eterna por um modelo ideal de verdade projetado para muito além do possível. Uma vez convertida na doutrina religiosa mais influente do ocidente – o Cristianismo –, a elaboração platônica da metafísica é perpetuada no imaginário da civilização. Esquizofrenicamente cindido entre corpo e alma, imerso na dinâmica de ascese como

objetivo e propósito da existência humana, o homem nega a existência terrena em nome da espiritualidade do paraíso supraceleste, somente alcançado pela morte:

Assim é que se estabelece a tradição onto-teo-lógica da metafísica, em cujo contexto se inaugura filosoficamente a ideia de que o homem pode, por intermédio da conversão ética e dialética de toda a sua alma (*periagoges holes tes psyches*) participar da idealidade supra-sensível da vida eterna (SOUZA, 2010a, p. 57).

Sublevados contra a morte, impotentes diante da passagem do tempo e presos aos sucessos do passado, os personagens de existência atrofiada formam uma teia de agonia e morte que apresenta como metáfora o mitologema de Níobe (SOUZA, 2010b, p.166-167): sem poder suportar a dor, a mãe que assiste à morte dos filhos metamorfoseia-se em pedra. De modo análogo, aderidos aos sucessos de outrora, os personagens autranianos recusam-se a prosseguir no trajeto vital e compõem trágica e pateticamente o universo romanesco de *Autran Dourado*. O drama que abate os personagens não configura, entretanto, um complexo da sociedade mineira, mas se reporta à ampla tradição de existências desvitalizadas em nome de um ideal do Bem só alcançado na transcendência.

Ao patetismo dos personagens de *Autran Dourado* equivale o patetismo do homem ocidental. Alienado pela impotência de um corpo que habita a sombra e nada pode contra o ideal metafísico de transcendência, o homem tenta interditar o devir e, sem sucesso, rebela-se contra o caráter inexorável do tempo. Como forma de vingança para com a morte e com o tempo, o homem torna-se um ser ressentido e sacrifica a existência em nome de um presente que resente incessantemente o passado. Em *Os sinos da agonia*, Gaspar mantém-se virgem e insiste no culto da mãe e da irmã mortas. O personagem nega existência vitalizada ao corpo e se compraz na

veneração póstuma do que se sucedeu. De modo análogo, em *Ópera dos mortos*, Rosalina honra os Honório Cota e vive solitária no sobrado de relógios parados, isolada do mundo e enclausurada em si mesma. Abrigando personalidades tão diversas, esquizofrenicamente desdobrada em pai e avô, a heroína, como não o poderia deixar de ser, enlouquece. Enquanto princípio estruturador do romance, a suspensão voluntária do fluxo vital encontra similitude no plano espacial da narrativa. “O espaço retém o tempo comprimido” (BACHELARD, 2008a, p.28) das lembranças que não se eternizam na memória, mas se tornam o único destino do homem ressentido. À relação complexa dos personagens com o tempo corresponde um espaço de clausura e estagnação, dimensão correlata ao interior anímico dos personagens. Antros de clausura, os sobrados guardam a memória dos tempos passados e atraem os personagens como um destino do qual não podem fugir. Tanto em *Os sinos da agonia* quanto em *Ópera dos mortos*, a rotina dos personagens é restrita ao espaço interior, seja o dentro a casa ou o corpo. No universo ficcional de Autran Dourado, a expansão é o maior desafio para o homem que incansavelmente retorna à intimidade do ressentimento. Quando Januário ganha a amplidão, não suporta a liberdade do descampado e, atraído para a casa de Malvina, caminha em direção à cidade que já detém o poder documentado sobre a sua vida. Rosalina desabrocha para a sexualidade, mas não consegue entregar-se integralmente: a personagem só conhece a divisão.

