

À SOMBRA TRÁGICA DO SOBRADO: O DRAMA DE ROSALINA E A POÉTICA DE AUTRAN DOURADO EM ÓPERA DOS MORTOS

Daniel Martins Cruz Junqueira¹

Período de recebimento dos textos: 04/08/2014 a 31/10/2014

Data de aceite: 10/11/2014

Resumo: O presente trabalho visa estabelecer os princípios composicionais que regem a narrativa de Autran Dourado. Procuraremos observar como a poética autraniana produz e nos introduz em um universo mítico-simbólico e como o estatuto da narrativa personativa descortina a subjetividade das personagens envolvidas na trama imagética de efabulação de suas obras.

Palavras-chave: Autran Dourado; romance moderno; narrativa; subjetividade.

Abstract: This work aims to establish the compositional principles governing the narrative of Autran Dourado. Try to observe how the autraniana poetic produces and introduces us in a mythical-symbolic universe and how the status of personativa narrative reveals the subjectivity of the characters involved in the plot of efabulação imagery of his works.

Keywords: Autran Dourado; modern novel; narrative; subjectivity.

¹Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), especialista em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), especialista em Língua Portuguesa pelo Liceu Literário Português.

Introdução

De novo o silêncio caiu entre João e o Médico.
E, sem saber por quê, o menino dentro de João ia
juntando numa só imagem as figuras nevoentas de tia
Margarida, de tio Zózimo, de vovô Tomé, de tio Maximino...–
estrelas formando a Constelação da Dor. 2

A obra de Autran dourado se revela como um mundo intertextual e intratextual. Dialoga com a tradição ocidental moderna (Gustave Flaubert, Henry James, Machado de Assis, por exemplo) no que diz respeito à destituição do caráter de onisciência do narrador, aquele que detém a verdade absoluta sobre os fatos, sobre a vida pretérita, presente e futura das personagens, nesta ordem. É, portanto, instaurada uma nova concepção do modo de narrar, a linearidade cronológica cede espaço ao *stream of consciousness*, processo pelo qual o evento narrado permite a fusão temporal e é submetido à experiência emocional das personagens, proporcionando a representação da realidade fragmentada e da memória das personagens.

Tal prática narrativa aponta para uma tendência da literatura que privilegia não a trama de ações, mas o drama de emoções, ou seja, é primordial para aquele que as leem perceberem não apenas os fatos, mas a receptividade destes em uma tensão dramática pelas personagens de modo que possa tornar o leitor em elemento ativo na interpretação das obras e não em mero fruidor de meras tramas romanescas. Do mesmo modo que o autor tem por “obrigação” revelar a diversidade qualitativa da existência humana e de produzir “uma iluminação no espírito de quem lê”³, o leitor participe tem de se entranhar na arquitetura romanesca de modo a ressignificar o mundo plurissignificativo que foi engendrado pelo autor.

2 Momento em que João, já adulto, ouve o relato do médico que atendeu o temível Xambá e as personagens de seu mundo infantil aparecem no seu labirinto imagético. (O Risco do Bordado, 1973, p. 247)

3(Lucas, p. 163)

Em Autran Dourado encontramos uma vertente dramática da literatura brasileira, por podermos encontrar elementos pertinentes à tradição da tragédia grega, por exemplo, a presença do narrador que assume a função do coro, aquele que se distancia e comenta criticamente aquilo que foi narrado, proporcionando à narrativa um profícuo elemento de análise do comportamento das personagens tal como da própria narrativa em si.

Assim devemos compreender o coro da tragédia que, se por um lado era pura expressão lírica, por outro desempenhava funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno: cabia a ele 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 e do particular. (Prado, 1981: p.87)

Sabemos que o romance moderno é responsável por refutar o simulacro do narrador onisciente como reproduzidor de verdades absolutas, buscando para isso a heterogeneidade de vozes e a experiência da alteridade como artifício dessacralizador da tradição da narrativa romanesca. Este artifício proporciona ao narrador buscar a interioridade anímica das personagens a partir de suas experiências e vivências sensoriais, permitindo ao leitor a observação de um mesmo fato através das mais variadas perspectivas.

Desta forma me permito citar que, na narrativa autraniana, considerando-o como escritor que explora a vertente dramática na literatura brasileira, há metáfora do corpo como síntese das emoções e sensações das personagens e suas percepções internas e externas no conjunto dos fenômenos apreendidos pelos sentidos corpóreos de modo a tomarmos consciência do conhecimento da experiência humana.

Alguma coisa no ar – um som, um cheiro, uma carta – anunciava a chegada de tio Zózimo. O menino desconfiava farejando, tinha ouvidos muito abertos, os olhos muito agudos, as narinas pegavam um cheirinho diferente no ar, a pele mesmo sentia sinais de que ele estava para chegar. Deve ser assim que aparelhos de precisão

apontam a proximidade de um ciclone, antes mesmo dele chegar já lhe dão um nome. (Dourado, 1970, p.111)

É a partir desta multiplicidade sensorial que podemos perscrutar a interioridade anímica das personagens em sua totalidade humana: sensações, lembranças, sentimentos, concepções de vida e imaginações.

A narrativa labiríntica também salta aos olhos em função da sua montagem em blocos que embaralha tempo e espaço constituindo desta maneira uma teia na qual as personagens parecem estar aprisionadas em um limitado ou único e indissolúvel problema, porém de intermináveis soluções através de um desdobramento inovador da linguagem.

Abordaremos a presença dos temas da agonia e da morte na obra *Ópera dos Mortos* (1967) do escritor mineiro Autran Dourado, a partir destas perspectivas: a influência do barroco, dos elementos da tragédia, o narrador sensorial, que tem os elementos externos filtrados pelo corpo, pela narrativa em blocos e labiríntica, a construção da trama imagética, contrária a narrativa de cunho realista e os recursos ficcionais do narrador personativo em que o sujeito é, ao mesmo tempo, revelado e revelante do mundo circundante.

Pretendo restringir-me neste trabalho a somente explorar seus sentidos, suas simbologias e as suas filiações literárias e não buscar na História do Brasil ou em fatos sociais referências nas obras do autor. Quero afirmar, portanto, que as obras de Autran Dourado estudadas neste pequeno trabalho não têm qualquer referência com o mundo histórico-social.

