

O DEVANEIO PETRIFICANTE EM *ÓPERA DOS MORTOS*, DE AUTRAN DOURADO

Thaís Seabra Leite

CAp-UFRJ

Resumo: O presente estudo consiste em uma interpretação de *Ópera dos mortos*, célebre romance de Autran Dourado, à luz da fenomenologia da imaginação formulada por Gaston Bachelard. A fim de compor um diagrama imagético da obra e demonstrar o princípio teleotânico que a fundamenta, serão examinadas as imagens poéticas que dão vida à Rosalina. A magnificência de Autran Dourado reside, portanto, na arquitetura imaginante de um universo de existências desvitalizadas em que o corpo humano está atrofiado em rochedo, mas o magma da linguagem é dinâmico e vibrátil, repleto de imagens.

Palavras-chave: Autran Dourado, Gaston Bachelard, Imaginação

Abstract: The ongoing work aims at presenting a critical reading of *Ópera dos mortos*, written by Autran Dourado. Throughout the analysis, we focus on Gaston Bachelard's phenomenology of imagination. In order to compose an image diagram of the novel and demonstrate its teleothanatic principle, the poetic images that give life to Rosalina will be examined. The magnificence of Autran Dourado lies, therefore, in the imaginative architecture of a universe of devitalized existences in which the human body is atrophied into a rock, but the magma of language is dynamic and vibrant, full of images.

Keywords: Autran Dourado, Gaston Bachelard, Imagination

O presente estudo visa à interpretação de um dos célebres romances de Autran Dourado, *Ópera dos mortos*, à luz da fenomenologia bachelardiana da imaginação. O feixe significativo aqui enfocado será o espelhamento pétreo entre os personagens autranianos, que não se lançam às veredas do porvir, mas se mantêm aderidos uns aos outros, compondo um grumo de ressentimento e ritualização do passado. As imagens do romance revelam a paralisia do devaneio poético autraniano, repleto de imagens cataléptico-rochosas. A terra, elemento que projeta tanto a fertilidade vital quanto o repouso sepulcral, desdobra-se em sobrado, flor e voçoroca. Os três elementos emparelham-se quando são imaginados em paralisia pedregosa: o sobrado consiste em

argamassa de gente e cal, concreto vivo; a flor não apresenta perfume ou viço, é artificial e resistente; a voçoroca não erode apenas a terra, mas a vida dos personagens, estátuas moldadas em pedra.

Autran Dourado é artesão de imagens poéticas e filia-se à tradição de autores do século XX, como Clarice Lispector e Guimarães Rosa, que opera, nos termos de Haroldo de Campos¹, a transposição das técnicas de composição da poesia para a prosa à moda de Marcel Proust e James Joyce. Na coletânea de ensaios, palestras e entrevistas intitulada *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, Dourado reflete sobre a gênese ficcional. Dentre os apontamentos relativos à formulação do romance, destaca-se a correlação entre a metáfora como imagem poética e a fenomenologia bachelardiana da imaginação. Para o escritor mineiro, tanto quanto para o filósofo francês, é a partir das metáforas que o imaginário toma forma, o abstrato torna-se concreto e o desconhecido, conhecido. De acordo com Bachelard, a imagem só se torna psiquicamente 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 diagramas². 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, imagem enquanto imagem. Investigando as metáforas, nota-se que imagens de espectros significativos diversos fundem-se umas nas outras em comunhão onírica³. Uma vez conhecendo a ordenação das imagens, é possível revelar o devaneio poético que sustenta uma obra.

Na teoria da imaginação formulada por Gaston Bachelard, o ato poético inaugura sentidos a partir de imagens. As imagens, por sua vez, consistem em materializações do psiquismo humano. É a faculdade imaginativa a responsável pela operação poético-simbólica em que “o ser torna-se palavra”⁴. Quando um poema é configurado por uma sintaxe de metáforas, a imaginação desdobra-se em dois eixos complementares: o horizontal, que se relaciona à imaginação formal e remete aos aspectos do ver e do representar; e o vertical, que compreende o fundo do ser em transformação e ativa a *imaginação material e dinâmica*⁵. Quanto à qualidade dos

¹ Campos, Haroldo. “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”. In: Fernández Moreno, César (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 281-305.

² Bachelard, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 159.

³ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1990. p. 134.

⁴ Bachelard, Gaston. *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Mantins Fontes, 2001. p. 3.

⁵ Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 1.

modos de imaginar, o primeiro é contemplativo e o segundo é operante, participativo. A *imaginação material e dinâmica* é a imaginação da realização manipuladora de um artesão que empreende trabalho ativo com a matéria que molda. É por essa força imaginante que o artista: “vai pensar a matéria, sonhar a matéria, viver na matéria, ou então – o que vem a dar no mesmo – materializar o imaginário”⁶.

Bachelard compreende por imaginação “a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção”⁷. Nesse sentido, a imagem presente remete à imagem ausente no contínuo processo de velamento e desvelamento que erige os sentidos formulados a partir de metáforas. A imaginação é a reversão da cisão metafísica entre sensível e inteligível: “no reino da imaginação, a toda imanência se junta uma transcendência”⁸. A metáfora é, pois, fenomenológica, porque faz aparecer o fenômeno em sua concretude, de modo que a operação de sentido realizada pela metáfora consiste na passagem do abstrato para o concreto. A ideia imaginada adquire forma corpórea e abandona o espectro etéreo de que parte, invertendo o movimento transcendental de fixar o infinito celeste. Para o filósofo francês, o ato poético deve ser compreendido a partir do sentido que engendra.

Para a fenomenologia bachelardiana da imaginação, a imagem poética é uma figuração imaginante e não consiste em uma cópia do passado: “a imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos”⁹. Buscando compreender a imagem na materialidade significativa que apresenta, Bachelard vincula as imagens poéticas aos arquétipos guardados no inconsciente. A imaginação ativa os conflitos do ser porque não estabelece relação prática ou causal com algum impulso humano, mas precede o pensamento: a imagem construída parte do homem e retorna às profundezas do ser. Não há fatos, elementos culturais ou psicológicos que determinem uma imagem que parte da imaginação. As imagens possuem dinamismo próprio e repercutem no limiar ontológico do ser: “a exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos do par ressonância-repercussão”¹⁰.

O estudo do simbolismo imaginante envolve, portanto, a imagem desde o devaneio até a execução poética. Seguindo a coerência de associações imagéticas, chega-se a uma regularidade imaginativa e depreende-se o diagrama metafórico de uma obra. Investigar a força imaginante que anima um texto poético equivale a descer à raiz das imagens que o compõem e que se

⁶ Ibidem, pp. 7-8.

⁷ Ibidem, p. 1.

⁸ Ibidem, p. 6.

⁹ Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 2.

¹⁰ Ibidem, p. 7.

movimentam ascensional ou descensionalmente ao longo do eixo vertical da *imaginação material e dinâmica*, estendendo-se do orgânico ao arquetípico. A fim de identificar as famílias de metáforas pela natureza poética que apresentam, Bachelard identifica a *Lei da Isomorfia das Imagens*, princípio que rege a proliferação e a justaposição das imagens em comunhão onírica¹¹. A concatenação de imagens desvela a atividade incessante do psiquismo humano em atividade imaginativa. Apartado das doutrinas que consideram a imaginação uma referência ao passado e à realidade, Bachelard¹² argumenta que a faculdade imaginativa é a maior potência genesíaca do homem.

O operar dos mortos e a linhagem dos Honório Cota

Ópera dos mortos foi publicado em 1967 e apresenta o drama dos Honório Cota, genealogia enlutada que reside na cidade mítica de Duas Pontes. Dividido em nove blocos, o romance promove, pelo modo como é narrado, o efeito de impressão de movimento, caro à arquitetura barroca. O estilo retorcido comparece nas várias perspectivas acerca de um evento narrado e na postura dinâmica do narrador, que, muitas vezes, se desloca em movimento metaficcional e interpela o leitor. No primeiro bloco, “O sobrado”, o narrador orienta o leitor a assumir um olhar imaginativo diante do sobrado: “imagine, mais do que com os olhos, os olhos são apenas o conduto, o olhar é que importa”¹³. Seguindo a máxima heraclitiana do rio como metáfora para a existência – “siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando”¹⁴ – é preciso expandir a percepção para contemplar os “vários ângulos” da “construção”, vocábulo que remete tanto à casa quanto à história.

Outra face da instância de enunciação é a do coro dramático. O coro é a voz coletiva da “gente” da cidade e se configura como um personagem. Décio de Almeida Prado, no estudo sobre o personagem no teatro, afirma que o coro trágico assumia a função de “analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual”¹⁵. A abertura e o fechamento do romance, que correspondem aos blocos “O sobrado” e “Cantiga de Rosalina”, são narradas pela voz coletiva que vive apartadada do sobrado e realiza a crítica da situação experimentada por Rosalina. O

¹¹ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1990. p. 134.

¹² Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 2.

¹³ Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. p. 11.

¹⁴ *Ibidem*, p. 17.

