



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA  
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

A PSICOLOGIZAÇÃO DO ESPAÇO E A LOUCURA NA ÓPERA DOS  
MORTOS

Bolsista: Daniel Cavalcanti Atroch, Fapeam

MANAUS

2009



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE APOIO À PESQUISA  
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA  
RELATÓRIO FINAL  
PIB-H/0053/2008

A PSICOLOGIZAÇÃO DO ESPAÇO E A LOUCURA NA ÓPERA DOS  
MORTOS

Bolsista: Daniel Cavalcanti Atroch, Fapeam

Orientadora: Prof<sup>fa</sup> Nícia Petreceli Zucolo

## MANAUS

2009

Todos os direitos deste relatório são reservados à Universidade Federal do Amazonas, ao Núcleo de Estudo e Pesquisa em Língua e Literatura Portuguesa e aos seus autores. Parte deste relatório só poderá ser reproduzida para fins acadêmicos ou científicos.

Esta pesquisa, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM, através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal do Amazonas, foi desenvolvida pelo Núcleo de Estudo e Pesquisa em Língua e Literatura Portuguesa e se caracteriza como subprojeto do projeto de pesquisa Narrativa contemporânea, conto amazonense em perspectiva.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	6
2	DESCRIÇÃO METODOLÓGICA.....	8
3	DESENVOLVIMENTO.....	9
	3.1. Resumo da Obra.....	9
	3.2. A Concepção das Três Regiões Cósicas e a Psicologia da Verticalidade do Sobrado.....	10
	3.3. As Implicações do Embate entre o Interior e o Exterior e o Sentido do Tempo.....	13
	3.4. A Loucura e Reminiscências da Cultura Helênica no Romance.....	17
4	CONCLUSÃO.....	22
5	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	24
6	CRONOGRAMA DE ATIVIDADES.....	26

## RESUMO

O presente trabalho apresenta uma leitura de aspectos espaciais e da loucura no romance *Ópera dos Mortos*, de Autran Dourado, enumerando as suas imagens, como o sobrado, os relógios e as voçorocas, que possuem forte analogia com a psicologia das personagens, aspecto imprescindível para uma melhor compreensão das mesmas. Decodificamos os seus significados a partir do método fenomenológico, que consiste na apreensão dos objetos do mundo a partir da psique humana, sustentado por teorias psicanalíticas voltadas estritamente para a morfologia e o conteúdo propriamente dito da obra, além de estudos alicerçados na história das religiões. O debate acerca da loucura, vinculada à personagem Rosalina, se dá sob um viés preponderantemente mítico e filosófico, visando explicitar a genealogia do processo de insanidade da personagem, e elucidar de que forma tal situação acarretou em sua vida a libertação dos laços sufocantes que mantinha com o pai, Honório Cota, homem que se indispôs com os habitantes da cidade na qual residia por questões políticas e, num acordo tácito, transmitiu à filha a obrigação de se encerrar definitivamente no sobrado, por puro desprezo aos moradores da cidade. Aspectos estruturais da obra também são considerados, no sentido de que são essenciais para a devida apreciação do romance: objeto estético que baseia sua significação na totalidade das partes.

## 1. INTRODUÇÃO

Autran Dourado, escritor mineiro frequentemente vinculado à corrente intitulada regionalismo introspectivo (SCHNEIDER e MINAMI, 2009), onde os dramas internos das personagens se sobrepõem às questões sociais, nos proporciona no romance *Ópera dos Mortos* um rico panorama de imagens e símbolos que, além de representarem magistralmente o caráter de seus personagens, possuem ressonância universal, pois traduzem anseios, temores e outras facetas da alma humana que desde tempos imemoriais “vazam” da sua psique para impregnar de múltiplos significados o espaço que se constitui diante de si. Além deste rico valor imagético e simbólico, o romance nos faz deparar com um verdadeiro painel de situações-limite que trazem em si a marca da suscetibilidade do homem frente ao grande enigma que é a existência. Aqui, o autor com rara maestria nos conduz morosamente ao desfecho, enquanto forças incontornáveis agem por trás das aparentemente equilibradas vidas das personagens, especialmente de Rosalina, a protagonista, que nos serve de alicerce para especulações acerca da loucura, um dos temas que, por ser até hoje estigmatizado e, conseqüentemente envolto num espesso véu de preconceitos, além de ser uma das questões indissociáveis da situação humana, nos interessou especialmente.

A loucura é assunto que ronda o humano desde tempos imemoráveis: da fúria das bacantes ao acesso de Édipo, passando por Hamlet, até chegar a um D. Quixote ou Simão Bacamarte, e continua suscitando interesse tanto aos escritores, como aos leitores, fato comprobatório o presente estudo. Entenda-se que a menção a esses personagens é para ilustrar o interesse pela loucura e os diversos modos de abordagem. Pensemos em Rosalina e seu destino trágico: a loucura é – não só – componente do destino trágico, insinuado pelo título, como o próprio destino. O fato de a obra chamar-se *ópera* traz à mente a idéia do trágico, e o trágico, neste livro, vai além dos mortos físicos, envolve a morte em vida, a loucura de Rosalina, anunciada em vários momentos, antes de sua manifestação efetiva.

Ao trabalhar com a loucura nessa obra, a pretensão é constatar que frequentemente ela ronda os meandros do ser, que – muitas vezes – opta por ela como a única saída para resolver sua angústia e desencontro com a vida, como Rosalina. Nesse sentido, o tema nos impõe uma dualidade a ser considerada: a loucura, afinal, veio em detrimento, ou a favor da personagem?

Autran Dourado abarca questões universais da condição humana nessa obra, o que por si justifica o interesse em seu estudo. Porém, ainda devemos considerar que um trabalho como o presente, além de lançar novos matizes interpretativos sobre a obra do referido autor mineiro, tem a faculdade de, pontualmente, popularizá-lo na instituição onde a pesquisa foi

desenvolvida, abrindo espaço para que outros autores contemporâneos de qualidade possam gozar da mesma atenção.