Entendo que qualquer obra fale por si e não se vincule obrigatoriamente a um a ou outro movimento estético previamente estabelecido como, por exemplo, o regionalismo ao qual muitos críticos vinculam os romances de Autran Dourado como sendo um movimento dialético entre o regime agrário, patriarcal e atrasado em contrapartida ao momento de desenvolvimento urbano em que suas obras vieram a lume. Apesar de levar em

consideração as opiniões de Antonio Candido (1976) de que o mundo social e as obras literárias interagem, mas não de maneira harmônica, sobretudo de forma conflituosa, pois a literatura é uma forma de produção cultural e, portanto, possui raízes sociais. Como afirma Candido (1993, p. 45):

Com efeito, não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício.

Desta forma não existe nenhuma referência das obras *Ópera dos Mortos* com o auge ou o declínio do período aurífero em Minas Gerais ou outra característica qualquer que filie as obras ao regionalismo ou a outro movimento literário, mas há um consciente diálogo com escritores e obras que o antecederam e a quem podemos afirmar ser o escritor mineiro tributário, acreditando que toda obra literária evolui por meio da intertextualidade.

Além de *Ópera dos Mortos*, livro o qual estudarei, a principal fonte de pesquisa será do próprio autor, seus outros romances e sua *Poética de Romance* e sua *Matéria de Carpintaria*, pois entendo que nessa sua arte poética, Autran Dourado, gentil, humilde e generosamente nos dá, de mão beijada, a interpretação de suas obras de ficção.

Ópera dos Mortos: Uma Narrativa em Blocos

O senhor querendo saber, primeiro veja.⁴

No romance *Ópera dos Mortos*, três elementos chamaram-me a atenção na estrutura da obra: o sobrado, as voçorocas e o relógio, eleitos pelo próprio autor no seu livro *Matéria de Carpintaria*. A obra é construída em torno da história da família Honório Cota e como a personagem Rosalina herda

⁴ Primeira frase de *Ópera dos Mortos*, 1999, p.11

não só as características físicas e psicológicas do pai João Capistrano e do seu avô Lucas Procópio, mas também as personalidades contraditórias de ambos.

O romance é dividido em nove capítulos, que Autran dourado divide em blocos desta maneira:

- I 1) O Sobrado
- 2) A Gente Honório Cota
- 3) Flor de Seda
- II 4) Um caçador sem munição
- III 5) Os dentes da engrenagem
- 6) O vento após a calmaria
- 7) A engrenagem em movimento
- 8) A semente no corpo, na terra
- IV 9) O Canto de Rosalina (Dourado, 1976, p. 117)

No primeiro bloco, podemos perceber que o autor preocupou-se em mostrar o espaço simbólico (O Sobrado) em que a genealogia Honório Cota vive e como influencia simbolicamente a vida de Rosalina e onde esta fabrica suas flores que Quiquina vai vender na cidade, que apesar de bonitas e feitas de um material de qualidade não têm vida, ou melhor, não morrem. Assim o que é produzido no sobrado é estagnado tal qual a vida das personagens.

No segundo bloco é descrita a vida itinerante de Juca passarinho, que já havia trilhado muitos caminhos sem prender a nenhum, porém durante o trajeto sente-se maravilhado com o cemitério e espantado com as voçorocas (dois símbolos de morte). Inventa uma mentira para Silvino, em que fora chamado para trabalhar em um, mas essa coisa de lidar com defunto não era com ele apesar do bom ordenado. E sobre as voçorocas disse: “Que coisa mais medonha, Seu Silvino. Parece que não acaba mais essa começão de terra. Coisa do diabo, mais parece esta fome de terra. A gente da cidade não têm medo de que um dia chegue lá? Acaba comendo as ruas e as casas, engolindo tudo.” (Dourado, 1999, p.77)

Apesar de assombrar-se com estes dois símbolos da morte (Cemitério e voçoroca) é imantado pelo sobrado quando chega à fictícia cidade de Duas

Pontes e nele (sobrado) terá sua destruição após ser enredado na teia de agonia e morte.

O terceiro bloco é a engrenagem posta em movimento, seus dentes a devorar (como as voçorocas) a vida de Rosalina e de Juca Passarinho. A vida do povo do sobrado que até então era estático como os ponteiros do relógio são acionadas até serem esmagadas.

O quarto bloco é a partida de Rosalina do sobrado. O acontecimento é narrado coletivamente (o povo da cidade) “Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor.” (Dourado, 1999, p. 248). É o desfecho da tragédia, é a catarse realizada pelo povo de Duas Pontes, purgação do terror e da piedade suscitados por aquele espetáculo teatral de agonia e morte.

Sua despedida se assemelha a descida triunfal de uma heroína de um palco de um drama trágico, atravessando o salão no meio do plateia(o povo da cidade) no último ato a fim de ganhar os aplausos.

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 voltara para ela numa atenção especial, como se tivesse medo de que de repente 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. (Dourado, 1999, p.247)

O povo se abria para sua passagem, porém não se embevecia do sorriso que a heroína trazia no rosto, pois sabia que o sorriso aberto não era para eles, era para ninguém. Seus “olhos vidrados como que não viam” (Dourado, 1999, p. 247). Ela nunca os viu nem os sentiu, insulada no sobrado, distanciada do povo da cidade não poderia nunca tê-los sentido, experienciado, pois sua vida estava parada como os relógios do sobrado.

A gente instintivamente se afastava, ia abrindo caminho para eles. Ela nos olhava, abaixava ligeiramente a cabeça, feito agradecendo tímida os nossos cumprimentos, que mal dávamos, calados

medrosos. Não eram para nós aqueles gestos, aquele olhar, no fundo do coração se sabia. (Dourado, 1999, p. 247)

Rosalina sorria e se casava com a loucura, com seu isolamento, uma vida que não se concretizou. A primeira filha a “vingar” do casamento de João Capistrano e de dona Genu. Uma vida que exprime agonia e dor. E que ciclicamente, assim como Dona Genu, teve seu único filho com Juca Passarinho, concebido naquelas noites plenas de desejo e de álcool, morto. Juca Passarinho fugiu. Rosalina assim como Prima Biela escolheu seu recolhimento, esta junto dos empregados da casa de Conrado, pessoas com quem tinha afinidade moral e aquela, o insulamento de uma vida assombrada pelos mortos e pelo sobrado.

