



## SEÇÃO: ENSAIOS

## O fazer poético autraniano no universo ficcional de *Ópera dos mortos*

*The autranian poetic making in the fictional universe of Ópera dos mortos*

Graziela Dantas de  
Oliveira Almeida<sup>1</sup>

[orcid.org/0000-0001-9758-1689](https://orcid.org/0000-0001-9758-1689)  
[grazijagger@yahoo.com.br](mailto:grazijagger@yahoo.com.br)

Recebido em: 5 jan. 2021.

Aprovado em: 7 jun. 2021.

Publicado em: 18 agos. 2021.

**Resumo:** Este artigo parte do objetivo de investigar o diálogo que o romance *Ópera dos mortos*, publicado em 1967 por Autran Dourado, estabelece com o Barroco e a Tragédia grega, ingredientes imprescindíveis para a configuração da urdidura poética do texto ficcional autraniano. A intrigante relação estabelecida entre os membros do sobrado, criados a partir do universo do ficcionista mineiro, resulta no comportamento ambivalente da protagonista, Rosalina. Essa, tem o seu final trágico já prenunciado, assim como todo o clã Honório Cota, demonstrando que é impossível ludibriar o destino. Autran Dourado soma a técnica machadiana do narrador parabático, ao que denomina falsa terceira pessoa, para estruturar um romance que se alia à tradição trágica. Além disto, essa trama, que foi inspirada na dramaturgia, se apoia na estética barroca para a construção arquitetônica do sobrado e a composição temperamental das suas personagens.

**Palavras-chave:** Autran Dourado. Barroco. Tragédia grega. Narrador parabático.

**Abstract:** This article aims to investigate the dialogue that the novel *Ópera dos mortos*, published in 1967 by Autran Dourado, establishes with the Baroque and the Greek Tragedy, essential ingredients for the configuration of the poetic warp of Autran's fictional text. The intriguing relationship established among the members of the house, created from the universe of the fictionalist from Minas Gerais, results in the ambivalent behavior of the main character, Rosalina. Her tragic end is foreshadowed, as is the entire Honório Cota clan, demonstrating that it is impossible to cheat fate. Autran Dourado adds the machadian technique of the parabolic narrator, to what he calls the false third person, to structure a novel that allies itself to the tragic tradition. Besides this, this plot, which was inspired by drama, relies on baroque aesthetics for the architectural construction of the sobrado and the temperamental composition of its characters.

**Keywords:** Autran Dourado. Baroque. Geek tragedy. Parabolic narrator.

Desde a sua publicação em 1967, *Ópera dos mortos*, cuja história narra a saga dos últimos descendentes da família Honório Cota, o escritor mineiro Autran Dourado revoluciona a sua técnica na escrita de uma narrativa ficcional. Com uma vontade de se descompromissar na produção de romances realistas, e de se aprimorar muito mais na arte da construção poética, Hélio Pólvora declarou a respeito da carreira de Dourado, que, na época, em 1968, já contava com mais de vinte anos de ocupação literária:

Quem acompanha o itinerário, ainda curto, de Autran, desde os tempos de províncias, quando procurava firmar o nome através de prêmios literários, sabe que a insatisfação é o seu forte, uma espécie de desafio que ele cria e impõe a si mesmo. Das suas novelas e contos da juventude até esta *Ópera dos Mortos*, a ficção de Autran Dourado se desdobra numa série de experiências, algumas puramente de laboratório, com o escritor atraído pelo processo formal, outras exercidas na área da imaginação, mais difícil de ser captada (PÓLVORA, 1968, p. 10).



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Suas obras tratam do íntimo psicológico das personagens, nas quais a temática da reclusão e da não adequação se repetem a cada narrativa nova. Com uma preferência em trabalhar a sondagem interna dos sujeitos do romance, por meio de suas influências romanescas, o escritor mineiro concebe um "romance tradicional, com certos procedimentos não propriamente do novo romance, mas do romance moderno de linha psicológica, cujas bases mais remotas encontram-se, no nosso século, principalmente em Proust e James Joyce" (LEPECKI, 1968, p. 12). Logo, utiliza-se muito do discurso indireto e do fluxo de consciência do personagem, o que implica, também, em sua pontuação, que não indica ao leitor desavisado em que ponto se perfazem pensamentos ou falas da personagem – que em certos momentos misturam-se ao narrador, já que a consciência pode emergir de forma abrupta ou desorganizada.

No que se refere à arquitetura romanesca, ou seja, o modo como a ficção se organiza, além das cenas e dos atos, as narrativas estruturam-se também a partir de blocos narrativos de maneira não linear. Isto se verifica desde o seu primeiro romance publicado, a *Teia* (1947), cujo capítulo de abertura da obra anuncia o tema, o assunto e o tom da narrativa (SOUZA, 2010, p. 168). A apresentação de uma súmula do que está por vir exerce a função do que é conhecido como prólogo dramático. No caso de *Ópera dos mortos*, o primeiro capítulo do livro, "O Sobrado", já anuncia de antemão o tema, o princípio e o tom do universo ficcional, que são respectivamente: o drama de agonia e morte, o princípio residente na vida como sinônimo de morte e o tom consistente no patetismo trágico.