## 2. DESCRIÇÃO METODOLÓGICA

Aferimos a obra em torno de seus elementos intrínsecos, aplicando, como método de análise, o fenomenológico postulado por Edmund Husserl. Segundo este viés de análise, “embora não possamos ter certeza da existência independente das coisas, (...) podemos estar certos da maneira pela qual as vemos de imediato na consciência, quer seja ilusória a coisa real que estamos vendo ou não. Os objetos podem ser considerados não como coisas em si, mas como coisas postuladas, ou “pretendidas”, pela consciência.” Ou seja, os dados que obtemos acerca de um objeto são aqueles fornecidos pela nossa psique e, “Compreender qualquer fenômeno de maneira total e pura, é apreender o que nele há de essencial e imutável.” (EAGLETON, 2001, p 76) Acreditamos que, o essencial e imutável de um objeto é aquilo que, despido dos dados *a priori* que podemos atribuir a ele, continua emanando pura sugestão, significando por si só. Podemos definir o método fenomenológico como um processo dialético, pois, segundo seus postulados, o objeto observado emana informações “puras”, ou não racionalizadas, que subsequentemente serão interpretadas pela psique humana.

Modernamente, a fenomenologia valida tanto o estudo pormenorizado da essência já provida de lógica pelo contato com a consciência/inconsciência humana, do objeto em foco, considerando, por exemplo, aspectos históricos, caso dos modelos míticos expostos por Mircea Eliade, quanto à opção por um viés mais abstrato de análise, como a evocação da “consciência ingênua”, ou “linguagem infantil” de Gaston Bachelard, que se traduz na proposição de que as imagens não têm necessidade de um saber: elas precedem o pensamento, pois os instintos oriundos da hereditariedade humana são expressos em imagens que são racionalizadas apenas parcialmente pela psique. Também lançamos mão do conhecimento psicanalítico, mas detemo-nos no conteúdo e na construção formal da obra, nunca pretendendo afirmar qual a motivação do autor, campo limitado e extremamente problemático.

Seguimos o pressuposto de evidenciação, descrição e análise inerentes à fenomenologia, preconizado pelo filósofo Edmund Husserl (LOPARIC e LOPARIC, 2005), em prol de alcançarmos os objetivos aos quais nos propomos, com o cuidado, salientado por Maria Luiza Ramos (1972) em sua Fenomenologia da obra literária, de que não sejamos arbitrários ou obscuros, e que nossas impressões subjetivas não suplantem os sentidos imanentes do texto.



### 3. DESENVOLVIMENTO

#### 3.1 Resumo da Obra

Numa cidadezinha mineira, vive Rosalina, última herdeira da família Honório Cota, isolada no sobrado construído pelo avô e pelo pai. Ela não mantém vínculos com a cidade, pois seu pai se indispôs com os habitantes desta por questões de política e, para não trair os princípios do patriarca, mesmo após sua morte, Rosalina dá continuidade ao obstinado rancor de João Capistrano Honório Cota.

Fora o intenso diálogo que a moça mantém com os mortos familiares, através de sua memória alimentada pelos móveis e artigos da casa, somados à morfologia da construção, profundamente relacionada ao pai e ao avô, Rosalina lida com apenas dois seres humanos: a preta Quiquina, que desde a infância da personagem trabalha em sua residência, e Emanuel, quem toma conta das finanças provenientes de suas terras. Ele é filho de Quincas Ciríaco, que fora um grande amigo do pai de Rosalina, por isso tem passe livre para adentrar o sobrado.

Rosalina padece de uma profunda solidão, pois Quiquina é muda e Emanuel, que no passado pretendia casar-se com ela, visita-a apenas anualmente, com o fito de pô-la a par da situação do empreendimento e levar-lhe provisões financeiras.

Para burlar a morosidade das horas transcorridas irremediavelmente insípidas, e esquecer o isolamento, Rosalina confecciona flores de pano que Quiquina vende na cidade.

Um dia, um caçador sem munição, chamado José Feliciano, que também atende por Juca Passarinho ou Zé-do-Major, chegou à cidade e bateu à porta do sobrado em busca de serviço. Quiquina tentou refratar o homem, mas Rosalina o aceitou na casa, pois se agradou de sua conversa, além de José Feliciano ser proveniente de um lugar diverso da cidade que ela odeia.

A solitária Rosalina sente-se satisfeita com a voz do forasteiro enchendo o vazio da casa, mas, apesar de sua relutância, não consegue parar de pensar nele durante a noite, até o dia em que, embriagada (Rosalina costumava tomar vinho à noite), permitiu que o homem se aproximasse e a beijasse; a relação não progrediu no primeiro contato, pois foram flagrados por Quiquina que, a partir de então, passou a odiar o caçador. Mas nada pode deter o curso do destino e, fatalmente, Rosalina e José Feliciano dão continuidade à relação interrompida, o que precipitará a tragédia que desde sempre esteve inscrita em suas vidas. Rosalina acaba louca e José Feliciano se vê obrigado a fugir da cidade, após enterrar o rebento morto de sua relação com Rosalina.

### 3.2 A Concepção das Três Regiões Cóslicas e a Psicologia da Verticalidade do Sobrado

Segundo Mircea Eliade (2002), a imaginação imita modelos exemplares, as Imagens, reproduzindo-os e reatualizando-os infinitamente. Estas Imagens se traduzem em símbolos que jamais desaparecem da atualidade psíquica: eles podem até mudar de aspecto, mas sua função permanece a mesma, temos apenas de desvelar sua nova vestimenta. A dessacralização do homem moderno alterou o conteúdo de sua vida espiritual, mas não rompeu com as matrizes da sua imaginação: um verdadeiro refúgio mitológico persiste nas zonas mal controladas, nos recônditos obscuros da sua mente. Por isso continuamos a encontrar, ainda que de forma velada, em suas manifestações artísticas, por exemplo, reinvenções de modelos antiquíssimos, que remontam ao surgimento da humanidade, caso da concepção das três regiões cósmicas que se pode encontrar na leitura de aspectos essenciais da composição do romance de Autran Dourado.

Nele, temos o sobrado, que pode ser considerado o “Centro” a partir do qual o mundo se constituiu e ainda se constitui (o que podemos atestar nas revoluções que se deram na cidade a partir de fatos desencadeados nele). O sobrado é o próprio “Céu” (ou paraíso), ao passo que a cidade é a “Terra” e as voçorocas representam o “Inferno”, o “submundo” (a iminência da morte, tão presente no romance, tem um presságio definitivo nas voçorocas e no estranhamento que elas provocam, motivo pelo qual José Feliciano e o filho de Silvino nutriam uma espécie de medo ancestral por estas “chagas” na terra, que prenunciam mundos obscuros) - aí temos as três regiões cósmicas.