Em *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém* (2011), no discurso “Da redenção”, Nietzsche explica o destino de castigo a que o homem educado pela metafísica platônica condena a si mesmo. Incapaz de sustar o fluxo dos dias – movimento de passagem em que a correspondência entre o sucedido e o desejado raramente acontece –, o homem torna-se escravo da própria vontade. Ao

inconformismo contra o passado, Zaratustra denomina “querer para trás” (NIETZSCHE, 2011, p. 132). Sem poder revogar “Aquilo que foi”, o homem encara o que passou e não pode retornar como pedra no percurso existencial:

E assim ela [vontade] move pedras, por raiva e desalento, e pratica vingança naquele que não sente, como ela, raiva e desalento.

Assim a vontade, a libertadora, converteu-se em causadora de dor: e em tudo que pode sofrer ela se vinga de não poder voltar para trás.

Isto, e apenas isto, é a própria vingança: a aversão da vontade pelo tempo e seu ‘Foi’ (NIETZSCHE, 2011, p. 133).

O pensamento nietzschiano condena, portanto, o modelo platônico de interpretação de mundo como a origem de uma história do conhecimento que nega a vida porque institui um ideal de homem que almeja o impossível e, com isso, rejeita a existência, o corpo e o presente em busca de uma verdade única: “[...] o ideal ascético foi até agora senhor de toda a filosofia, porque a verdade foi entronizada como Ser, como Deus, como instância suprema [...]” (NIETZSCHE, 1998, p. 140). Na relação esvaziada do homem com o espaço e com o tempo em que vive, fundamenta-se a crença de que o corpo, dimensão sensorial de maior intimidade do homem, deve ser submetido ao julgamento da razão sob pena de se apresentar como obstáculo ao pensamento. Marcada pelo culto da separação, a cultura ocidental alimenta, nas palavras de Ronaldes de Melo e Souza, “um ódio surdo contra a finitude radical da existência” (SOUZA, 2010a, p. 68-69). A redenção a que se refere Zartustra consiste, portanto, na libertação da vontade aprisionada pelo “Foi” (NIETZSCHE, 2011, p. 133).

Bachelard, em interpretação sobre a poeticidade da obra de Nietzsche, revela que o filósofo se utiliza menos da matéria do que dos atos: “O ressentimento é uma

matéria que se acumula. [...] O ressentimento é desconhecido para o nietzschiano” (BACHELARD, 2001, p. 133). É na leveza aérea que reside a substância material do filósofo alemão. Bachelard explica que o ar consiste na matéria libertada, equivalente à alegria nietzschiana, que é a própria alegria humana superada. Se a alegria terrestre corresponde à riqueza e ao peso, a alegria aquática é moleza e repouso. Por outro lado, a alegria ígnea reside no amor e no desejo. O sonhador do ar só encontra alegria na liberdade. Porque livre, o ar adequa-se à filosofia do devir total. O ar nietzschiano, entretanto, não é o ar dos odores e das lembranças, mas o ar puro e desprendido de qualquer passado (BACHELARD, 2001, p. 138). Para Nietzsche, o ser de natureza terrestre deve se tornar um ser aéreo (p. 143), mas a lição da verticalidade requer uma longa aprendizagem (p. 143). Sobre a lição de ser leve, o discurso “Do espírito da gravidade”, de *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*:

Mas apenas o homem é um fardo para si mesmo! Isso porque carrega nos ombros muitas coisas alheias. Tal como o camelo, põe-se de joelhos e deixa que o carreguem bastante. Em especial o homem forte, resistente, no qual é inerente a veneração: demasiados valores e palavras pesados alheios põe ele sobre si – e então a vida lhe parece um deserto! (2011, p. 184)