Em movimento parabático, o narrador volta-se para o leitor e conduz a interpretação da trama: "O senhor atente depois para o velho sobrado com a memória, com o coração – imagine, mais do que com olhos, os olhos são apenas o conduto, o olhar é o que importa" (DOURADO, 1999, p. 11). De acordo com Ronald de Melo e Souza, a parábise se consolidaria 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 parábise é o contraponto crítico das questões relativas à representação teatral. O desejo de legitimar a função do comediógrafo na tradição literária, a necessidade de satisfazer o público e conquistar os juizes, a consideração das vicissitudes da carreira dramática, das contingências do concurso, das rivalidades com o adversário, enfim, todos os problemas da crítica do drama cômico são compendiados nas famosas parábises de Aristófanes (SOUZA, 2006, p. 37).

Notabilizando-se no drama-cômico de Aristófanes, foi que o coro teve a sua gênese. Era muito comum, nas tragédias gregas, o elemento do coro, ao se dirigir aos convivas presentes no espetáculo, tecer argumentos críticos a respeito das personagens envolvidas no enredo. Logo, a função do coro se resumiria a dois aspectos: afastar-se dos heróis do drama, proferindo comentários de reprovação; ou unificar-se a eles, catalisando suas emoções. Deste modo, ao realizar a parábise – recurso dramático por excelência – o narrador parabático, que não apresenta nenhuma sintonia emocional com as personagens, se direciona ao leitor para estabelecer um diálogo intrínseco com esse. Diante dessa ligação, a narração parabática oferece aos leitores um momento de reflexão, estimulando-os a se posicionarem e se questionarem, de forma crítica, a respeito da desenvoltura da trama; isto quer dizer, do drama de agonia e morte concernente aos personagens envolvidos em *Ópera dos mortos*:

O coro dirige-se aos expectadores para criticar os acontecimentos interpretados pelos atores. O coro nessas peças possui duas funções: uma de associar-se aos personagens e vivenciar as emoções deles, e outra distanciar-se dos personagens e dirigir-se aos expectadores para fazer a crítica dos personagens, a crítica das emoções e a crítica dos feitos narrados. Então a parábise é o movimento crítico e reflexivo do coro, o qual, depois do momento de parábise, volta a identificar-se com os personagens (RENDEIRO, 2010, p. 3).

A consolidação da linguagem e da técnica romanesca operam para que o romance, *Ópera dos mortos*, esteja relacionado, devido aos traços da escrita e à criação da atmosfera, ao trabalho do escritor norte-americano William Faulkner, e

de seu conterrâneo mineiro Cornélio Pena. Nas palavras de Pólvora:

Esse drama de Autran, com tinturas de tragédia, aproxima-se da atmosfera sobrecarregada de certas tragédias falknerianas, em que passado e presente se fundem numa peculiar fundição do tempo romanesco. Pensando bem, o Sul dos Estados Unidos, em sua transposição ficcional e o espírito mineiro de Cornélio Pena, Autran Dourado e mais alguns intimistas, parecem irmãos gêmeos. Recriá-los não é fácil, porque isso exige mais do que arte narrativa, e a convencional linguagem literária nem sempre serve de apoio. [...] Já não é possível ignorar Autran Dourado (PÓLVORA, 1968, p. 10).

Em seu esforço pela busca da palavra adequada, Dourado afirmou, em entrevista concedida a Senra (1983), sobre essa que seria a sua maior preocupação no ato de criar uma narrativa: "Você sabe, João, e melhor do que eu, que o problema não está em escrever depressa e sim em achar a palavra. O problema é a luta com a palavra" (SENRA, 1983, p. 6). Tomado por isso, percebe-se o quanto Autran se preocupava em encontrar as palavras certas para encaixar em sua obra. Desde a escolha do título do livro aos nomes das personagens, tudo era carregado de significação. Nas obras de Autran, nada é posto de forma solta ou aleatória. A protagonista do romance, em análise neste estudo, não foge à regra. A moça, nomeada Rosalina, semanticamente relaciona-se ao feitio de rosas produzidas por ela. No tocante à produção de simbologias, Dourado expôs o seguinte comentário: "As coisas são o que são e significam. Tudo é símbolo e todo símbolo é mensagem. A personagem principal de meu romance *Ópera dos mortos*, que simbolicamente fabricava flores de papel, só podia se chamar Rosalina, de rosa" (DOURADO, 2003, p. 27-28).

Esta produção romanesca relata a história das três gerações de uma família mineira interiorana, sintetizando informações sobre Lucas Procópio e João Capistrano Honório Cota, respectivamente avô e pai de Rosalina, a última remanescente desta família residente na cidade fictícia de Duas Pontes. Enquanto o primeiro é "o homem de que a gente se lembra por ouvir dizer, de passado escondido e muito tenebroso, coisas contadas em horas mortas, esfumado, já lenda-já história,

lembranças se azulando" (DOURADO, 1999, p. 12), por sua tirania e impulsividade sexual desmesurada; o segundo reúne em si todas as qualidades de um homem nobre na aparência e no espírito, ostentando um ar de polidez parecido com "um daqueles cavaleiros antigos, fugidos do Amadis de Gaula ou do Palmerim, quando iam para a guerra armados de cavaleiros" (DOURADO, 1999, p. 20).