No “Centro”, há o ponto de intersecção entre as três regiões cósmicas: a escada. Mircea Eliade (2002) afirma, com base num dos temas mais recorrentes na mitologia e nas religiões: o paraíso perdido por conta de uma indisposição da divindade, que antigamente as comunicações com o Céu e as relações com a divindade eram naturais, porém um erro no ritual (que no romance se apresenta na forma da traição do povo para com Honório Cota) interrompeu as comunicações, então os deuses (aqui traduzidos nas figuras dos ilustres habitantes do sobrado<sup>1</sup>) se retiraram ainda mais para o alto dos céus (o andar superior donde

---

<sup>1</sup> O *topos* sugere o valor psíquico, tanto que os membros do sobrado são objeto de culto, temor e desejo ardente (sentimentos comumente dispensados a deuses), além de terem influenciado de forma definitiva o destino da cidade. Essas características somadas ao arranjo dos elementos espaciais apresentados no romance nos permitem ler essas personagens como figuras divinizadas. O interesse das pessoas pelos eventos que se desdobram no sobrado encarna bem a situação humana que Mircea Eliade (2002) denomina “nostalgia do paraíso” – época em que os homens (pessoas da cidade) viviam ombro a ombro com os deuses (moradores do sobrado), no “centro do mundo” (o próprio sobrado), numa beatitude extrema (sem a culpa da traição), num estado, como um cristão definiria: anterior à queda. Segundo Eliade (1999), etimologicamente, o termo religião está relacionado a religar, no caso, o homem à divindade, ao paraíso de onde fora banido. No romance, temos mostras dessa

Honório Cota e mais tarde Rosalina descem, através da escada, tornando possível um contato, ainda que efêmero com o plano terreno). Na descida da personagem feminina, especificamente, evidencia-se a aura preternatural que envolvia os habitantes do sobrado, vistos sob o olhar dos demais moradores da cidade:

Rosalina descia as escadas, toda a sua figura bem maior do que era, a cabeça erguida, digna, soberba, que nem uma rainha – os olhos postos num fundo muito além da parede, os passos medidos, nenhuma vacilação; trazia alguma coisa brilhante na mão. Rosalina era uma figura recortada de história [...]; [n]ada a gente deixava de ver, mesmo não vendo. Podia-se ouvir a respiração, os mínimos ruídos, tudo matéria fantasmal.<sup>2</sup> (DOURADO, 1999, p. 41 – 42).<sup>3</sup>

A importância da escada reside no fato de as comunicações entre as três regiões cósmicas só serem possíveis através dela. Assim como ela pôs os “deuses” em contato com os homens (“pôr” no sentido de viabilizar os desejos dos envolvidos), também ela foi a “responsável” pelo desenlace nas voçorocas, pois não tivesse José Feliciano subido as escadas para chegar a Rosalina, não teria descido aos “infernos” para sepultar a criança morta. Mas a escada só simboliza todas estas coisas porque ela existe em um centro, no caso: o sobrado. A propósito, a José Feliciano foi possível a incursão até Rosalina (figura divinizada), pois, como frisa Mircea Eliade (2002), aos curandeiros, xamãs, sacerdotes, soberanos ou heróis (nosso caso específico, entendido estritamente no sentido de um homem que desempenha função extraordinária, alguém capaz de realizar proezas), é dado o poder de estabelecer, de forma passageira e unicamente para uso próprio (aqui, atender aos arroubos da sensualidade) as comunicações com o “Céu”; Quiquina não se enquadra em nenhum dos pré-requisitos apontados (na terminologia de Mircea Eliade), logo era incapaz de fazer uma ponte consistente entre o povo e o “Céu” (o paraíso perdido).

A escada também é um dos símbolos mais notáveis do culto aos antepassados, o que está de acordo com a descida de Rosalina através dela (no velório de Honório Cota), já que esta representa a sua fidelidade aos desígnios do pai, tanto que trazia um relógio parado

---

situação arquetípica, por exemplo, no trecho: “De novo tentávamos construir uma ponte para o sobrado, talvez por ali a gente pudesse passar. Seria a ligação cortada [...]” (DOURADO, 1999, p. 110) (referente ao advento de José Feliciano).

<sup>2</sup> Passagens como: “Jesus devia ter subido pro céu que nem Rosalina desceu a escada.” (DOURADO, 1999, p. 106) (no velório de Honório Cota); “Deus foi o que ele pensou, sem saber por que dizia Deus, apenas Deus. Como se quisesse significar que aquele era um prazer dos céus, a alegria única dos deuses.” (DOURADO, 1999, p. 151) (José Feliciano, quando desfrutava de Rosalina na cama); “A gente fazia um juízo, fantasiava a história, compunha uma figura com os restos do ouvi-dizer [...]”; “A gente recorria mesmo era à imaginação, ao mito.” (DOURADO, 1999, p. 100) (ambas as últimas citações acerca da memória longínqua e mais imaginada que factual de Lucas Procópio), também confirmam a perspectiva divinizada e mítica sob a qual as pessoas que entraram em contato com os moradores do sobrado os vêem.

<sup>3</sup> Doravante todas as referências a Autran Dourado serão indicadas pelas iniciais AD.

(indício de que o tempo e o legado de Honório Cota prevaleceriam a despeito de sua morte). Vale ressaltar que para Juan-Eduardo Cirlot (2005), o pensamento românico também representa a escada como símbolo da “relação entre os mundos”, aspecto extremamente marcante na constituição da personagem.

Mesmo analisado fora do contexto dos demais elementos espaciais apresentados no romance (a cidade, as voçorocas), observa-se que o sobrado congrega em si as características de “centro do mundo”, tendo no primeiro pavimento a representação do inferno, o segundo andar desempenhando a função de céu e a escada mediando os pólos, ou regiões cósmicas (a escada se afina com a imagem da árvore da vida recorrente em certas religiões, que tem as raízes no submundo e os galhos no firmamento). Trata-se de uma leitura embasada na verticalidade do sobrado. Segundo Bachelard (2005), ela é proporcionada pela polaridade do porão (ou inferno) e do sótão (o céu). Pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão. No teto, o sonhador<sup>4</sup> sonha racionalmente; todos os pensamentos ligados ao telhado são claros. O porão também é racionalizado, mas ele é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas. No romance de Autran Dourado, é evidente o papel de sótão e porão que, respectivamente, desempenham as personagens do pai (Honório Cota, “[...] homem sério de velho, reservado, cumpridor” (AD, 1999, p. 19)) e do avô (Lucas Procópio, “[...] de passado escondido e muito tenebroso [...]” (AD, 1999, p. 12)) – o primeiro dá corpo à sobriedade (na obra em questão, a racionalidade é representada pelo requintado sobrado da casa) e o segundo personifica o lado selvagem (irracionalidade metaforizada na feição “pesada, amarrada ao chão [...]” (AD, 1999, p. 14), que possuía o primeiro pavimento da construção) e, de ambos, deriva Rosalina; aqui, entendida como a escada que, qual a árvore da vida, relaciona os pólos.