De acordo com os ensinamentos de Zaratustra, os personagens autranianos seriam homens de espírito grave, a quem os golpes da vida tornou ressentidos. À caveira benjaminiana como imagem de existências que irrealizadas, seria possível acrescentar a curvatura acentuada dos ombros com que os homens sustentam o peso do mundo. Incansáveis na recusa à vida, Rosalina, Gaspar e Januário entregam-se ao peso do rapto mortal. Tornar-se leve requer do homem abrir mão do peso, desapegar-se dos desgostos e rancores, liberar-se de tudo o que nos personagens os aprisiona ao passado. Contra a força terrestre que agrava o sofrimento dos personagens, a imagem

nietzschiana por excelência é a imagem do voo. O voo nietzschiano não consiste, todavia, em fuga para um mundo idealizado; o ímpeto ascensional em Nietzsche “é uma *ofensiva* contra o céu” (BACHELARD, 2001, p. 155), é o aprendizado da leveza. A obra do filósofo alemão almeja à conquista do espaço e da vida. Conquistar a vida aérea só é possível se não houver fuga. Mesmo encarando o abismo, o super-homem nietzschiano supera a vertigem e busca a ascensão: “A tentação do abismo tonaliza o céu” (BACHELARD, 2001, p. 149). A obra de Nietzsche é perpassada por imagens mutantes, impulso à mutação moral do homem. Para Bachelard, a transmutação nietzschiana dos valores morais corresponde a uma transmutação da energia vital e, portanto, compreende uma transformação do ser (2001, p. 127) na harmonização entre a intimidade terrestre e a expansão aérea, transformação rejeitada pelos personagens mortos em vida.

A filosofia nietzschiana conclama uma altitude imaginária, que exige um progresso ontológico fundado na ruptura com a tradição de desvitalização do sensível. O legado de Zaratustra consiste na garantia de que a reversão da cisão metafísica restitui a vitalidade ao ser. Valorizando o instante presente e o corpo, Zaratustra ensina a necessidade dos movimentos, celebrações da existência na terra. Alcançar o voo depende da veneração da terra:

[...] quem um dia quiser aprender a voar, deve primeiramente aprender a ficar em pé, andar, correr, saltar, escalar e dançar: – não se aprende a voar voando!

[...]

Por muitos caminhos e meios diferentes alcancei minha verdade; não apenas por uma escada subi às alturas de onde meu olho vagueia pelas distâncias que são minhas (NIETZSCHE, 2011, p. 183).

Não há, portanto, um caminho único a ser seguido ou uma verdade que compreenda toda a existência humana. É preciso celebrar a autonomia do homem, a subjetividade e a materialidade que o constituem. Centrado na vitalidade do sensível, o homem deve abandonar a ânsia pelo porvir, ilusão platônica que projeta o poder da vida para além do humano. O pensamento nietzschiano é insuflado, nesse sentido, pela libertação do homem da servilidade à ilusão de uma potência supradivina. A verdade irrefutável do platonismo curva-se ao perspectivismo desvencilhado dos ditames transcendentais.

Sonhador da terra, Autran Dourado compreende que alçar voo exige antes o recolhimento profundo à intimidade tectônica. A magnificência do narrador autraniano reside, portanto, na arquitetura imaginante de um universo de mortos em vida – existências desvitalizadas pela imersão na tradição filosófica do ocidente – em que o corpo, ainda que renegado, não está completamente atrofiado: os personagens ainda pulsam.

6. Conclusão

A configuração do personagem como metáfora do corpo constitui uma formulação revolucionária quanto aos valores fixados no imaginário da cultura ocidental porque consiste na afirmação do corpo como parte fundamental do homem. Contrapondo-se à visão socrático-platônica da verdade alcançada na aproximação de um plano supraceleste, o personagem como metáfora aproxima-se da perspectiva nietzschiana quando valoriza a experiência sensível da diversidade. Considerado em sua integralidade, o homem é mais do que apenas intelecto, mas se constitui de sentimentos e de vontades. O personagem como metáfora é a metáfora do corpo enquanto potência interpretativa pautada nos cinco sentidos – audição, tato, olfato, paladar e visão. Apresentado ao leitor por um corpo que fala, o personagem autraniano revela no patetismo o drama de uma civilização marcada pela negação da matéria: os personagens, representados na comunhão de matéria e espírito, optam pela desintegração.