Soma-se à narrativa outros dois personagens que, por sua vez, encontram-se entrelaçados ao destino de Rosalina, são eles: Quiquina e Juca Passarinho. A primeira, "uma preta gorda, baixotinha, velha, com uns fios brancos de barba no queixo" (DOURADO, 1999, p. 83) – que, dentro de sua mudez, vela pelo bem-estar da casa e de sua proprietária; o segundo, um homem alegre – um estrangeiro – que chega à cidade contando histórias de sua antiga vida, tendo como protagonista, além dele mesmo, o seu padrinho, o major Lindolfo. Inventando e aumentando as suas aventuras, ele acaba transformando-se, no dizer do narrador, em uma ponte entre o povo da cidade e a gente do sobrado:

Desde os primeiros dias a cidade filhou Juca Passarinho, ele era um dos nossos. De novo tentávamos construir uma ponte para o sobrado, talvez por ali a gente pudesse passar. Seria a ligação cortada, que se tentou restabelecer por ocasião das duas mortes: a de dona Genu e a de João Capistrano Honório Cota (DOURADO, 1999, p. 110).

Estruturado em nove blocos narrativos, a linhaagem abastada dos Honório Cota reside em um sobrado edificado em dois andares, cuja construção, que remonta à arquitetura barroca, carrega as diferenças abissais entre pai e filho; já que a casa "parece um ser vivo: freme, lateja, transmite a impressão de que está engatilhada, ignorando-se quando e onde, em seus compartimentos, ela vai deflagrar esclarecimentos e injúrias" (PÓLVORA, 1968, p. 10).

O mestre de obras havia sugerido a modificação do primeiro pavimento, para combinar melhor com o segundo, ao que João Capistrano, rejeitando apagar a memória do pai, respondeu ríspido: "Não quero mudar tudo, disse. Não derubo obra de meu pai. O que eu quero é juntar o meu com o de meu pai. Eu sou ele agora, no

sangue, por dentro. A casa tem de ser assim, eu quero. Eu mais ele" (DOURADO, 1999, p. 14). Episódio que fez o pedreiro não entender bem aquela "argamassa estranha de gente e casa" (DOURADO, 1999, p. 14).

A morada bipartida, de forças simétricas e opostas porque foi construída por pai e filho – de temperamentos distintos e em épocas diferentes –, acarreta uma cisão da personalidade de Rosalina. Em um movimento pendular, a moça gira em um ciclo vicioso de comedimento diurno – como seu pai, João Capistrano, para, à noite, assumir uma postura desmesurada, de extroversão passional, tal como fazia o seu avô, Lucas Procópio. A união cindida da casa em andar de baixo e andar de cima é correlata ao temperamento bifurcado da protagonista, de acordo com as palavras do seu próprio feitor:

O sobrado como fusão, vale dizer – Rosalina, de duas figuras (Lucas Procópio e João Capistrano) numa só pessoa. A parte de baixo – Lucas Procópio, a parte de cima – João Capistrano. Mas o sobrado como ficou é mais do que a soma dos dois; não é nenhum deles – Rosalina, como um pêndulo, vai de um a outro. A Rosalina noturna e a Rosalina diurna. Mas não há dualismo – são muitas as Rosalinas. Se fossem só duas, tudo seria simples, não haveria mistério (DOURADO, 2000, p. 146).

Desse psiquismo ambivalente, Juca Passarinho nota que a sua amante, no período noturno, é uma "Rosalina das noites em fogo e sangue, em fúria consumida" (DOURADO, 1999, p. 203), em contraste com a postura dela no período matutino, pois é "empinada, dura, quieta. Nenhum movimento, de cera, sem vida" (DOURADO, 1999, p. 144). Essa assertiva também é respaldada pelo comentário de Quiquina, ao reparar que

Ela puxou mais foi por João Capistrano Honório Cota. Seu coronel Honório Cota é que era capaz duma decisão daquelas: ser um de dia, outro de noite. É, é isso mesmo. De dia ela era João Capistrano 55 Honório Cota – na soberba, no orgulho, nos pecados que Deus condena. De noite, na cama com aquele caolho porco – era Seu Lucas pastando, garanhão. Eu mais ele juntos pra sempre, no sobrado, na pessoa de Rosalina (DOURADO, 1999, p. 230-231).

Sem progressão temporal, o tempo coagula-se no passado, ocasionando uma retroversão

da narrativa. Segundo as palavras de Ronaldo de Melo e Souza: "uma ruptura retroativa no fluxo no tempo" (2010, p. 164). Nesta trama de agonia e morte, com o tempo coagulado no passado e o espaço estagnado, as personagens enlutadas, isto é, mortas em vida, constituem o princípio teleotânico, o que significa dizer: "o fim proporcionado pela morte (*telos thanátoio*)" (SOUZA, 2010, p. 163). A gênese das personagens autranianas – não só os de *Ópera dos mortos* – é agônica. São espectros, no reino dos vivos, de uma existência condenada à morte; enlutados receptivos a acontecimentos negativos, sem energia vital para erguer-se diante dos malogros que a vida lhes impõe. Habitando nesse mundo das sombras, as personagens não conseguem se libertar de uma vida estrangulada pelas forças tanáticas. Ainda segundo Ronaldo de Melo e Souza, o princípio teleotânico:

[...] que singulariza o universo ficcional de Autran Dourado, transmuta o círculo da vida e da morte no movimento retilíneo e uniforme do raptó mortal, que se processa no início, e não apenas no fim da trajetória vital. Morto em vida, o ser humano realiza a catábese às avessas, uma descida extemporânea ao reino da morte. Por isso mesmo se nos apresenta completamente anômalo e apátrida, sinistro, trágico, mas também patético, porque não mora nem se demora com os mortos nem com os vivos. Subsiste apenas como cadáver insepulto da vida exaurida. Perambula como espectro numa liminaridade radical, em que já não é vivo e ainda não é morto. Pelo contrário, ostenta o fulgor sombrio do morto vivo ou do vivo morto (SOUZA, 2010, p. 163-164).