¹⁵ Prado, Décio de Almeida. “A personagem do teatro”. In: Candido, Antonio; Rosenfeld et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 87.

narrador se metamorfoseia na voz coletiva da cidade se utilizando do pronome de tratamento que sustenta a ambivalência entre a primeira e a terceira pessoa do plural – entre o narrador metaficcional e a voz coletiva: “de repente a gente voltava ao sobrado. Atravessávamos finalmente a ponte, o sobrado abria as portas para nós”¹⁶. Quando integra a coletividade, o narrador é personagem, olho que observa Rosalina à distância, “não, oh tempo, pare as engrenagens e areias, deixe a casa como é foi ou era; só pra gente ver, a gente carece de ver; impossível com a sua mediação destruidora, que cimenta, castradora”¹⁷.

Quando se desdobra, em postura cambiante, no terceiro modo de narrar, o narrador apresenta as perspectivas de Rosalina, Quiquina e Juca Passarinho por meio do que Autran Dourado denomina “falsa terceira pessoa”. O escritor opera a incorporação do drama à ficção observada por Percy Lubbock em obras como *Os embaixadores*, de Henry James: “o autor se retira, se coloca de parte e deixa que o pensamento de Strether conte a própria história”¹⁸. Em Dourado, a terceira pessoa vigora na construção dramática e, por isso, pode ser denominada falsa terceira pessoa, falsa “porque terceira pessoa mesmo, genuína, obriga a onisciência, saber de Deus, para quem nada é obscuro”¹⁹. A formulação consiste na conciliação entre a terceira pessoa gramatical e a primeira pessoa do discurso. Isso significa que, ainda que o texto esteja escrito em terceira pessoa gramatical, a experiência transmitida é de primeira. Nessa configuração, ocorre a interação entre o narrador como mediador e o personagem como experimentador dos fatos apresentados.

O título prenuncia o operar da morte na vida de Rosalina, personagem fantasmagorizada pelos antepassados. O romance constitui-se de imagens poéticas: a protagonista é imaginada poeticamente a partir das imagens de sobrado, flor, voçoroca. Para entendê-la, é preciso primeiro compreender o sobrado, território íntimo da família que se estrutura em dois andares, e é correlato objetivo da habitante: o mais pesado e baixo, obra do avô, Lucas Procópio, e o mais alto e leve, construído pelo pai, João Capistrano. Para T.S. Eliot²⁰, o “correlato objetivo” consiste em um conjunto de objetos, uma situação ou uma cadeia de eventos que concedam forma à emoção humana de modo que, da correlação entre o elemento exterior e o elemento interior, emerja o sentido. Dessa forma, a divisão espacial da casa, reflexo da relação entre pai e filho, materializa a ambivalência de Rosalina. Alternando, como um pêndulo, de um polo a outro das

¹⁶ Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. p. 241.

¹⁷ *Ibidem*, p. 12.

¹⁸ Lubbock, Percy. *A técnica da ficção*. Trad. de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1976. p. 100.

¹⁹ Dourado, Autran. *Uma poética do romance*: matéria de carpintaria. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 29.

²⁰ Eliot, T. S. “Hamlet”. In.: *Selected Prose of T.S. Eliot*. Orlando: HBJ Books, 1975, p. 48.

personalidades, ocupando ora um andar, ora o outro, a última descendente dos Honório Cota sofre um estilhaçamento psíquico.

Resistindo ao destino dos outros filhos que definhavam no ventre de Genu e “iam povoando o chão vermelho do cemitério”²¹, Rosalina é o fruto que vinga. Desde o nascimento, a personagem traz a força mineral do que resiste e persiste. Quando Rosalina vem à luz, a casa, matéria cimentada e enrijecida, se abre para a gente da cidade, vive com as luzes acesas e os quartos abertos. O sobrado “começou a se encher de gente”²² diante da euforia, força de expansão, que lança João Capistrano à interação com o mundo exterior e traz Rosalina à vida. A menina nasce em janeiro, sob o signo de Capricórnio, e guarda a marca da ambivalência de Janus desde o nascimento. Tal qual o primeiro mês do ano, cuja força liminar consiste em estar entre o que foi e o que está por vir, Rosalina está entre o dia e a noite, o pai e avô, a vida e a morte. Se o signo de Capricórnio concilia terra e água no simbolismo de um ser que é metade bode e metade peixe, a descendente dos Honório Cota sintoniza com a configuração astrológica do nascimento quando funde as polaridades de pai e avô em uma única existência. Da água, Rosalina herda o sofrimento infinito do destino horizontal; da terra, a força pétreo.

Ainda que o nascimento da filha tenha despertado a força de extroversão em João Capistrano, a pulsão vital dos Honório Cota não encontra raízes de sustentação. A existência capturada pela morte em vida, equivalente ao imobilismo pétreo, constitui o que Ronaldo de Melo e Souza denomina o princípio teleotânico de composição, desenvolvido em círculos crescentes ao longo dos romances de Autran Dourado²³. No drama de luto, o dinamismo vital é substituído pela imobilidade mortal, convertendo o percurso existencial dos personagens em trajetória de irrealização. Como consequência disso, quando João Capistrano se candidata a um cargo político na cidade, tarefa a que se dedica com obstinação, experimenta a projeção ascensional da vontade de poder cara a Lucas Procópio, e, diante da euforia, estado oposto às sombras que cultivava, o personagem beira à loucura. No delírio político, João Capistrano é metáfora do avô, Cristino Sales e de Dom Quixote, referenciado por citação: “tinha mesmo uns ares do Caballero de la Fé, também da Triste Figura”²⁴. Quando as eleições são fraudadas e o cargo político é inviabilizado, João Capistrano recolhe-se: “a casa do coronel Honório Cota começou a se esvaziar”²⁵. No desejo de vingança contra os que o enganaram, João Capistrano invoca a fúria do pai e encarna Lucas Procópio, mas retorna ao endurecimento da mágoa e

²¹ Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. p. 26.

²² *Ibidem*, p. 30.

²³ Souza, Ronaldo de Melo e. “Agonia e morte em Autran Dourado”. In: *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010. p. 163.

²⁴ Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. p. 34.

²⁵ *Ibidem*, p. 36.

mergulha no isolamento: João Capistrano endurece e se fecha²⁶, rompe qualquer relacionamento com a cidade. Razão e loucura, abertura e fechamento isomorficamente se correspondem no simbolismo do personagem.

O marco da ruptura do pai de Rosalina com a vida é a interrupção dos ponteiros do relógio que carrega consigo. A gravidade do abismo atrai abismos: João Capistrano perde a eleição e, logo em seguida, a esposa. O falecimento de Genu leva o personagem a encerrar definitivamente a existência vitalizada. No enterro, diante dos moradores da cidade, João Capistrano executa o ritual de ruptura com o tempo e consagra a morte como princípio da vida dos Honório Cota. O pai de Rosalina repete o ato que sinalizou o afastamento em relação à cidade e interrompe os ponteiros de um relógio, fixando-o à parede como símbolo da suspensão da temporalidade no sobrado. Rebelado contra o princípio líquido da existência, João rompe definitivamente com Duas Pontes e limita o espaço de trânsito à morada. O filho de Lucas Procópio mantém laço apenas com Quincas Ciríaco, amigo fiel desde a infância. Da imagem dos ponteiros parados, avulta o princípio de vida dos Honório Cota.

O drama de ressentimento do ser autraniano, que se recusa à vida, encontra afinidade no psiquismo regido por imagens minerais e ativa o simbolismo da resistência. Filósofo que estuda os devaneios poéticos a partir da matéria que lhes concede forma, Bachelard, em *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*, afirma que a terra é uma carne “que responde músculo por músculo ao ser humano que associa a natureza à sua própria vida”²⁷. A terra, quando imaginada na dureza, expressa a hostilidade do ser²⁸. A árvore de tronco enrijecido evoca a imagem do orgulho, mas se apresenta dura para que possa atingir o alto com sua folhagem. No caso do rochedo, massa cuja solidez guarda a dureza, é possível que o poeta que o imagina consiga “petrificar o ar da noite e fazer andar de novo as pedras paradas”²⁹. A imaginação da rocha envolve, no que concerne ao homem, o enrijecer do que é móvel e a mobilidade do que é duro. Os rochedos ensinam a linguagem da dureza³⁰. A partir dessa coerência de imagens dinâmicas, o rochedo é, para muitos poetas e para o universo autraniano, a pedra tumular³¹.

A casa, esvaziada no movimento de retração de João Capistrano e só povoada nos dias de culto fúnebre, recebe visitas novamente para o enterro de João Capistrano. Com a morte do pai, a filha assume o posto de honra e dá continuidade ao legado paterno restringindo-se ao espaço

²⁶ Ibidem, pp. 39-40.

²⁷ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 2008. p. 105.

²⁸ Ibidem, p. 51.

²⁹ Ibidem, p. 151.

³⁰ Ibidem, p. 163.

³¹ Ibidem, p. 154.

interior da casa. O único contato com a cidade se dá através da janela de onde observa o movimento no Largo do Carmo. A dinâmica de fechamento e abertura em que vive Rosalina é imaginada por meio de correlatos objetivos, que promovem o espelhamento entre o mundo exterior e o mundo interior. A rosa experimenta o murchar e o abrir de acordo com a força que opera na personagem. Movimento simétrico ao do sobrado, que se ilumina ou apaga, a flor se abre ou se fecha conforme o movimento interior de Rosalina. Outra imagem que estabelece paralelismo com o aprisionamento é o burrico. No primeiro bloco, Rosalina, da janela do sobrado, observa os animais presos no Largo do Carmo³². A cena, descrita entre parêntesis, antecipa a cena do terceiro bloco³³, “Flor de seda”, em que o burrico antes preso, encontra-se solto na praça, mas não foge. Tanto o animal, quanto a descendente dos Honório Cota, mesmo livres, habitam-se de tal modo ao aprisionamento interior que não fogem.