O estudo do personagem como metáfora valoriza, ainda, além da integralidade do ser humano, a unidade dinâmica do discurso literário. O neobarroco como técnica na obra de Autran Dourado transmite o legado de que uma obra não se desenvolve isoladamente, mas segue um contínuo e incessante intercâmbio com as obras que a precederam. É no estilo Barroco que a reunião tensa de claro e escuro, luz e sombra, engenho e desmesura é consagrada. Na impressão de massas que transbordam, coexiste o exagero barroco do artifício e a inapreensibilidade de toda obra de natureza humana. Absorvendo e transformando textos de grandes autores da literatura ocidental, revelando que todo o feito não cessa de refazer-se, Autran Dourado alça os personagens para o âmbito do arquetípico e rompe com qualquer caracterização que reduza a natureza humana a dimensões tipificadas. Animados pela concepção

bachelardiana de imaginação material e dinâmica, os personagens sintonizam com o sofrimento terrestre e materializam possibilidades existenciais humanas.

A concepção de personagem para Autran Dourado apresenta-se, portanto, singular em relação a outras formas ficcionais porque não privilegia a inteligibilidade do homem sobre os sentidos do corpo, mas possibilita a representação da integralidade da existência humana. O personagem como metáfora afasta-se do tradicional modelo platônico de pensamento e apresenta-se ficcionalmente rico porque, além de desconstruir um modelo linear de produção de sentido ao privilegiar a forma barroca em incessante metamorfose, consiste na materialização do sensível: “as imagens têm o poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito” (ELIADE, 1991, p.16). Enquanto o platonismo rejeita o sensível e instaura o inteligível, o personagem como metáfora resgata a possibilidade de estabelecer no que consiste um sentimento sem conceituá-lo, mas encarnando-o no personagem por meio de um procedimento barroco que “recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida” (SARDUY, 1972, p.184). Para Autran Dourado, o personagem configura-se como a metáfora do corpo humano no Ocidente. Corpo que é individual e interpretativo, mas que não deixa de ser coletivo e bipartido, porque apresenta, atravessado no inconsciente e na carne, a herança platônica da separação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentários e Apêndices de Eudoro de Souza. Brasília: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, s.d.
- ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. In: *Crítica & variedades*. São Paulo: Globo, 1997, pp. 17-28.
- _____. *Dom casmurro*. São Paulo: Globo, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *A poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.
- _____. *A psicanálise do fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *A terra e os devaneios do repouso. Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade. Ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 2008b.
- _____. *O ar e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. São Paulo: Hucitec, 2010a.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010b.
- BARTHES, Roland. *Sobre Racine*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

- CAMPOS, Haroldo. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 231-257.
- _____. *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso de Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es un sueño & El alcalde de Zalamea*. Colombia: Panamericana, 1997.
- CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões sobre teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha, Primeiro Livro*. São Paulo: Editora 34, 2002a.
- _____. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha, Segundo Livro*. São Paulo: Editora 34, 2002b.
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- DOURADO, Autran. *A barca dos homens*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1961.
- _____. *A serviço del-rei*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.
- _____. *Confissões de Narciso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001a.
- _____. “Depoimento”. In: *Autran Dourado*. Organização de Eneida Maria de Souza. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG, 1996, p. 27-53.
- _____. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

- _____. *Monte da alegria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. *Nove histórias em grupos de três*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- _____. *Novelário de Donga Novais*. São Paulo: Difel, 1976.
- _____. *Novelas de aprendizado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *O meu mestre imaginário*. Rio, Record, 1982. DOURADO, Autran. *Monte da alegria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. *Ópera dos fantoches*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001b.
- _____. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1975.
- _____. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- _____. *Tempo de amar*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- _____. *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.
- _____. *Um cavalheiro de antigamente*. São Paulo: Siciliano, 1992
- _____. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000c.
- _____. *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000d.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *Mito do eterno retorno*. Tradução: José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- _____. *O Sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- _____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ELIOT, T. S. "Hamlet". In.: *Selected prose of T. S. Eliot*. Orlando: HBJ, 1975.
- EURÍPIDES. *Hipólito*. Tradução, Introdução, Nova tradução e notas Carlos Miralles. Barcelona: Bosch, 1977.