A suspensão do fluxo vital, princípio inerente à urdidura poética de Autran Dourado, gera, como consequência, a petrificação existencial das personagens autranianas. Com o tempo solidificado, petrificam-se as categorias gramaticais no pretérito, e não há, na produção romanesca, possibilidade de futuro nem nos tempos verbais (DOURADO, 2000, p. 149). Por isso, o leitor é avisado, logo no início da narrativa, para que "veja a casa como era e não como é ou foi agora" (DOURADO, 1999, p. 12), e "procure ver do outro lado, no fundo do lago, mais além do além, no fim do tempo" (DOURADO, 1999, p. 11), à época em que o casarão simbolizava a impenhência da

família Honório Cota. Em suma, o homem autraniano condena a si mesmo a um percurso vital cujo caminho é retroceder no tempo.

Em *Ópera dos mortos*, romance em que a linguagem é cuidadosamente trabalhada, revelando mundos espectrais e estranhos, nos quais os sujeitos são arrastados por forças instintivas rumo à destruição, as personagens autranianas apresentam-se no mesmo palco onde atuaram os heróis trágicos de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. As narrativas de Dourado suscitam no leitor o mesmo sentimento antagônico verificado nas tragédias gregas, ao que Aristóteles classificou de "o terror e a piedade" (1966, p. 110), na *Poética*.

Os textos de Autran Dourado rompem com a mediação tradicional, possibilitando uma aproximação entre a ficção e o drama. Isto significa que as obras do escritor mineiro se revelam para além do limite da narrativa e da dramaturgia, pois, o diálogo estabelecido entre essas duas operações evoca o ato de narrar dos romances e a estrutura das tragédias clássicas. Tanto que, *Ópera dos mortos* se organiza a partir de prólogos e blocos narrativos que se assemelham a atos, e não a capítulos. Nessa perspectiva, Dourado vincula-se à linhagem dos escritores de prosa que conectam as obras ficcionais ao drama, seguindo a tradição inaugurada no Brasil, no século XIX, por Machado de Assis. De acordo com Souza (2006), o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* absorveu os ingredientes da parábise do drama aristofânico para a ficção. Assim, tal como Autran, Machado também contempla a realidade sob diversas perspectivas, ao reivindicar um narrador que, sem abrir mão de sua voz, representa o discurso do outro:

Em Machado, o narrador se compraz na mobilidade dos gestos e atos, assumindo todo gênero de caracteres, desempenhando diferentes papéis, articulando uma alternância sistemática de perspectivas, modulando vários pontos de vista, sempre recusando a inflexão inercial de se imobilizar na representação doutrinária de um só papel, na adoção monológica de um ponto de vista pretensamente normativo (SOUZA, 2006, p. 15).

Portanto, com as interpelações reflexivas ao leitor, o narrador, interpretando a função do coro, assume a postura crítica de explicar a obra como

ficção. Essa autoconsciência do narrador autraniano representa a transposição do comportamento da parábise aristofânica para o romance *Ópera dos mortos*, cujo narrador coral, ao efetuar a parábise, encarna a voz coletiva das ruas. Quando se metamorfoseia, se utilizando do pronome pessoal "a gente" da cidade, o narrador sustenta a ambivalência entre a primeira e a terceira pessoa do plural – entre o narrador parabático e a voz coletiva: "de repente a gente voltava ao sobrado. Atravessávamos finalmente a ponte, o sobrado abria as portas para nós" (DOURADO, 1999, p. 241). Logo, a voz coletiva da cidade de Duas Pontes, regida por "a gente", se torna uma das personagens responsáveis pela condução da narrativa, expondo não só o ponto de vista do povo da cidade em relação à família Honório Cota, como também incita à reflexão a respeito do próprio processo de criação ficcional:

Na denúncia do culto mórbido dos mortos e do dualismo psicofísico, que sacraliza a alma espiritual e diaboliza o corpo material, transparece o comportamento extraordinariamente complexo do narrador autraniano, que não somente sintoniza emocionalmente com os personagens a fim de encenar o drama de agonia e morte, mas também revela um distanciamento crítico, que lhe permite questionar o patetismo trágico ou a tragicidade patética de suas existências estranguladas pelo rapto da morte (SOUZA, 2010, p. 172).