Essa função mediadora também é evidente na evocação do pai e do avô que Rosalina faz através dos objetos da casa, impregnados do caráter dos moradores que nela residiram. Rosalina reconstituía e dialogava com suas vozes, pois, “para quem sabe escutá-la, a casa do passado não é uma geometria de ecos?” (BACHELARD, 2005, p. 74) “Será possível [...] reconstituir não simplesmente o timbre das vozes, “a inflexão das vozes queridas que se calaram”, mas também a ressonância de todos os quartos da casa sonora?” (BACHELARD, 2005, p. 74) a resposta para tal questão, levantada por Gaston Bachelard (2005), partindo da

---

<sup>4</sup> “Sonhar” a imagem, para Bachelard (2005), é dar vazão à sua sugestão psíquica essencial, que possui uma inabalável atualidade, perceptível até mesmo ao observador inculto, mas sensível.

obra “Ópera dos mortos” é - sim, pois a personagem Rosalina, na qualidade de mediadora entre os “mundos” (dos mortos, dos vivos, celestiais e infernais), lançava mão dos mencionados objetos para “presentificar” os seus antigos donos que, por vezes, são tomados por assombrações noctívagas: “Mas as coisas naquela casa não eram frias e silenciosas, um pulso batia no seu corpo, ecoava estranhos ruídos, como se de noite acordada tinha sempre uma porta batendo. Agora ele desce a escada, os tacos de sua bota vibravam no corredor. O pai ou vovô Lucas Procópio?” (AD 1999, p. 52).

Quando pensamos no sobrado como uma representação arquetípica e uma metáfora do caráter das personagens, é lícito mencionar Libaroni (s.d.), em seu estudo que contrapõe a obra de Autran Dourado à de Juan Rulfo, quando ela afirma que o espaço deve ser pensado como “um elemento orgânico que não apenas comporta as ações dos indivíduos, mas que ‘se faz’ através delas”. “Não se pode entender o espaço como um organismo absoluto, um recipiente vazio, independente dos fenômenos físicos que nele ocorrem”, pois, “o homem integra o espaço em sua órbita existencial”.

### **3.3 As Implicações do Embate Entre o Interior e o Exterior e o Sentido do Tempo**

Segundo Gaston Bachelard (2005), o mais precioso dos benefícios da casa é abrigar o devaneio, proteger o sonhador, permitindo que ele sonhe em paz. O filósofo afirma que “[...] a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio” (BACHELARD, 2005, p. 26). Sem a casa, o homem seria um ser disperso. Por isso, quanto mais José Feliciano se aproximava de Rosalina, mais ela se dispersava (a personagem já vivia bipartida entre o caráter do pai e do avô, no entanto o advento do homem estilhou ainda mais a sua personalidade), pois ele representa o mundo exterior (não-eu) que violou a solidão uterina na qual ela vivia exilada do resto do mundo. Induzindo Rosalina ao mundo extrínseco, Feliciano fez com que ela encarasse a hostilidade deste, potencializada pelo turbulento passado de sua família. Para conseguir confrontar essa situação, Rosalina buscou auxílio na embriaguez dionisíaca proporcionada pelo vinho; através dela a personagem conseguiu “vivenciar” experiências que lhe foram tolhidas (como a sexualidade). Rosalina só consegue “adentrar” no mundo presentificado por José Feliciano através da exaltação de ânimo que a bebida lhe proporciona. Mas, apesar de ser o fator que precipita o contato com o mundo, a importância de Feliciano se restringe ao fato de Rosalina poder travar relações diretas com ele, já que o

homem veio de outra cidade, logo, não era alvo do ódio incondicional que a personagem herdara do pai. Rosalina utiliza o forasteiro como chave para abrir a porta onde eram mantidos reclusos os seus desejos mais íntimos, como se entregar ao Emanuel. Apesar de ela se relacionar sexualmente com José Feliciano, “[o]s olhos de Rosalina se negavam, queriam dizer na sua mornidão diáfana que só o corpo era dele; só o corpo, quando o corpo ainda estava carregado.” (AD, 1999, p. 198 – 199).

Juca Passarinho tinha sonhos com Rosalina nos quais ele não compreendia o que ela falava; isso ocorria, pois, curioso como era, desejava saber pormenores da vida de sua patroa, porém inicialmente ela não os revelava e, mais tarde, após possuí-la, o homem sentia-se ofendido pelo fato de a mulher balbuciar (durante a conjunção carnal) palavras e nomes que não lhe diziam respeito e sim aos seus próprios fantasmas, proprietários do horizonte vazio sobre o qual ela pousava o olhar. Os sonhos revelam esta fixação de José Feliciano por, além de conhecer Rosalina, ser parte efetiva do seu mundo, o que não ocorre: a relação entre eles se restringe ao campo material. A metáfora que é a entrega de uma rosa de pano (que Feliciano fixa-lhe no cabelo) gira em torno dessa situação de entrega estritamente física; a concessão da “[...] rosa mais viva do que as rosas de carne e seiva dos jardins” (AD, 1999, p. 155), imagem que remete a uma vulva, induz a essa leitura.