Enquanto dura o reinado de Rosalina, o sobrado permanece vazio: “o sobrado era o túmulo”³⁴. Na topografia ontológica da personagem, “casa”, “corpo” e “túmulo” se entrelaçam simbolicamente. O movimento de expansão e retração de João Capistrano, metáfora da dinâmica quixotesca³⁵ em que se alternam razão e loucura, é perpetuado pelo modo como Rosalina habita o sobrado. Rosalina desdobra-se em múltiplas personalidades, cujos polos são a rigidez de João Capistrano e o vigor destrutivo de Lucas Procópio. A primeira face é simbolizada pela postura hierática assumida na produção das flores de pano e a segunda, iniciada com o alcoolismo de Rosalina, é radicalizada com a chegada de Juca Passarinho, o forasteiro que começa a trabalhar na casa. A diferenciação vertical da casa, planejada na construção, é arquitetonicamente a matéria que corresponde ao desdobramento da última descendente do Honório Cota em pai e avô.

Habitantes e descendentes de uma terra erosiva e viscosa, grudenta e avermelhada, o ser imaginado por Autran Dourado emerge da força do solo e do sangue, é mistura do que foi e do que não chega a ser. Jaa Torrano³⁶, quando versa sobre a Alteridade e a Ipseidade na *Teogonia*, resgata o conceito de *génos*. Na visão cosmogônica de Hesíodo, a possibilidade de um sujeito ser

³² Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. p. 3.

³³ *Ibidem*, p. 31.

³⁴ *Ibidem*, p. 121.

³⁵ As noções de “quixotização” e “sanchificação” são caras à crítica cervantina e remetem aos estudos elaborados por Salvador de Madariaga em *Guia del lector del Quijote: ensayo psicológico sobre el Quijote* originalmente publicado em 1926. Para o autor, “dehelados de la rigidez simplista que los presenta como dos figuras de antitética simetría, Don Quijote y Sancho adquieren a los ojos del observador atento la movilidad vital y humana que heredaron de su padre y creador. [...] Y así, interpenetrados por un mismo espíritu, se van aproximando gradualmente, mutuamente atrayendo, por virtud de una interinfluencia lenta y segura que es, en su inspiración como en su desarrollo, el mayor encanto y el más hondo acerto del libro” (Madariaga, 1943, p. 165).

³⁶ Torrano, Jaa. “O mundo como função de musas”. In: Hesíodo. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. São Paulo: Iluminuras, 2007, pp. 11-97.

ele e ser também outro indivíduo se realiza na compreensão do homem a partir da natureza familiar e não pessoal. O helenista esclarece que *gênos* alude a “nascer”, “tornar-se” e “devir”, de modo que os três sentidos, imbricados, implicam a relação entre o nascimento e a essência do indivíduo que vem a ser. Nesse sentido, o sujeito definido pelo *gênos* leva à noção de descendência como “explicitação da natureza dos genitores”³⁷. Sobre o traço familiar, Torrano³⁸ afirma que “esse indivíduo é não a expressão única, peculiar e insubstituível de seu próprio ser, mas a expressão em que momentaneamente se manifesta o ser do seu Fundamento-Genitor, i.e., a natureza Fundamental do *gênos*”. Todas as ações do indivíduo, sob a ótica de *gênos*, se fundam na essência que caracteriza o *gênos* e não na individualidade do sujeito. O traço fundamental de Rosalina é ser, portanto, ela, o pai e o avô.

Aprisionados à linhagem de que descendem, os Honório Cota convivem com as sombras dos que se foram. Quando investiga a irracionalidade grega, Eric Robertson Dodds esclarece a concepção de família como um clã ou linhagem com solidariedade moral entre os membros. Segundo o historiador, essa noção de hereditariedade remonta não ao período homérico, mas ao período arcaico da Grécia, quando os limites cronológicos da morte não encerravam as relações entre os membros de uma família no que se tratava de justiça divina: “ou o bem-sucedido pecador seria punido na figura de seus descendentes, ou pagaria sua dívida pessoalmente em outra vida”³⁹. O sofrimento dos descendentes pelos atos cometidos pelos antepassados era a crença que constituía a doutrina arcaica em si, cuja discussão se apresenta nas obras de célebres pensadores, como Hesíodo e Ésquilo. A família era uma unidade moral e a vida dos descendentes era a continuidade da existência dos antepassados, de modo que uma dívida moral era herdada tal qual eram herdadas as pendências comerciais. Só com a lei secular ática o indivíduo passa a ser considerado a partir da individualidade. A concepção de família de que se vale, pois, Autran Dourado em *Ópera dos mortos* tem origem na Grécia arcaica, porque os Honório Cota são fruto da solidariedade moral entre os familiares.

A arquitetura rochosa dos Honório Cota: o díptico casa-corpo

É possível elucidar a arquitetura rochosa de *Ópera dos mortos* a partir do estudo bachelardiano do díptico casa-corpo. Em consonância com as reflexões do filósofo francês sobre a poética do espaço, a casa é imaginada como um ser vertical em que se distinguem dois polos: a

³⁷ Ibidem, p. 75.

³⁸ Idem, ibidem.

³⁹ Dodds, Eric Robertson. *Os gregos e o irracional*. Trad. Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002. p. 40.

racionalidade do sótão e a passionalidade do porão⁴⁰. À polaridade entre o predomínio da razão no andar de cima, obra do pai, e a dominância da irracionalidade no andar de baixo, da autoria do avô, correspondem a sobriedade diurna de João Capistrano e o vigor noturno de Lucas Procópio. Rosalina é quem concretiza a união, transfundindo vida do próprio corpo para que a casa, justaposição de avô e pai, reine. A personagem, como o mês de nascimento anuncia, reparte-se entre Lucas Procópio e João Capistrano, andar de baixo e andar de cima, noite e dia. Na simbiose obscura dos Honório Cota, é a morte e o sacrifício humano que vitalizam a casa, personagem que pulsa como um ser vivente. Como a estátua de Pigmaleão, o concreto vive.

A arquitetura do sobrado estrutura a linhagem dos Honório Cota. Rosalina é, pois, a estátua barroca em movimento e a súpula poética do drama experimentado por todos os personagens autranianos. Se a casa, monumento barroco, gera impressão de movimento na construção, dissonância entre o andar de baixo e o andar de cima, o psiquismo de Rosalina funciona a partir da mesma dinâmica. Lucas Procópio é a coluna dórica, a mais rústica, que não apresenta base de apoio – traço que remete à origem controversa do personagem –, mas sustenta a construção. João Capistrano é a coluna coríntia, cuja distinção em relação à primeira se configura na ornamentação, característica que se afina com a educação do personagem. Rosalina é a coluna salomônica, de forma helicoidal, cuja marca é a torção⁴¹. Ao longo do romance, a personagem alterna personalidades e nuances de humor. Antes da chegada de Juca Passarinho, durante o dia, Rosalina era “dura e fria”⁴², mais parecia um busto honroso dos Honório Cota. A noite é o período em que a personagem descansa da veste hierática da manhã com a bebida. O excesso, entretanto, não está apenas na honra, mas também na embriaguez. Rosalina é alcoólatra e é Quiquina, como figura ordenadora, que mantém o estoque de bebida e a honra da família preservados.

O ser em petrificação remete à imagem ambivalente da estátua que se põe a andar ou mover. Kenneth Gross, na obra *The dream of the moving statue*, investiga a fascinação de escritores, cineastas e artistas pela estátua viva. Segundo Gross, a metamorfose do homem em estátua se configura a partir de dois movimentos complementares: a conversão do ser em estátua, petrificação, e a transmutação da estátua em carne⁴³. No caso da carne transmutada em estátua, Gross defende que a estátua não é uma forma imposta ao homem pelo artista, mas um processo

⁴⁰ Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 36.

⁴¹ Dourado, Autran. *Uma poética do romance*. matéria de carpintaria. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. pp. 146-147.

⁴² Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. p. 47.

⁴³ Gross, Kenneth. *The Dream of the Moving Statue*. New York: Cornell University Press, 1992. p. 75.

de metamorfose tal qual experimentado por Atlas e Níobe. Na perspectiva do estudioso, a estátua guarda um princípio de vida apagado, traço que a envolve de caráter espectral e melancólico. O que antes era vivo e mutável é contido pela imobilidade. O objeto enrijecido é, portanto, algo vivo cuja vitalidade foi interrompida: uma criatura silenciada, esvaziada de vida, tornada pedra, bronze ou gesso; um ser capturado, precisando escapar; o morto, necessitando ressurreição ou galvanização, ou um vivente congelado, aguardando pelo calor⁴⁴.