O uso da terceira pessoa na construção dramática, soaria, assim, aos olhos de Dourado, como falsa terceira pessoa, já que não há onisciência, "porque terceira pessoa mesmo, genuína, obriga a onisciência, saber de Deus, para quem nada é obscuro" (DOURADO, 2000, p. 29). Dessa conciliação, entre a terceira pessoa gramatical e a primeira pessoa do discurso, implica uma experiência transmitida de primeira pessoa, por mais que o texto esteja escrito em terceira pessoa gramatical. Deste modo, percebe-se a existência do narrador personativo, que se despersionaliza e assume a perspectiva das diferentes personagens, conseguindo sondar a interioridade anímica dos envolvidos no enredo autraniano.

Diante desse quadro, constata-se uma narrativa tragicômica à luz das comédias de Aristófanes,

no qual o narrador, de *Ópera dos mortos*, por meio da ironia estrutural, expõe a fragilidade cômica da natureza humana; pois, o sofrimento a que são submetidas as personagens, e da qual não conseguem escapar, proporciona-lhes a diligência de uma existência condenada às catástrofes impostas pelo terrível poder do destino. Portanto, a ficção tragicômica concilia a experiência trágica das personagens à reflexão crítica do narrador.

Dessa dupla mediação narrativa, personativa e parabólica, nasce o romance tragicômico, apoiado na mescla do gênero trágico com o patético. Ao fim do primeiro capítulo de *Ópera dos mortos*, intitulado "O Sobrado", é anunciada a entrada de Rosalina em uma técnica de apresentação que lembra as rubricas das peças teatrais, e acentua o teor dramático da narrativa que se segue. Abrem-se parêntesis para anunciar a entrada da personagem na obra da qual é protagonista: "(E então, silêncio. Rosalina vai chegar na janela)" (DOURADO, 1999, p. 18).

## 2 O elemento mítico no universo autraniano

No início da narrativa, percebe-se que os acontecimentos já haviam acontecido, em um momento anterior ao relato do narrador. Essa atitude de Autran Dourado demonstra que suas obras se concatenam com princípio de representar menos as ações do que as emoções, se enquadrando no eixo das tragédias gregas de que é a "interpretação, a exegese das ações, e não simplesmente a representação da trama de ações consecutivas" (SOUZA, 2001, p. 119). Outra assimilação feita pelo escritor mineiro através das tragédias foi o conceito de embate contra as forças do destino. Verificam-se que as personagens de *Ópera dos mortos* estão impossibilitadas de driblar o destino que as aguarda, pois, por mais que pressintam que algo de maléfico está prestes a acontecer, elas carecem de uma disposição capaz de impedir a sua ocorrência.

Assim como a maioria dos seus romances, Dourado, no que concerne à saga da família Honório Cota, apropria-se do método de composição mítico para a elaboração de *Ópera dos mortos*.

Uma vez que adota a linhagem mitológica em suas obras, as personagens do universo ficcional autraniano estão engendradas em um movimento cíclico, baseados na ideia do eterno retorno; o que conduz Silviano Santiago a alegar acerca de uma produção pautada "na sucessão do dia e da noite, na repetição dos dias e das noites" (SANTIAGO, [2012]), na qual não há escapatória. Na mundividência do escritor mineiro, as personagens estão enlutadas em vida, optando pelo convívio com as forças de Tãtatos; morte em vida, espaço e tempo estagnados, Dourado articula um diálogo com o mito de Níobe, para engendrar a petrificação de suas personagens: "Servos da morte, prisioneiros do passado, os personagens de Autran Dourado protagonizam o drama do rancor mudo e dor surda. Todos compartilham do complexo de Níobe, que se divulga no mitologema da existência petrificada" (SOUZA, 2010, p. 166).

Segundo este mito grego, Níobe era uma mulher fértil, tendo tido catorze filhos – sete homens e sete mulheres –, entretanto, seu orgulho prepotente a respeito da extensa prole, fez com que a rainha se considerasse superior à deusa Leto (que contava apenas com dois descendentes). Esta, vingando-se dos insultos proferidos por Níobe, ordenou a morte dos rebentos dela, poupando apenas a vida da filha caçula. Em seguida, a rainha tem a sua existência petrificada, sendo transformada em uma rocha. Como a tragédia grega trabalha com o destino humano, *Ópera dos mortos* também empreenderá uma reflexão acerca das questões pertinentes à existência humana, dentre elas a impossibilidade de as personagens escaparem do desventuroso destino que as esperam. A mãe de Rosalina, dona Genu, carregava a sina de gerar natimortos – indicando que o elemento da morte já perpassava a narrativa desde antes do nascimento da protagonista do romance:

E lá ia o preto Damião, seguido da menina Quiquina, levar para o cemitério, sem nenhum outro acompanhamento, a miuçalha perdida, os frutos pecos do ventre de dona Genu. Que graça podia achar Quiquina naqueles enterros de anjinhos mal nascidos? E o coronel Honório mais dona Genu iam povoando o chão vermelho do cemitério. Os quartos do sobrado iam ficando cada vez mais vazios (DOURADO, 1999, p. 29).

Rosalina, após alguns encontros sexuais com o seu amante Juca Passarinho, descobre que está à espera de um herdeiro. Contudo, em um romance em que as personagens estão condenadas ao infortúnio, em uma teia de agonia e morte, impossibilitadas de lutar contra o inexorável destino a que estão fadadas, seu filho nasce natimorto, seguindo a sina trágica que perfaz a família Honório Cota. Sem possibilidade de vida no sobrado, a existência das personagens é presidida por uma espécie de vingança do destino, e o sofrimento só tem fim quando este se perfaz. Circunstância ratificada por Quiquina, que infere: "Não, aquele menino não podia viver. (DOURADO, 1999, p. 224).