Um cofre, assim como uma gaveta, simboliza um caráter fechado, um segredo. A homologia entre a geometria do cofre/gaveta e a psicologia do segredo é clara. No cofre/gaveta, guardam-se os tesouros que daríamos apenas a alguém especial (BACHELARD, 2005). Assim se sentia Rosalina ao esconder as mais belas rosas que confeccionava na gaveta de sua cômoda. Essas rosas são emblemas do seu caráter oculto que, assim como as flores, só deveria ser revelado a alguém excepcional, como foi José Feliciano para ela; tanto que ela se entregou simbolicamente (no momento em que lhe concedeu uma de suas rosas para ele fixar no seu cabelo) e literalmente, quando plantou um beijo selvagem na boca do homem. Mais uma vez é pertinente observar o sentido genital atribuído às flores. A partir dessa simbologia, fica evidente a declaração de castidade que as flores de papel e pano dedicadas à igreja representavam para Rosalina. Outrora a personagem entregava simbolicamente a sua “flor” a Deus; mais tarde, a mesma será dedicada a José Feliciano metafórica (quando concede ao homem uma de suas rosas para fixar-lhe no cabelo) e literalmente (no momento da entrega sexual).

Nas palavras de Bachelard (2005, p.221) “o exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados”. Às vezes o espaço íntimo

(“ser”, representado por Rosalina) perde toda clareza, e o espaço exterior (“não-ser”, representado por Feliciano<sup>5</sup>) perde o seu vazio, o que, não raro, ocorre na relação entre as duas mencionadas personagens do romance.

Em determinados momentos Rosalina estava difusa, expansiva – “[...] até parecia não ser a mesma pessoa de há pouco.” (AD, 1999, p. 95), noutros José Feliciano se apresentava unificado, extremamente introspectivo – “Ele que sempre gostava de gente, agora queria ficar sozinho” (AD, 1999, p. 182), mudanças de estado incomuns em ambos. Gaston Bachelard (2005, p. 225) afirma que “[...] na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto”. “A porta é todo um cosmos do entreaberto” (BACHELARD, 2005, p. 225); “[...] aquele que abre uma porta e aquele que fecha será o mesmo ser?” (BACHELARD, 2005, p. 226) Em meio a tantas “Rosalinas”, seria incoerente afirmar que “ela”, em determinado momento, abriu a porta para Juca Passarinho e que novamente “ela” a fechou noutro, pois como é apontado no romance: “Dona Rosalina era vária, não se fixava em nenhuma das muitas Rosalinas que ele (Juca Passarinho) todo dia ia descobrindo e juntando para um dia quem sabe poder entender.” (AD, 1999, p. 122) Havia um “[...] ajuntamento confuso de Rosalinas numa só Rosalina.” (AD, 1999, p.120). A única forma de não se falsificar o caráter de uma personagem tão multifacetada é respeitando a sua pluralidade; logo, uma Rosalina abriu a porta e outra, antagonista da primeira, fechou-a. Como afirma o filósofo Arthur Schopenhauer (MAAR, 2005, p. 261) “a consciência individual é um ponto tão fenomênico, que inclusive num e no mesmo eu podem dele se originar dois, de que um nada sabe do outro.”

Temos no romance uma indelével mostra da pluralidade do ser humano; enquanto o homem, de forma prepotente, acredita possuir um caráter íntegro, inabalável, imutável, temos nas personagens de José Feliciano e Rosalina um embate no qual cada um faz aflorar no outro sentimentos e anseios até então, para ambos, insuspeitos. Aqui se justifica a imagem do ser “entreaberto” sugerida por Bachelard, imagem ideal para a situação existencial do ser humano, sempre em contradição, estando paradoxalmente aberto e fechado, ou, como define o

---

<sup>5</sup> Ser e Não-Ser (devir) “Num sentido que aparece já na filosofia grega, o *ser* se opõe ao *devir*. Toda coisa que é, é em virtude de duas forças: o ser e o devir. Uma coisa não cessa de mudar no tempo (crescimento, envelhecimento etc.). Só o ser é estável na coisa, pois sob a multiplicidade das formas que torna essa coisa no tempo, podemos continuar dizendo que ela é. É nesse sentido que, na filosofia grega, o devir é sempre identificado como o *não-ser*, o não-ser não é a ausência de ser, o nada, mas aquilo que não é o ser, aquilo que é mutável e diverso, enquanto que o ser é imutável e único.” (JAPIASSÚ e MARCONDES, 2001, p. 246)

filósofo francês: entreaberto. Será possível que, como ensina Schopenhauer (MAAR, 2005), as *personas* (máscaras, em latim) que constituem a consciência individual realmente não se conheçam? Talvez elas se ignorem com o fito de nos manter sãos.

Antes de discorrer acerca da síntese do embate entre o interior (Rosalina) e o exterior (José Feliciano), é interessante observar a sugestão simbólica da casa isolada com a luz na janela. Segundo Gaston Bachelard (2005), a casa isolada e iluminada por sua lâmpada se impõe sempre como uma solidão. Para o filósofo francês, “a lâmpada é o signo de uma grande espera. Pela luz da casa distante, a casa vê, vela, vigia, espera” (BACHELARD, 2005, p. 51). O maior indicativo de que Rosalina aguardava José Feliciano era, evidentemente, a luz acesa do seu quarto. Cirlot (2005, p. 319) afirma que, por constituir um buraco, a janela “[...] expressa a idéia de penetração e de distância; por sua forma quadrangular, seu sentido faz-se terrestre e racional”. Na obra de Autran Dourado, a distância se traduz na reclusão de Rosalina, alheia ao mundo além do sobrado, e a idéia de penetração se faz presente na inserção de Juca na casa, alertado pela luz acesa que ele enxerga através da janela.

Após toda a turbulência provocada pelo contato com o mundo (através de José Feliciano), Rosalina pouco a pouco se unificou, suprimindo as outras facetas do seu ser a favor de uma mulher branda, com ares ruminantes e gestos redondos. Analogamente ao seu ingresso num estado de profunda centralidade, Rosalina se afastava de Juca, pois ela estava retornando ao seu interior, onde, segundo Bachelard (2005), o ser não pode deixar de ser redondo, pois esta forma representa o máximo da unidade, do ser concentrado em si. Juan-Eduardo Cirlot, (2005, p. 257) afirma que, “[...] por sua forma, a flor é uma imagem do “centro” e, por conseguinte, uma imagem arquetípica da alma”; Rosalina, agora rosa fecundada, carrega em seu cerne a semente que representa a reconstituição do âmago do seu ser; “[...] haverá imagem de intimidade mais condensada, mais segura de seu centro que o sonho do porvir de uma flor ainda encerrada e recolhida em sua semente?” (BACHELARD, 2005, p. 42) Questiona o filósofo francês. Rosalina, a flor reclusa em si, acalenta um feto (semente), elemento que proclama a vitória sobre a descontinuidade da vida, pois a personagem continuaria nele (e, assim, “recuperaria” o tempo transcorrido numa vida insípida), mas a criança fenece, e a semente resvala para o centro da terra, para as medonhas voçorocas, pondo fim à continuidade do ser, efêmero ante a marcha implacável do tempo.