No início do romance, um elemento do coro, o corifeu apresenta ao leitor o casarão. No final da obra surge-nos a fusão do narrador-coral que representa o coletivo, com o povo que vive em torno do casarão de Rosalina e procura entender o que acontece com aquela família. O narrador coletivo (o povo de Duas Pontes) neste desenlace aparece também como plateia para o drama de Rosalina. Desta forma, coro e o povo se constituem como personagem “pois o coro, a seu modo, também é personagem fundem-se a tal ponto que somente uma análise um tanto artificial poderia dissociá-los.” (Prado, 1981, p. 87).

Na tragédia grega o coro se dirige aos espectadores para tecer um comentário crítico acerca das ações dos heróis envolvidos no drama. Desta forma o coro exerce duas funções; a de distanciar-se dos personagens e criticá-los e a de unir-se aos personagens e vivenciar suas emoções.

A este movimento chamamos parábese, segundo Ronaldo de Melo e Souza (2006, p.37)

A parábese ocorre quando o coro momentaneamente se desliga do contexto das ações e, sozinho em cena, transmite ao público o apelo do dramaturgo. Disponível, na estrutura da comédia ática,

para as múltiplas reflexões e polêmicas que são inseridas no próprio texto das peças, **a parábase é o contraponto crítico das questões relativas à representação teatral** (Grifo nosso). O desejo de legitimar a função do comediógrafo na tradição literária, a necessidade de satisfazer o público e conquistar os juízes, a consideração das vicissitudes da carreira dramática, das contingências do concurso, das rivalidades com o adversário, enfim, todos os prolemas da crítica do drama cômico são compendiados nas famosas parábases de Aristófanes.

A parábase é a intervenção crítica do romance moderno. Nos romances românticos, por exemplo, eram feitos pelos prólogos e pelos epílogos, ou seja, destacados do corpo da narrativa, vemos este recurso em algumas obras de José de Alencar. Muitos leitores desavisados tampouco liam estes dois artifícios, pois pensavam não ser parte integrante do romance.

Desta forma o narrador parabático é aquele que estabelece o diálogo entre a criação e crítica no próprio ato narrativo e é regido pelo princípio da ironia, esta entendida não como um tropos que os manuais definem por ser uma figura que comunica o oposto do que se quer dar a entender, mas pelo princípio da eironeia, que sugere um questionamento crítico do conteúdo narrado. É o momento onde razão e emoção – sem tornar a narrativa ambígua – há neste momento um desdobramento do narrador são dispostas para ir além das verdades absolutas.

Desta forma, o narrador não se limita apenas a reportar os fatos acontecidos, mas aparece como um elemento a fazer a reflexão metanarrativo, incluindo ainda os demais pontos de vistas necessários para tal exercício.

O narrador parabático surge como um contraponto ao discurso hegemônico vigente e proporciona, de uma forma questionadora, ao leitor o estímulo necessário para se colocar criticamente diante do espetáculo encenado.

O Sobrado

O senhor atente depois para o velho sobrado com a memória, com o coração – imagine mais do que com os olhos, **os olhos são apenas o conduto o olhar é que importa.**⁵

O título do romance *Ópera dos Mortos* não foi escolhido ao acaso. “O título do livro já revela a sua estrutura, metalinguagem.” (Dourado, 1976, p. 116). Autran Dourado registra em seu livro *Matéria de Carpintaria*, os vários sentidos que a palavra ópera adquire no romance; o local onde se realizam apresentações teatrais, ser um gênero característico do barroco, ser polifônico e seus elementos estruturais serem de grande importância para dar forma à obra. O último sentido se refere à etimologia da palavra “obra, trabalho. Trabalho dos mortos” (Dourado, 1976, p.116).

No romance encontramos todos estes elementos entrelaçados, entrecruzados formando uma teia, na qual, todas as personagens convergirão como atores para o palco. Não só os moradores do sobrado e os habitantes da cidade serão arrastados para a teia, mesmo o forasteiro José Feliciano não conseguirá fugir à sina de ser atraído para o palco sinistro da tragédia.

O capítulo começa com o narrador parabático estimulando ao leitor a uma viagem através do tempo por meio da visualização do sobrado através da imaginação. “Estique bem a vista, mire o casarão como num espelho, e procure ver do outro lado, no fundo do lago, mais além do além, no fim do tempo.” (Dourado, 1999, p. 11) Para o autor, há neste início “uma teoria do ‘ver’”. (Dourado, 1976, p. 115).

De acordo com a disposição em blocos que nos foi dada pelo autor, o primeiro capítulo do primeiro bloco do romance é caracterizado pela descrição da moradia da família Honório Cota, somente no segundo capítulo haverá a narração sobre as personagens humanas: a família “A gente Honório Cota”. Há

⁵ *Ópera dos Mortos*, 1999, p.11. (grifo meu)

todo momento o narrador pede ao leitor que se aquiete “veja antes a casa, deixa Rosalina pra depois, tem tempo”. (Dourado, 1999, p.14)

O sobrado é construído “no Largo do Carmo, onde se plantou a primeira Igreja” (Dourado, 1999, p. 13), a construção do casarão surge no espaço destinado às igrejas, como local primordial para se exercer a fé católica, as construções se situam no cume de algum relevo ou na parte central da cidade. A monumentabilidade da arquitetura do casarão dos Honório Cota destitui a Igreja do Carmo desta posição central e assume seu caráter de palco para a encenação do drama de Rosalina.

É este espaço que congregará em torno de sua imagem as personagens do romance, sejam elas as proprietárias, os agregados e os moradores da cidade de Duas pontes. O sobrado estabelecerá uma conexão íntima entre o homem e a casa.

Inicialmente o casarão é apresentado pelo narrador coletivo como um ambiente degradado em uma conversa com um suposto leitor “O senhor querendo saber, primeiro veja” ⁶e descreve o casarão na perspectiva de um tempo remoto “[...] coisas contadas em horas mortas, esfumado, já lenda-já história [...]’ (Dourado, 1999, p.12).

A arquitetura e a imagem do sobrado nos transmitem o caráter indissociável das categorias de tempo e de espaço da narrativa. Na tentativa de unir-se ao pai João Capistrano contrata um mestre de obras para construir um segundo pavimento sobre o casarão que fora construído por Lucas Procópio, sem, porém, modificar em nada aquilo havia sido projetado por seu pai como foi proposto pelo mestre.