Dourado trabalha com o mito atualizando-o, sem, contudo, tirar-lhe o peso da profecia, da inevitabilidade do destino. A presença do mito de Édipo, na narrativa autraniana, contribui para que o desfecho trágico acabe sendo inevitável. Assim, o escritor mineiro deseja demonstrar que, independentemente das voltas que a vida possa dar, é impossível ludibriar o destino. Em uma história contada por dona Vivinha, esposa do major Lindolfo, Juca Passarinho percebe que mesmo "fugindo do buraco é que a gente cai nele" (DOURADO, 1999, p. 81):

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

Juca Passarinho, apesar de pressentir que algo de novo e perigoso está prestes a acontecer, arrisca-se e entra no sobrado, visto que "não adianta fugir. Deus é forte. O que for, soará" (DOURADO, 1999, p. 81). No capítulo "Flor de seda", por exemplo, o alegre contador de histórias sonha com as voçorocas que existem perto da cidade, um sonho no qual elas assumem a forma de profecia, uma intuição de que algo irremediável está para ocorrer em sua vida:

Não era um menino. Mas as voçorocas vinham se juntar à lembrança ainda quente do sonho de há pouco, Seu major Lindolfo lhe deu um tiro bem nos peitos, não valia de nada ele gritar. 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).

Constata-se, então, que o processo de configuração de *Ópera dos mortos* já começa pela escolha da epígrafe, quando o autor cita Heráclito – "O deus de quem é o oráculo de Delfos não diz nem oculta nada: significa". Nessa escolha está implícito um alerta ao leitor: ele estará diante de um drama, no qual, o destino, terá um papel importante não só na constituição do enredo, mas, principalmente, na caracterização de suas personagens.

Outro ponto importante é a presença das voçorocas – fenômeno geológico encontrado principalmente no estado de Minas Gerais – que permite associar a obra de Dourado aos traços culturais que o identificam com a sua terra natal. Por isso que não é de se estranhar, na narrativa, a presença das voçorocas, grandes buracos de erosão causados pelo fogo e intempéries, em solos onde a vegetação não o protege mais, tornando-o pobre, seco e quimicamente morto, e, por isso, símbolos da destruição. Para Juca Passarinho, a presença desse fenômeno significa um mau presságio, pois se parece "coisa do diabo, as goelas da voçoroca, como um castigo comendo a cidade que nem ferida braba" (DOURADO, 1999, p. 77).

### 3 A técnica barroca na construção da narrativa

Quando questionado sobre o seu novo romance, a *Ópera dos mortos*, Autran Dourado declarou, em 1967, ano de publicação da obra, sobre a sua feitura em uma reportagem concedida a José Márcio Penido:

*Ópera dos Mortos* é um livro barroco. Uma história de flagelação, passada em Minas Gerais. As frases e os temas são barrocos, joguei com os temas de claro-escuro dentro da melhor tradição mineira. [...] O livro é dividido em blocos, cada um dos quais recebe tratamento especial e

um estilo próprio, sendo panorâmica a unidade. Procurei construir um livro estático com ilusão de movimento – poderíamos chamar isso de “movimento parado”. Finalmente, também procurei dar aos elementos o mínimo de essencialidade e o máximo de movimento verbal: o ilusório do barroco (DOURADO apud PENIDO, 1967, p. 3).

Somando essa declaração com o seguinte comentário do próprio autor, a respeito do fazer poético – a relação com o barroco e os vários caminhos para se chegar ao entendimento de sua obra – é inegável que Autran aproprie-se das técnicas deste estilo nas construções de suas narrativas: “A arte como construção [...]. Jogo e construção, o aspecto lúdico da montagem, a múltipla leitura que o barroco propõe, tudo isso a cada vez me fascina mais e mais” (DOURADO, 2000, p. 57).

*Ópera dos mortos* se situa em Minas Gerais, Estado onde o Barroco encontrou o seu apogeu em território nacional. Segundo Afrânio Coutinho, esse estilo artístico caracteriza-se como sendo:

Um estilo prismático, em que as impressões são comunicadas através de diversas facetas [...] uma ação é privada de sua análise imediata, aparecendo quebrada em uma multidão de impressões desconexas ou não relacionadas; tal como um raio de luz dividido por um prisma, há entre o autor e o receptor a descrição de um olho, um ouvido ou outro receptáculo sensorial do herói que influi na impressão (COUTINHO, 2004, p. 230).

As características barrocas estão presentes não só na edificação do sobrado e na sua relação simbólica com os seus proprietários, mas também na ideia de que a leitura pode ter múltiplas faces, portanto, inúmeras maneiras de ser vista. Logo, por meio da possibilidade de observação dos eventos narrados sob óticas plurais, configurando uma realidade em seus múltiplos aspectos, é possível mais de uma interpretação. Se a obra é narrada sob vários focos narrativos, pode-se dizer que não há um, mas vários narradores. Quanto a essa técnica, considera-se que Machado de Assis foi um escritor que inovou ao engendrar um narrador que, por ser um fingidor, narra um mesmo evento sob perspectivas diferenciadas – atitude assimilada por Autran Dourado em suas obras:

Quem finge um só papel e representa uma única classe social é o narrador tradicional,

que hipertrofia o todo na parte, subsumindo a estrutura multiestratificada da sociedade na postura unilateral e partidária de uma proclamada visão ideológica. Machadianamente concebido como um fingidor, como dramaturgo que se despega de si para encarnar os alheios eus, o narrador mimeticamente encena o drama da sociedade por inteiro, e não apenas de um segmento social (SOUZA, 2006, p. 24-25).