Um relógio em funcionamento assinala as horas, a passagem do tempo; ora, um relógio parado sinaliza justamente o contrário, a não passagem das horas, o tempo congelado, estático, inerte. A imagem do relógio parado ilustra bem a atitude das personagens de Capistrano Honório Cota e Rosalina que, frente às adversidades da vida, optaram por pararem



o tempo, viverem no passado com os seus mortos e, como eles, mortos também. No caso específico de Rosalina, podemos pensar no relógio como máquina, simbolismo ligado ao movimento perpétuo, à criação de autômatos (seres mágicos que possuíam autonomia existencial), e como tratamos de relógios parados, devemos também subverter a simbologia dos autônomos e do movimento ininterrupto para revelarmos o caráter da personagem: um ser desprovido de autonomia existencial (em seu olhar transparecia uma “[...] neutralidade morna” (AD, 1999, p. 14)), espécie de fotografia da memória dos antepassados. Mas, apesar de Rosalina ter “legitimado” a sua indiferença ao tempo como fosse capaz de oferecer-lhe resistência, no fim das contas, o Cronos (para os gregos, uma entidade sinistra e negativa) impõe sua natureza irrefutável, pois mesmo a segunda chance da personagem “viver” (talvez a loucura seja uma terceira chance, assunto que trataremos mais adiante) é tolhida pela morte da criança, e sua partida rumo ao desconhecido, nesse sentido, pode ser lida como o advento da morte (do ponto de vista de Quiquina e dos demais habitantes da cidade, já que a partir de então os laços entre eles e Rosalina é definitivamente rompido), tanto que Quiquina para o último relógio da casa nesse momento. Nenhum artifício humano é capaz de burlar o ciclo imposto por Cronos, deus que tem no relógio o seu emblema.

Quando um homem se integra ao “presente eterno” da religião, está alheio ao tempo histórico. Com exceção, talvez, apenas do Cristianismo, quando Deus se “presentificou” num momento histórico e geograficamente delimitado, todos os eventos sacros no qual se baseia uma religião ocorrem num tempo mítico que precede os tempos que conhecemos (ELIADE, 2002). A partir daí podemos interpretar os relógios parados por Honório Cota e Rosalina como incursões do “divino” e, conseqüentemente, do “atemporal” na cronologia convencional dos homens. Nesse sentido, parando os relógios, eles legitimam a sua debandada do convívio com os homens e marcam o sobrado como uma espécie de monumento dos “tempos antes dos tempos” onde os deuses tornaram a se encerrar por puro ressentimento.

### **3.4 A Loucura e Reminiscências da Cultura Helênica no Romance**

Rosalina foi acometida pela moira (destino, para os gregos) irrefutável desencadeada por seu pai. Esta sina fatal consistia em fazer justiça aos desígnios do patriarca. Honório Cota também sofreu pela subordinação à figura paterna, pois, apesar do esforço no sentido de se distinguir de Lucas Procópio, trazia no cerne de sua pessoa a ânsia pelo poder, característica indelével do pai, e, nesse sentido, estava aquém do seu genitor, como quando, após a traição nas eleições, evoca a figura paterna: “ele sim, eu era contra, achava que ele estava errado, quis

ser um outro. Ele sim sabia lidar com esta cambada! Esta cambada só a pau, só mesmo a pau, os filhos da puta!” (AD, 1999, p. 37); outro momento que denuncia a subordinação de Honório Cota à figura paterna é quando da descrição dos padecimentos dele e de dona Genu, pois enquanto para o casal “[...] os filhos não vinham e não vingavam” (AD, 1999, p. 29), segundo Quincas Ciríaco: “todo mundo que nasce em terras de seu Lucas Procópio tem o jeito dele”. (AD, 1999, p. 24).

Rosalina, além de ter se prestado a carregar o fardo que era o ressentimento de João Capistrano em relação às pessoas da cidade, também herdou reminiscências do caráter tempestuoso do avô; em suas divagações ela “queria ter aquela força escura, o poder misterioso de Lucas Procópio” (AD 1999, p. 132), homem “[...] de muito despropósito, de muita loucura braba” (AD, 1999, p. 132); dessa cisão adveio a sua loucura, aqui um sortilégio do deus Dioniso, pois, através do vinho, deixa-se levar pela sensualidade, entregando-se a José Feliciano. Essa entrega desencadeará o processo de loucura, uma vez que a personagem não consegue conciliar seu lado erótico (aparentado à natureza de Lucas Procópio) com a predestinação que herdara do pai (“pra sempre tinha de odiar” (AD, 1999, p. 44)). Entrevemos aí a sombra do deus do vinho (emblema do êxtase desencadeado por Dioniso) que infligia a loucura divina como pretenso bem aos mortais, intermediada pelo gozo da bebida. Como os gregos, Rosalina encontra parcialmente a liberdade na loucura que sua embriaguez lhe proporcionará.

Abandonando pela primeira vez o sobrado (levada, insana, por Emanuel), a personagem supera, enfim, o pesado fardo paterno. Essa partida da personagem de Autran Dourado remete ao abandono do lar que Dioniso incitava mesmo na mais recatada das mulheres, infligindo-lhes a selvageria agreste de suas sacerdotisas: as bacantes. Mas os prazeres advindos da “ação” do deus não são uma sadia realização de desejos reprimidos, pois, “[...] na verdade, toda a organização das mulheres nos rituais báquicos se faz como culto a um deus, não a uma deusa”. “A emancipação da feminilidade se faz com permissão e sob o comando masculino” (PESSOTTI, 2001, p. 44). Por isso, para se ver definitivamente livre dos grilhões masculinos impostos, inicialmente, pelo pai, mais tarde por José Feliciano (pois o prazer de Rosalina só era possível através da relação com o homem, ainda que esta fosse estritamente física), a personagem embarca numa loucura definitiva e libertadora que prescinde de qualquer catalisador masculino, situação que nos reporta ao Elogio da Loucura, escrito por Desidério Erasmo, quando, em seu monólogo, a Loucura encarnada profere: “Entre os numerosos méritos que os poetas costumam atribuir a Baco (*Dioniso para os Gregos*, grifo nosso), o que se mantém e é realmente o primeiro é o que consiste em tirar e

dissipar do ânimo dos mortais as aflições, as inquietudes e a tristeza, perversas filhas da razão; mas por pouco tempo, porque, depois de algumas horas de sono, voltam a atormentar-nos imediatamente e, como se costuma dizer, a todo galope. Não será isso inteiramente o oposto do bem que proporciono aos mortais? Eu os embriago, mas também lhes tiro a razão. Minha embriaguez é muito diferente da de Baco: enche a alma de alegria, de tripúdio e de delícias, dura até ao fim da vida e não custa dinheiro nem dá remorsos.” (ROTTERDAM, 2002, p. 66)<sup>6</sup>