- _____. *Medéia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991.
- EURÍPEDES, SÊNECA E RACINE. *Fedra e Hipólito*. Ensaio crítico e versão dos textos por José Eduardo do Prado Kelly. Rio de Janeiro: Agir, 1985.
- FARIA, Maria Lucia Guimarães de. “Bachelard e a permanência da poética”. In: -*Revista Tempo Brasileiro*, volume 171, 2007, p. 53-74.
- _____. “Bachelard e a Ritmanálise”. In: - *Travessias* (UNIOESTE online), volume 7, 2009, p. 1.
- _____. “Bachelard e a imaginação material e dianâmica”. In: - *Revista Litteris* (eletrônica), volume 3, 2009, p. 3.
- FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. Tradução Wladir Dupont. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Organização, tradução e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- FONSECA, Laura Goulart. *Nos labirintos da memória: a poética de Autran Dourado em Sinos da agonia e Ópera dos mortos*. Tese de Doutorado (UFRJ). Rio de Janeiro: 2007.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução e notas Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- HELIODORA, Barbara. “Introdução”. In: SHALESPEARE, William. *Macbeth*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 7-14.
- HIRATA, Filomena Yoshie. “Medéia: uma apresentação”. In: EURÍPIDES. *Medéia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991.

- JAMES, Henry. *A arte do romance*. Antologia de prefácios. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen. São Paulo: Editora Globo, 2003.
- LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.
- MIRALLES, Carlos. “Influencia de Eurípides y fortuna del Hipólito”. In: *Hipólito*. Tradução, Introdução, Nova tradução e notas Carlos Miralles. Barcelona: Bosch, 1977, pp. 73-89.
- _____. “Obras de Eurípides”. In: *Hipólito*. Tradução, Introdução, Nova tradução e notas Carlos Miralles. Barcelona: Bosch, 1977, pp. 41-71.
- _____. “Vida y epoca de Eurípides”. In: *Hipólito*. Tradução, Introdução, Nova tradução e notas Carlos Miralles. Barcelona: Bosch, 1977, pp. 21-39.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio J. Guinsbourg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PAZ, Octavio. “La imagen”. In: *El arco y la lira*. Cidade do México: FCE, 2003, pp. 98-113.
- _____. “A metáfora”. In: *Conjunções e injunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 9-22.
- PLATÃO. *Diálogos*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, s.d.
- PLATÃO. *Diálogos III: A República*. Tradução: Leonel Vallando. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1970.
- POE, Edgar Allan. “The poetic principle”. In: *The collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: The Modern Library, 1992, pp. 889-907.

- _____. "The rationale of verse". In: *The collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: The Modern Library, 1992, pp. 908-942.
- RACINE. *Fedra*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- SARDUY, Severo. "El barroco y el neobarroco". In: FERNÁNDEZ MORENO, César (org.). *América Latina en su literatura*. Cidade do México: Siglo XX, 1972, p. 167-181.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Édipo em Colono*. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2012a.
- _____. *Édipo rei*. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2012b.
- SOUZA, Ronald de Melo e. "A atualidade da tragédia grega". In: - *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010a.
- _____. "Agonia e morte em Autran Dourado". In: - *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010b.
- _____. "Epistemologia e hermenêutica em Bachelard". In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 90, p. 64, 1987.
- _____. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- VIEIRA, Trajano. "A voz contrária de Antígona". In: SÓFOCLES. *Antígona*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. "Entre a razão e o daímon". In: SÓFOCLES. *Édipo rei*. São Paulo: Perspectiva, 2012a.
- _____. "O réquiem de Sófocles". In: SÓFOCLES. *Édipo em colono*. São Paulo: Perspectiva, 2012b.
- WOLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