É pela força obscura e íntima da rocha que os personagens reúnem-se “para sempre” tornando-se pedra. O ser que se presta a sustentar a rocha simbioticamente transfunde vida ao mineral e sobrevive a partir da dureza. Na suspensão da rocha, o homem sustenta o mundo e assume a feição de Atlas: “Atlas sustém o amplo céu sob cruel coerção/ nos confins da Terra ante as Hespérides cantoras,/de pé, com a cabeça e infatigáveis braços”⁴⁵. Enquanto sustém o céu, Atlas permanece de pé e sem repouso, posição hierática que o aproxima de uma estátua. Bachelard enxerga no mito de Atlas não apenas o ser petrificado, mas a transformação do rochedo que recebe o esforço humano em homem. No mitologema, Atlas é tanto um homem quanto um monte⁴⁶. Erguer-se como um ser rochoso é “também prometer-se permanecer intimamente insensível a todos os golpes”⁴⁷.

A casa é o corpo de Rosalina. Quando Juca propõe a pintura do sobrado, Rosalina rejeita qualquer alteração que envolva contato com Duas Pontes: “era como se ela de repente ficasse nua, abrisse as portas do sobrado para a cidade”⁴⁸. Em contraposição à imponência e ao porte senhorial que persistem, o reboco em degradação expõe as chagas abertas da moradia cujos tijolos, pedras e taipas são carne e ossos. A habitação, “argamassa estranha de gente e casa”, apresenta a imagem de um corpo enrijecido na estrutura: Rosalina é o ser que se metamorfoseia em estátua para perpetuar a união impossível entre Lucas Procópio e João Capistrano, conciliação viabilizada pela solidificação do cimento. No casamento de resistência e ruína, o exterior em decomposição da morada corresponde ao interior ressentido da habitante:

Ali naquela casa de muitas janelas de bandeiras coloridas vivia Rosalina. Casa de gente de casta, segundo eles antigamente. Ainda conserva a imponência e o porte senhorial, o ar solarengo que o tempo todo não comeu. 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 tijolos e as taipas de

⁴⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁵ Hesíodo. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 131.

⁴⁶ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 2008. p. 286.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 162.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 94.

sua carne e ossos, feitos para durar toda a vida; vidros quebrados nas vidraças, resultado do ataque da meninada nos dias de reinação, quando vinham provocar Rosalina [...]”⁴⁹.

Sobre a topografia íntima, Bachelard afirma que a casa “mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma”⁵⁰. A morada dos Honório Cota acolhe os habitantes no abraço mortal. É ventre e sarcófago. O sobrado é o corpo pelo qual circula a alma errante de Rosalina. Ao cair da noite, a personagem consegue ouvir o bater compassado do órgão que regula o ritmo fúnebre do sobrado: “coração de quem? Da mãe, do pai, de Lucas Procópio? Nunca a gente sabia. Talvez o coração da casa mesmo”⁵¹. No silêncio de tantos relógios paralisados, é o sobrado que mantém ativos todos os fantasmas dos Honório Cota.

No devaneio pétreo em que a matéria terrestre figura como casa-concreto, outros elementos de natureza telúrica compõe o diagrama imagético que engendra Rosalina. A última descendente dos Honório Cota, a fim de povoar as horas mortas no sobrado, produz flores de tecido. As flores espelham a artesã, que guarda uma rosa no nome: “as flores sem perfume de sua vida”⁵². Se nas flores vivas residem a vivacidade e a finitude, nas flores artificiais que a personagem manipula está a resistência da linhagem. Assim como Rosalina resiste à cidade e à expansão vital em nome da honra do pai falecido, as flores de tecido não sofrem a ação do tempo e permanecem sempre intactas. Ainda que a manipulação seja um trabalho de força ativa, ligado à pulsão genesiaca da terra, o resultado do esforço da personagem era a produção em série de flores sempre iguais. O ato criador no manuseio da matéria, imaginado pelo princípio teleotânico, converte-se em reprodução. O que falta de vitalidade às flores artificiais, falta também à Rosalina, que desvia o curso do futuro e volta-se ao tempo passado na insistência de fazer coincidirem todos os destinos dos Honório Cota.

No romance, a flor ativa também o simbolismo do desabrochar da sexualidade. Quando se aproxima de Juca Passarinho e permite ser tocada por ele, Rosalina entrega-lhe uma rosa branca para ter o cabelo enfeitado pelo amante: “uma rosa branca, de pano, viva. Uma rosa mais viva do que as rosas de carne e seiva dos jardins. O brilho da rosa, a sua vida. Rosaviva”⁵³. Na entrega à figura masculina, o feminino em Rosalina vive, funde rosa e vida. Na ritualística da iniciação de Rosalina no domínio do feminino, a flor se move em ascensão das mãos para os cabelos: na personagem, o manejo firme do pano que origina a flor é substituído pela soltura dos

⁴⁹ Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. p. 11.

⁵⁰ Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 26.

⁵¹ Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. p. 52.

⁵² *Ibidem*, p. 126.

⁵³ *Ibidem*, p. 155.

cabelos. Metáfora do desabrochar feminino, a flor percorre as descrições do envolvimento amoroso entre os personagens, tanto entre Rosalina e Emanuel na infância quanto entre Rosalina e Juca Passarinho, e encontra força de oposição no fechamento ou no murchar, imagens que ativam a castração. Ainda no episódio do enlace amoroso, a presença de Quiquina na porta altera o estado da flor que, antes viva, se transforma em uma “aranha murcha, morta”⁵⁴. A flor é Rosalina.

A primeira noite de aproximação entre Rosalina e Juca Passarinho provoca uma ressaca na personagem não pela embriaguez do álcool, mas pelo êxtase dos sentidos. Rosalina, há tantos anos insulada no sobrado, desperta do “sono mórbido”: “aos poucos procurava tomar conhecimento do corpo, do quarto”⁵⁵. A justaposição sintática de corpo e quarto reitera a correlação entre o espaço interior da personagem e a casa. Rosalina experimenta “ressurreição e dor. A dor, a sensação de existir”⁵⁶. Juca Passarinho profana o reino dos mortos em que vivia Rosalina e traz a descendente dos Honório Cota de volta à vida. Ao adornar o cabelo da patroa com a rosa, Juca Passarinho executa a liturgia por ela ensaiada todos os dias ao anoitecer. O ato ritual promove o despertar do corpo de Rosalina: “eu, como uma liturgia, como um batismo; para começar a viver, para se livrar do vazio, da angústia, do nojo do corpo”⁵⁷. Como um cadáver que revive, Rosalina acorda e sente dor. A personagem deixa de ser menina e se transforma em mulher.

A flor de Rosalina é a flor de maio, mês das noivas. A imagem velada que perpassa o livro é a de Rosalina vestida de noiva. Contrariando o luto que veste, no íntimo, a personagem sonha com o vestido branco. O maior segredo da personagem é o desejo de se casar. Desde pequena, quando fez a primeira comunhão, a imagem é de uma noiva: “uma noivinha, parece uma noivinha”⁵⁸. Na infância, quando era próxima a Emanuel, “por dentro brincava de chamá-lo de Senhor meu marido”⁵⁹. Solitária, Rosalina, escondida de Quiquina, se imagina de “braço dado com o marido”, o traje imaginado sempre branco, como das noivas: “o vestido branco rendado, os braços cheios de pulseira cigana, os brincos de brilhante brincando nas orelhas”⁶⁰. Quando morre João Capistrano, Rosalina desce a escada em pose hierática, repetindo o sacramento inaugurado pelo pai: “ela descia a escada que nem uma noiva, não – uma rainha”⁶¹. Diante da

⁵⁴ *Ibidem*, p. 156.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 157.

⁵⁶ *Idem*, *ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 158.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 47.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 128.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 49.

⁶¹ *Ibidem*, p. 106.

morte do pai, Rosalina passa de noiva à rainha, ascende do posto do rito dos Honório Cota. Entretanto, a passagem de um status a outro gera uma cisão na personagem. Quiquina julga que Rosalina é “quarta-feira” porque passou rápido demais de moça à adulta. O comportamento de Rosalina evidencia o desejo estrangulado de se casar quando, ao encontrar Emanuel nas visitas burocráticas sobre administração dos bens, Rosalina se enfeita. A personagem chega a usar a rosa branca no cabelo para recebê-lo. O gesto ritual, ainda que desconhecido pelo antigo pretendente, impacta Emanuel, que evita retornar ao sobrado.

Quanto à relação entre casamento e morte, McClendon⁶² aproxima o romance autraniano e *A rose for Emily*, de William Faulkner. A autora afirma que as duas obras tem início por vozes coletivas e apresentam um mundo estático e paralisado. No caso do escritor norte-americano, figura um relógio invisível, e, quanto a Autran Dourado, três relógios interrompidos. Tanto a família de Emily quanto a genealogia de Rosalina apresentam rumores de insanidade. As duas personagens interrompem o movimento vital a partir da morte do pai, encerram-se nos casarões que habitam mantendo a honra e a soberba. No caso de Emily, é também um estrangeiro quem adentra o espaço de isolamento, mas o que ocorre no âmbito simbólico com Rosalina, a personagem de Faulkner executa: mata o amante e mantém o corpo decrépito por anos sobre a cama. McClendon destaca, quanto às distinções entre as obras, que, enquanto Emily é apresentada unicamente pela voz coletiva, Autran Dourado investe no perspectivismo narrativo e no movimento do narrador em relação ao leitor. É possível acrescentar, ainda, às reflexões de McClendon, a natureza metafórica de Rosalina, o comportamento trágico do narrador de William Faulkner e a natureza irônica da instância enunciativa de Autran Dourado.