Ora já se viu, mudar, mudar, pensou. Não quero mudar tudo, disse. Não derrubo obra de meu pai. O que eu quero é juntar o meu com o do meu pai. Eu sou ele agora, no sangue, por dentro. A casa tem

⁶ Ibidem

de ser assim, eu quero. Eu mais ele. E como o homem ficasse meio atarantado sem entender direito aquela argamassa estranha de gente e casa. (Dourado, 1999, p.14)

O narrador pede ao leitor que atente ao caráter pictórico e espacial da construção do sobrado e perceba nele a arquitetura barroca.

Veja o sobrado, que garantia, achinesado, piramidal, volumoso, as bocas encarreiradas das telhas. Olhe só como os remates abrandam o volume do telhado, parece até coisa do Oriente, feito se diz; como empina – o telhado – na cumeeira e nas quinas das beiradas, para continuar voando. (Dourado, 1999, p.17)

Sobre o caráter pictórico do estilo barroco, após um cotejo com as características do estilo clássico a partir do sistema desenvolvido por Wölfflin, em que este opõe os estilos em pares antagônicos, Alfredo Bosi (2004, p. 32) explica-nos os princípios norteadores da arte barroca:

Pictórico inclui ‘pitoresco’ e ‘colorido’; *profundo* implica desdobramento de planos e de massas; *aberto* denota perspectivas múltiplas do observador; *uno* subordina, por sua vez, os vários aspectos a um sentido; *clareza relativa* sugere a possibilidade de formas de expressão esfumadas ambíguas, não finitas.

Arnold Hauser (2010) também contribui para um maior entendimento do estilo barroco, principalmente do caráter pictórico do “movimento”, em sua obra *História Social da Arte e da Literatura*:

A busca do “pictórico” – quer dizer, a dissolução da forma linear, firme e plástica, em algo movente, adejante e incapaz de ser apreendido; a obliteração de fronteiras e contornos, para gerar a impressão de ilimitado, de incomensurável e de infinito; a transformação do ser estático, rígido e objetivo em um vir-a-ser, uma função, uma interdependência entre o sujeito e o objeto – constitui a base da concepção de Wölfflin do barroco. (p. 446)

Coadunando as perspectivas acima (a do narrador e as dos críticos) corroboradas pelas próprias palavras de Autran Dourado em “resposta” a uma observação do crítico Fausto Cunha sobre a obra na apresentação de sua primeira edição. “Se Fausto Cunha tivesse lido mais de duas vezes o bloco I da

Ópera dos Mortos, desescamando, teria visto a ‘dica’ que o narrador-coro sobre a estrutura aberta do barroco [...]” (Dourado, 1976, p.38).

Desta forma, percebemos como o autor cria uma reflexão sobre a arquitetura barroca e oferece ao leitor a chave para o entendimento de todo o romance. “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.” (Dourado, 1999, p.17)

Autran Dourado (1976, p.119) sobre a criação do sobrado afirma: “O sobrado foi muito estudado, recorri a todo o meu conhecimento de arquitetura colonial barroca mineira (estudei muito), e o livro se pretende barroco.”

O autor constrói um sobrado com as características “pendular e circular do Barroco” (Dourado, 1976, p.38) estabelecendo uma arte poética própria. Ele não projeta o barroco em sua obra como um estilo de época. As características barrocas utilizadas por Autran Dourado nos servem como uma compreensão simbólica da arquitetura dialética do casarão, no que diz respeito à união de duas personalidades diferentes e em si opostas (Lucas Procópio e João Capistrano), tendo em vista que o casarão fora construído em duas etapas, a primeira, por Lucas Procópio e a segunda, por João Capistrano. O sobrado como uma interação dialética dos contrários.

Rosalina e o sobrado serão símbolos da fusão das duas partes, dos dois tempos, das duas personalidades e como um “pêndulo” irá de um a outro. A personagem é, desta forma, fruto da estrutura do romance, revelando-se uma interação isomórfica entre as personagens, o casarão e a narrativa.

O entrosamento nesta (**estrutura novelística**)⁷ é condição fundamental na configuração da personagem, porque a verdade da sua fisionomia e do seu modo-de-ser é fruto, menos da descrição, e mesmo da análise do seu ser isolado, que da concatenação da sua existência no contexto. Em *Fogo Morto*, por exemplo, a sola, a

⁷ Grifo meu

faca, o martelo de Mestre José ganham sentido, referidos não apenas ao seu temperamento agressivo, mas ao cavalo magro, ao punhal, ao chicote do Capitão Vitorino; ao cabriolé, à gravata, ao piano do coronel Lula, – os quais, por sua vez, valem como símbolos das respectivas personalidades. E as três personagens existem com vigor, não só porque se exteriorizam em traços materiais tão bem combinados, mas porque ecoam umas às outras, articulando-se num nexu expressivo. (Candido, 1981, p.78)

Com efeito, o sobrado é a metáfora que representa a ambiguidade barroca, não só pelas características de sua estrutura física, mas por ser também uma “argamassa estranha de gente e casa” (Dourado, 1999, p.14), uma expressão da tensão harmônica dos contrários. O casarão é um elo vigoroso entre tempo, espaço e personagens.

Rosalina: O Risco de Autran Dourado

Bobagem, tem disso não,
Deus é que rege, em Deus é que está o perdão.
Deus quis que Rosalina vivesse pra provar que tinha sina não,
que o caminho da gente é a gente que abre.
Conforme o risco de Deus.
(Dourado, 1999, p.104)

A narrativa é construída com um rigor de composição e um vigor passional em torno da morte e das influências desta e da genealogia da família Honório Cota na vida de Rosalina. De modo que esta personagem seja a metáfora que congrega todas as outras personagens da obra. Para Rosalina sua genealogia é algo tão forte e acarreta tanta preocupação que ao ser apresentada a Juca Passarinho e, notar que este já sabe seu nome, pergunta-o de onde tirou tal informação, fato que constrange o forasteiro que responde ter sabido por um carreiro. E Rosalina, contraditoriamente, diz que não importa saberem de sua vida. “Não importa, disse ela, não me interessa o que dizem de mim, de meu pai, de meu avô.” (Dourado, 1999, p. 86)

Além de congregar a hereditariedade da família, Rosalina tem à sua volta a empregada Quiquina, Quincas Círiaco, amigo de João Capistrano e o

forasteiro Juca Passarinho ou Zé-do-Major ou José Feliciano. Rosalina o chamaria por este último porque não fora dado por nenhuma “gentinha”; que chega a cidade no capítulo “Um Caçador Sem Munição”. Aquelas pessoas, porém, não entram no sobrado, a entrada é vedada somente à Quiquina e a Juca Passarinho, mas este pela porta dos fundos e de maneira gradual.