O destino, a moira de José Feliciano é ser expulso por conta de um defloramento. Ele chega ao sobrado fugindo do seu major Lindolfo, após ter sido flagrado com a jovem Esmeralda, e tudo se repete quando o homem se relaciona com Rosalina e acaba banido pelas circunstâncias acarretadas por tal relação. Índícios do desenlace trágico da personagem se insinuam desde a chegada de José Feliciano à cidade, “um vento soprou forte, fez um redemoinho que fugia do meio da praça em direção à igreja. Isto não é bom, redemoinho nunca é bom. Primeiro o sonho, depois as voçorocas, agora o redemoinho. Quem sabe era um sinal para ele?” (AD, 1999, p. 81 – 82), mas mesmo após todos estes elementos de mau agouro terem impressionado o homem, ele prevalece em sua resolução de se estabelecer na cidade, pois acredita que “é fugindo do buraco é que a gente cai nele” (AD 1999, p. 82), como na história que ele ouviu dona Vivinha contar, na qual um homem parte de sua terra para não deflorar a filha, como previu em um sonho, mas acaba casando-se com ela num lugar longínquo; da mesma forma, Feliciano correu de seu destino apenas para encontrá-lo num lugar insuspeito, o sobrado, nos braços de Rosalina.

Não à toa, o elemento que mais aturde o caçador são as voçorocas. Ele “tinha até medo de olhar aquelas goelas de gengivas vermelhas e escuras, onde no fundo umas arvorezinhas cresciam, um riachinho começava a correr” (AD, 1999, p. 76 – 77). É impossível não apreender o sentido genital atribuído às voçorocas na passagem transcrita: aberturas com “gengivas” vermelhas desprovidas de dentes, onde brota alguma “vegetação” e há um pouco de “água”. As voçorocas, que já apontamos como representações do submundo, aqui se

---

<sup>6</sup> Um dado que poderia vir em detrimento de uma leitura “positiva” da loucura de Rosalina é a morfologia do sobrado: inicialmente a casa está decrépita, sendo revigorada mais tarde por Juca Passarinho; quando Rosalina parte, a casa volta a se desintegrar. Por quê? Pois ela representa o estado interior de Rosalina; quando a personagem está estagnada com os seus fantasmas familiares, a construção reflete essa disposição “mórbida”, mas quando Juca adentra o sobrado, Rosalina se alegra e tudo se renova; no entanto, ao se desenrolar o final trágico, a casa volta a se desintegrar, porém, é importante observar que Rosalina não está mais contida nela, já que transcendeu a situação de outrora e, perdendo os vínculos com o sobrado, este não mais desempenha o papel de espelho das disposições espirituais da personagem. A partir de então, quem resta para viver o drama da rememoração e conseqüente presentificação do passado é Quiquina, a nova “alma” da construção que, ao parar o último relógio, afirma o caráter de morte que representa para ela a partida de Rosalina, justificando a decadência final da casa.

traduzem no inferno pessoal que assola a vida de José Feliciano: a expulsão sob pena de morte que a tentação da figura feminina, representada especialmente pela genitália, lhe inflige. “E se o perigo estivesse exatamente ali, no prazer, no gozo? E se ela tivesse por dentro o visgo daquelas voçorocas?” (AD, 1999, p. 181) se questiona José Feliciano, noutra indício da associação entre as aberturas na terra e o sexo, pois ele chegaria ao visgo da perdição, naquelas chagas telúricas, mediante a vulva.

Outra passagem interessante é o momento no qual, por hora, José Feliciano perde a aversão às voçorocas: elas “[...] não mais o assustavam, tão acostumado agora à sua presença [...] nunca porém deixava de olhá-las, preso ao seu segredo, ao seu mistério, ao seu visgo”. (AD, 1999, p. 180) Essa nova postura do homem deriva do fato de ele, nesse momento, apesar de ainda não ter efetivamente possuído Rosalina, já ter vivenciado um primeiro contato sexual promissor com a personagem; o medo cessou, pois, Feliciano acreditava que a relação carnal progrediria sem grandes represálias, já que Quiquina, única testemunha do fato, era uma muda subordinada, ao contrário do que ocorreu no seu passado, quando por pouco não levou um tiro, por conta de Esmeralda, do major Lindolfo, um patriarca soberano.

Identificadas com o sentido sexual, as voçorocas, que ameaçam comer até mesmo a cidade, podem representar uma metáfora da sexualidade reprimida de Rosalina, se vingando de sua condição de eterna virgem (até a chegada de José Feliciano ao sobrado), devorando o mundo que lhe impôs o confinamento e subsequente castidade.

Também dos gregos o autor mineiro pinçou a estrutura do romance. Nele, não há apenas um narrador; a voz que descreve os eventos é múltipla: ela confere pontos de vista extremamente polissêmicos ao texto e todos de peso equivalente, não havendo sobreposição, o que caracteriza o fenômeno da polifonia do qual nos fala Bakhtin (2006). Ora a narração representa as pessoas da cidade, expondo as implicações sociais da trama, ora ela emana diretamente dos envolvidos nos eventos passados no sobrado (muitas vezes através do monólogo interior). Trata-se de uma estrutura muito semelhante à das tragédias gregas, nas quais havia a ação central, encarnada pelas personagens envolvidas diretamente com os acontecimentos dramáticos, e o coro que comentava estes acontecimentos, traduzindo a repercussão social dos mesmos.

Segundo Décio de Almeida Prado, o coro da tragédia,

[...] se por um lado era pura expressão lírica, por outro desempenhava funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno: cabia a ela 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 particular” (CANDIDO et al, 2005, p.87).