Além de Emily, na rejeição ao casamento e na defesa da honra da família, Rosalina encarna metaforicamente Antígone. Em *Antígone*, do ponto de vista da correspondência entre imagens, a pedra é também o elemento que ativa a morte da heroína trágica: “levada a um lugar vazio de humanos/ e oculta viva numa gruta pétrea,/ Não há de lhe faltar comida”⁶³. A metáfora mineral se interpõe entre a determinação de Antígone, movida pelos ritos de Hades e pelas leis divinas, e as leis dos homens. Mesmo sabendo do destino que a espera, a irmã de Polínicês cumpre os ritos mortuários. Para Trajano Vieira⁶⁴, na peça sofocliana, a heroína “vive como se já estivesse morta, pois nada do que poderia fazer sentido em sua vida lhe interessa”. A morte é, portanto, o ponto de partida para as figuras femininas de Sófocles e Autran Dourado. Para

⁶² McClendon, Carmen Chaves. “A rose for Rosalina”. *Comparative Literature Studies*. Vol. 19, n.4, 1982. pp. 450- 458.

⁶³ Sófocles. *Antígone*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009. Vv. 773-775.

⁶⁴ Vieira, Trajano. “A voz contrária de Antígone”. In: Sófocles. *Antígone*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.16.

honrar o irmão, Antígone se sacrifica voluntariamente como Rosalina pelo pai: “serei grata se morrer/ amando quem me amou”⁶⁵.

Na personagem sofocliana, analogamente ao que ocorre no caso de Rosalina, a morte desperta o lamento pela irrealização do casamento, que se repete em versos como “sem noivo e infeliz”⁶⁶ e “sem amigo, sem pranto, sem núpcias/ levam-me rumo à rota fatal”⁶⁷. O imbricamento entre amor, morte e família torna-se mais nítido quando a filha de Édipo projeta o reencontro com Polinices no reino dos mortos: “Hades, leito pan- nupcial/ conduz-se viva/ às fimbrias do Aqueronte,/ sem núpcias,/ sem hino: noiva no Aqueronte”. O simbolismo do túmulo é isomórfico ao do leito de núpcias: Eros e Thanatos equilibram-se em única imagem. A passagem revela, ainda, a relação incestuosa entre Antígone e Polinices: “*phíle met’ autú keisomai, phílou méta*” (querida com ele me deitarei, com o querido)⁶⁸. O tradutor afirma que o termo “*keimai*”, utilizado para o motivo fúnebre, no contexto significa “jazer”, “deitar-se com” e recebe a conotação erótica prevista em alguns textos desde Homero. Para Vieira⁶⁹, a heroína sofocliana não consegue inaugurar um novo cosmos e, aderida à família, atua repetindo o “âmbito viciado” de relações amorosas.

Bachelard, quando se volta para o estudo de imagens que remetem à gruta e aos desdobramentos metafóricos em sepultura e ventre, afirma que “o herói sepultado vive nas entranhas da terra, uma vida lenta, adormecida, mas eterna”⁷⁰. O filósofo francês verifica a ambivalência da morte na terra. O enterro é também um enraizamento. Seguindo o destino da honra, a personagem sofocliana, enterrada viva, mantém intacta a crença nas leis em que acredita e se torna noiva no túmulo – espelhamento que Autran Dourado constrói em Rosalina. No drama ático, portanto, a inflexibilidade de Antígone leva a heroína ao destino trágico. Na obra autraniana, de modo distinto ao que se passa no cotejo com o universo de Faulkner, há conciliação entre a perspectiva trágica da protagonista e o tom irônico do narrador metaficcional. Imaginadas a partir do princípio teleotânico, a flor e as núpcias compõem a ambivalência da face criadora e da face destruidora do feminino.

Rosalina apresenta, ainda, a figuração devoradora, trazida pelo elemento que concilia espaço e terra. Força de resistência e de entrega, as voçorocas são descritas sinistramente como

⁶⁵ Sófocles. *Antígone*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009. Vv. 72-73.

⁶⁶ *Ibidem*, v. 865.

⁶⁷ *Ibidem*, vv.876-877.

⁶⁸ *Ibidem*, v. 73.

⁶⁹ Vieira, Trajano. “A voz contrária de Antígone”. In: Sófocles. *Antígone*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.18.

⁷⁰ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1990. p. 160.

“goelas de gengivas vermelhas”⁷¹. Bem como o sobrado é corpo vivo de carne e ossos, as fendas na terra aniquilam à maneira de uma boca que traga. Localizadas próximo ao cemitério, as voçorocas atraem com a força violenta da sedução vermelha tudo o que de vivo houver por perto. Metáfora da erosão existencial dos personagens, as voçorocas são associadas, segundo a perspectiva de Juca Passarinho, à vagina de Rosalina, cujo visgo parece engoli-lo: “aquele corpo à espera, aquele corpo em brasa, aquele corpo misterioso podia devorá-lo como as goelas noturnas das voçorocas”⁷². A imagem anuncia também a entrega de Rosalina a Juca Passarinho não pela integridade do amor, mas pela força destrutiva herdada de Lucas Procópio. No sexo, Rosalina é “corpo quente e escuro”, “mulher de sombra e pesado silêncio”⁷³. A força dionisíaca de Lucas Procópio, simbolizada pela imagem do signo de capricórnio, encarna na descendente.

O corpo de Rosalina entrelaça-se ao de Juca, mas a alma e os olhos eram vedados, “a alma era dos mortos”⁷⁴. A união cindida da casa em andar de baixo e andar de cima é correlata ao psiquismo ambivalente da protagonista, e, para além da forma de habitar o sobrado, marca o relacionamento entre Rosalina e Juca Passarinho. A patroa diurna, “empinada, dura, quieta. Nenhum movimento, de cera, sem vida”⁷⁵, contrasta com a amante noturna, “Rosalina das noites em fogo e sangue, em fúria consumida”⁷⁶. Juca Passarinho, sem desvendar o mistério que envolve as múltiplas faces da amante e patroa, aceita a “vida partida ao meio: as noites e os dias. De noite Rosalina, de dia dona Rosalina”⁷⁷. O agregado compreende, entretanto, a essência do desdobramento de Rosalina em personalidades distintas e toma consciência de que “cada uma [das Rosalinas] seguia o seu caminho, sem encontro possível a não ser na morte”⁷⁸. Rosalina transita por muitas Rosalinas no movimento pendular entre um extremo e outro da existência, cada um correspondente à personalidade de um parente, pai ou avô. Até as histórias da infância relatadas à luz do dia se alteram a depender da personalidade que narra – referência metaficcional à obra, cuja situação narrativa é multiperspectivada.

Mesmo confuso, Juca Passarinho identifica que as principais feições da personagem não são duas, mas três. A distinção entre as figuras que se desdobram de Rosalina também não é estática, mas cambiante. Juca Passarinho, por três vezes, descreve a tripartição da patroa⁷⁹. Quando percebe que o número que caracteriza Rosalina não é dois, mas o três, Juca nota que a

⁷¹ Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. p. 76.

⁷² *Ibidem*, p. 168.

⁷³ *Ibidem*, p. 153; 154.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 198.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 144.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 203.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 202.

⁷⁸ *Idem*, *ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 203; 208; 209

primeira é a Rosalina hierática e diurna, que morre no momento primeiro enlace sexual, quando a rosa é por ele inserida no cabelo da patroa, mas cai no chão quando Quiquina aparece e os dois se dispersam. O agregado considera que “a assassinou da primeira vez, porque não mais vivia, feito um umbigo que de podre cai”⁸⁰ – Rosalina nasce. A segunda é a mulher das noites de “fogo e sangue”, a face que sintoniza com a força escura de Lucas Procópio e manifesta, através da relação sexual, o vigor destrutivo do avô. A terceira é a mulher pacificada durante o dia, “santa” – a gravidez plantada, mas ainda não descoberta –, ao lado de quem Juca despende as horas do dia.

A metamorfose incessante de Rosalina faz girar as faces que a compõem. Juca observa o movimento de Rosalina: como a primeira, de pedra, morre, a segunda, noturna, assume a primeira posição. A terceira, maternal, passa a ser a segunda. Na dinâmica entre dois e três, Rosalina se esfacela em mil faces não identificadas por Juca Passarinho, que a considera fugidia como um lobo guará. O corpo é o traço de união entre as Rosalinas⁸¹, o que leva a personagem ao estilhaçamento completo quando dá à luz, ato de retorno de todas as divisões à unidade primordial. É a presença do forasteiro, homem que penetra o espaço sagrado da casa e do corpo de Rosalina, que desconfigura a organização estática do sobrado. Juca Passarinho diante de Rosalina é um “caçador sem munição”, título do bloco que traz a perspectiva do agregado. O personagem enfrenta o choque de oposições que se desdobram do convívio com a patroa, ser apreensível e inapreensível ao mesmo tempo. Rosalina é uma e é várias, é múltipla e é uma ao mesmo tempo. É o ser rígido, hierático, e incessantemente diferente de si mesmo. Rosalina é como uma “flor refohuda”, um “ajuntamento confuso de Rosalinas”, “flecha que voa, várias flechas (não voa mais)”⁸².