No final deste capítulo, Rosalina deixa evidente que seu mundo não é o da cidade, mas o do casarão, onde enclausurada vive solitariamente ao lado de Quiquina. “Se o senhor quer ficar aqui, não me venha com essa conversa de rua, de gentinha, de gente sem honra nem palavra. Não quero saber nada do que se passa nessa cidade.” (Dourado, 1999, p. 86)

Isolada do resto da cidade, Rosalina passa os dias cosendo florzinhas de pano entre os relógios parados desde tempos remotos. Sua única ligação com o mundo exterior é Quiquina, que é muda. A personagem de Juca Passarinho é que, ao começar a trabalhar no sobrado, será a outra ligação de Rosalina com o mundo. A dona da casa, porém, se incomoda com a vida e com os relacionamentos de amizade e amorosos que ele tem fora da casa.

Rosalina vê o mundo com os olhos de Quiquina e com a voz de Juca Passarinho e serão estas falas (o canto do pássaro) que acenderão na protagonista seus desejos adormecidos e passa a aceitar José Feliciano como amante. Acontece com Rosalina, apenas momentaneamente, uma transformação, pois passa a se sentir mais humana.

Deste relacionamento emerge um conflito no íntimo de Rosalina que, ao passar a ter relações amorosas com José Feliciano, um homem do povo, “gentinha” desestabiliza a sua imagem de pessoa superior e rompe com a hierarquia que ela mantinha com as pessoas do povo. Rosalina, a partir de então, desenvolve um dois comportamentos distintos e contraditórios.

Rosalina se divide em duas “A Rosalina noturna e a Rosalina diurna” (Dourado, 1976, 115). A diurna, que objetiva tentar viva a força de seu pai e de

seu avô, é lembrança personificada por Rosalina para manter no presente o poder exercido pelos seus antepassados. Durante o dia, Rosalina é a patroa de costumes rigorosos que mantém vivo no presente a força dos Honório Cota. Durante à noite, entrega-se aos prazeres do corpo e dos sentidos.

Rosalina é, durante o dia, a representação da rigidez apolínea e, à noite, sob o efeito embriagante do vinho, é a encarnação transgressora dionisíaca. Rosalina é a fusão de contrários, estas representações ganham mais vigor se levamos em consideração que a personagem une em si o duplo de seus antepassados, em João Capistrano há o apolíneo e em Lucas Procópio, o dionisíaco.

Há em Rosalina a sensação ambígua, no dia seguinte ao ter sido surpreendida por Quiquina, no momento em que se entregava a José Feliciano. O sentimento é de “ressurreição e dor. A dor, a sensação de existir. Assim, os olhos fechados, o mundo era róseo, róseo e dolorido. Luz e dor, o primeiro conhecimento do mundo.” (Dourado, 1999, p. 157)

A única pessoa que presencia o enlace amoroso entre os dois e mantém uma conduta punitiva quase onipresente é “Quiquina no vão da porta”. É, contudo, a agregada que entregará ao José Feliciano o fruto do amor entre ele e Rosalina, porém já morto e assim descrito “O embrulho mais parecia um pernil, um rolo de mortadela costurado num saco” (Dourado, 1999, p. 237), além de ter um odor nauseabundo.

A agregada dará as ordens para que o amante enterre a criança no cemitério. No caminho José Feliciano se depara com as voçorocas, as mesmas as quais já não tinha mais medo, mas as circunstâncias atuais causaram-lhe arrepios. Amedrontado novamente diante das goelas de terra que consome a si própria. Porém a imagem de Quiquina fez José Feliciano continuar seu destino trágico.

No capítulo “A Semente no corpo, na Terra”, no qual se situa a cena acima, há a recorrência de acontecimentos, no que diz respeito à interrupção da vida. Dona Genu mãe de Rosalina, também perdera seus filhos ainda anjinhos, a única que vingara foi Rosalina, pra continuar a sina da família Honório Cota. “Muito depois, depois de muitos abortos e insucessos e anjinhos foi que veio Rosalina.” (Dourado, 1999, p. 224)

A personagem assume, desde o início do romance, o caráter trágico da sua vida ao fazer uma tomada de consciência da sua própria vida. “Rosalina, já moça, procurava ampará-lo e a sua maneira de ampará-lo era assumir o silêncio do pai, aquele mesmo ar casmurro e pesado, de dignidade ofendida, aquele ódio em surdina, duradouro, de quem nunca se esquece” (Dourado, 1999, p. 39).

Rosalina ao assumir o silêncio do pai, assume sua condição de preservar a herança que lhe foi conferida: a de lutar em nome da memória e da dignidade de sua família contra a sociedade que vive na cidade de Duas Pontes. Autran Dourado nos elucida a linhagem da família a partir da etimologia do sobrenome Honório Cota e o peso que este recai sobre Rosalina.

Honório Cota – Honório: honra (do lat. **honor, oris**). Cota: “Cota d’armas, vestidura que levarão os Reis d’Armas nas funções públicas, nas quais está bordado o escudo real” (Dic. Moraes, 1813). Escudo, heráldica, nobreza. Linhagem. (Dourado, 1976, p.117)

Ao optar pela reclusão, Rosalina “sepulta” seus antepassados dentro de si e “sepulta-se” dentro do sobrado. Fazendo deste um local um cemitério de mortos em vida. Rosalina tem a vida governada pelos seus antepassados (Lucas Procópio e João Capistrano) e “assombrada” pelo casarão.

Rosalina é a personagem vista como metáfora, esta no sentido de equivalências, pois a personagem é a encarnação ambígua de seu pai e de seu avô. “o personagem tinha a ver era com a história, com a sua estrutura, com o

seu ritmo, e muito pouco com a realidade e a natureza; o personagem possuía na narrativa a mesma função que a metáfora na frase.” (Dourado, 1976, p.179)

Adiante em *Matéria de Carpintaria*, Autran Dourado, depois de diferenciar metáfora de símile, continua sua teoria sobre a figura metáfora; para que melhor possamos entender foge às cosmogonias dos gregos e aplica como exemplo a metáfora da cultura judaico-cristã de Jesus como cordeiro de Deus, pois a melhor maneira de criá-las é se utilizar de um nome que determinada cultura conheça bem. O autor prossegue na sua definição de personagem como metáfora.