Assim, as obras autranianas apresentam-se arquitetonicamente planejadas para abrigarem uma polifonia de vozes: um único evento é filtrado por diversos personagens. Na descrição do sobrado, o narrador exige que o leitor observe a morada dos Honório Cota sob diversas angulações, para poder observar a realidade em seus múltiplos aspectos, da mesma forma que acontece na estética barroca:

Veja tudo, de vários ângulos e sinta, não sossegue nunca o olho, siga o exemplo do rio que está sempre indo, mesmo parado vai mudando. O senhor veja o efeito, apenas sensação, imagine; veja a ilusão do barroco, mesmo em movimento é como um rio parado, veja o jogo de luz e sombra, de cheios e vazios, de retas e curvas, de retas que se partem para continuar mais adiante, de giros e volutas, o senhor vai achando sempre uma novidade. Cada vez que vê, de cada lado, cada hora que vê, é uma figuração, uma vista diferente. O senhor querendo veja: a casa ou a história (DOURADO, 1999, p. 10).

O Barroco é um estilo marcado pela tensão harmônica dos contrários. Essa estética revela a própria unidade dual do ser humano: corpo/espírito, luz/sombra, sagrado/profano, antropocentrismo/teocentrismo, entre outras. Em *Ópera dos mortos* é impossível não notar os dualismos que perpassam toda a leitura do texto: térreo e andar superior do sobrado; sobrado e povo da cidade; Lucas Procópio e João Capistrano; Rosalina diurna e Rosalina noturna; dia e noite; desejo e pecado etc.

Há, também, um forte apelo para os sentidos e para a experiência humana – por isso que Autran Dourado abre *Ópera dos mortos* com a seguinte frase: “O senhor querendo saber, primeiro veja” (DOURADO, 1999, p. 11). Mais adiante, o receptáculo sensorial exigido é, sem dúvida, a visão: “O roxo é o mesmo das pinhas de cristal. Que capricho! Não fazem mais disso hoje-em-dia. Que exagero de antigamente!” (DOURADO, 1999, p. 17). Ao longo da



leitura, o ouvinte será submetido aos detalhes do sobrado e a evocação das imagens visuais, que chegam a diversos níveis, inclusive ao apelo dramático.

Segundo Antônio Candido e J. Aderaldo Castelo (1973, p. 18), na literatura barroca predominavam o "afã de beleza e o desejo de esquivar-se da realidade". Quanto à influência barroca na construção das personagens, menciona-se que, ambas as características citadas por Candido e Castelo estão presentes em João Capistrano, no que tange o afã da beleza na construção do sobrado e na mobília importada: escarradeiras austríacas, lampiões belgas, objetos de serventia ignorada e o relógio-armário "de tamanho e beleza inigualada, todo acharado em vermelho, com chineses riscadas a ouro em relevo" (DOURADO, 1999, p. 28).

No que concerne à arquitetura barroca, Alfredo Bosi é quem traz à lume a explicação para esse tipo específico de construção:

[...] o movimento já aparece nas plantas baixas que em plena expansão rompem com as formas geométricas fundamentais e por meio das curvas e dobras caprichosas [...] tudo que era áspero se abrandava [...] as volutas volteavam sobre si mesmas e rolavam como vagas. [...] Tudo oscilava e dançava [...] Tudo era construído sobre luz e sombras para assim completar a ilusão dos edifícios que se moviam e respiravam em todas as partes (BOSI, 2006, p. 33).

No primeiro capítulo do livro, dedicado ao sobrado da família Honório Cota, verifica-se que as informações dadas ao leitor, através do narrador, desembocam nas mesmas características apresentadas por Bosi. O que se leva a refletir que o casarão fora construído dentro da mais autêntica proposta arquitetônica do estilo barroco:

O senhor veja o efeito, apenas a sensação, imagine; veja a ilusão do barroco; [...] veja o jogo de luz e sombra, de cheios e vazios; de retas e curvas, de retas que se partem para continuar mais adiante, de giros e volutas, o senhor vai sempre achando uma novidade (DOURADO, 1999, p. 17).