A imagem das flechas encontra afinidade no pensamento de Zenão de Eleia, aluno de Parmênides que estabelece oposições inconciliáveis acerca da infinitude e da transitoriedade. O filósofo se vale do raciocínio lógico para tornar a transitoriedade inconcebível. Nietzsche⁸³, no estudo sobre os filósofos pré-socráticos, afirma que, segundo o eleata, conceber o infinito seria uma contradição, porque dele decorreria a ideia de infinitude acabada, “mas, na medida em que nossa efetividade, nosso mundo existente, traz em todas as partes o caráter de tal infinitude acabada, então, conforme a essência, significa uma contradição com o lógico”. Além do exemplo de Aquiles e da tartaruga, Nietzsche destaca a explicação da flecha que se movimenta, mas

⁸⁰ Ibidem, p. 203.

⁸¹ Idem, ibidem.

⁸² Ibidem, p. 120; 202.

⁸³ Nietzsche, Friedrich. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Organização e tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008. p. 90.

permanece em repouso. O objeto disparado fica imóvel em cada instante, pois, se assim não o fosse, seria possível que ocupasse várias posições em um só instante – o que por si é impossível:

Admitindo-se que a flecha tivesse um ser, então ela seria imóvel, atemporal, nunca vindo a ser, rígida e eterna – uma representação impossível! Admitindo-se que o movimento fosse verdadeiramente real, então não haveria repouso, e, portanto, qualquer posição para a flecha, logo nenhum espaço – uma representação impossível! Admitindo-se que o tempo fosse real, então não poderia ser infinitamente indivisível; o tempo utilizado pela flecha teria de consistir numa quantidade limitada de momentos temporais, sendo que cada um destes momentos deveria equivaler a um átomo - uma representação impossível!⁸⁴.

A multiplicidade de Rosalinas irrompe do devaneio terrestre, encontra movimento nas flechas aéreas e ativa a água, elemento fundamental em outros romances, como *Tempo de amar*, *O risco do bordado* e *A barca dos homens*, que trazem à luz a ambivalência da fertilidade e da morte. Habitado às voçorocas, Juca Passarinho observa o riacho correr no fundo da terra vermelha. Quando o vigor sombrio de Rosalina cessa depois do ato sexual, Juca Passarinho afirma que “as águas do corpo encontraram remanso”⁸⁵, imagem isomórfica à das águas escuras e lodosas de *O risco do bordado*. Rosalina possui “águas negras”, “águas lodosas”⁸⁶, força obscura que a leva ao choque através do corpo. O espelho da sala, testemunha das cerimônias fúnebres, é o lago que guarda os mortos⁸⁷. A água, portanto, sempre comparece no romance a partir da interação com a terra, elemento material que estrutura o devaneio da obra. Quando Rosalina abre as portas do sobrado, expande a sexualidade no encontro com Juca Passarinho, o movimento da personagem é como “as velas de um barco que começa a se mover ao primeiro vento após a calmaria”⁸⁸. Diante do corpo nu de Rosalina, Juca Passarinho enxerga “um mar de morros navegados”⁸⁹. A excursão pelo corpo não representa, entretanto, a vitalização, mas a mortificação de Rosalina, e o elemento telúrico que obscurece as águas. A pulsão sexual de Rosalina, conhecida através da imagem das águas, é associada ao soterramento. O sepultamento da vontade encobre a força de vitalidade que acaba por se transformar em força de morte. Toda liquidez do romance, entretanto, é pétrea. A maleabilidade é transfigurada em paralisia.

Tão acentuada quanto a divisão da última descendente dos Honório Cota em múltiplas personalidades e elementos é a desvitalização de Juca Passarinho operada pela patroa. Rosalina não trata o amante pelo apelido, mas pelo nome, José Feliciano. Juca, de temperamento alegre e

⁸⁴ Ibidem, p. 92.

⁸⁵ Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. p. 200.

⁸⁶ Ibidem, p. 207; 167.

⁸⁷ Ibidem, p. 155.

⁸⁸ Ibidem, p. 135.

⁸⁹ Ibidem, p. 198.

expansivo, conhecido por contar histórias, adentra o corpo e o silêncio dos Honório Cota. O sobrado reacende com a presença do forasteiro, que desperta Rosalina dos dias adormecidos. Rosalina revive, mas quanto mais os dois se aproximam, mais se acentua a personalidade pendular da descendente dos Honório Cota. Desvitalizado pelo sexo corrosivo de Rosalina, Luca Passarinho perde o ímpeto ascensional da alegria e agoniza embrenhado na destrutividade das voçorocas. Fitar Rosalina é como vislumbrar a imensidão do abismo, mirar as gargantas vermelhas, e, diante da sedução da queda e do pavor do sucumbir, o personagem cede ao estímulo telúrico do visgo que captura e destrói. Sem asas, Juca murcha infeliz.

Juca Passarinho era um andarilho antes de Rosalina: “é minha sina ficar andando”⁹⁰. De pele da cor de “barata descascada”, cor mulata que concilia etnias, era um homem integrado à natureza, dado à observação dos pássaros e animais. O personagem, reconhecido pelo bom humor e pela invenção de histórias, possui uma belida no olho esquerdo – espelhamento da mudez de Quiquina – e atende por três denominações: Juca Passarinho, o apelido que remete à atividade preferida do personagem, a caça; José Feliciano, o nome de nascença, e Zé do Major, apelido derivado do apadrinhamento por um coronel do Paracatu. Quando chega a Duas Pontes, o personagem observa fenômenos naturais que compreende como sinais de mau agouro. A voçoroca é o primeiro elemento que o impressiona, “coisa do diabo”⁹¹. O segundo é o sonho pouco auspicioso, combinado à visão de um “redemunho”⁹². A figura de Quiquina, guardiã da casa, logo o impressiona mal e a mudez, para ele, é mais um dos “avisos” de perigo. Diante de todos os sinais de mau agouro, Juca pensa em desistir, mas é atraído pela casa.

A caça é a atividade que rende o apelido de Juca Passarinho e ativa as lembranças do personagem. No Paracatu, de onde vem, Juca vivia do apadrinhamento do major Lindolfo, casado com dona Vivinha, personagem de personalidade mórbida e sombria. A morte precoce do filho do casal de padrinhos é uma das marcas de dor que Juca guarda. Ao contrário do culto memorialístico dos mortos, Juca evita pensar nos casos de dor que acompanhou. O personagem contrabalança o peso de um pensamento grave com a leveza de uma lembrança alegre. De todas as memórias, a mais perturbadora para ele é a de Esmeralda, menina de dez anos “que deixava”⁹³. Se não fosse a chegada do major Lindolfo, a menina teria sido desonrada por Juca. Um misto de culpa e desejo se misturam no personagem, que não encontra sentido para a atração por Esmeralda, que o atraía, mas era ainda menina.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 58.

⁹¹ *Ibidem*, p. 77.

⁹² *Ibidem*, p. 80.

⁹³ *Ibidem*, p. 177.

A consciência torturada de Juca Passarinho é ficcionalmente ativada pela imaginação e pelo onirismo que opera a fusão de figuras femininas. A última descendente dos Honório Cota é metáfora de dona Vivinha na vida condenada ao ressentimento pela perda. Por outro lado, na variação entre as faces, Rosalina, quando assume a figuração jovem e narra a infância na Fazenda de Pedra Menina, “o fazia retornar ao longo caminho de volta no corpo de Esmeralda, que se fundia nos sonhos de repetição com aquela outra menina, a Rosalina menina”⁹⁴. Em procedimento metafórico semelhante ao que ocorre entre João Capistrano e Lucas Procópio na estrutura da casa e na configuração simbólica de Rosalina, nos sonhos de Juca Passarinho ocorre a fusão de traços das duas figuras femininas. As personagens se irmanam pela juventude e pelo defloramento operado pelo empregado.

A figura do major Lindolfo encarna a consciência normativa de Juca Passarinho, processo análogo ao que ocorre entre Quiquina e Rosalina. Quando considera que a ação que pratica não está de acordo com o que é correto, Juca Passarinho pensa no major. Nos sonhos, a culpa pelo desejo e a prisão ao corpo da patroa casam-se na consciência de Juca. O personagem tem os mesmos sonhos de repetição e é o major Lindolfo quem o “corrige” no sonho atirando contra ele – e o mundo onírico não esclarece se o que fez Juca partir do Paracatu foi um tiro do Major. No enterro do filho que planta em Rosalina, quando leva o “embrulho úmido, feito manchado de terra”⁹⁵ para as voçorocas, Juca tem uma alucinação auditiva. Ouve o major Lindolfo atirando contra ele e corre, foge pela escuridão, em desamparo absoluto.

Juca Passarinho é o forasteiro que profana o espaço sagrado do sobrado e é vampirizado pela Morte que habita a casa. Juca Passarinho se transforma no caçador sem munição, volta os olhos para dentro. A alegria murcha, a fala, antes livre, silencia. Na primeira interação sexual com Rosalina, Juca sente “uma força sombria dentro dele, uma força que crescia negra como uma onda volumosa”⁹⁶. Magnetizado pela força destrutiva de Rosalina, “passarinho no visgo”, Juca Passarinho acompanha as faces múltiplas da mulher de quem se torna escravo⁹⁷. O primeiro Juca, caçador com munição que existia antes de Rosalina, era alegre e falante. O segundo, já se relacionando com a patroa, é triste e calado durante o dia, homem humilhado, mais próximo de “Zé do major”, apelido que se caracteriza pela submissão a uma figura. A terceira face do personagem é a do caçador de guará, o homem que, à noite, se choca contra Rosalina, “visonha como um guará”.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 210.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 237.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 151.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 209.