Daí podemos então, de uma certa maneira, definir o personagem como materialização dinâmica de ideias, intuições e sonhos. Como os símbolos, os mitos e os arquétipos, o personagem sendo a versão moderna dos heróis míticos e arcaicos. [...]

O personagem é símbolo, é imagem em movimento, enfim metáfora em ação. Tire-se o personagem da ação, imobilize-o, tire-se o personagem do seu contexto próprio que é a narrativa, descreva-o, não o narre, e veja-se o que acontece: personagem se banaliza, se estratifica, se esvai no ar, volta à nebulosa onde vivia antes de antropomorfizar. (Dourado, 1976, p.182)

A personagem se apresenta, portanto, como “personagem de personagens”. Rosalina é apenas a soma genealógica de seus antepassados, é também, a representação. E esta soma se reflete na perspectiva estrutural da obra entre a parte e o todo. O destino de Rosalina também é representativo da moral da tragédia, não consegue fugir ao seu destino. Édipo, ao saber através de uma consulta ao Oráculo, para conhecer qual era sua origem, da profecia que se destinava a ele, tentou fugir, mas não conseguiu, pois não há como fugir daquilo que já estava traçado para sua vida.

Rosalina, contudo, se opõe a Édipo por não tentar fugir ao seu destino porque está presa na teia, no visgo que o sobrado representa para a sua família. O sobrado é o seu destino.

Rosalina se opõe a cidade, à medida que opta pela reclusão, ao mesmo tempo, deixar vivo na memória do povo a imagem de seu pai e de se avô. O sobrado surge como uma “fortaleza” que impede a entrada de estranhos, mas também impossibilita a saída daqueles que lá estão. Levaremos em consideração tal metáfora no caso de Rosalina: “A rainha do sobrado”. O sobrado é o espaço onde Rosalina é e não apenas onde Rosalina está ou reside. Desta forma podemos afirmar que a exterioridade da casa se reflete na interioridade da personagem.

A casa é a personagem símbolo do luto de lembrança; e é povoada por fantasmas dos mortos da família. Desta forma Rosalina cumpre em sua existência o princípio teleotânico “o drama agônico da vida sempre se representa como trama da morte.” (Souza apud Gramal)⁸

O Tempo de Rosalina

Coisa do diabo, as goelas da voçoroca,
como um castigo, comendo a cidade
que nem ferida braba. (Dourado, 1999, p.77)

Nos capítulos anteriores analisamos o caráter isomórfico entre o sobrado, grande palco para a encenação trágica das personagens, principalmente Rosalina, e o tema da morte. A estagnação axiológica da vida experienciada pelas personagens é fruto da coagulação do tempo, que não permite que este siga seu fluxo contínuo como impulso vital, mas como um refluxo mortal.

Temos, portanto, na imagem do sobrado, a associação de tempo e espaço como sendo regida pela suspensão do fluxo temporal. Desta forma, as personagens vivem na ciranda temporal, em que passado, presente e futuro. Este poderia ser a esperança encarnado em Rosalina, mas esta é encarcerada

⁸ Ver Notas Bibliográficas.

pela influência das imagens do passado, seus irmãos natimortos também são belos exemplos de que a família Honório Cota estava fadada a viver no passado. Seu filho com José Feliciano, também natimorto é outro exemplo da sina a ser cumprida pela família. O presente é interrompido pela prevalência do tempo pretérito através da simbologia do tema da morte, o que confere à vida a negação do futuro.

José Feliciano, o forasteiro arrastado para teia, é incumbido de enterrar a criança por Quiquina, esta atribui a José Feliciano a simbologia de mensageiro da má sorte, por este ser assinalado: sua belida no olho. Em seu ponto de vista, Quiquina reflete sobre sua existência ao lado da família Honório Cota (conhece a família desde João Capistrano até Rosalina) e chega à conclusão que ela, mesmo assinalada, ser muda, nunca trouxera má fortuna ao sobrado.

Quiquina, apesar de ir à rua, de “conversar” com o povo, de haver aprendido a ser parteira, ou seja, era o único sinal de vida daquela casa já fazia parte da estrutura de agonia e morte do casarão, mostrando-se, desta maneira tão ambígua quanto à patroa. Quiquina é a dupla mediação entre vida e morte. “Ela assinalada, nunca aconteceu nada de ruim no sobrado por sua causa. As duas não eram tão felizes antes dele chegar? Maldita hora que ela foi abrir a porta pra ele.” (Dourado, 1999, p.218)

Quiquina queria a criança morta, para não abalar a estrutura de agonia e morte da família. Quer a permanência do tempo coagulado no passado “E Deus querendo... Mais um anjinho. Melhor mesmo. Feito dona Genu, a sina. Ela podia ser feito dona Genu, pegou logo. Dona Genu nunca que chegava aos nove meses. Quando chegava, o menino nascia morto. Só Rosalina é que vingou.” (Dourado, 1999, p. 224) Vingou para poder dar continuidade à sina trágica da família.

Ao sobrado unem-se as voçorocas, os relógios e as flores como símbolos que se entrelaçam e tecem uma teia de agonia e morte. Os relógios sempre parados, os ponteiros sempre marcando a mesma hora, mostravam a rigidez da vida de Rosalina e de sua família. “Tinha de se mostrar dura e fria, sem nenhuma emoção, feito o pai com o relógio-armário, três horas. É a nossa marca, a marca dos Honório Cota, dizia com orgulho.” (Dourado, 1999, p. 47)

No capítulo “Flor de Seda”, Rosalina, em um momento de introspecção à espera de Quiquina que fora vender as flores produzidas no sobrado, repensa sua vida que poderia ser e não foi. Assistiria à passagem da procissão pela janela, escondida. Relembra do japonês Seu Tamura, quem lhe ensinara a fazer as flores, do enterro da mãe, do piano que nunca mais tocara desde a morte da mãe.