Nesse jogo de contrastes, em vez de uma linha demarcatória entre claro e escuro, objetiva-se a convivência entre luz e sombra, e os ângulos agudos se transformam em intumescências e ondulações, em um movimento contínuo: "Tudo

era construído sobre luz e sombras para assim completar a ilusão dos edifícios que se moviam e respiravam em todas as partes" (BOSI, 2006, p. 33). Desta forma, o pavimento barroco é descrito na conformidade de suas discrepâncias – retas e curvas, cheios e vazios, luz e sombra. O telhado do sobrado, inserido nesta perspectiva, consta como abrandado pelos arremates das beiradas: "na cumeeira e nas quinas das beiradas para continuar voando. Mas olhe como ele não pesa em cima da casa, parece pousado de leve" (DOURADO, 1999, p. 17). Já o segundo pavimento, construído a mando de João Capistrano, exigiu um mestre de obra especializado em construção barroca: "As janelas de cima eram adoçadas por uma leve curva, coroadas e enriquecidas de cornijas delicadas que acompanhavam as ondulações das vergas" (DOURADO, 1999, p. 14). Comprovando, deste modo, que a construção de sentido para o barroco não ocorre de forma linear e plana, assim como a feitura de *Ópera dos mortos*.

### Considerações finais

Produzida no seio de uma conciliação impossível entre Lucas Procópio e João Capistrano, a jovem segue o destino escolhido pelos Honório Cota, que não prevê a vida como uma possibilidade. Seu trágico destino – Rosalina enlouquece ao fim da narrativa –, assim como os dos demais personagens, já é anunciado na epígrafe do livro, evidenciando, assim, que é impossível escapar dos desígnios da vida. Por isso que as personagens enlutadas do universo ficcional autraniano, sob a égide do princípio teleotânico, têm a existência petrificada com a suspensão do fluxo vital, o que se reflete no comportamento inerte dessas diante das situações adversas.

Em um lugar onde o dinamismo vital é substituído pela imobilidade mortal, o percurso existencial dos personagens se converte em um ato de irrealização. Assim, Autran Dourado engendra sua obra, *Ópera dos mortos*, a partir das influências dos heróis trágicos retirados das Tragédias gregas, no qual o drama, que inspira terror e piedade, privilegia as emoções no lugar das ações. Tendo em vista que essa produção romanesca é trágica, o narrador

não se detém nos acontecimentos, preferindo retratar o drama das paixões. Aliás, este narrador autraniano se assemelha ao coro no teatro grego, uma vez que, ao adotar o recurso da parábise, levanta questionamentos não só sobre o que está acontecendo com as personagens, mas também sobre o próprio fazer artístico e poético. Outro aspecto assimilado por Dourado, no tocante ao mundo grego, foi a construção mitológica – responsável por ditar o destino das personagens que, não podendo escapar ao que lhes está reservado, apenas aceitam o trágico fim que as esperam.

No exercício da estética barroca, o escritor mineiro engendra sua obra com caráter dessacralizante, elaborando um texto plurissignificativo e dialógico, o que desemboca em uma narrativa estruturada através de blocos. Logo, com esta polifonia de vozes, abre-se espaço para múltiplas interpretações do texto, já que a observação dos acontecimentos é narrada sob óticas heterogêneas. O contexto do jogo de contrastes, vertente intrínseca ao Barroco, contribui para a representação dualista da arquitetura do sobrado e da personalidade bifurcada de Rosalina. Com essa interação dialética dos contrários, a organização narrativa de *Ópera dos mortos*, que se estrutura em blocos narrativos semelhantes a atos e não a capítulos, indica que a produção romanesca de Autran Dourado é permeada por ambiguidades maculadas à estética barroca.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Introdução, tradução e comentários de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio; CASTELO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira: das Origens ao Romantismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973. v. 1.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.
- DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DOURADO, Autran. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Ópera dos Mortos*. *Minas Gerais, Belo Horizonte*, v. 3, n. 105, p. 12, ago. 1968.

PENIDO, José Márcio. *Ópera dos Mortos: a nova barca de Autran Dourado*. *Minas Gerais, Belo Horizonte*, v. 2, n. 51, p. 3, ago. 1967.

PÓLVORA, Hélio. *Autran em tempo de ópera*. *Minas Gerais, Belo Horizonte*, v. 2, n. 71, p. 10, jan. 1968.

RENDEIRO, Amanda Garcia. A parábise grega em Machado de Assis. *Garrafa*, Rio de Janeiro, n. 22. p. 1-16, 2010. Disponível em: [http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa22/amandarendeiro\\_aparabasegrega.pdf](http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa22/amandarendeiro_aparabasegrega.pdf). Acesso em: janeiro de 2011. Acesso em: 1 jun. 2021.

SANTIAGO, Silviano. *Mineiro Autran Dourado produziu uma narrativa original e cosmopolita*. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/mineiro-autran-dourado-produziu-uma-narrativa-original-e-cosmopolita,940804>. Acesso em: 1 fev. 2020.

SENRA, Angela Maria de Freitas. *Literatura Comentada: Autran Dourado*. São Paulo: Abril Educação, 1983.

SOUZA, Ronaldes de Melo. Atualidade da tragédia grega. In: ROSENFELD, Kathrin Holzemayr (org.); MARSHALL, Francisco (colaborador). *Filosofia e Literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p.115-140.

SOUZA, Ronaldes de Melo. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

SOUZA, Ronaldes de Melo. Agonia e morte em Autran Dourado. In: SOUZA, Ronaldes de Melo (org.). *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010. 236 p.

---

## Graziela Dantas de Oliveira Almeida

Mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Rio de Janeiro (RJ), Brasil.

---

## Endereço para correspondência

Graziela Dantas de Oliveira Almeida  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Faculdade de Letras  
Av. Horácio Macedo, 2151  
Cidade Universitária, 21941-917  
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.*