É a metáfora auditiva que rege os processos de vida-morte em Juca e de morte-vida-morte em Rosalina. Bachelard afirma que, para sonhador das entranhas da terra, o som que se ouve é de vozes subterrâneas, porque “o ouvido é, então, o sentido da noite, e sobretudo o sentido da mais sensível das noites: a noite subterrânea, noite murada, noite da profundidade, noite da morte”⁹⁸. É ouvindo a cantilena entoada por Juca Passarinho que a atenção de Rosalina é capturada pela novidade e é a voz do forasteiro que desperta a face obscura da personagem – cujo destino é o soterramento. Para Rosalina, o som da chegada de Juca é um canto de despertar. O narrador interpela o leitor e destaca a voz de Juca como canto: “atente agora não só com os ouvidos bem abertos, ouça com o corpo, com a barriga se possível, com o coração, e veja, ouça a doce modulação do canto. Só o canto, a música”⁹⁹. De modo análogo, quando se aproxima do sobrado, Juca Passarinho ouve um zumbido, metáfora auditiva que na obra de Autran Dourado remete a anúncio trágico.

Rosalina desperta e o corpo, antes morto, volta a pulsar. A morte, entretanto, enlaça todos os viventes: a música de Juca Passarinho cessa, a vitalidade fenece e a angústia cresce a cada dia. Quando é convocado por Quiquina a enterrar o próprio filho, diante das goelas vermelhas, Juca Passarinho tem uma vertigem, tudo roda¹⁰⁰. No ouvido, o personagem experimenta novamente o zumbido. Terminado o trabalho de Juca, o personagem parte. O canto, então, passa a Rosalina. Vestida de branco, a última dos Honório cota entoa uma cantiga pelas redondezas do cemitério, onde habitam os irmãos e filho mortos. O sacrifício da vontade em nome da honra da família gera o dilaceramento existencial da personagem:

De branco, o vestido comprido e rendado, uma rosa branca refohuda no cabelo, lá vinha ela. Lá vinha Rosalina descendo a escada de braço dado com seu Emanuel. Desciam devagar, a passos medidos. Ele se voltava para ela numa atenção especial, como se tivesse medo de que de repente pudesse ela pudesse cair. A cabeça erguida, o porte empinado, hierático, ela mais parecia uma rainha descendo a escadaria dum palácio, uma noiva boiando no ar a caminho do céu. E ela sorria, meu Deus, a gente viu depois de muitos anos Rosalina sorrir pela primeira vez. Ela sorria feito se fosse para a gente. Mas sabíamos que não era para nós que ela sorria: o era um sorriso meio abobalhado, para ninguém¹⁰¹.

A radicalidade com que morte e vida se alternam na personagem fragmenta-se na loucura. A personagem se apresenta a Duas Pontes vestida de noiva, caminhando ao lado de Emanuel como se finalmente realizasse o desejo de se casar, contrariado por tantos anos. Para Damazo, em estudo sobre a polifonia em *Ópera dos mortos*, “a liberdade que lhe imprime a loucura libera a

⁹⁸ Ibidem, p. 149.

⁹⁹ Ibidem, p. 90.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 238.

¹⁰¹ Ibidem, p. 247.

fantasia vivida por Rosalina agrilhoada pela honra à memória do pai: desce a escadaria do casarão, casada com Emanuel [...]. A loucura é sua única saída honrosa depois de tudo o que lhe aconteceu”¹⁰². A gente, voz coral que narra a cena, descreve os movimentos ritmados de Rosalina como “marcha nupcial”. A rosa no cabelo, imagem que traduz a abertura da sexualidade da personagem, sinaliza o descompasso entre a experiência de Rosalina, que vive o casamento nunca realizado, e a realidade, que consiste na despedida, enterro simbólico, da personagem.

A presença oculta dos antepassados também é subterraneamente ativada por metáforas auditivas. O sentido de ópera concilia o trabalho dos mortos à peça dramática musicada. O romance é perpassado por um canto, uma ocorrência musical velada pelos eventos narrados, mas que consiste no som dos fantasmas que se fazem presentes na vida de Rosalina. O silêncio em que vivia, o casarão paralisado habitado por ela e pela mudez de Quiquina, é povoado de ruídos noturnos, passos e portas que batem. A sonoridade do sobrado é a da morte – e dos mortos. Ao interior estilhaçado de Rosalina, desmembrado em inúmeras personalidades, corresponde o exterior habitado por mortos. Dentro e fora da protagonista, as vozes compõem uma ópera fúnebre. O vinho invoca a voz dionisiaca de Lucas Procópio. O sacrifício pela honra, por sua vez, presentifica o silêncio pétreo de João Capistrano.

Quiquina é a responsável pela manutenção da honra da família e se apresenta como ponte e intermediária entre os Honório Cota e o mundo. Ela conecta exterior e interior da casa, passado e presente. A ambivalência de Quiquina consiste em ser a figura maternal tanto acolhedora quanto castradora para Rosalina. É a empregada que esconde o alcoolismo e o relacionamento noturno da última descendente dos Honório Cota, todavia é também ela quem mantém a honra da linhagem. Quando Rosalina, pela primeira vez, se aproxima de Juca Passarinho, Quiquina aparece no vão da porta. No limiar entre o espaço consagrado aos mortos, a casa, e o espaço profano, a rua, Quiquina vigia os passos de Rosalina. O mesmo espaço liminar é ocupado pela empregada quando realiza o parto do filho de Rosalina. Alternando entre parteira, que traz a criança à luz, e guarda, que normatiza o comportamento da patroa, Quiquina decide perpetuar o culto aos mortos e sufoca o recém nascido.

Quiquina é a guardiã do sobrado e, portanto, parte do corpo simbólico da patroa: “carne e unha com Rosalina”¹⁰³. A empregada, como um “cão de guarda”¹⁰⁴, é quem administra o fechamento e a abertura da porta da cozinha, limiar entre a rua e a casa. Quando se descuida,

¹⁰² Damazo, Francisco Antonio Ferreira Tito. “A polifônica engrenagem de *Ópera dos mortos*”. In: Dossiê “Autran Dourado 80 anos”. *Revista ALPHA*, ano 7, n.7, nov. 2006. Patos de Minas: Centro Universitário de Patos de Minas, 2006, p. 81.

¹⁰³ Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. p. 103.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 126.

Rosalina abre a porta e Juca entra. É também por ser guardião da família, atravessando as gerações, que sufoca o filho de Rosalina. A honra dos Honório Cota seria manchada pela gravidez de Rosalina. Quiquina mistura-se a Rosalina e sente-se ultrajada: “assim não estava ali agora passando aquele vexame, aquela humilhação. Ela, Quiquina”¹⁰⁵. Quiquina encarna o ressentimento dos Honório Cota. A ideia de matar o feto obseda a personagem – “era só deixar ele sufocado, ele nascendo sufocado”¹⁰⁶, que vive um conflito de consciência:

Na horinha mesmo é que ela [Rosalina] tem de fazer força. Na horinha ela [Quiquina] ajudava. Agora ainda, ele pode se virar, atrapalha. Não por ele, por ela. Por ele até que era bom, ela não precisava de. Não, meu Deus, não podia fazer aquilo, é pecado. Um pecado feio, sem perdão. Não era um pecado também deixar ele viver? [...] Não, aquele menino não podia viver¹⁰⁷.

Enquanto ajuda a patroa com as contrações, Quiquina cogita que a criança nasça morta, mas percebe que Rosalina “não é feito dona Genu, pegou logo. Dona Genu nunca que chegava aos nove meses”¹⁰⁸. As contrações aumentam e Quiquina vê movimento: “a gente pode ver ele se mexendo lá dentro. Ali os pés estufados, que nem um ovo na barriga, dando cutucão. Ele se vira e revira. Igual um bacorinho num saco”¹⁰⁹. Quiquina sente-se culpada, considera um pecado o pensamento obsessivo sobre sufocar a criança e parece querer disfarçar para Deus a ideia: “Deus tinha tanto olho, via tudo, via até aquele fiapo de nuvem que passou pela sua cabeça de querer acabar com o menino duro que nem um bacorinho dentro do saco”¹¹⁰. A percepção do movimento da criança é imediatamente substituída pela afirmação de que ele estava entrijecido. O movimento da criança é substituído pela paralisia mortal. Quiquina sugere, com pensamentos, que a criança não está viva. Há ambivalência do relato da hora em que o bebê vem à luz: “quem sabe ela [Rosalina] não era feito dona Genu por dentro. A sina pesando na casa, sufocando. Aí ela [Quiquina] não tinha que fazer nada, as mãos limpas, só o sujo da placenta”¹¹¹. A narrativa poética não revela inteiramente o sentido, mas Juca Passarinho, enquanto aguarda o parto, “viu que os gemidos mal abafados de Rosalina cessaram de todo e cuidou ouvir um pequeno vagido; seguiu-se um enorme silêncio”¹¹². O som que escapa, novamente o impacto auditivo, e é ouvido por Juca é o canto sufocado da criança antes de morrer.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 224.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 227.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 224.