O casamento com Emanuel que nunca aconteceu. E a idéia de casamento não realizado lhe causara um certo sentimento de estranheza, que é simbolizado pelo nojo que sente pelas flores de laranjeira. Enfeita-se com chapéu e flores no cabelo imaginariamente para passear com Emanuel no Rio de Janeiro. Na etimologia do nome de Rosalina, Autran Dourado explica que é uma rosa branca que floresce em maio, mês das noivas. Mais uma característica ambígua para a protagonista.

Nestes seus pensamentos, Rosalina, lembra-se do pai morto no meio da sala e reproduz seus sentimentos através do narrador de nojo, de embriaguez devido à mistura de cheiros das velas e das flores, que apesar de naturais, simbolizam a finitude da vida.

Em suas reminiscências, Rosalina vai rememorando tudo aquilo que poderia ser e não foi, assim como as flores de papel-crepom ou de pano. Estas, apesar da beleza, não têm vida e simbolizam a personagem morta em vida que é Rosalina, aliás, todo o capítulo é bem representativo desta condição. A mesma vida, as mesmas roupas de luto, os mesmos relógios parados, menos a

pêndula que ela não parava por causa de Quiquina. “se não fosse por causa de Quiquina, até a pêndula ela parava, para que nada na casa marcasse o tempo.” (Dourado, 1999, p.51)

O tempo estagnado, representado pelos relógios parados, simboliza a vida coagulada das personagens da trama. As personagens vivem em função do passado. Rosalina disposta a manter a tradição da família e o povo em resgatar o elo entre eles e os moradores do casarão. Para Rosalina os relógios deveriam estar todos parados se não fosse por Quiquina, e desta maneira o tempo só se dividisse ambiguamente entre noite e sol.

Dois relógios foram parados por seu pai, João Capistrano, no dia de comemoração da independência e outro no dia da morte de dona Genu. O terceiro fora parado por Rosalina no dia do velório do pai, meticulosamente como uma atriz em representar seu difícil papel no teatro, em uma tentativa de refazer os passos do pai. “O tempo parado, sufocante. Os relógios da sala, os ponteiros não se moviam. O tempo não vencia naquela casa. Dona Rosalina fora do tempo, uma estrela sobre o mar, indiferente ao rolar das ondas.” (Dourado, 1999, p. 123)

Os relógios parados são o símbolo do tempo coagulado. É o tempo dos mortos. É o tempo em que os mortos operam, trabalham. Desta forma, levando-se em consideração o caráter indissociável entre tempo e espaço. O sobrado é o local onde as mudanças não se operam. Vida estagnada é símbolo de morte.

Se os relógios e as flores simbolizam a estagnação do tempo, as voçorocas são o símbolo de que não há alternativa, para as personagens, senão aceitar o próprio destino. As voçorocas representam para a cidade o mesmo que os relógios representam para o sobrado. “o sobrado era o túmulo, as voçorocas, as veredas sombrias.” (Dourado, 1999, p. 121)

O medo de encarar as voçorocas é o mesmo medo de se encarar o desconhecido provocado pela morte. Ao encarar pela primeira vez este fenômeno geológico, José Feliciano estranha aquela “começão” de terra e tinha “medo de olhar aquelas goelas de gengivas vermelhas e escuras (...)” (Dourado, 1999, p.76)

José Feliciano fica tão impressionado com aquela visão que influencia Seu Silvino, homem já maduro e acostumado àquele fenômeno. O que não ocorre com o menino Manezinho. Feliciano e Manezinho se irmanam no medo, porque ambos são puros, não estão impregnados com o ar soturno da cidade. Manezinho, um menino e José Feliciano, um forasteiro, que apesar de andarilho rodado, experiente, nunca vira tamanha devastação. “Ah, disse seu Silvino, o senhor nunca viu uma voçoroca? Já vi aluvião, erosão virar voçoroca, disse José Feliciano, mas deste tamanho, nunca na minha vida.” (Dourado, 1999, p. 76)

A visão que José Feliciano tem das voçorocas o faz lembrar-se de um sonho, onde era assassinado por seu padrinho major Lindolfo com um tiro nos peitos. As voçorocas para José Feliciano é a visão da morte. “Se chegasse na beirada dos barrancos das voçorocas, para ver o fundo da grotá, a terra cederia sob seus pés, ele era tragado. Um sonho acordado, terrível feito o outro. O carro oscilava, e no embalo, os olhos fechados, era como se dormisse de novo. Os olhos fechados, a visão das voçorocas crescia assustadoramente.” (Dourado, 1999, p. 77)

Ao abrir os olhos, José Feliciano se depara com a cidade e a primeira visão que lhe comove é a beleza do sobrado. O forasteiro é tragado pelas voçorocas até o sobrado, pelo qual se sentirá hipnotizado. Mesmo sendo alertado por Seu Silvino que o prédio estava em ruínas e que as pessoas que lá moravam eram meio pancadas (doidas, com pouco discernimento). Mesmo

assim José Feliciano cismou que deveria procurar uma ocupação naquele casarão.

José Feliciano, ao ficar admirando, a beleza do Largo do Carmo até soprar um vento forte e formar um redemoinho, fato que Feliciano junta ao sonho e às voçorocas e os interpreta como um mau presságio. Mesmo após uma pequena hesitação, José Feliciano opta por ficar para seguir e cumprir seu o destino, acreditando na providência divina.

Primeiro o sonho, depois as voçorocas, agora o redemoinho. Quem sabe era um sinal pra ele? Quem sabe não era melhor descansar um pouco, tomar outro rumo? Bobagem, essas coisas não existem, invenção de moda. Seu Silvino tinha razão, ele não era que nem o Manezinho, que virava a cara toda vez que passava pelo buracão. A gente estando com Deus, tudo vai bem. Não adianta fugir. Deus é forte. O que for soará. É fugindo do buraco é que a gente cai nele. (Dourado, 1999, p.81)

Após ser integrado ao sobrado, este passa a ser estruturalmente a extensão das voçorocas na vida de José Feliciano, pois o engole e suga sua existência e, no final quando Quiquina o manda enterrar a criança, vem em sua mente novamente a imagem das voçorocas e chega á conclusão que deveria ter feito a mesma coisa que o menino Manezinho: fugir. “Ele também devia ter passado correndo, continuado viagem, nunca ter entrado naquela voçoroca. Bem que o dia andava cheio de coisas aziagas no ar. O sonho, as voçorocas e o redemoinho no largo; um aviso pra ele.” (Dourado, 1999, p. 236). E José Feliciano foge ao cemitério, às voçorocas e enterra “o embrulho” além de uma cerca, em um pasto.