Em *Ópera dos Mortos*, esse papel de comentarista conferido ao narrador equilibra o romance no sentido de que, fosse ele apenas um emaranhado das vozes das personagens, teríamos um panorama impenetrável de introversão que embotaria as relações entre elas frente ao leitor: o narrador torna evidentes os elementos extrovertidos na trama que, sem aviso prévio, são fundidos à psicologia introvertida das personagens. Estas são como os atores no palco, analisados pelo olhar da sociedade, encarnado num narrador que representa a totalidade dos habitantes da cidade.

Naturalmente, o sistema plural de narrativa descrito acima, cria um prisma de perspectivas que têm afinidade com o estilo barroco, edificado sobre uma visão dual, carente de síntese. Citando Hatzfeld, Libaroni (s.d.) aponta o barroco como “um estilo marcado pela tensão harmônica de contrários. Como arte da contra reforma, o barroco revela não a dúvida, mas a própria unidade dual do ser humano: corpo/espírito, luz/sombra, sagrado/profano [...]”, entre outras; essa tensão dual permeia inúmeros aspectos do romance de Autran Dourado, como vida e morte, céu e inferno, interior e exterior, desejo e obrigação etc.

## 4. CONCLUSÃO

No romance *Ópera dos Mortos*, Autran Dourado concebe uma obra de considerável riqueza. Desde o amplo leque de possibilidades estilísticas empregados, tais como o uso do monólogo interior, da intercalação abrupta da voz narrativa, recursos amplamente utilizados no panorama pós-moderno das belas letras, até a exploração do inconsciente, com suas poderosas imagens e arcabouços míticos traduzidos de inúmeras formas por nossa consciência, um dos grandes temas contemporâneos (LAFETÁ, 2004), englobando a aquisição que foi a conjunção do mito intemporal à historicidade (no caso, a decadência das grandes propriedades rurais na época da Primeira República).

Interessa-nos, aqui, a forma como o autor congregou a morfologia do espaço à morfologia psicológica das personagens, cada qual assolada pelos, muitas vezes inalcançáveis, desejos. Apesar de ser possível entrever nas imagens selecionadas por Autran Dourado um amplo repertório de temas que remetem à psicanálise, ele o converte, em favor de sua obra, em símbolos passíveis de interpretação, mas inesgotáveis em sua essência. Manejados com a perícia de um grande artífice, esses símbolos conservam o caráter quimérico de um conteúdo imanente da parcela mais insondável da psique, o que confere ao leitor, que tem em sua própria consciência/inconsciência espelhado o drama encenado por Rosalina e companhia, uma experiência extremamente vívida.

A forma como a loucura se configura no romance nos permite afirmar que, se por um lado ela minguiu a vida de Honório Cota (considerando que, apesar de sua evidente sobriedade, o homem era também muito pretensioso, característica que o levava a flertar com a insanidade), por outro, dela parecia emanar a vitalidade de Lucas Procópio e nela Rosalina teve a sua libertação. Aqui, vemos expressa a dialética barroca peculiar ao autor mineiro e que reflete a sua filosofia: a totalidade; tal como o elemento volúvel que representava o mercúrio (a substância essencial) aos alquimistas, ora iluminando e edificando, ora destruindo e obscurecendo, qual o deus grego homônimo, como nos aponta C. G. Jung (2006), a vida só pode ser abarcada, e parcialmente, em sua paradoxal totalidade, fugaz às normas do intelecto, mas intensamente experimentada.

Para uma leitura do romance *Ópera dos Mortos* livre de qualquer pretensão à univocidade, é extremamente elucidativa a epígrafe escolhida por Autran Dourado: “O deus de quem é o oráculo de Delfos não diz nem oculta nada: significa.” (Heráclito, fragmento nº 93). Como assevera o psicólogo C. G. Jung (JUNG, 2006, p 41): “Só o incompreensível tem que ser significado. O homem despertou num mundo que não compreendeu; por isso quer

interpretá-lo.” Atribuir sentido às situações que se nos afiguram (inclusive, evidentemente o campo ficcional), é escolher um caminho entre muitos. O fazer é necessário para que consigamos superar o estarecimento inicial ante o desconhecido e seguir adiante, no entanto, é importante manter a consciência de nossa escolha. Através da epígrafe, Autran Dourado nos adverte desse cuidado, pois sua obra o exige e, devido à sua notável polissemia, o exigirá das leituras vindouras.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 242p.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 476p.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005. 119p.

CIRLOT, Jean-Eduard. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005. 614p.

DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 248p.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 348p.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino – comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 232p.

\_\_\_\_\_. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 178p.

JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. *Dicionário básico de filosofia*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. 296p.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis: Editora Vozes, 2006. 447p.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. São Paulo: editora 34, 2004. 573p.

LIBARONI, Evely Vânia. *Pedro Páramo, de Juan Rulfo e Ópera dos mortos, de Autran Dourado: Cenários regionais e universais*. (PG-UNESP). Disponível na internet via: [http://www.ile.cce.ufsc.br/congresso/trabalhos\\_literatura\\_hispanoamericana/Evely%20Vania%20Libanori.doc](http://www.ile.cce.ufsc.br/congresso/trabalhos_literatura_hispanoamericana/Evely%20Vania%20Libanori.doc) acessado em 20 de fevereiro de 2008.

LOPARIC, Z.; LOPARIC, A. M. A.de C. (Orgs. e tradução); HUSSERL, Edmund. In: *Investigações lógicas: sexta investigação (elementos de uma elucidación fenomenológica do conhecimento)*. Trad. Zeljko Loparic e Andréa Maria Altino de Campos Loparic. São Paulo: Nova Cultural, 2005.p. 17-25.

MAAR, Leo (Org.); SCHOPENHAUER, Arthur. In: *Parerga e Paralipomena*. Trad. Wolfgang Leo Maar, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, 2005. p 239-300.

PESSOTTI, Isaias. *A loucura e as épocas*. São Paulo: Editora 34, 1994. 206p.



RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro – São Paulo: Forense, 1972. 253p.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002. 125p.

SCHNEIDER, D.; MINAMI, T. *Ópera dos mortos: Autran Dourado*. Revista Bravo, São Paulo: Abril, Especial: 2 ed, n.1, p. 93, julho, 2009.