¹⁰⁸ Idem, ibidem.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 226.

¹¹⁰ Ibidem, p. 231.

¹¹¹ Ibidem, p. 232.

¹¹² Ibidem, p. 237.

Metáfora dos personagens de que descende, Rosalina é ficcionalmente constituída, ainda, por influências das leituras que realiza. As inúmeras figurações de existir em Rosalina correspondem aos múltiplos textos que compõem o tecido de *Ópera dos mortos*. Na obra, há reminiscências de *As pupilas do senhor reitor*, de Júlio Dinis, e de *As mulheres de bronze*, de Xavier de Montepêin. No primeiro caso, a obra do português traz o caráter moralizador e religioso que leva ao sacrifício pessoal: a desonra que Margarida aceita em nome da honra da irmã. Margarida, personagem introspectiva como Rosalina, sofre os maus tratos da madrasta, se anula para que a irmã seja feliz e sofre terrível frustração amorosa, conexão evidente com a personagem autraniana. No segundo caso, o fio que urde a relação entre Rosalina e a obra de Montepêin é a vingança. Cora, Carmen e Maria emplacam represália contra o primo que tenta escravizá-las. Insulados no sobrado, os Honório Cota empreendem o isolamento como vingança.

O mesmo tema da vingança reaparece nas leituras de Rosalina com *A vingança do judeu*, livro mediúnico da autoria de John Wilmont Rochester e psicografado por Vera Kryzhanovskaia. O enredo, repleto de fenômenos sobrenaturais que explicitam o contato entre vivos e mortos, consiste na vingança de Samuel Meier Hugs, um banqueiro judeu, contra Valéria, a condessa cristã por quem se apaixona. Desprezado por conta da etnia de que descende e inconformado pelo casamento de Valéria com um cristão, o banqueiro troca o próprio filho com o recém-nascido da família que deseja punir. O destino trágico do banqueiro é ter de segurar nos braços o descendente morto. Quando descobre a trama de vingança, Raul, o cônjuge de Valéria, atira contra a empregada que realizou a troca das crianças, mas o tiro atinge Amadeu, a criança trocada.

A elucidação do texto autraniano como metáfora da obra de Rochester é fundamental para, além da semelhança quanto ao tema da vingança, o resgate da imagem auditiva que perpassa algumas das obras mais importantes de Autran Dourado. O desespero do banqueiro é poeticamente imaginado por uma metáfora do corpo: “o sangue zumbia nos ouvidos”¹¹³. Diante da criança morta, o personagem afirma que, se não houvesse vida após a morte, daria um tiro no ouvido. As imagens do impacto auditivo e do tiro no ouvido integram a arquitetura imaginante de Autran Dourado. A experiência agônica de Juca Passarinho é sempre descrita como um zumbido no ouvido¹¹⁴. Quanto à Rosalina, o oitavo bloco, “A semente no corpo, na terra”, é o último em que a voz da Honório Cota é ouvida por meio da falsa terceira pessoa. Depois disso, Rosalina silencia, torna-se presença. A voz de Quiquina, a empregada muda, passa a ser ouvida. Quiquina interpreta a pêndula da copa, única ainda em funcionamento, como um oito, número

¹¹³ Rochester, J. W (autor espiritual) & Kryzhanovskaia (médium). *A vingança do judeu*. São Paulo: Lake, s./d. p. 323.

¹¹⁴ Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. p. 67-68.

relacionado ao eterno movimento: “ainda bem que eles deixaram a pêndula da copa. De duas bolas, em formato de 8”¹¹⁵. Na horizontal, o número oito é infinito. Quando o psiquismo de Rosalina se desintegra e ela é retirada da casa por Emanuel, Quiquina interrompe o pêndulo do infinito e eterniza a linhagem dos Honório Cota.

Considerações finais

Ópera dos mortos é um romance poético nos termos da fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard. O princípio teleotânico que estrutura a linhagem dos Honório Cota é ativado por imagens poéticas, que são correlatos objetivos dos dramas íntimos dos personagens. A casa não é só habitação, mas também espaço de encarceramento íntimo e corpo de Rosalina. A cidade é tanto uma região geográfica em que os personagens estão quanto o entre-lugar habitado por mortos e vivos. Evocando a temporalidade mítica, a obra ingressa no tempo regido por mitos e não por paradigmas históricos de modo que a protagonista do romance é metáfora do pai e do avô, bem como é espelho da imagem poética de outros personagens da literatura mundial, como a Emily, de Faulkner, e a Antígone, de Sófocles. Enquanto o acontecimento histórico não se repete, o acontecimento mítico é ritualizado e reatualizado pelo poder dos ritos, como a interrupção dos relógios que presentifica os parentes mortos de Rosalina.

Na ficção de Autran Dourado, a essência de *gênos* é a morte em vida. Todos os elementos imaginados no universo do escritor mineiro encontram o caminho da desvitalização. A linhagem dos Honório Cota é, portanto, núcleo e descendência de agonia e morte. Os vivos continuam os mortos como uma teia ou bordado em que diferentes pontos se interligam por fios que se perdem na trama. Aprisionados ao clã de que descendem, os vivos permanecem aderidos aos mortos. É na tentativa de não sentir que a família inventada por Autran Dourado acaba aprisionada ao eterno ressentimento do que passou. Esculpir-se inabalável, como o fazem os Honório Cota, corresponde a permanecer insensível a todos os golpes. Ser estátua, entretanto, exige dormência, vida condenada à imobilidade. O mineral, duro e rijo, é um destino de sacrifício voluntário. Sobre a rejeição que a pedra impõe, Bachelard destaca: “essa vida repentinamente suspensa é diferente de uma decrepitude. É o próprio instante da morte, um instante que não quer passar, que perpetua o seu pavor e que, imobilizando tudo, não traz o repouso”¹¹⁶. Promovendo-se a mineral, João Capistrano e Rosalina eternizam a agonia do humano, ser do movimento, detido pela imobilidade do ressentimento.

¹¹⁵ Ibidem, p. 219.

¹¹⁶ Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

A fim de tornar o ser palavra, o diagrama imagético que traz à luz Rosalina, em *Ópera dos mortos*, é composto por sobrado, flor de tecido e voçoroca, imagens poéticas que materializam no romance a petrificação do ser que resiste à dinamicidade do tempo. Interrompendo o movimento dos relógios, os personagens espelham-se na cobertura vítrea do marcador do tempo e paralisam a própria existência. Sonhador da terra, Autran Dourado alça voo poético expondo o recolhimento profundo à intimidade telúrica. A magnificência do escritor mineiro reside, portanto, na arquitetura imaginante de um universo de existências desvitalizadas em que o corpo humano está atrofiado em rochedo, mas o magma da linguagem é dinâmico e vibrátil, repleto de imagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- Bachelard, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- Bachelard, Gaston. *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Mantins Fontes, 2001.
- Campos, Haroldo. “Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana”. In: Fernández Moreno, César (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 281-305.
- Damazo, Francisco Antonio Ferreira Tito. “A polifônica engrenagem de *Ópera dos mortos*”. In: Dossiê “Autran Dourado 80 anos”. *Revista ALPHA*, ano 7, n.7, nov. 2006. Patos de Minas: Centro Universitário de Patos de Minas, 2006, pp. 74-82.
- Dodds, Eric Robertson. *Os gregos e o irracional*. Trad. de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.
- Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.
- Dourado, Autran. *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- Gross, Kenneth. *The Dream of the Moving Statue*. New York: Cornell University Press, 1992.
- Eliot, T. S. “Hamlet”. In.: *Selected Prose of T.S. Eliot*. Orlando: HBJ Books, 1975, p. 48.
- Hesíodo. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- Lubbock, Percy. *A técnica da ficção*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- Madariaga, Salvador de. *Guia del lector del “Quijote”: ensayo psicológico sobre el “Quijote”*. Buenos Aires: Sudamericana, 1943.
- Mclendon, Carmen Chaves. “A rose for Rosalina”. *Comparative Literature Studies*. Vol. 19, n.4, 1982, pp. 450- 458.
- Nietzsche, Friedrich. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Organização e tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

- Nietzsche, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- Prado, Décio de Almeida. “A personagem do teatro”. In: Candido, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Rochester, J. W (autor espiritual) & Kryzhanovskaia (médium). *A vingança do judeu*. São Paulo: Lake, s./d.
- Sófocles. *Antígone*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- Souza, Ronaldo de Melo e. “Agonia e morte em Autran Dourado”. In: *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010, pp. 163-182.
- Torrano, Jaa. “O mundo como função de musas”. In: Hesíodo. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007, pp. 11-97.
- Vieira, Trajano. “A voz contrária de Antígone”. In: Sófocles. *Antígone*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Thaís Seabra Leite é graduada em Letras, Mestre e Doutora em Literatura Brasileira pela UFRJ. É professora do Colégio de Aplicação da UFRJ. Escreveu a tese sobre a obra completa de Autran Dourado, atua como pesquisadora no Grupo de Pesquisa Literatura e Educação Literária (CNPq) e coordena o projeto “O verbo tornado carne”. Contato: thaiseabra@gmail.com