Os indícios de destruição, que por vezes José Feliciano interpretava como símbolos de morte se confirmaram, e ele também foi teve sua vida coagulada pelo tempo, pelo sobrado enredada pela teia de agonia e morte.

O sobrado, as flores artificiais, os sonhos de José Feliciano, as voçorocas e os relógios são os símbolos que configuram o espaço e o tempo

como uma teia agônica da qual as personagens não podem fugir; é visgo de pegar passarinho, uma vez as patinhas presas, a tentativa de bater as asas é um esforço vão. O destino que se cumpra, é morte em vida. É tempo coagulado no passado, é o casarão em ruínas, com erva-de-passarinho no telhado.

Conclusão

O Carro partiu barulhento,
deixando atrás de si uma nuvem de poeira.
Lá se ia Rosalina para longes terras.
Lá se ia Rosalina,
nosso espinho, nossa dor.
(Dourado, 1999, p. 248)

Este pequeno trabalho teve como objetivo principal estudar alguns aspectos da poética de Autran Dourado em sua obra *Ópera dos Mortos*. Aspectos os quais procuramos sempre quando estudamos quaisquer autores: suas influências, as abordagens de temas considerados universais. E o estudo das categorias de tempo e espaço. A maneira como a narrativa se desenvolve a partir de qual estatuto de narrador fora escolhido pelo autor, etc.

Creio não ter fugido muito do que propus na introdução, tendo em vista que, no desenvolvimento da escritura, algumas luzes se acendem, outras se apagam e tantas outras ficam em um lusco-fusco de indecifrável hermenêutica. Ora o que eu poderia esperar, quando me propus a estudar um autor que estruturou sua obra em estilo barroco.

Não poderia ficar espantado com o destino das personagens, pois se não poderia ficar preso à teia de agonia e morte, se é que não fiquei preso a ela. Morrer não morri (não por conta da feitura deste trabalho), mas a agonia para escrever este texto foi algo dramático.

Preferi, na interpretação da obra pautar-me, principalmente pela própria e pelos seus narradores polifônicos, parabáticos e corais, por entender que os narradores são os melhores intérpretes da obra.

E pela própria generosidade do autor em nos dar o *mapa do tesouro* (que me desculpe J. J. Veiga), Autran Dourado no-lo dá por completo. *Poética de Romance* e *Matéria de Carpintaria* foram, para mim, um manancial de crítica literária, não só para sua obra, mas para o entendimento de qualquer obra literária.

No próprio romance, o autor nos facilita seu entendimento como um todo, se levarmos em consideração que o primeiro bloco funciona no romance como uma súpula narrativa, onde o narrador coletivo nos mostra de antemão, o que acontecerá adiante, os símbolos elementares para podermos entender a engrenagem e a estrutura polifônica da obra, o *mapa do tesouro*.

O estudo das personagens foi extremamente profícuo, no que tange sua composição e a sua noção de personagem como metáfora, e mais uma vez recorro ao mestre, não o imaginário, para me ajudar na árdua tarefa de intérprete do seu romance.

Foi essa noção de personagem como metáfora que me permitiu, nos meus romances, a comunicação de uma consciência a outra, sem que os personagens se falem, através de símbolos e imagens que aparecem nos **streams** ou monólogos interiores das minhas criaturas. Foi ela que me 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 outro. Foi ela que me permitiu fundir em Rosalina (Ópera dos Mortos) o pai e o avô, as suas contradições e parencças, e simbolizá-las no sobrado (a parte de cima – o pai, a parte de baixo – o avô; “eu e ele juntos para sempre”, como diz o pai). Para usarmos o verbo **ler**, tão moderna e em voga, quem souber ler o sobrado entenderá Rosalina. (Dourado, 1976, p.187)

No romance de Autran Dourado, pudemos verificar como o tema da morte é simbolizado pelo tempo coagulado no passado e como as personagens centrais e periféricas são engendradas pela e na estrutura labiríntica da arquitetura e moldadas pela carpintaria do autor.

A representação e a atualização dos temas e da estrutura da tragédia consubstanciam-se na contemporaneidade suscitando paixões e sofrimentos elementares (temas universais) das relações humanas em qualquer período em

que se encontre a humanidade, sem precisar recorrer a moldes pré-fabricados dos estilos de época (por exemplo, fixar os textos barrocos brasileiros somente àqueles produzidos entre os séculos XVI e XVII) ou filiá-lo a qualquer ismo encapsulador.

Vemos, portanto, em *Ópera dos Mortos*, um texto que demonstra toda a capacidade de efabulação de um escritor que não fica preso aos modos hegemônicos de narrar e de estruturar sua obra. Cria e recria, monta e desmonta blocos de maneira a dinamizar seu texto, fazendo-o ser ambíguo, plurissignificativo, uma obra aberta como propõe a estética barroca.

Referências

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. 16ª ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

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

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. in **Literatura e Sociedade**. São Paulo. Ed. Nacional, 1976.

CANDIDO, Antonio. **O Discurso e a Cidade**. Livraria Duas Cidades São Paulo. Ed. Nacional, 1993.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, A.; PRADO, Décio de A.; GOMES, Paulo E. S.. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

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

_____. **A Barca dos Homens**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1990.

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

_____. **O Risco do Bordado**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1973.

_____. **Os Sinos da Agonia**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1991.

- _____. **Uma Vida em Segredo**. Rio de Janeiro: Difel/Difusão Editorial, 1979.
- FONSECA, Laura Goulart. **O trágico em Os sinos da agonia**. Disponível em <
http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/ensaios/novos_garrafa_2/coro_narrador.doc
>. Acesso em 21 out. 2009.
- HARON, Gamal, <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2011/08/21/obra-de-ronaldes-de-melo-e-souza-passeia-pela-filosofia-ocidental/>
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LUCAS, Fábio. **A obra e a crítica numa cultura dependente**. **Letras de Hoje** (PUCRS), Porto Alegre, n. 57, p. 155-161, set, 1984. (<http://www.academia.org.br/abl/media/REVISTA%20BRASILEIRA%2061-PROSA-02-%20PARA%20INTERNET.pdf>)
- SARDUY, Severo. **Escrito Sobre Um Corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. **O romance tragicômico de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2006.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 5.ed. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1962.